

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ADRIANO SCANDOLARA

SHELLEY E A RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM MORTA:
TRADUZINDO *PROMETHEUS UNBOUND*

CURITIBA
2013

ADRIANO SCANDOLARA

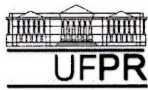
SHELLEY E A RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM MORTA:
TRADUZINDO *PROMETHEUS UNBOUND*

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Letras (Estudos Literários) no curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

CURITIBA

2013



Ata sexcentésima nona, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando ADRIANO SCANDOLARA. No dia dois de agosto de dois mil e treze, às quatorze horas, na sala 1005B, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **RODRIGO TADEU GONÇALVES**, Presidente, **PAULO HENRIQUES BRITTO** e **CAETANO WALDRIGUES GALINDO**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “SHELLEY E A RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM MORTA: TRADUZINDO *PROMETHEUS UNBOUND*”, apresentada por ADRIANO SCANDOLARA. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **RODRIGO TADEU GONÇALVES** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia dois de agosto de dois mil e treze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

Dr. Paulo Henriques Britto

Dr. Caetano Waldrigues Galindo

Adriano Scandolara





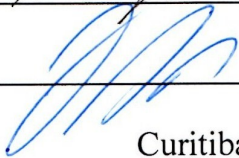
PARECER

Defesa de dissertação do mestrando ADRIANO SCANDOLARA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados RODRIGO TADEU GONÇALVES, PAULO HENRIQUES BRITTO e CAETANO WALDRIGUES GALINDO arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“SHELLEY E A RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM MORTA: TRADUZINDO *PROMETHEUS UNBOUND*”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
RODRIGO TADEU GONÇALVES		A
PAULO HENRIQUES BRITTO		A
CAETANO WALDRIGUES GALINDO		A

Curitiba, 02 de agosto de 2013


Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à Bianca, pelo apoio incondicional.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Gonçalves, pela paciência (da qual sem dúvida abusei) para ler e reler os meus comentários e a tradução. Aos professores da banca, ao suplente Marcelo Paiva de Souza, a Paulo Henriques Britto (uma honra imensa ter um poeta e tradutor de tamanho renome avaliando o seu trabalho) e a Caetano Galindo, que acompanha esses estudos desde 2009, na época em que contávamos sílabas juntos durante o desenvolvimento da monografia e que agora retorna para avaliar no que isso tudo resultou. E também à sua companheira, Sandra Stroparo, que, digo e repito, teve um papel crucial na minha formação como acadêmico, tradutor e esboço de poeta.

Ao pessoal do coletivo escamandro, Guilherme Gontijo Flores, Bernardo Lins Brandão e Vinicius Ferreira Barth, por todas as discussões extremamente iluminadoras sobre poesia – bem como a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, apoiaram o grupo, e a todos os colegas e amigos do curso de Letras da UFPR que foram submetidos às nossas poetagens: Rosana Jardim, Tarso de Melo, Eduardo Lacerda, Leonardo Mathias, Leandro Rafael Perez, Ricardo Pozzo, Ricardo Domeneck, Lara Amaral, Gabriel Resende Santos, Letícia França, Leandro Cardoso, Liana Warmling, Luciane Alves, Enaiê Azambuja, Luíza Souza, Andressa D'Ávila, Rosália Pirolli e José Olivir Freitas.

Aos meus “alunos” do grupo de estudos de poesia romântica de 2012-2013, com quem testei muitas das ideias desenvolvidas ao longo desta dissertação: Aline Furquim de Oliveira, Antônio Lourenço Filho, Laura Liz de Oliveira, Maria Consolação Buzelin, Maria Luísa Fumaneri, Mariana Buchmann, Vanessa Hey, Vinicius Leonardi e Zenilda Mores.

À CAPES e ao programa REUNI, pela bolsa, obviamente.

E é certo que há mais gente que eu deveria agradecer, mas cujos nomes me fogem à mente no momento. Peço desculpas por essas e outras eventuais omissões, bem como pela incapacidade de fazer esses agradecimentos soarem mais bonitos e menos genéricos.

Ao escolher o seu deus, você escolhe seu modo de observar o universo. Há muitos Deuses. Escolha o seu. O deus que você venera é o deus que você merece.

Joseph Campbell

*Em palavras simples, eu odeio todos os deuses
Prometeu, representado por Ésquilo*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma leitura do poema dramático *Prometheus Unbound* (1820), de Percy Bysshe Shelley, e apresentar uma tradução poética completa da peça, ainda inédita em português. Descrevendo minuciosamente, ato por ato, o curso de ação do poema e os moldes míticos e dramáticos sobre os quais ele se baseia, procuramos explicitar o modo como algumas das questões mais recorrentes da obra poética de Shelley se manifestam na peça, encontrando nela sua expressão definitiva. Mais do que um exercício de releitura de Ésquilo, como queremos demonstrar, *Prometheus Unbound* representa uma visão do reconhecimento e da superação humana dos conflitos referentes ao poder político, que têm como base as falhas inerentes da própria linguagem humana (e que dão vazão ao discurso ideológico “morto e mortificante”), tais como reconhecidas por Shelley – bem como por pensadores posteriores como Nietzsche, Freud, Mallarmé e Saussure, além de outros poetas dos séculos XX e XXI. Com isso em mente, justificando a relevância continuada do poeta através da exploração dessa temática moderna persistente, foi elaborado e realizado o projeto de tradução do poema, visando recriar, em português, não apenas os mecanismos linguísticos que elucidam essas questões conceituais, como também o virtuosismo formal do poeta.

Palavras-chave: literatura inglesa; romantismo; mito; ideologia; filosofia da linguagem.

ABSTRACT

The objectives of the present work are to perform a reading of Percy Bysshe Shelley's dramatic poem *Prometheus Unbound* (1820) and present a complete poetic translation of the poem, still unavailable in Portuguese. By thoroughly describing, act by act, the poem's course of action and the mythical and dramatic molds on which it is based, we sought to make explicit the way some recurrent questions in Shelley's poetic work are manifest in the drama, finding in it their definitive expression. More than an exercise in rereading Aeschylus, as we seek to show, *Prometheus Unbound* represents a vision of the human recognition and overcoming of conflicts referring to political power, based on the inherent flaws of human language itself (which allow the "dead and deadening" ideological discourse), as recognized by Shelley – as well as by later thinkers such as Nietzsche, Freud, Mallarmé and Saussure, besides other XX and XXI century poets. With that in mind, justifying the poet's continued relevance through the exploration of this persistent modern theme, we carried out the project of translating the poem, aiming at recreating, in Portuguese, not only the linguistic mechanisms that elucidate these conceptual questions, but also the poet's formal virtuosity.

Keywords: English literature; Romanticism; myth; ideology; philosophy of language.

SUMÁRIO

Prelúdio	10
Capítulo 1: Shelley: um esboço	17
1.1 Uma breve biografia, principais poemas	17
1.2 Recepção.....	30
1.3 Ésquilo e Milton: as Inspirações.....	35
Capítulo 2: <i>Prometeu Desacorrentado</i>: peculiaridades e estranhezas ..	47
2.1 Problemas da referência antiga: ação, coros e canções.....	47
2.2 Estrutura, personagens, profecias e maldições.....	80
2.2.1 Ato I.....	80
2.2.2 Ato II.....	94
2.2.3 Ato III.....	103
2.2.4 Ato IV.....	110
2.2.5 Ecos e pontas soltas.....	123
Capítulo 3: A linguagem morta	139
3.1 Constatações de problemas da linguagem.....	139
3.2 Poesia e ideologia.....	166
3.3 Mitopeia e pensamento mítico.....	177
Capítulo 4: O drama enfim traduzido	202
4.1 A proposta de tradução.....	202
4.2 A métrica de Shelley: estranheza e virtuosismo.....	212
4.3 Outros problemas de tradução.....	227
Considerações finais	233
Referências	236
<i>Prometeu Desacorrentado: um Drama Lírico em Quatro Atos</i>	244
Anexo 1: Notas do poema	286
Anexo 2: Partitura de “Music, when soft voices die”	299
Anexo 3: <i>Prometheus Unbound</i>	300

PRELÚDIO

Meu envolvimento com a tarefa de traduzir a poesia do romântico inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822) já completa cerca de 4 anos. Foi em 2009 que traduzi, de modo bastante precário a princípio, meu primeiro soneto do poeta, o famoso “Ozymandias”, quando decidi, então, realizar em minha monografia, sob as bênçãos do professor e tradutor Dr. Caetano Waldrigues Galindo, um estudo mais sério sobre esse autor que parecia, na sua maior parte, profundamente esquecido pela literatura brasileira. Esse estudo era acompanhado por uma antologia de um total de cerca de 500 versos em tradução poética para o português.

Shelley até então havia sido pouquíssimo traduzido, e mesmo as traduções que foram publicadas, por coincidência, entre 2009 e 2010, durante o processo de redação da monografia (de autoria de Péricles Eugênio da Silva Ramos e John Milton com Alberto Marsicano), não tinham uma proposta de trabalho formal semelhante à que desenvolvemos nesse período, com atenção aos recursos de métrica e ritmo que eram tão singulares da poética shelleyana. E os motivos que levaram Shelley a cair no esquecimento nos países de sua língua materna no século XX (e, por consequência, no Brasil), após desfrutar de uma posição como poeta influente para toda a geração de poetas que veio após sua morte, foram parte de nosso objeto de estudo, tendo como base as noções do estudioso belga André Lefevere de reescritura e manipulação da fama literária. Assim, o fenômeno da ausência de traduções do poeta em português pôde ser, se não justificado, ao menos melhor compreendido, pensando no movimento de rejeição aos românticos por parte dos modernistas, da Nova Crítica americana e da formação da academia de literatura inglesa, tendo em vista um modo de observar a obra de Shelley dividindo-a em três facetas, as facetas de poesia egótica (mais em sintonia com a noção lugar-comum de “poesia romântica”), poesia política (mais “suja”, mais simples e com menor rigor formal, com intenção de ser lida pelo povo) e a poesia mitopeica (conforme as definições de Harold Bloom, mais tarde aceitas por outros estudiosos como Donald Reiman).

Mas, desde que comecei a traduzir os meus primeiros versos de Shelley, eu

tinha já em mente a possibilidade – à época, nada mais que um surto de megalomania – de uma hora vir a traduzir o seu famoso drama lírico *Prometheus Unbound* (1820), a reimaginação de Shelley da peça grega de autoria (contestada) de Ésquilo, de mesmo nome em grego (*Προμηθεὺς Λυόμενος*, ou *Promētheus Lyomenos*, transliterado), segundo a tradição de tradução inglesa. Totalizando 2.609 versos – dos quais boa parte é rimada –, no entanto, uma tarefa desse porte seria bastante precipitada sem que antes se desenvolvesse uma certa familiaridade com a poética do autor. A tradução dos 500 versos da antologia monográfica – que permanece inédita, mas que tenho planos de publicar, após uma revisão e expansão que inclua mais alguns outros poemas importantes do autor – permitiu que essa familiaridade fosse adquirida, um maior conhecimento acerca dos procedimentos técnicos e recursos imagéticos e formais de Shelley.

Dentro do período de quase três anos agora, que se passou entre o ingresso no programa de mestrado e o momento de redação e entrega da dissertação, essa tradução pôde, enfim, ser realizada, e a apresentamos junto com o presente trabalho. O poema, que optamos por traduzir como *Prometeu Desacorrentado*, se encontra no cerne de nossos estudos aqui. Em primeiro lugar, porque é, provavelmente, a obra mais importante de Shelley, pelo fato de ser um poema mais longo e unificado (i.e. um poema só e não uma antologia de poemas), produzido em seu período mais maduro. O crítico norte-americano Harold Bloom, em seu *debut* acadêmico, *Shelley's Mythmaking*, dedica um capítulo inteiro a estudá-lo, ainda que tenha algumas ressalvas e conclua, depois, em *Poesia e Repressão*, que seja, na verdade, *O Triunfo da Vida* (1822) o seu poema mais “forte” (i.e. dentro da concepção de Bloom de “efebo” e “poeta forte” na relação que ele chama de “angústia da influência”); o poeta irlandês William Butler Yeats, em seu ensaio “The Philosophy of Shelley's Poetry”, se refere ao *Prometeu Desacorrentado* como nada menos que “um livro sagrado”; e a poeta, crítica e tradutora norte-americana Elizabeth Bishop, no ensaio “In Appreciation of Shelley's Poetry”, diz dele que é seu “maior drama” e que “é impossível lê-lo e ver as coisas exatamente como eram antes”. Com certeza, não são nomes para serem ignorados.

Outros títulos importantes, como a peça em estilo shakespeariano *The*

Cenci, composta aproximadamente na mesma época (1819), seu outro drama lírico *Hellas* (1821), “Adonaïs” (1821), a elegia pela morte do poeta John Keats, ou “Alastor” (1816) ou ainda o épico *A Revolta do Islã* (1818), também seriam fortes candidatos a esse título de poema mais importante ou mais representativo. No entanto, desenvolveremos mais adiante o porquê de, se dada a necessidade de eleger um único poema de Shelley como o seu principal representante, reservarmos essa posição de destaque a *Prometeu Desacorrentado*.

Em segundo lugar, há a justificativa temporal, do diálogo possível entre o autor traduzido e a contemporaneidade – e aqui adentramos o terreno das justificativas, como as dadas por tradutores como Augusto de Campos, que em 2009 havia acabado de publicar uma tradução de Keats e Byron (*Keats e Byron: Entreversos*), românticos que negligenciou durante quase toda sua carreira poética. Com certeza, o mero preenchimento de uma lacuna literária já haveria de bastar como justificativa, um preenchimento que deveria ter sido levado a cabo há anos, como fizeram os franceses, que, ainda no século XIX, tinham já 3 traduções da obra completa de Byron (apesar de serem em prosa em sua maior parte, o que, ainda assim, é algo que até hoje não temos em português). No entanto, sentimos a necessidade de uma maior conexão temporal ainda, no sentido de responder à pergunta, “em pleno século XXI, o que esse poema tem a nos dizer?”.

Pois Augusto de Campos defende Byron e Keats com base em sua própria agenda poética, excluindo de Byron o que ele tinha de mais lugar-comum, o seu romantismo melodramático e “satanista”, incorporado pelos franceses, em prol de um Byron moderno, em sintonia com as noções de modernidade do próprio Campos e que ele mesmo promoveu desde os anos de 1950, com o Concretismo e o favorecimento crítico de poetas como Stéphane Mallarmé, James Joyce, e. e. cummings e Ezra Pound – no caso de Byron, Campos seleciona os trechos que destacam as digressões e a fina ironia do seu épico *Don Juan*, além de *Beppo* e *Childe Harold*, uma ironia que, segundo ele, encontraria ecos posteriores na poesia de Tristan Corbière e Ezra Pound. Shelley ainda é deixado de lado pelo tradutor, no entanto.

Mas, como deixaremos claro nesta pesquisa, se há um principal ponto de

encontro entre Shelley, um poeta nascido há mais de 200 anos, e a poesia moderna contemporânea, ele repousa no modo como o poeta tratou das questões dos problemas da linguagem, o que nos leva ao motivo pelo qual assim intitulei esta dissertação. O pensador George Steiner, em seu livro *Depois de Babel*, identifica a inquietação com a linguagem como traço definidor da poesia moderna, o momento em que o poeta tem uma percepção de que a linguagem, tal como ele a conhece, “está morta” e “sórdida de mentiras”, o que o leva a ter de recorrer a um grau de dificuldade de leitura diferente da que predominava no período anterior (“confortável com a linguagem”, segundo Steiner) – uma ruptura literária identificada pontualmente pelo autor como tendo ocorrido no final do século XIX, com Rimbaud e Mallarmé. Como demonstraremos, esse pensamento dialoga e retoma noções de Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Ferdinand de Saussure, entre outros pensadores, e encontra um precursor em Shelley, que já declarava, num ensaio filosófico de 1815, que “nossa linguagem está morta, nossos pensamentos são frios e emprestados”. É esse aspecto “morto”, por assim dizer, da linguagem comum, conforme apercebido por Steiner, a sua arbitrariedade e falta de um significado ancorado em alguma coisa exterior à própria linguagem (que, no entanto, até o século XIX, convivia ainda com uma expectativa paradoxal da existência de uma raiz transcendental que conferisse às palavras uma razão de ser) que acabam esvaziando-a de sentido e forçando o poeta moderno a recorrer a outros meios de expressão para tratar daquilo que ele sente necessidade de criar. E uma das armadilhas da linguagem para o poeta passa a ser justamente a do discurso ideológico, que se apropria da expectativa pelo transcendentalismo linguístico em combinação com a sua falta real de um sentido primordial para preencher o vazio semântico através do poder, limitando de modo arbitrário e muitas vezes contraditório (mas cuja própria arbitrariedade e contradição são ocultas) o sentido das palavras do povo, que ele procura cristalizar e fazer passar por natural. Esse é a forma de discurso que Shelley, que mais do que Keats e Byron, era dotado de uma forte verve política, tem como antagonista. E o poema de Shelley que mais deixa transparecer essa problemática, que a tem no cerne de seus conflitos, é justamente *Prometeu Desacorrentado*.

Talvez não dê para encontrar em Shelley, pelo menos até alguns momentos mais herméticos da imagística d'O *Triunfo da Vida*, explicações para justificá-lo como sendo um poeta moderno no sentido estrito de George Steiner (e Steiner, é certo, não se esquece de Shelley), ainda que ele seja, como aponta Edmund Wilson, em *O Castelo de Axël*, mais hermético do que os românticos franceses e mais próximo dos simbolistas nesse quesito. Mas, como apontamos, isso não significa que ele estivesse plenamente confortável com a linguagem e é talvez mais indicativo de que ele estivesse em vias de desenvolver um modo de expressão para lidar com essa problemática. O grande acontecimento que ocorre no 3º ato de *Prometeu* é a queda de Júpiter, derrubado por seu filho Demogorgon (traduzido aqui como Demogórgone), e a libertação e ascensão do titã, o que contrariava a resolução final “oficial” do mito prometeico, conforme encenado por Ésquilo em sua trilogia iniciada com *Prometeu Acorrentado*, cujas outras peças se perderam. E essa vitória de Prometeu sobre Júpiter renova o mundo em sua totalidade, abolindo as estruturas de poder que regem as habitações humanas ao próprio veneno de animais e plantas perigosos, o que lhes permite revelar sua beleza. A linguagem é uma das coisas que se renovam com esse movimento, conforme os humanos deixam de utilizar a “fala comum, falsa, fria e oca / que faz o coração negar o 'sim' que alenta”, ou seja, a linguagem cotidiana, que se torna “uma perpétua canção órfica”. Mais uma vez, Shelley antecipa esse diálogo tácito com Steiner, na medida em que Steiner vê a poesia moderna como uma “poesia de fracasso calculado”, revelando em seus destroços o que seria o poema real se a linguagem fosse renovada. O fato de que esse assunto ocupa um lugar de destaque entre as preocupações poéticas de autores contemporâneos tão distintos quanto, por exemplo, Hans Magnus Enzensberger, Wislawa Szymborska, Carlito Azevedo e Ricardo Domeneck, conforme demonstraremos, corrobora o alcance e persistência dessa questão.

Daí o título desta dissertação: *Shelley e a renovação da linguagem morta*. Ao identificarmos essa questão como um dos principais pontos de contato entre Shelley e a contemporaneidade, colocamos essa discussão como um dos pontos mais importantes de nosso trabalho e como um dos maiores atrativos do poeta – além, é claro, de seus grandes dotes poéticos em si – para o presente momento de

discussão de poesia, o que justifica a decisão de traduzi-lo. Ao longo deste trabalho, essa questão ocupará um lugar no capítulo 3 (“A linguagem morta”), onde, após explicarmos o funcionamento da peça e delimitarmos as questões formais em jogo no capítulo 2 (“Prometeu Desacorrentado: peculiaridades e estranhezas”), desenvolveremos com maior profundidade toda a discussão que concerne à morte da linguagem, as consequências dessa morte na sua deturpação pelo uso ideológico, e a manipulação simbólica da mitologia por Shelley para ilustrar esse conflito e profetizar um cenário em que a poesia, muito ao gosto idealista do romantismo, emergiria vitoriosa. Enquanto isso, os capítulos 1 (“Shelley: um esboço”) e 4 (“O drama enfim traduzido”) serão dedicados, respectivamente, à apresentação do poeta e do poema – vida e obra, principais poemas, o lugar de destaque de *Prometeu Desacorrentado* e suas inspirações em Ésquilo e Milton – e aos pormenores da tradução – a proposta de tradução e as questões técnicas do uso de métrica e rima. A tradução, completa, viria na sequência. No entanto, pelo motivo de que desejo publicar a tradução em seguida, após a devida apresentação deste trabalho, através de alguma editora que possa se interessar pelo poema, é que omito a parte da tradução completa desta edição. No entanto, a fim de evitar deixá-la com um aspecto muito incompleto, mantive aqui ainda, como uma amostra, o prefácio, o original, o primeiro ato inteiro e os primeiros versos de cada cena dos atos posteriores (mais os versos finais, no caso do ato IV, pelo efeito de completude), bem como as notas explicativas do poema.

Para dar conta da tarefa de redação desta dissertação nos valeremos de todos esses autores e obras previamente mencionados, aos quais acrescentamos ainda mais alguns nomes que serviram para compreender melhor alguns dos detalhes pontuais que colaboraram em nosso estudo de Shelley, como George Steiner, mais uma vez, com seus comentários na *Morte da Tragédia*, Edmund Wilson, em *O Castelo de Äxel*, onde comenta o funcionamento de alguns de seus versos e a questão de um proto-hermetismo moderno em Shelley; Terry Eagleton, John Austin e Barbara Cassin, pela discussão sobre filosofia da linguagem; Harold Bloom, Joseph Campbell e Northrop Frye, cujos livros *Shelley's Mythmaking*, *O Poder do Mito* e *The Anatomy of Criticism*, respectivamente, ajudaram a

compreender o funcionamento do mito em geral e, sobretudo, em Shelley; os estudos sobre o drama grego de Bernard Knox, H. D. F. Kitto, Jacqueline Romilly, Edith Hall, Justina Gregory e Jane Kelly de Oliveira; os estudos shelleyanos de, além de Harold Bloom, também Jacqueline Mulhallen, Paul Foot, Stuart Curran, Timothy Webb, Donald Reiman, William Keach e Joseph Bickersteth Mayor; e, por fim, o poeta, tradutor e teórico Henri Meschonnic, autor de *Poética do Traduzir*, para delinear nosso projeto tradutório.

Há muitos outros assuntos que poderíamos ter explorado, como: a relação entre *Prometeu Desacorrentado* e o *Banquete* de Platão, obra que Shelley havia traduzido do grego em sua totalidade ao longo de uma semana, pouco tempo antes de começar a compor o drama; o diálogo entre *Prometeu* e a obra de sociologia *Enquiry Concerning Political Justice*, de William Godwin, sogro de Shelley, que teve grande influência sobre as concepções políticas do poeta; continuar a discussão, iniciada durante a monografia, sobre a questão das facetas pelas quais Shelley foi recebido; estudar a questão do drama lírico ou *closet drama*, sua oposição ao drama mais comum, com ação e feito para ser encenado, e sua tradição, de *Sansão Agonista*, de Milton, ao *Fausto: uma tragédia*, de Goethe, *Manfred*, de Byron, e *Prometeu*, de Shelley; explorar com maior atenção a caracterização do personagem de Prometeu, em relação com o Prometeu de Ésquilo e Hesíodo, e Satã e Cristo de *Paraíso Perdido* e *Paraíso Reconquistado*, de Milton; buscar entender a relevância da presença oculta do deus do vinho Dioniso no poema (referenciado muitas vezes em momentos cruciais); comparar a regeneração do mundo promovida pela queda de Júpiter e libertação de Prometeu com a noção judaica/cabalística de *tikkun olam* (תקון עולם, em hebraico, “regenerar o mundo”), etc. No entanto, preferimos nos ater a um ponto mais específico a fim de evitar que o estudo perdesse sua profundidade e acabássemos compondo um trabalho abrangente, mas que tocasse apenas a superfície de todas essas questões.

Com este trabalho, então, apontando para o que Shelley tem ainda a dizer, longe de ser um poeta enterrado e irrelevante, pretendemos ajudar a trazê-lo de volta às discussões literárias contemporâneas, unificando teoria e prática e soprando mais um pouco mais de vida à sua escassa obra em português.

CAPÍTULO 1: SHELLEY: UM ESBOÇO

*Todo poeta é marginal, desde que foi expulso da
República de Platão*

Roberto Piva

1.1 Uma breve biografia, principais poemas

Percy Bysshe Shelley teve uma vida curta, porém conturbada e produtiva. Nascido em 1792, próximo à cidade de Horsham, na Inglaterra, e morto por afogamento, causado pelo naufrágio de seu barco *Ariel*, em 1822, ele nos deixou uma obra vasta, composta de dezenas de milhares de versos próprios e traduzidos. Nesta seção realizaremos uma breve abordagem de sua biografia, em conjunção com sua obra, antes de passarmos para o poema *Prometeu Desacorrentado*, em particular.

Educado em casa até 1804, quando ingressa no Eton College, Shelley é aceito em Oxford em 1810. Lá, circula o panfleto *The Necessity of Atheism*, em que, como sugere o título, defende o ateísmo, na medida em que considera absurda a existência de um deus criador (embora não negue a possibilidade de existência de um deus metafísico), e, por conta do teor desse panfleto, já em 1811, Shelley é expulso da universidade. Apesar da possibilidade aberta de retratação e retorno, essa era uma ideia que ele se recusava a levar em consideração. Nesse período também, Shelley publica seus dois romances escritos até então, *Zastrozzi* (1810) e *St. Irvyne, or the Rosicrucian* (1811), histórias de horror gótico que circularam de maneira semi-anônima (assinadas somente pelas iniciais do autor). O enredo desses dois romances tinha como foco, respectivamente, um vilão chamado Zastrozzi, que busca vingar-se, de modo violento, de seu irmão, e um viajante solitário e suicida chamado Wolfstein, que, depois de capturado por bandidos em uma de suas jornadas suicidas, encontra o alquimista Ginotti, que busca e lhe oferece a vida eterna (BEHRENDT, 2002, p. 21). Apesar das resenhas negativas e da revolta moral causada pelos romances, *St. Irvyne* mostrou ser um sucesso tão

grande que mais tarde foi reeditado, com o título novo de *Wolfstein*, em versão popular – que se chamava “chapbook”, mais ou menos equivalente aos livros “pocket” de hoje –, com cortes para facilitar a leitura.

Shelley, no entanto, apesar de flertar com o gênero da prosa, como flerta também com o ensaio filosófico, não constrói o que poderíamos identificar como uma carreira como prosador. Sua obra romanesca posterior inclui dois outros fragmentos, duas tentativas de composição de romances políticos inacabados, *The Assassins* (1814), uma história utópica sobre uma sociedade paradisíaca perturbada por um elemento externo sugestivamente diabólico que se infiltra nela, e *The Coliseum* (1818), sobre o encontro de um homem cego e velho e sua filha com um jovem andrógino execrado e também sugestivamente diabólico, portador de estranhas ideias, durante a Páscoa, no Coliseu (BEHRENDT, 2002, pp. 43-6). A esses fragmentos acrescenta-se ainda *Una Favola* (1820), uma narrativa em italiano sobre a busca de um jovem a uma contraparte feminina idêntica a ele, e *A True Story* (1820), uma narrativa semi-autobiográfica publicada no periódico *Indicator*, de Leigh Hunt, atribuída a Shelley. Não iremos nos deter sobre sua produção em prosa, mas vale a pena apontar para o modo como ele retorna de maneira insistente e recorrente ao gênero, apenas para abandonar suas composições em estado fragmentário, talvez como um experimento para testar a ficção como terreno para discussão de ideias políticas. Essa oposição entre prosa e poesia, de qualquer modo, nos serve também para observar que é como poeta, de fato, que os dotes de Shelley mais se destacam.

Voltando à nossa cronologia, no período dos anos de 1810 e 1811, Shelley, expulso e indisposto a retornar a Oxford, se envolve com a jovem escocesa Harriet Westbrook, de 16 anos, com quem tem um filho. É nesse período entre 1810 e 1814 que temos os primeiros poemas que Shelley escreve, catalogados – de 1914 em diante, a partir da edição de Thomas Hutchinson de sua poesia completa – como sua juvenília. Seus poemas mais notáveis desse período são a balada cômica-política “The Devil's Walk”, o soneto “To a Balloon Laden with Knowledge”, com suas variações sobre esse mesmo tema, os poemas dedicados a Harriet e pelo menos 3 poemas que têm por temática o personagem lendário de Ahasverus ou Aasvero, o

Judeu Errante (“The Wandering Jew’s Soliloquy”, “Song From the Wandering Jew”, “Fragment From the Wandering Jew”), mito que ele retomaria ainda em *Queen Mab*, seu primeiro poema longo, e em *Hellas*, muito mais tardiamente (1821). Em 1814, ele abandona a companheira e filho para fugir com Mary Wollstonecraft Godwin, numa decisão que mais tarde seria vista como de moral duvidosa, manchando a reputação do poeta por décadas por vir, sobretudo para os vitorianos como Matthew Arnold.

Mary, curiosamente, era filha da escritora Mary Wollstonecraft, autora do marco da filosofia feminista *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), e que morreria no parto em 1797, e do também escritor William Godwin, autor do célebre romance *The Adventures of Caleb Williams* (1794), um dos primeiros exemplos de romances de mistério (elogiado, inclusive por Edgar Allan Poe, em sua “Filosofia da Composição”), e do influente comentário político e sociológico *An Enquiry Concerning Political Justice* (1793). É, inclusive, através de Godwin – que Shelley havia conhecido pessoalmente e cuja obra havia exercido grande influência sobre suas ideias políticas – que ele vem a conhecer e se envolver com Mary. A composição de seu primeiro grande poema, *Queen Mab* [*Rainha Mab*], data desse período, entre o final de seu relacionamento com Harriet e os momentos anteriores ao seu relacionamento com Mary, tendo sido publicado em 1813. Utilizando uma aparência de conto de fadas – em que a personagem Queen Mab, a rainha das fadas inspirada pela personagem de mesmo nome em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, desce em sua carruagem para mostrar, em sonho, o reino utópico de seu palácio a uma moça que dorme –, o poema se propunha a discutir e apresentar, ao longo de seus 9 cantos, ideias revolucionárias, como ateísmo, vegetarianismo, amor livre, etc., apresentando o aperfeiçoamento individual de todos como o caminho para uma sociedade melhor, em vez do caminho da revolução violenta, que os rumos tomados pela recente Revolução Francesa haviam demonstrado ser corruptível. Shelley, no entanto, na faixa dos 20, 21 anos à época da publicação de *Queen Mab*, ainda não tinha a maturidade poética necessária para empreender tal projeto de compor um grande poema moral, e sua ambição o leva a publicar versos que, embora dotados de ideias políticas revolucionárias, a crítica agora vê como em

grande parte desprovidos de mérito poético. Tais ideias derivam de sua inspiração em Godwin, e, não por acaso, é ainda em Godwin que Shelley se inspira quando retoma uma iniciativa semelhante em *Prometeu Desacorrentado* (1820), anos mais tarde – uma obra mais bem resolvida poeticamente, por conta da maior maturidade.

No fim, o efeito que Shelley obteve com *Queen Mab* parece ter sido muito mais político do que poético: em primeiro lugar, porque a moralidade do poema desafiava a moralidade vigente da sociedade da época, que acabou taxando-o de “imoral” – e Shelley, inclusive, perde a guarda de seu filho com Harriet justamente por conta desse poema –, mas, o que é mais importante, porque ele inspira os marxistas e cartistas (seguidores do cartismo, um movimento de reforma política e social) do Reino Unido, sendo o dramaturgo George Bernard Shaw um exemplo notável. *Queen Mab*, assim como os poemas curtos mencionados no parágrafo anterior, é hoje catalogado também como parte de sua juvenília.

Outro evento marcante desse período e digno de nota é a sua fuga forçada do condado de Devon, em 1812, por escrever um panfleto pró-Irlanda, motivo de perseguição política por parte dos órgãos legais do governo britânico. Se não tivesse fugido, era provável que ele tivesse sido alvo de ações legais, como foi o caso de um homem que mais tarde divulgou pôsteres com o panfleto de Shelley e foi mandado para a prisão durante 6 meses (FOOT, 1975).

A partir de 1814 temos registros anuais pelas mãos da própria Mary, na forma de notas, publicadas pela primeira vez na sua edição *Posthumous Poems*, de 1824 e reproduzidas na edição de Hutchinson. Através dela, temos acesso às leituras de Shelley e podemos saber que, entre 1814 e 1815, por exemplo, ele leu, em grego, Homero, Hesíodo, Teócrito e os textos históricos de Tucídides, Heródoto e Diógenes Laércio; em latim, Petrônio, Suetônio, algumas obras de Cícero e uma vasta porção de Sêneca e Lívio; em inglês, Milton, Southey, Wordsworth, Locke e Bacon; em italiano, Ariosto, Tasso e Alfieri; e, por fim, em francês, as “*Rêveries Du Promeneur Solitaire*” de Rousseau, e vários livros de viagem – e isso tudo faz com que esse período seja importantíssimo para a formação poética de Shelley. Destacamos aqui a grande importância dos gregos e dos poetas John Milton e William Wordsworth como as principais influências sobre ele. Sua produção continua

pequena, mas os poemas compostos já não são mais considerados como parte da juvenília, mas como “early poems”. São notáveis aqui os curtos “Mutability” (que traduzimos na antologia que acompanhou a monografia), “Stanzas” (“Away! the moor is dark beneath the moon”) e “To Wordsworth” – soneto em que critica o poeta e expressa sua decepção por ele ter sido revolucionário quando jovem e ter se tornado conservador com os anos, tema que Shelley revisitaria múltiplas vezes em sua produção –, além dos 720 versos de “Alastor; or, The Spirit of Solitude”, um poema alegórico sobre o gênio poético. Todos esses poemas foram publicados juntos num volume de 1816 intitulado *Alastor; or, The Spirit of Solitude: And Other Poems*. Essa edição incluiria também traduções, feitas por Shelley, de um soneto de Dante e de um fragmento do grego de Mosco.

É curioso que esse pequeno volume de poemas tenha atraído resenhas bastante negativas. Josiah Condor, um resenhista para o periódico *Eclectic Review*, de outubro de 1816, comenta a respeito que “All is wild and specious, untangible and incoherent as a dream. We should be utterly at a loss to convey any distinct idea of the plan or purpose of the poem¹” (CONDOR, 1816, p. 391). Por mais que não tenhamos na atualidade a tendência de tratar os românticos como poetas herméticos, é interessante observar como, para a época, esse tipo de poesia era considerada obscura, sobretudo se pensarmos a grande possibilidade de o público ter como referencial poético os versos claros e racionais de Alexander Pope, para os quais a poética wordsworthiana, incorporada e, podemos dizer, exacerbada por Shelley (visto que Wordsworth é visivelmente mais claro que ele), já era uma grande transgressão.

1816 é outro ano também de particular importância para Shelley. Em primeiro lugar, porque é em 1816 que ele chega enfim à sua maturidade poética, uma noção que Harold Bloom expõe ao tratar, em ordem cronológica, da poesia de

1 “Tememos que nem mesmo esse comentário [o prefácio de Shelley] permitirá aos leitores comuns deciframos o sentido da maior parte da alegoria do Sr. Shelley. Tudo é selvagem e enganoso, intangível e incoerente como um sonho. Estaremos completamente desorientados se tentarmos passar qualquer ideia do plano ou propósito do poema”.
(tradução minha. Todas as traduções de trechos citados de outros autores presentes nesta dissertação, exceto onde indicado, são de minha autoria. No caso da citação de poemas, será disponibilizada uma tradução poética, quando possível, sobretudo no caso de poemas já traduzidos na antologia de nossa monografia. Na ausência de traduções poéticas, serão disponibilizadas traduções “literais” puramente didáticas).

Shelley (BLOOM, 1959, p. 8) e que parece ser confirmada pela própria divisão da edição de Hutchinson – que trata dos poemas de 1814 e 15 como “early poems” e de 1816 em diante somente como “1816 poems”, “1817 poems”, etc. Nesse ano, ele compõe seus primeiros poemas maduros, “Hymn to Intellectual Beauty” e “Mont Blanc”, escritos após visitar o Lago Geneva e o Vale de Chamonix, respectivamente, numa viagem à Suíça que o casal fez na companhia da irmã de Mary, Claire Clairmont, de John Polidori e do poeta Lorde Byron, que se tornaria um amigo bastante próximo de Shelley. Além disso, é nesse ano também que Mary e Polidori começam a escrever seus romances *Frankenstein* e *O Vampiro*, respectivamente, talvez influenciados pelo clima sombrio que dominou o ano de 1816, chamado de “The Year Without a Summer”, por conta de um inverno vulcânico. Outros acontecimentos notáveis incluem o suicídio da ex-companheira de Shelley, Harriet Westbrook, e o casamento oficial entre Percy e Mary, que por fim assumiria o nome pelo qual hoje é conhecida: Mary Shelley. Suas leituras de 1816 foram também das mais relevantes: do grego, Shelley leu *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, várias das *Vidas* de Plutarco e as obras de Luciano; do latim, Lucrécio, Plínio (*Epístolas*), e Tácito (*Anais* e *Germania*); do francês, a *História da Revolução Francesa* de Lacratelle e os *Ensaíos* de Montaigne; no espanhol, *Dom Quixote*, de Cervantes; no inglês, mais Locke e Coleridge, além do *Paraíso Perdido*, de Milton, *A Rainha das Fadas* de Spenser e o Novo Testamento, que foram lidos em voz alta, com Mary.

Já 1817 e 1818 foram anos complicados para Shelley por conta da perda da guarda de seus filhos com Harriet (causada, como já dissemos, pela má impressão deixada pela política de sua poesia) (REIMAN, 2007, p. 15) e de seus problemas de saúde, que começam em 1817 e se agravam em 1818. Fora a leitura de Apuleio, em latim, a continuação de seu estudo da Bíblia e de Spenser, e o acompanhamento da produção de seus contemporâneos Coleridge, Wordsworth, Moore e Byron, suas leituras desse período são, em sua maior parte, gregas. Delas, Mary Shelley anota os Hinos homéricos, a *Ilíada*, mais dramas de Ésquilo e Sófocles, a *Historia Indica* de Xenofonte e o *Banquete* de Platão, que ele traduz por inteiro para o inglês no curso de dez dias, em julho de 1818. Por conta da censura da época, que considerava o amor homossexual não somente imoral como criminoso (e lembremos

do famoso do caso da prisão de Oscar Wilde, muitos anos mais tarde), sua tradução circulou apenas entre amigos, sendo publicada pela primeira vez 18 anos após a morte de Shelley, em 1840, numa edição mutilada pela censura (O'CONNOR, 2002, p. xiv). Mas, apesar de não poder publicar sua tradução, ela lhe serve para, junto da leitura ainda fresca de Milton e Ésquilo, inspirar os primeiros versos de *Prometeu Desacorrentado* ainda em setembro daquele mesmo ano. Fora isso, sua produção desse período inclui, em 1817, o épico *The Revolt of Islam*² e o famosíssimo soneto “Ozymandias”, entre seus poemas menores, além dos poemas de 1818 como o soneto “Lift not the painted veil” (traduzido em nossa antologia anterior como “Não ergas o tinto véu”), “Stanzas Written in Dejection Near Naples”, “Lines Written Among the Euganean Hills” e o diálogo poético “Julian and Maddalo”, inspirado pelas conversas entre o próprio poeta (representado pelo personagem de Julian) e Byron (Maddalo). Shelley continua traduzindo poesia, e sua tradução dos Hinos homéricos data desse mesmo período. Ao todo, sua obra tradutória totaliza o número de 3.262 versos traduzidos de 5 idiomas diferentes (grego, latim, italiano, espanhol e alemão) e vários autores, como Homero, Mosco, Bíon, Virgílio, Dante, Guido Cavalcanti, Calderon, Goethe – e os trechos do *Fausto* traduzidos por Shelley são, inclusive, defendidos por Harold Bloom como a melhor tradução de Goethe que se tem em inglês até hoje (BLOOM, 1994, p. 219).

E, o que é mais relevante, Shelley estabelece um diálogo íntimo entre o que traduz e o que compõe, apesar de tratar sua atividade tradutória como uma atividade secundária, uma prática técnica para treinar a versificação enquanto espera pela “inspiração” para compor poesia própria. Seu *Prometeu Desacorrentado* é iniciado após traduzir Platão, mas outras traduções estabelecem uma relação muito mais palpável no condizente à forma: seu Hino homérico a Mercúrio, por exemplo, que Shelley traduziu em 97 estrofes em oitava rima – uma opção estranha, considerando que não há rimas nem divisão estrófica no original, mas, de certo, uma opção virtuosística –, faz ecos em “The Witch of Atlas”, de 1820, composto de 80 estrofes nessa mesma forma. Do mesmo modo, a terça rima dos trechos do *Inferno* e *Purgatório*, traduzidos da *Divina Comédia* de Dante, antecipam *O Triunfo da Vida*

2 Publicado anteriormente sob o título de *Laon and Cythna, A Revolta do Islã* é um longo e complexo poema de 12 cantos em estrofes spenserianas sobre a questão da revolução e da tirania.

(*The Triumph of Life*), e a temática, o tom fúnebre e o próprio nome de Adônis da “Elegia à Morte de Adônis” de Bíon antecipam seu próprio “Adonaïs” (1821), a elegia pastoral pela morte de John Keats. É bom ressaltar ainda que o ano de 1818 é quando o casal viaja para a Itália, e a atmosfera e a literatura do país parecem também surtir efeito sobre Shelley, que, tendo lido já a poesia de Torquato Tasso em 1815, como apontamos anteriormente, compõe fragmentos de uma peça jamais concluída chamada *Tasso*, em 1818, ao mesmo tempo em que vai incorporando essas formas comuns à poesia italiana, mas raras na poesia inglesa, que são a terça e oitava rimas.

O ano de 1819, então, seria o ano em que a produção de Shelley se mostra em seu momento político mais explícito. Mary, infelizmente, já não mais anota as leituras feitas pelo casal, mas uma ocorrência em especial, que se deu na Inglaterra, fez com que Shelley escrevesse um de seus poemas políticos mais famosos, “The Mask of Anarchy” (Ou “Masque”, a grafia varia). Essa ocorrência foi o chamado “Massacre de Peterloo”, que ocorreu em agosto daquele ano nos campos de St. Peter, em Manchester, fazendo com o que o nome do massacre seja uma paródia da famosa Batalha de Waterloo, de 1815, em que Napoleão fora derrotado. Esse massacre foi o resultado de um protesto pacífico em que 60 mil civis se reuniram pelo direito de que as cidades industriais em crescimento, populadas por cidadãos pobres, sem representatividade política, pudessem eleger Membros do Parlamento. O ponto em que esse evento passou de “um protesto pacífico” para “um massacre” foi quando a cavalaria local reagiu com violência, temendo o tamanho da multidão, ferindo 500 pessoas e matando 18 – um número aproximado, é claro, dada a imprecisão das estatísticas da época, e os números podem variar de acordo com a fonte. Mas a questão principal que levou Shelley a admirar as vítimas desse massacre foi como elas foram capazes de manter sua resistência pacífica, mesmo diante da violência, e não tanto o massacre quanto a coragem dos manifestantes foi o que o inspirou de tal forma que ele se trancou por dias em seu sótão enquanto compunha o poema. Os efeitos psicológicos sobre os perpetradores da violência opressora e não-mútua são o foco das estrofes finais de “The Mask of Anarchy”, que termina com a frase antológica de que “Ye are many, they are few”. Não por acaso,

esse mesmo poema seria a principal inspiração para Henry Thoreau e Mahatma Ghandi, com suas noções de desobediência civil e *Satyagraha* (resistência civil não-violenta) (NICHOLS, 2008, p. 24).

Escrito na forma de uma quase balada em quartetos de tetrâmetros trocaicos ocasionalmente irregulares em rimas emparelhadas, esse poema de cerca de 700 versos é exemplar do estilo político que Shelley desenvolve em 1819. Ele é mais simples do que a poesia onírica de “Alastor”, as alegorias são mais claras, com a presença, inclusive, dos personagens reais John Scott, conde de Eldon, o visconde Lorde Castlereagh e o visconde Sidmouth; há um gosto pelo grotesco – como na imagem do Assassinato personificado seguido por cães gordos, da Fraude que chora lágrimas que se tornam pedras ao cair ou da Hipocrisia andando montada num crocodilo, todas elas alegorias para os três personagens reais citados – em conjunto com uma menor preocupação formal; e o poema todo tem um forte apelo popular, no sentido de ter sido composto com uma clara intenção de ser lido pelo próprio povo, de modo a inspirar neles ideias revolucionárias. Como comenta Mary, “Shelley amava o povo”, mas também estava ciente de que as massas não tinham a educação necessária para compreender seus poemas mais difíceis – algo que, como foi demonstrado pelas resenhas da época, os próprios leitores bem educados do seu tempo não eram capazes de fazer. Outros poemas menores dessa fase mais política – em certo grau semelhante, poderíamos dizer, à fase *A Rosa do Povo* de nosso Carlos Drummond de Andrade – são o soneto “England in 1819” (traduzido em nossa antologia monográfica), com sua crítica severa ao Rei George III, e “A New National Anthem”, uma paródia do hino nacional, além de outros poemas invectivos como “An Ode, Written October, 1819, Before the Spaniards Had Recovered Their Liberty”, “Lines Written During the Castlereagh Administration” “Song to the Men of England” e “Similes for Two Political Characters of 1819”.

Outros dois poemas dignos de nota são “Peter Bell the Third” e *Swellfoot the Tyrant*. “Peter Bell the Third” é uma paródia do poema “Peter Bell” de Wordsworth, sobre um oleiro homônimo que encontra salvação moral/religiosa após uma série de eventos naturais que evocam sua superstição. O “Peter Bell” de Shelley, por sua vez, condena, ao mesmo tempo, a obra, vista como terrível e tediosa, da produção

posterior de Wordsworth e posicionamento político do poeta, com sua guinada, ao longo dos anos, para o conservadorismo, como explorado já no soneto “To Wordsworth”. *Swellfoot the Tyrant*, uma obra mais complexa, é uma paródia de *Édipo Rei* inspirada em Aristófanes – em especial por uma cena real da vida de Shelley em que ele declamou, certa vez, alguns versos numa feira ao ar livre, enquanto porcos grunham ao fundo, o que o lembrou dos coros das peças cômicas gregas, como, por exemplo, *As Rãs*. Por isso, *Swellfoot* se apresenta como uma obra “traduzida do dórico” – e o próprio nome *Swellfoot* é uma tradução possível para o inglês de Οἰδίπους, Édipo, “pé inchado” – e com um coro de porcos, que procuram derrubar o rei e os seus ministros. Sua comicidade e o gosto pelo grotesco situam, com conforto, esses dois poemas dentro dessa produção política/invectiva de 1819.

Outro poema importantíssimo de Shelley composto nesse período e publicado em 1820 é a tragédia *Os Cenci*. Tomando como tema o drama real da família italiana renascentista de mesmo nome, a peça dramatiza o evento do estupro de Beatrice Cenci por seu pai, o infame conde Francesco Cenci, bem como o subsequente parricídio cometido por vingança e a condenação e execução de Beatrice pelo Estado, acusada de assassinato. A temática violenta e incestuosa da peça, em conjunto com a fama de Shelley como autor de *closet dramas*, i.e. peças para serem lidas e não encenadas, e a decadência da tragédia nos teatros ingleses em favor do melodrama (STEINER, 1961, p. 117) fizeram com que ela jamais fosse levada ao palco durante todo o século XIX (MULHALLEN, 2010, p. 16). Os pontos fortes dessa peça incluem a alta qualidade do verso, elogiada inclusive por Ezra Pound, um dos maiores detratores de Shelley (mas que considerava o 5º ato uma obra-prima), e a representação poderosa da heroína Beatrice, que mantém sua dignidade de figura trágica até os momentos finais de confronto com a morte. *Os Cenci* dialoga ainda com *Prometeu Desacorrentado* no tratamento das questões da problemática da linguagem, as quais desenvolverei no terceiro capítulo desta dissertação. No entanto, a forma desse tratamento dado é vastamente distinto, constituindo uma ação dramática mais realista e próxima do humano, com moldes mais shakespearianos do que gregos.

Por fim, vale a pena lembrar que, apesar dessa guinada política e popular que tinge a produção de Shelley do período, ele não para de escrever seus poemas mais difíceis e “sérios” (em oposição aos cômicos) – mais, digamos, “estetizantes”. *Prometeu Desacorrentado* ainda estava em produção até 1820, quando é publicado, e alguns de seus poemas mais célebres como “Ode ao Vento Oeste” e “Filosofia do amor” datam de 1819, além da menos conhecida, porém tão notável quanto, “Ode ao Céu” (estes dois últimos traduzidos em nossa antologia). Retomando a comparação com Drummond, que, após *A Rosa do Povo* publica o hermético e politicamente desiludido *Claro Enigma* (CAMILO, 2005, p. 214), é nesse espírito desses poemas mais difíceis (embora não bem desiludido ainda) que a produção posterior de Shelley se concentra.

É curioso e bastante revelador o que a poeta Elizabeth Bishop, no século XX, teve a dizer a respeito de *Prometeu Desacorrentado* (seu “maior drama”, segundo ela), em comparação com a poesia mais popular de Shelley:

Ele mostra as mesmas crenças e esperanças de reformar a humanidade que os seus primeiros poemas, mas não há mais uma listagem inútil das falhas da Terra. Shelley chegou ao ponto de entender que ele sozinho poderia fazer muito pouco contra a ignorância e a convenção, e, sem tentar simplificar seus poemas para ter um maior apelo ao público geral, como fizera anteriormente, ele escrevia exatamente como se sentia. O resultado é um padrão intrincado de espíritos, tempestades, música e nuvens, todos movidos por suas ideias arrebatadoras. É impossível lê-lo e ver as coisas exatamente como eram antes.
(BISHOP, 2008, p. 640)

No ano de 1820, enquanto Shelley viaja pela Itália – passando por Florença, Pisa, Livorno e Pisa de novo –, ele publica seu *Prometeu* e compõe os novos poemas “The Sensitive Plant” e “The Witch of Atlas”, os grandes poemas mais longos compostos então, além de poemas menores como “The Two Spirits: an Allegory”, “To a Skylark”, o soneto “Ye hasten to the grave...”, “Ode to Liberty” e os Hinos de Apolo e Pã, que, conforme pretendia o casal, fariam parte de uma peça chamada *Midas* escrita por Mary Shelley, um projeto que, no entanto, foi abandonado (dentro desses poemas, “The Two Spirits”, “Ye hasten to the grave...” e os dois Hinos foram traduzidos em nossa antologia). É desse ano também que data o famoso ensaio *Uma Defesa da Poesia (A Defence of Poetry)* – a resposta de

Shelley à crítica irônica-satírica de seu amigo Thomas Peacock contra a poesia em seu ensaio *As Quatro Eras da Poesia* (*The Four Ages of Poetry*, 1820), que alegava que o papel da poesia estava sendo obscurecido pela ciência, que seria mais adequada ao homem moderno e “evoluído” do que os mitos que encantavam os homens “primitivos”. É desse ensaio de Shelley que parte a famosa declaração de que os poetas são os “legisladores não-reconhecidos do mundo”.

Por fim, chegamos aos anos de 1821 e 1822, quando Shelley começa a desenvolver seu gosto por barcos, na companhia de Lorde Byron, visitado em Ravenna, por um período breve, e de Edward Ellerker Williams, um aventureiro da marinha, membro do Eighth Light Dragoons da Companhia das Índias Orientais, na companhia de sua esposa Jane. Jane se torna tema de diversos poemas compostos na época – “To Jane: ‘The Keen Stars Were Twinkling’”, “To Jane: The Recollection”, “To Jane: The Invitation”, “With a Guitar, to Jane”, todos de 1822 –, o que reflete a relação de distanciamento emocional sofrida pelos Shelley. Grandes poemas mitopeicos são escritos ainda nesse período como “Epipsychidion”, “Lines Written on Hearing the News of the Death of Napoleon” e “To Night”, em 1821, e *O Triunfo da Vida*, em 1822. Fora eles, destacamos ainda o outro drama lírico de Shelley, *Hellas*, inspirado pela guerra contemporânea entre os gregos e os turcos (da qual Byron efetivamente participaria), os sonetos “To Byron” e “Political Greatness” (traduzido em nossa antologia) e sua elegia pela morte de John Keats, em 1821, com quem Shelley tinha alguma relação de proximidade. Inspirado por Bion e pelos moldes pastorais de “Lycidas” de Milton, Shelley compõe 55 estrofes em modelo spenseriano, em parte como homenagem ao colega morto e em parte como reação à morte que, embora exagerada no sentido biográfico, refletia o desespero do eu-lírico materialista em relação à sua própria mortalidade (STEINER, 1975, p. 371). Por isso e por sua força poética, é um dos poemas mais famosos de Shelley, tendo sido já recitado por vozes como a de Vincent Price, na gravação de um LP de 1956, e a de Mick Jagger.

O Triunfo da Vida, esboçado em 1822, é um de seus maiores poemas, ainda que deixado “inacabado” por conta da morte precoce do poeta em 8 de julho, quando seu barco é atingido por uma tempestade em alto mar, ceifando Shelley,

Williams e ainda um terceiro tripulante. Composto em terça rima, em moldes dantescos e petrarquianos, ele toma a forma de uma visão, um delírio sinistro, para tratar de preocupações semelhantes às de *Prometeu*, no que diz respeito à relação entre o homem e figuras de poder, dialogando simultaneamente com os poemas dedicados a Wordsworth, ao apresentar a ideia de que a fagulha criativa é embotada pela vida (que toma ares distintos do que pode sugerir o título do poema, como se o triunfo da vida fosse algo positivo), com um viés cujo pessimismo é mais visível. Nesta fantasmagoria final de Shelley, impõe-se a imagem de um carro, o carro da vida como essa morte-em-vida que destrói o poder criativo, guiado por uma figura de Jano que passa em meio a uma turba de figuras sombrias que correm, dançam e orbitam o carro, com a figura (decaída) de Rousseau também aparecendo como interlocutor e um equivalente shelleyano ao Virgílio de Dante (BLOOM, 1979, p. 255, FRÓES, 2001, p. 72). Apesar de inacabado, *O Triunfo da Vida* representa a mais “implacável e objetivamente realizada de todas as visões de Shelley” (BLOOM, 1979, p. 221) e seu clímax final confirma isso, conforme o eu-lírico indaga, em desespero, “Then, what is life? I cried”, concluindo os 540 versos do poema, bem como toda a carreira poética de Shelley, com uma eficácia impecável. A desilusão final do poeta romântico dedicado a uma obra em geral positiva, guiada pelas noções da aperfeiçoabilidade do homem, em combinação com um estilo que retoma e, pode-se argumentar, extrapola o hermetismo de sua poesia anterior, poderia ainda ser interpretada como um primeiro passo rumo a esse movimento crepuscular do romantismo que foi o simbolismo – que só seria inaugurado, de fato, na França, por Baudelaire, mais de duas décadas mais tarde. Karl Marx, leitor de Shelley bem como de H. Heine, outro romântico, teria supostamente dito o seguinte sobre a morte precoce de Shelley e de Byron:

A verdadeira diferença entre Byron e Shelley é a seguinte: aqueles que os compreendem e os amam regozijam-se de que Byron tenha morrido aos 36 anos, porque, se ele tivesse vivido, teria se tornado um burguês reacionário; eles lamentam que Shelley tenha morrido aos 29, porque ele era essencialmente um revolucionário e teria sido sempre parte da vanguarda do Socialismo.

(MARX *apud* FOOT, 1975)³

3 Sei bem que é um *faux pas* acadêmico recorrer a um *apud* para uma citação, mas nesse caso em específico é preferível, visto que a veracidade da citação é discutível (ainda que, no entanto, Paul

Apesar de não haver indícios de reacionarismo em Shelley até o final de sua vida, talvez essa postura fosse difícil de manter por esse súbito caráter pessimista de sua poesia tardia – o que, de novo, nos leva a comparações com a distinção entre as fases *A Rosa do Povo* e *Claro Enigma* de Drummond. Seu silêncio, no entanto, censura qualquer especulação posterior.

1.2 Recepção

Como poeta, porém, a vida de Shelley não termina com sua morte precoce em 1822. Seus *Posthumous Poems* são publicados em 1824 por Mary Shelley, que continua a ser a responsável por sua reescritura – no sentido do teórico belga André Lefevere, de manipulação de fama literária através da reedição (LEFEVERE, 2008, p. 17), criando efetivamente a imagem posterior do poeta – até sua morte em 1851. A partir de então, quem assume esse papel de reescritor passam a ser Dante Gabriel Rossetti e outros poetas vitorianos. Sua poesia política teve alcance durante anos após sua morte, através de Thoreau, Gandhi (NICHOLS, 2008, p. 24) e dos movimentos cartistas e os primeiros movimentos socialistas de 1880 e 1890 (FOOT, 1975), um público, infelizmente, pouco atento aos seus méritos poéticos e mais preocupado com questões ideológicas, ao mesmo tempo em que os poetas vitorianos – conservadores, cristãos e monarquistas, como Algernon Charles Swinburne e Robert Browning – se empenharam em representá-lo como um poeta delicado que falava da natureza, do amor e de “espíritos puros”, mesmo quando essa natureza representava um meio simbólico de tratar de coisas muito mais complexas, como é o caso da “Ode ao Vento Oeste” ou da “Planta Sensitiva” (BLOOM, 1959, p. 148). Considerando o modo como Lefevere observa a constituição do sistema literário, onde poetas disputam por posições dominantes de poética e ideologia (LEFEVERE, 2008, p. 17), poderíamos ver nessa divisão entre os receptores de Shelley um desencontro entre poética e ideologia, como se, cindido em dois, cada grupo de leitores levasse um pedaço da poesia de Shelley.

Foot a cite como verdadeira).

Matthew Arnold, sobretudo, foi o autor mais ofendido por suas preferências políticas e vida “escandalosa”, perdendo o gosto pela obra do poeta após ter lido sua biografia (REIMAN, 2007, p. 540). É estranho que tenha cabido, então, ao shelleyano Robert Browning a tarefa de defendê-lo em seu *Ensaio sobre Shelley* (*Essay on Shelley*), ainda que Browning fosse cristão (contrastando com o declarado ateísmo do poeta a quem ele admirava) e recorresse a tortuosos argumentos morais para defendê-lo. Mas, mais do que somente reeditá-lo, é a influência da dicção shelleyana sobre os vitorianos, sem, no entanto, qualquer coisa dos ideais shelleyanos, que leva esse estilo a uma rápida senectude, através do esteticismo e do louvor à sonoridade, que tanto Eliot quanto Pound condenam (ELIOT, 1934, pp. 323-25., POUND, 1968, pp. 292-94), chegando ao ponto de Eliot acabar defendendo Shelley⁴, de quem desgostava, em comparação com “seu discípulo” Swinburne, por conseguir um efeito de beleza de forma e conteúdo que Swinburne falharia em expressar.

Como apresentamos já em nossa monografia (SCANDOLARA, 2010, pp. 55-69), as consequências dessa reescritura, que assumiu o caráter esteticista de Shelley para reproduzir somente o seu lado poético mais inofensivo e produzir uma poesia vitoriana própria, shelleyana apenas na forma, foram severas, com todas as principais figuras de destaque do começo do século – acadêmicos seminais como F. R. Leavis, poetas e críticos modernistas mais proeminentes como Pound e Eliot, e a Nova Crítica americana – condenando Shelley como um poeta frívolo e menor, um ponto de vista que foi mantido na academia até meados da década de 1950 e que persistiu inclusive entre as instituições de ensino (FOOT, 1975).

Apesar disso, a lógica da linhagem poética se desenvolveu à parte da sua manipulação de fama literária realizada por críticos e acadêmicos. Além de Browning, no período vitoriano, Shelley influenciaria, no século XX ainda, na língua inglesa, Yeats, Shaw e Santayana (REIMAN, 2007, p. 541), além de Wallace

4 “I quote from Shelley, because Shelley is supposed to be the master of Swinburne; and because his song, like that of a Champion, has what Swinburne has not – a beauty of music and a beauty of content; and because it is clearly and simply expressed, with only two adjectives.” (ELIOT, 1934, p. 325)

[“Cito Shelley, porque Shelley é, supostamente, o mestre de Swinburne; e porque essa canção, como a de um Campeão, tem aquilo que a Swinburne não tem – uma beleza na música e uma beleza no conteúdo; e porque se expressa de modo claro e simples, com apenas dois adjetivos”]

Stevens e, mais tarde, John Ashbery (BLOOM, 1959, p. 200). Fora isso, outros poetas, de língua inglesa e portuguesa, também fariam menção a Shelley, o que, apesar de não representar uma influência textual, tal como é a operada por aquilo que Bloom enxerga como “angústia da influência”, é uma forma de reconhecimento, na maior parte das vezes uma demonstração de um reconhecimento que vai muito além do lugar-comum de Shelley como um poeta frívolo.

O heterônimo Álvaro de Campos de Fernando Pessoa, por exemplo, em “Saudação a Walt Whitman”, ao louvar o poeta norte-americano através de uma enumeração de nomes, recorre a uma comparação com Shelley e Milton, identificando, como Bloom e Baudelaire⁵, uma linhagem poética que parte de Milton, chegando a Shelley e daí a Whitman:

(...)
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,
Homero do insaisissable de flutuante carnal,
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,
Milton-Shelley do horizonte da Eletricidade futura! incubo de todos os gestos
Espasmo pra dentro de todos os objetos-força,
(PESSOA, 2008, p. 336, vv. 29-33)

Uma outra referência a Shelley, que me surpreendeu por sua imprevisibilidade, foi feita por um poeta iugoslavo, mais tarde poeta laureado dos EUA, chamado Dušan “Charles” Simic (nascido em 1938), que lhe dedica um poema inteiro, intitulado apenas “Shelley”, sobre suas impressões pessoais do primeiro contato que teve com o romântico:

Poet of the dead leaves driven like ghosts,
Driven like pestilence-stricken multitudes,
I read you first
One rainy evening in New York City. (...)⁶
(SIMIC, 2007, p. 12, vv. 1-4)

E o epíteto “poet of the dead leaves driven like ghosts” que Simic lhe dá no primeiro verso deriva da primeira estrofe da famosa “Ode ao Vento Oeste”. O poema

5 Em seus *Paraísos Artificiais*, Baudelaire usa uma imagem de Shelley, de *A Revolta do Islã* (canto V, estrofe XXIII) para ilustrar o que chama de uma ‘representação fiel da visão sob o ópio’ e caracteriza esses versos como sendo “solene e verdadeiramente miltonianos” (BAUDELAIRE, 2005, p. 104).

6 “Poeta das folhas mortas conduzidas como fantasmas / Conduzidas como multidões afligidas pela pestilência / Eu te leio pela primeira vez / Numa noite de chuva na cidade de Nova York”

de Simic é repleto ainda de outras referências intertextuais a Shelley.

Entre os poetas *beat*, ícones da rebeldia e da contracultura da década de 60, o principal shelleyano é Gregory Corso, cujas cinzas estão enterradas, inclusive, no mesmo local onde repousam as de Shelley. No poema “I am 25”, Corso diz:

With a love a madness for Shelley
Chatterton Rimbaud
and the needy-yap of my youth
has gone from ear to ear:
I HATE OLD POETMEN!⁷ (...)
(CORSO, 2011, p. 5, vv. 1-5)

E, ainda em se tratando de poesia de contracultura, encontramos uma referência a Shelley, outra vez emparelhada a Rimbaud, na obra do paulistano Roberto Piva. Em sua “Introdução” ao segundo livro, *Piazzas*, de 1964, Piva diz:

(...)
Ruas Praças cheias de silêncio as árvores outra vez todos estes
mitos com seus roxos corpos nus todos chamando por mim & meu amigo
para morar com eles crânios galopantes Rimbaud Shelley
Caravaggio & o braço sorridente também Nos escuros tapetes cinzentos
(...)
(PIVA, 2008, p. 77)

E, o que é talvez a referência mais surpreendente, como reconhece Harold Bloom, Samuel Beckett se refere a um poema fragmentário de Shelley, intitulado “To the Moon”, que começa assim:

Art thou pale for weariness
Of climbing heaven and gazing on the earth,⁸

E é homenageado da seguinte forma em *Esperando Godot*, representando, “como um vagante solitário”, segundo Bloom, “o emblema da angústia de Estragon de que Vladimir possa vir a abandoná-lo” (BLOOM, 1994, p. 501):

ESTRAGON
Pale for weariness.
VLADIMIR
Eh?
ESTRAGON

7 “Com um amor uma loucura por Shelley/ Chatterton Rimbaud/ e o blábláblá da minha juventude/ já passou de ouvido em ouvido / EU ODEIO POETAS VELHOS!” (tradução de Reuben da Cunha Rocha)

8 “Estás pálida de cansaço / De subir o céu e mirar a terra”

Of climbing heaven and gazing on the likes of us.
(BECKETT, 1982, p. 34)⁹

Com certeza deve haver mais referências e influências que me fogem agora e que poderíamos encontrar com um estudo mais detido, mas acredito que esses nomes sejam o suficiente para ilustrar algo da longevidade de sua poesia. Não planejamos, como objetivo deste trabalho, traçar uma árvore genealógica da influência de Shelley, assim como não planejamos rever mais uma vez essas disputas poéticas e ideológicas – disputas que levaram à rejeição de Shelley entre os acadêmicos e outros poetas dominantes do século XX, o que, por sua vez, teve reflexos na falta de traduções e, o que é mais importante, na falta de um pensamento sobre a tradução de Shelley. Acredito que nosso trabalho anterior (SCANDOLARA, 2010) já tenha fornecido um material de uma extensão razoável sobre o assunto. No entanto, devemos manter em mente a preocupação ética com a retratação do poeta. Não é um poeta frívolo, autor de uma obra “lírica”, “bonita”, “limpa” e, em todos os sentidos, “menor”, que queremos traduzir, apresentar ao público, repensar e recontextualizar. Também não podemos vê-lo apenas como um socialista, pela ótica dos poemas de 1819: todos esses aspectos – políticos, egóticos, líricos, antigos, modernos, mitopeicos, populares, eruditos, grotescos, cômicos –, em vez disso, convivem e se combinam em Shelley de maneira caótica e complexa.

E isso mais uma vez nos leva ao *Prometeu Desacorrentado* como a grande obra representativa de Shelley e foco de nossos estudos, política em suas preocupações, sem no entanto “fazer uma listagem inútil das falhas da terra” ou facilitar e diluir seu estilo (como vimos, difícil, musical e proto-hermético) “com o intuito de ser lido pelo público em geral” (BISHOP, 2008, p. 640). Na seção seguinte, trataremos das principais referências e inspirações desse poema, para, na sequência, podermos analisá-lo mais a fundo, sobretudo, no que diz respeito à sua forma e principais elementos, para adentrarmos, por fim, na questão dos problemas da linguagem.

9 Gogo: Pálida de cansaço
Didi: Hein?
Gogo: De subir o céu e mirar a nossa laia

1.3 Ésquilo e Milton: as Inspirações

Segundo a mitologia grega, Prometeu foi o titã famosamente punido por Zeus por ter roubado o fogo para dá-lo aos mortais, frustrando os planos de Zeus, que planejava mantê-los domesticados como gado. Seu castigo é ser acorrentado ao Cáucaso, onde ficaria exposto aos elementos e teria seu fígado devorado por um abutre (ou por uma águia; as versões variam), até que fosse feito um acordo com Zeus. Nesse pacto, Prometeu revelaria informações importantes sobre o futuro do deus olímpico, concernente a uma profecia sobre sua queda (lembrando que, no grego, Prometeu, Προ + μηθεύς, significa algo como “pré-vidente”), uma vez que, segundo uma das versões do mito, que é a utilizada por Ésquilo, o filho de Zeus com Tétis seria quem estaria destinado a derrubá-lo. Assim, ao ceder enfim às torturas infligidas, Prometeu revelaria a profecia, que poderia, portanto, ser evitada por Zeus ao dar Tétis em casamento a Peleu, que, por sua vez, com ela geraria Aquiles, uma das principais figuras da Guerra de Troia e da *Ilíada* – mantendo a ordem na hierarquia celestial.

Ésquilo, se era de fato o autor da peça – e há dúvidas hoje sobre a sua autoria (LESKY, 2003, p. 132, HALLERAN, 2005¹⁰, p. 181, WILSON¹¹, 2005, p. 199), o que, na falta de dados sobre o seu possível autor real, não nos impedirá, conforme a tradição, de nos referirmos a ele como seu autor –, com sua trilogia sobre o titã, então, se vale não só do lado mais popular do mito de Prometeu, que é a sua punição pelo roubo do fogo. Ele incorpora também esses detalhes mais obscuros de sua mitologia como a questão da profecia sobre a queda de Zeus, parte do mito de Tétis (que teria sido perseguida por Zeus e Poseidon, mas estava destinada a gerar um filho muito mais poderoso que o pai, não importando quem esse pai fosse), e também o mito de Io, cuja linhagem posterior viria a gerar Hércules, o responsável por matar o abutre e quebrar os grilhões de Prometeu. Tal manipulação do mito por

10 HALLERAN, Michael R. “Episodes”. In GREGORY, 2005.

11 WILSON, Peter. “Music”. In GREGORY, 2005.

Ésquilo representaria uma inovação sobre a tragédia grega (ANDERSON, 2005¹², pp. 133-4), e mais um caso de excepcionalidade de *Prometeu Acorrentado*, conforme comentaremos a seguir.

Séculos mais tarde, no período romântico, diversos poetas passaram a reaproveitar o mito, sempre sob uma ótica simpática ao titã, que representaria esse caráter criativo e transgressor da humanidade (BLOOM, 1959, p. 56), padroeiro de todos os poetas. Dentre eles, podemos listar Goethe, Byron e Herder, todos compondo poemas inspirados pela temática de Prometeu, além de músicos como Beethoven, Liszt e Schubert. Mas, para nenhum desses autores, o tema foi tão importante quanto foi para Shelley, que faz do mito um verdadeiro evangelho. Antes de tratarmos do seu *Prometeu Desacorrentado*, no entanto, devemos lançar um olhar mais detido sobre a trilogia de Ésquilo, começando com *Prometeu Acorrentado*, que, como fica evidente, serviu-lhe de molde.

A peça se abre com a cena da crucificação de Prometeu no Cáucaso realizada por Cratos (Força, ou Poder) e Bias (Violência, personagem mudo), enquanto Hefesto, o deus ferreiro, responsável por forjar os cravos e grilhões que o prendem, lamenta. Após a saída de seus torturadores, o titã, monologando, esbraveja sua raiva contra o mundo e é ouvido, a princípio, por ninguém, senão a natureza inanimada, realçando sua solidão (KITTO, 1972, p. 113) e atraindo, mais tarde, a atenção de um coro de oceânides, ninfas filhas do deus Oceano, que tentam consolá-lo. A escolha das oceânides para o coro, dada a importância que o coro tinha no drama grego, não é arbitrária, mas é definida pela sua afinidade com o herói (BATTEZZATO, 2005, p. 157¹³): Prometeu seria filho da titã Clímene, uma das filhas de Oceano, segundo Hesíodo, com Jápeto. Uma hora, entra em cena o próprio deus Oceano, que vem dialogar com Prometeu e lhe sugere que deixe de resistir e se submeta a Zeus. Prometeu, no entanto, resiste.

O quarto ato é notável, então, pelas complexidades que acompanham a introdução da estranha personagem de Io, a menina transformada em novilho por Hera após ser objeto da luxúria de Zeus, castigada não apenas com essa transformação, mas também com a perseguição sem fim de um moscardo, que a

12 ANDERSON, Michael J.. "Myth". In GREGORY, 2005.

13 BATTEZZATO, Luigi. "Lyric". In GREGORY, 2005.

morde e faz com que não possa parar jamais para descansar. Sua mobilidade constante oferece, assim, um contraponto à imobilidade fixa de Prometeu, ao mesmo tempo em que representa mais um aspecto das punições cruéis e arbitrárias dos deuses olímpicos. É através do diálogo com ela que nós, como plateia, ficamos sabendo da profecia da queda de Zeus, e do futuro de Io, que, após longa peregrinação, daria origem à linhagem que resultará em Hércules (Hércules), que, como apontamos acima, é quem acaba por quebrar as cadeias que prendem Prometeu – e, desse modo, a redenção de Io se relaciona intimamente com a sua própria redenção (LESKY, 2003, p. 132). Hermes, no entanto, no quinto e último ato, ouve o que acontece e exige, numa longa cena de interrogatório, que Prometeu revele o que sabe sobre o futuro de Zeus – e, porque o titã se nega a fazê-lo, é punido sendo lançado ao Tártaro. Isso conclui a tragédia.

As peças posteriores *Prometeu Libertado* e *Prometeu Piróforo*, talvez nesta ordem, dariam continuidade à trilogia, mas somente *Prometeu Acorrentado* sobreviveu, e as informações que temos das outras peças derivam apenas de comentários posteriores. Através desses comentários, sabemos, por exemplo, que *Prometeu Libertado* tinha um coro de titãs (BATTEZZATO, 2005, p. 157), o que mais uma vez demarca a relação de afinidade entre o herói e o coro, também consistente com sua ambientação no Tártaro, e que sua conclusão segue a versão do mito que mencionamos acima, com a reconciliação entre o titã e Zeus. Sobre *Prometeu Piróforo* pouco se sabe, seu lugar exato na trilogia é incerto, podendo ser tanto a primeira quanto a terceira peça, uma vez que sua temática poderia ser a encenação do roubo do fogo, o crime que faz Prometeu ser castigado em *Prometeu Acorrentado*, ou o estabelecimento do culto a Prometeu em Atenas, associado à corrida da tocha (SAÏD, 2005, p. 216¹⁴). O *Prometeu Desacorrentado* de Shelley seria, assim, uma revisitação do *Prometeu Libertado* de Ésquilo, mas, como observaremos, ele deriva muito de sua estrutura da peça grega sobrevivente que a antecede.

É nesse ponto em que repousa a principal alteração que Shelley opera sobre o mito, declarada por ele no próprio prefácio do poema. Neste prefácio (que

14 SAÏD, Suzanne. "Aeschylean Tragedy". In GREGORY, 2005.

traduzimos aqui em conjunto com o poema), Shelley defende sua alteração com base no que via como a lógica dos próprios tragediógrafos gregos, que, segundo ele, também exibiram no teatro grego a história de Agamêmnon com “tantas variações quanto havia peças” :

But, in truth, I was averse from a catastrophe so feeble as that of reconciling the Champion with the Oppressor of mankind. The moral interest of the fable, which is so powerfully sustained by the sufferings and endurance of Prometheus, would be annihilated if we could conceive of him as unsaying his high language and quailing before his successful and perfidious adversary. The only imaginary being, resembling in any degree Prometheus, is Satan; and Prometheus is, in my judgment, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandizement, which, in the hero of *Paradise Lost*, interfere with the interest. The character of Satan engenders in the mind a pernicious casuistry which leads us to weigh his faults with his wrongs, and to excuse the former because the latter exceed all measure. In the minds of those who consider that magnificent fiction with a religious feeling it engenders something worse. But Prometheus is, as it were, the type of the highest perfection of moral and intellectual nature impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends.
(SHELLEY in REIMAN, 2007, p. 206)¹⁵

Felizmente, a declaração do próprio poeta nos poupa de ter de forçar a comparação entre Prometeu e Satã como objeto de estudo. Em *Paraíso Perdido*, Milton traça um retrato de Satã que o representa, a princípio, como uma figura trágica, castigado por Deus por sua rebeldia com o seu cárcere no Inferno. Mais tarde, conforme o foco narrativo muda de Satã para Adão e Eva e sua queda, é que Satã é deixado de lado como personagem, tornando-se cada vez mais corrompido

15 “Mas, na verdade, eu era avesso a uma catástrofe tão flébil quanto a reconciliação do Campeão com o Opressor da humanidade. O interesse moral da fábula, tão poderosamente sustentado pelos sofrimentos e resistência de Prometeu, seria aniquilado se pudéssemos concebê-lo desdizendo sua linguagem elevada e se encolhendo diante de seu adversário perfidioso e bem-sucedido. O único ser imaginário semelhante em algum grau a Prometeu é Satã; e Prometeu é, em meu julgamento, um personagem mais poético que Satã, porque, além da coragem e majestade e oposição firme e paciente à força onipotente, ele é passível de ser descrito como isento das máculas da ambição, inveja, vingança e desejo por engrandecimento pessoal que, no Herói de *Paraíso Perdido*, interferem com os interesses. O personagem de Satã engendra na mente uma casuística perniciosa que nos leva a pesar suas falhas com seus erros, e a desculpar aquelas porque estas excedem qualquer mesura. Nas mentes daqueles que levam essa ficção magnífica em consideração com um sentimento religioso, algo pior é engendrado. Mas Prometeu, do modo como é, é o tipo de maior perfeição de natureza moral e intelectual, impelido pelas motivações mais puras e verdadeiras aos melhores e mais nobres fins”.

por sua maldade.

Tendo Shelley lido bastante Milton nos anos diretamente anteriores à composição de sua peça, não é de se admirar que o seu Prometeu e Satã tivessem tantas semelhanças: em ambos os casos, temos uma entidade espiritual imortal sendo castigada com severidade por uma entidade divina muito superior, motivada por uma transgressão cometida. As referências a Jove como “todo-poderoso” em diversas ocasiões¹⁶ também ecoam essa associação entre o deus olímpico e o Deus cristão.

Como se sabe, Satã, por obra de subversão, era uma figura bem vista entre os românticos – tanto que a contracapa da edição Penguin do *Paraíso Perdido* afirma “Introducing literature's first Romantic – Satan”. Não por acaso também falamos em “satanismo” para se referir à poesia de Byron e, mais tarde, Baudelaire. E Blake, também, que compôs um longo poema chamado *Milton* sobre a figura do poeta, dele afirmaria ainda, em *The Marriage of Heaven and Hell*:

The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels and God, and at liberty when of Devils and Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it.
(BLAKE, 1988, p. 35)¹⁷

Sob um olhar mais razoável, é difícil concluir que o autor John Milton – não no sentido de a entidade narrativa que apresenta o *Paraíso Perdido* (que, de fato, representa Satã, pelo menos a princípio, sob termos grandiloquentes), mas aquilo que Eco chamaria de autor empírico, a figura histórica real que escreve a obra, em oposição à entidade teórica do autor-modelo (ECO, 1994, p. 14) – fosse “do partido do Diabo sem o saber”, especialmente depois de ler os capítulos tardios do poema¹⁸. Neles, Satã e seus comparsas se degeneram aos poucos, corrompidos pelo próprio

16 As palavras “almighty” e “omnipotent” ou “omnipotence”, em referência a Jove, ocorrem, no ato I, nos vv. 18, 115, 161, 272, 290, 344, 362, 402, no ato II, cena 4, no v. 48 e no ato III, cena 1, no v. 3, na própria voz do deus.

17 “O motivo pelo qual Milton escrevia em grilhões dos Anjos & Deus, e com liberdade dos Diabos & o Inferno, era porque era um verdadeiro Poeta e do partido do Diabo sem o saber”

18 Nisso, a leitura de Stanley Fish a respeito é interessante: Milton teria criado um Satã humanizado e esplendoroso para criar essa relação de identificação e reverência no leitor, de modo a demonstrar-lhe as suas próprias fraquezas espirituais como ser humano, reforçando a necessidade da fé para não se deixar convencer pelo inimigo (FISH, 2001 pp. 138-9).

mal, até serem transformados em serpentes que se mordem umas às outras, conforme narrado no livro X, uma degeneração que não é evidente nos livros iniciais que revestem Satã de uma aura heroica, ainda que decaída.

Textualmente, vemos que o *Paraíso Perdido* se inicia com 84 versos do narrador antes de Satã ter a primeira e grandiloquente fala, dentre os quais 26 pertencem à invocação à musa e ao argumento de todo o poema, como é da tradição épica, e 58 descrevem em detalhes a situação de Satã e seus companheiros derrotados no Inferno – uma descrição de grande peso emocional, cujo tom trágico é evidenciado pelo uso vocabular: “horrid crew” (“turba horrída”), “doom” (“perdição”), “lost happiness” (“perdida felicidade”), “lasting pain” (“dor duradoura”), “baleful eyes” (“olhos funestos”), “huge affliction and dismay” (“enorme aflição e desalento”), “sights of woe” (“visões de mágoa”), “doleful shades” (“vultos pesarosos”), etc. A esses termos se somam ainda a descrição grandiosa de sua queda como tendo durado “nove vezes o espaço que mede dia e noite” (1. v. 50) e a de seu escudo às costas “ponderoso” e “como a lua” (1. vv. 284-7). Mas os livros posteriores deixam claro que há uma degeneração (NICOLSON, 1964, pp. 186-190), de modo que nem mesmo os outros anjos o reconhecem, ainda que o próprio Satã acredite que não tenha se corrompido – uma prova de que sua própria percepção se corrompeu.

Shelley, como demonstrado na citação acima, reconhece as fraquezas morais de Satã, motivo pelo qual elege Prometeu como uma figura imaginária superior, e era de se esperar que Byron e Blake também não fossem ingênuos o suficiente para não levá-las em consideração. No entanto, como diz Shelley, “o personagem de Satã engendra na mente uma casuística perniciosa que nos leva a pesar suas falhas com seus erros, e a desculpar aquelas porque estas excedem qualquer medida”, e parece ter sido esse o pensamento por trás dos outros românticos, em seu louvor da rebeldia e da insubordinação. Não por acaso é no Romantismo, mais do que em qualquer período anterior, que o poeta aparece como uma espécie de rebelde – e, como vimos, poucos poetas do começo do século XIX conseguiram ser tão polêmicos quanto Shelley: ateu, vegetariano e oposto ao governo, com boa parte de sua obra circulando de modo anônimo e/ou censurada.

No entanto, assim como foi necessário o período romântico para encontrar algo de virtuoso em Satã, ainda que ele tivesse recebido uma representação de herói clássico no período barroco, também podemos pensar que os gregos não eram tão simpáticos assim ao personagem de Prometeu quanto pudesse parecer à primeira vista. Ainda que Ésquilo, como Milton, tivesse maestria em sua representação do sofrimento do titã, Prometeu se opôs ao pai dos deuses, ao grande rei e instaurador da ordem, e uma ordem sem a qual a pólis não poderia funcionar. Como nos lembram comentaristas como Edith Hall, a produção dramática ateniense visava, em alguma medida, manter a ordem ideológica da pólis, o “atenocentrismo” (HALL, 1997, p. 101), que pode ser observado na recorrência de temas como a submissão da mulher, representadas como tendendo a ficar loucas quando não há um homem por perto (*ibid*, p. 107); louvação da pólis, em oposição à “barbárie” dos povos nômades (*ibid*, p. 97); naturalidade da relação entre escravo e senhor (*ibid*, p. 112); etc. Por ora, não levemos em consideração o possível anacronismo de se falar em “ideologia ateniense” – uma vez que a própria noção de ideologia nasce só no século XVIII (EAGLETON, 1997, p. 4) – e, antes que condenemos Ésquilo, lembremos, primeiro, que há mais na obra literária do que os seus componentes ideológicos, e segundo, que estamos tratando de uma obra antiquíssima, do século V a.C., produzida por uma sociedade cujos hábitos seriam, para nós, de difícil compreensão, independente de nossos esforços imaginativos – e que, se tendemos à condenação dos aspectos ideológicos das obras da antiguidade, é porque fomos influenciados pelo humanismo e o espírito de mudança românticos.

O que importa, para nosso estudo agora, é o fato de que Ésquilo, como outros dramaturgos, cidadãos atenienses escrevendo para outros cidadãos atenienses, tendia a confirmar as noções que regiam a ordem na pólis com suas obras. Assim, o sofrimento de Prometeu só tem fim com sua reconciliação com Zeus, e, se podemos encontrar falhas morais no pai dos deuses (sua violência), sob a ótica ateniense, também podemos encontrá-las no titã. Sua insubordinação intelectual e arrogância o fazem ser, em alguma medida, merecedor do seu castigo (ROMILLY, 1998, p. 57), uma vez que a insubordinação intelectual podia ser vista como nociva à constituição da pólis, capaz de destruí-la por dentro, corroendo seus

elos. Sócrates foi um exemplo de insubordinação intelectual, por exemplo, ao negar em público a existência dos deuses, e, além de ter sido ridicularizado na peça *As Nuvens*, de Aristófanes, foi famosamente condenado ao suicídio via ingestão de cicuta. Uma sociedade que tratou Sócrates desse modo por ir contra o pensamento estabelecido também não deveria ver como positiva a insubmissão de Prometeu. O comentador H. D. F. Kitto, em sua leitura de *Prometeu Acorrentado*, entende essa tragédia como uma história de conciliação entre a Inteligência, representada por Prometeu, e a Ordem e Poder, simbolizada por Zeus (KITTO, 1972, pp. 50, 123). As ações de Zeus são, senão justificadas, ao menos atenuadas pela novidade de seu reino – cronologicamente, na medida em que é possível traçar uma cronologia dos mitos gregos, o mito de Prometeu se inicia logo após a Titanomaquia, em que ele tem um papel crucial na vitória dos deuses olímpicos, e seu ciclo termina após o amadurecimento de Hércules, posterior ao mito de Anfitrião e Alcmena que leva ao seu nascimento, como culminação de uma série de linhagens heroicas geradas a partir de Io¹⁹ (ficando incerto, no entanto, se o fim desse ciclo se dá antes de Hércules morrer ou após ele ser morto e divinizado). Através desse embate, lembrando das falhas morais de Prometeu, é que Ésquilo pode demonstrar toda a fúria e indignação do titã sem questionar a ordem vigente desde os seus alicerces divinos. E assim, “a tragédia [é] ocasionada pela violência, mas uma violência que passa e o caos dá lugar à paz, com o tempo” (KITTO, 1972, p. 123), o que permite explicar a reconciliação final da trilogia esquiliana. Essa interpretação se harmoniza com a de Suzanne Saïd, que acrescenta ainda um comentário sobre o aspecto humano moral da tragédia:

Taught by time, the new god will assume a different character in the future: (...) This change will be mirrored by a parallel advance in the human world. Men were given technical knowledge and skills by Prometheus, but they are still lacking the virtues that belong to Zeus and make possible the existence of human communities; these virtues, in the words of Plato's Protagoras (322c), are diké and aidós (justice and restraint). (SAÏD, 2005, p. 225)²⁰

19 Io, com Jove, gera Épafo, cuja filha Líbia gera, com Posêidon, Belo, cujo filho Dânao gera, entre as outras 50 filhas, Hipermnestra (a única danaide que não mata o marido após as núpcias), que gera Abas, que gera Acrísio, cuja filha Dânae gera Perseu. Perseu, por fim, com Andrômeda gera Electrião, e Alcmena é sua filha, totalizando 12 gerações de Io até o nascimento de Hércules.

20 “Ensinado pelo tempo, o novo deus assumirá um caráter diferente no futuro (...). Essa mudança será espelhada por um avanço paralelo no mundo humano. Os homens receberam o

Saíd se refere aqui a Protágoras, do diálogo homônimo de Platão, que oferece uma variação do mito com algumas diferenças. Tanto Ésquilo quanto Shelley ignoram a existência do irmão intelectualmente inferior de Prometeu, Epimeteu. Se Prometeu é o “pré-vidente”, Epimeteu é o “pós-vidente”, aquele que só pensa no que faz depois de tê-lo feito, e ele tem um papel crucial na versão do mito prometeico de Protágoras. Diz ele que os dois titãs foram encarregados de criar todas as criaturas mortais a partir do barro e de distribuir entre elas suas qualidades, de modo que possam sobreviver sem que se extingam. Epimeteu pede ao irmão que o deixe fazer isso sozinho e assim cria todos os animais com suas devidas características, com as presas, as garras, os cascos, a força, a velocidade, a couraça e a pelagem, conforme tem cada espécie conhecida. O problema é que Epimeteu esgota seus recursos com todas as criaturas da natureza, de modo que nada resta ao chegar no homem, que “não dispunha de nada” (PLATÃO in CASSIN, 2005, p. 333). Assim, desesperado porque se aproximava o prazo em que o homem teria que estar pronto, Prometeu entra, sorrateiro, na oficina de Hefesto e Atena e rouba, do primeiro, o fogo, e, da segunda, o conhecimento técnico. E por isso Prometeu é punido – porém, o foco do mito narrado por Protágoras não é esse, mas um outro aspecto que é como faltava a esse homem primitivo o conhecimento político, que deriva de Zeus (e que Prometeu não pôde roubar). O Zeus de Protágoras, no entanto, não é um tirano opressor e se apieda da humanidade, por ver que ela, mesmo com o fogo e a técnica, se via em desvantagem, porque não conseguia formar cidades, e lhe envia seu filho Hermes para repartir essa inteligência política entre os homens. É um mito muito diferente do de Ésquilo, mais favorável ao pai dos deuses, e não permite a interpretação de Kitto de um conflito entre Inteligência e Poder – além de compor um material trágico muito inferior, dada a comicidade da trapalhada de Epimeteu. Mas tem uma utilidade, no discurso de Protágoras que fornecer uma “fundação ética do político” (CASSIN, 2005, p. 69)

Há mais uma versão ainda, relatada por Élio Aristides, que se opõe a Platão

conhecimento técnico e as habilidades de Prometeu, mas ainda lhes faltam as virtudes que pertencem a Zeus e fazem ser possível a existência de comunidades humanas; essas virtudes, nas palavras de Protágoras de Platão (322c), são dike (justiça) e aido (contenção)”

e à condenação platônica da retórica. Em *Contra Platão, para defender a retórica*, Aristides relata uma situação semelhante da do mito de Protágoras, mas omite o momento anterior à criação do homem e de todas as criaturas por Prometeu e Epimeteu (há apenas uma menção à criação do homem por Prometeu quando ele diz como Prometeu moldou nos homens os órgãos dos sentidos, de maneira igualitária). Ele começa com “Os homens e os outros animais tinham há pouco surgido, e a terra estava repleta de confusão e tumulto. Eles não sabiam o que fazer de si próprios, porque nada havia que os conduzisse à união” (ARISTIDES in CASSIN, 2005, p. 349). Em Aristides, Prometeu não rouba o fogo (tampouco é punido), apenas convence Zeus a enviar ajuda à humanidade, antes que ela fosse extinta, e, quando Hermes é enviado para dar a retórica aos homens, Prometeu o ajuda a distribuí-la, para que essa distribuição seja não igualitária como a dos órgãos dos sentidos, mas capaz de criar homens que sejam melhores retóricos do que os outros. É uma versão do mito ainda mais abstrata do que a de Protágoras em Platão, mas deixa transparecer a ideia de que o fogo de Prometeu fosse um fogo metafórico, representante de um tipo de inteligência abrangido pelo termo de retórica (que Aristides compreende como algo muito além do sentido pejorativo de retórica como “palavrório”, “verbosidade ardilosa” ou “logomaquia”).

É difícil de ter certeza sobre o quanto eram correntes esses usos do mito de Prometeu de Protágoras ou Aristides, i.e., se essas eram versões já populares entre os gregos ou se são manipulações do mito com o intuito de fundamentar um argumento. É provável que a versão mais antiga e conhecida do mito fosse a do de Hesíodo, presente na sua *Teogonia* (vv. 507–616)²¹, em que o Titã assume um papel de “trickster god”, um deus trapaceiro, como Loki, da mitologia escandinava, ou o Coiote da mitologia de algumas tribos de nativos norte-americanos (que também é, curiosamente, o ladrão do fogo). Em Hesíodo, Prometeu cria o costume de imolar os

21 A *Teogonia* é a obra mais antiga aqui, datando do século 8 a.C., ao passo que Ésquilo nasce em 525 e morre em 456 (talvez com uma variação de um ano a mais ou a menos nas duas datas). Protágoras e Sócrates foram contemporâneos, tendo o primeiro nascido em 481 e morrido em 411, e o segundo, nascido entre 471 e 469 e morrido em 399, com Platão, seu discípulo, nascendo só em 427. Isso faz com que Platão tenha duas gerações de diferença em relação a Ésquilo, enquanto Protágoras e Sócrates chegaram a conviver com ele durante os 20-30 primeiros anos de sua vida. Nenhuma dessas informações nos diz nada, no entanto, se suspeitarmos que *Prometeu Acorrentado* não é, de fato, obra de Ésquilo, podendo ter sido composta, portanto, em qualquer outra data.

ossos dos sacrifícios animais para Zeus, enganando o deus para que consuma os ossos envolvidos na gordura, em vez da carne (que Prometeu esconde no estômago de um boi). Revoltado, Zeus nega o fogo ao homem, e Prometeu o rouba e o devolve novamente numa férula oca, sendo, por isso, castigado. Encerra o trecho do mito de Prometeu o ensinamento de que:

Não se pode furtar nem superar o espírito de Zeus
pois nem o filho de Jápeto o benéfico Prometeu
escapou-lhe à pesada cólera, mas sob coerção
apesar de multissábio a grande cadeia o retém.
(vv. 613-616, tradução de Jaa Torrano)

A narrativa prometeica de Ésquilo difere do de Hesíodo, primeiro, por seu Prometeu não ter tantas características de deus trapaceiro, mas também por não ter a necessidade etiológica de explicar a origem dos sacrifícios animais e por ter uma moral distinta, ensinando não como “não se pode superar o espírito de Zeus”, mas como conciliar esse poder com a sabedoria prometeica, na medida em que só ele sabe a profecia sobre a queda de Zeus. De qualquer modo, a ideia de um fogo metafórico, associado a algum tipo de inteligência, parece ser uma leitura possível em todas essas versões do mito.

Retornamos agora para Shelley. Parece-me improvável que ele tenha lido Élio Aristides, mas sabemos com certeza que, além de Ésquilo, ele leu Hesíodo, entre 1814 e 1815, segundo as notas de Mary Shelley, e o diálogo *Protágoras*, de Platão, quando ainda estudava em Oxford (WALLACE, 1994, p. 233). Logo, o poeta estava plenamente familiarizado com essas variações do mito, que devem ter influenciado a sua própria releitura mítica.

No entanto, se em Ésquilo, na interpretação de Kitto, ocorre a reconciliação, no final, entre o Poder e a Inteligência, o que ocorre em Shelley é que a Inteligência suplanta e abole o Poder, e aquilo que era visto entre os gregos como uma falha moral, para os românticos passa a ser uma virtude – o que permite a Shelley que visse Prometeu não como um grego o veria, mas como um superior ao Satã de Milton, em vez de enxergar a ambos como igualmente falhos em sua arrogância e insubordinação. O poeta opera, assim, em *Prometeu Desacorrentado*, uma estranha mescla de modernidade e antiguidade, na medida em que se apropria de um molde

antigo para propor uma poética e uma reflexão ideológica bastante modernos.

Por um “molde antigo”, não estamos falando somente da apropriação da temática retirada da mitologia grega, mas de todo o molde formal sobre o qual o drama foi composto (MULHALLEN, 2010, p. 150). Pois Shelley, tendo a competência que tinha com a língua grega – que lhe permitiu, como vimos, não apenas ler as obras gregas no original como inclusive traduzi-las, ainda que não tivesse uma fluência plena –, pôde ter um contato muito mais próximo com a poesia de Ésquilo. E um dos primeiros elementos estruturais que permitem observar essa relação é o modo como, tanto em Shelley quanto em Ésquilo, as peças são dramas sem ação (KITTO, 1972, p. 111). Ou, como comentam, respectivamente, Wasserman e Schlegel (*apud* MULHALLEN, 2010, pp. 150-1), “os únicos embates dramáticos na peça ocorrem no Ato I, e toda a ação subsequente, incluindo a vitória sem esforço de Demogórgone sobre Júpiter, procede sem uma oposição digna e, portanto, sem tensão dramática” e “havia pouca ação externa na peça de Ésquilo”. Pois bem, o que eles querem dizer com isso?

Algumas explicações se fazem necessárias, e trataremos dessas questões no começo do próximo capítulo.

CAPÍTULO 2: *PROMETEU DESACORRENTADO*: PECULIARIDADES E ESTRANHEZAS

Sobre Prometeu contam-se quatro lendas: De acordo com a primeira ele foi acorrentado ao Cáucaso por ter traído aos seres humanos os segredos dos deuses, e os deuses enviavam águias para devorar pedaços do seu fígado, que sempre se recompunha.

De acordo com a segunda, Prometeu, ante os bicos dilacerantes, afundou-se cada vez mais na rocha, até tornar-se uma coisa só com ela.

De acordo com a terceira, sua traição foi esquecida no curso dos milênios, os deuses esqueceram, a águia, ele mesmo.

De acordo com a quarta, ficou cansativo o acontecimento irrelevante. Os deuses se cansaram, as águias se cansaram, a ferida cansada se fechou.

Permanece a rocha inexplicável. – A lenda tenta explicar o inexplicável. Como ela vem de um fundo de verdade, de novo tem que terminar no inexplicável.

Franz Kafka,
tradução de Antonio Cicero

2.1 Problemas da referência antiga: ação, coros e canções

Nesta seção iremos nos aprofundar em algumas das questões acerca dos moldes antigos sobre os quais Shelley se baseou para compor seu *Prometeu Desacorrentado*, sobretudo no que diz respeito ao modelo fornecido por Ésquilo de “drama sem ação” e no uso de canções e coros, com o objetivo de começarmos a analisar os elementos constituintes desse drama.

Sobre *Prometeu Acorrentado*, H. D. F. Kitto diz que, nele, o que se dá é o “movimento dramático interno de uma situação imóvel” centrado no “herói solitário”, e “não o que ele **faz**, mas o que **sente** e o que **é**” (KITTO, 1972, p. 71, grifos meus), o que é compreensível quando pensamos que o grande protagonista da peça é um personagem imóvel, crucificado e, portanto, incapaz de ação externa. Todos os acontecimentos que se desenvolvem à sua volta, como a vinda das oceânides, de

Oceano, de Io e de Hermes, ocorrem independente de sua vontade e sem grande conexão entre si através do enredo: um desfile ou procissão de formas e entidades que obedecem somente a uma construção estrutural, preenchendo o espaço entre sua crucificação e queda. Há uma relação entre a vinda de Oceano e das oceânides, suas filhas, mas sua função principal na peça é tentar convencer Prometeu a se render a Zeus, mostrando ao público sua insubmissão – ele pode estar revoltado e prostrado, mas não está disposto a render-se. Io, como vimos, serve para estabelecer um paralelo entre sua eterna mobilidade (forçada pela perseguição de um moscardo, enviado por Hera) e a imobilidade de Prometeu, ao mesmo tempo em que o diálogo com ela permite ao público ter ciência das profecias em torno do destino de Io e do destino de Zeus. Enquanto isso, o personagem de Hermes surge com o fim de interrogar Prometeu – e é essa profecia o elo estrutural que une essa cena à anterior –, para terminar lançando-o no Tártaro quando ele ainda se recusa a colaborar. É um enredo simplíssimo, dada sua falta de reviravoltas (SAÏD, 2005, p. 220) e não há nenhuma questão de enredo que una esses personagens como acontece, por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles – para citar uma outra peça da antiguidade cujo funcionamento da ação parece ser completamente oposto ao de *Prometeu Acorrentado*.

Para ilustrar melhor essa oposição, podemos observar como a ação em *Édipo Rei* está delineada de maneira muito clara: temos, no começo, a exposição da situação, com a apresentação de Édipo, rei de Tebas, e o problema da peste que devasta a cidade. Sabemos, pelos sacerdotes, que a praga foi enviada pelos deuses como punição pela morte de Laio. Édipo, por sua vez, passa a investigar a situação para descobrir quem é o assassino, a fim de poder exilá-lo, de modo a acabar com a peste de Tebas. A cena seguinte (na altura do v. 316), em que surge Tirésias, cuja aparição difere da aparição aparentemente arbitrária de personagens em *Prometeu Acorrentado*, é justificada pela convocação de Édipo, que o chama a fim de valer-se de sua clarividência para descobrir quem é o assassino, e isso se relaciona com a tensão apresentada no início da peça. No entanto, num exemplo de uma “oposição digna”, nas palavras de Wasserman (*apud* MULHALLEN, 2010, p. 150), Tirésias se recusa a dar a Édipo o que ele busca, pois sabe que foi o próprio Édipo que matou

Laio sem o saber e procura poupá-lo do sofrimento dessa descoberta – o que faz com que haja em jogo vários níveis de complexidade psicológica regendo as ações. Essa recusa dá abertura para mais uma tensão dramática, na medida em que Édipo passa a suspeitar de Tirésias e imagina que ele esteja envolvido numa conspiração com Creonte para derrubá-lo (vv. 420-426). É a insistência por parte de Édipo em dar continuidade à sua ação que o leva à revelação trágica e o faz cair em desgraça. As interações, se não todas, pelo menos a maior parte, são regidas, assim, pelo enredo e pelas tensões e conflitos que ele desenvolve, de modo com que a peça inteira seja como uma “história de detetive orquestrada com maestria” (HALLERAN, 2005, p. 170), revelando lenta e dolorosamente a identidade de Édipo, de modo que essa revelação justaponha sua origem imaginada (órfão e filho de Pã) à sua origem real e recém-descoberta, que indicam as posições de seu ponto de partida elevado na história e sua queda em desgraça no final. O foco da peça, seu clímax, como costumava ser com as tragédias de Sófocles, é o momento em que o herói se dá conta do erro cometido no começo – ou antes ainda do começo – da peça (SAÏD, 2005, p. 220), e a estrutura toda se submete à essa amarração estrutural. Enquanto isso, o coro, composto de cidadãos tebanos, se ocupa de sua função, determinada segundo a tradição, de pontuar a peça com intervalos entre as cenas (sobretudo entre as cenas mais pesadas, como a do clímax), potencializar as emoções e evidenciar as tensões dramáticas em jogo (OLIVEIRA, 2009, pp. 44-5). E é conforme essas tensões são criadas e resolvidas pelo suspense e pela oposição de outros personagens, que a peça se organiza, com um resultado, como podemos observar, muito diferente daquilo que é feito em *Prometeu Acorrentado*.

Para complementar, ainda outra estranha distinção da peça de Ésquilo é que, nela, quase todos os personagens são divinos: Prometeu, Hefesto, Cratos, Bias, Hermes, Oceano e oceânides – a única exceção sendo Io, que ainda assim acaba sendo divinizada, com o culto a Ísis no Egito²². Isso parece colaborar para

22 Paralelos são traçados entre as duas figuras míticas desde, pelo menos, a época de Heródoto. No livro 2, seção 41 de suas *Histórias* consta, na tradução inglesa de A. D. Godley: “All Egyptians sacrifice unblemished bulls and bull-calves; they may not sacrifice cows: these are sacred to Isis. For the images of Isis are in woman's form, horned like a cow, exactly as the Greeks picture Io, and cows are held by far the most sacred of all beasts of the herd by all Egyptians alike” (Todos os egípcios sacrificam bois e bezeros imaculados; não podem sacrificar vacas: são sagradas para Ísis. Pois as imagens de Ísis são na forma de mulher, com chifres, como uma vaca, exatamente

manter a inércia da peça, considerando como os deuses, imortais, praticamente invulneráveis e insensíveis à passagem dos anos, apresentam-se muito mais distantes do mundo da mutabilidade em que os mortais estão inseridos, o mundo de constantes transformações (e é muito revelador que a única personagem mortal de *Prometeu Acorrentado* esteja transformada) e morte iminente. Não é por acaso que *Prometeu Acorrentado* é visto como uma peça anômala dentro da produção da época (KNOX, 1986, p. 23), também um dos motivos pelos quais sua autoria é questionada, e supõe-se que seu autor real fosse posterior à morte do próprio Ésquilo (HALLERAN, 2005, p. 181).

O mesmo modelo de tragédia humana de *Édipo Rei* e tantas outras peças gregas mais “normais” poderia ser visto também por trás de boa parte da tragédia shakespeariana, ainda que Shakespeare e os outros elisabetanos fossem diretamente contra as prescrições teatrais aristotélicas seguidas à risca pelos dramaturgos neoclássicos – ao excluírem o coro, por exemplo, e mesclarem o cômico e baixo com o sério e elevado, com seus *clowns* e reis dividindo o palco, e ao recusarem a unidade de ação, com peças que se desenvolvem durante espaços de tempo muito maiores do que vinte e quatro horas (STEINER, 1961, p. 20). No entanto, o que levaria os elisabetanos a adotar esse mesmo modelo de tensões e preocupação causal não seria tanto algo como o estudo das peças clássicas quanto a constatação da eficácia desse modelo. Muito mais tarde, essa constatação de eficácia levaria à postulação da chamada Pirâmide de Freytag, composta por Gustav Freytag em *As Técnicas do Drama*, de 1863, onde a ação é dividida em apresentação, ascensão da ação, clímax, resolução e *denouement* – o que nos lembra também o modo como a eficácia do modelo mítico da jornada do herói, o chamado “monomito” (ou saga/aventura/jornada do herói, com as variações conforme a tradução do termo), é comprovada pela sua recorrência na ficção (CAMPBELL, 2011, p. 131), ainda que inconsciente em muitos casos.

Se tomarmos uma peça elisabetana exemplar, como, digamos, *Rei Lear*, de Shakespeare, constataremos que as relações causais entre a estrutura e as tensões entre os personagens são bastante claras: a cena trágica final, com Lear carregando

como os gregos representam Io, e as vacas são vistas por todos os egípcios como sendo, de longe, os mais sagrados dos animais).

sua filha Cordelia, morta, no colo (após as mortes das outras 2 filhas, por envenenamento e suicídio), mantém um diálogo direto com a cena inicial da divisão das posses de Lear entre suas três filhas, com Cordelia sendo a que menos o bajula e também a filha que não recebe nada dele como herança, ao contrário de Regan e Goneril, que ganham meio reino cada. Essa cena também é a culminação da ação do enredo, com as reviravoltas trazidas por todas as traições cometidas entre os diversos personagens, as armações de Edmund, o filho bastardo de Gloucester amargurado pelo seu estatuto de filho ilegítimo, para derrubar seu pai e seu irmão, e as batalhas entre os exércitos liderados por cada um deles. A insensatez de Lear em ceder seu poder e posses às filhas ingratas e traiçoeiras o leva a ser desrespeitado por ambas (primeiro Goneril, depois Regan) e a vagar, completamente destituído, pelo mato sob a tempestade, ridicularizado pelo bobo e enlouquecendo aos poucos. É nesse tempo de sua inação que Edmund leva Edgar e Gloucester para serem presos (e Gloucester é cegado), Goneril e Regan traem seus maridos por Edmund, e os exércitos francês e inglês combatem, com a vitória dos ingleses e a captura de Lear e Cordelia. Quanto Lear desperta de sua loucura, já é tarde demais, e sua queda em desgraça está completa – e isso conclui a peça, sem maiores dificuldades de categorização, sob a visão de mundo chamada, segundo Decreus, de “o trágico absoluto” (DECREUS, 2003, pp. 73-4), que *Rei Lear* compartilha com *Édipo Rei*, onde se “expõe a ciência trágica de que, nesse mundo triste, não há saída, nem ação significativa, comunicação ou emoção compartilhada”, nem uma “possibilidade de solução” (ALTENA, 2005, p. 474)²³.

Não por acaso, Shelley, ao escrever sua tragédia *Os Cenci*, de 1819, se valeria de um modelo que não somente seria inspirado pelo drama shakespeariano, como beiraria o pastiche, segundo Steiner, ainda que um pastiche muitíssimo poético e bem executado (STEINER, 1961, p. 147) – refletindo a admiração dos românticos em geral por Shakespeare e outros elisabetanos. Em se tratando de moldes, Steiner encontra ainda em *Os Cenci* a influência de *Romeu e Julieta* e *Medida por Medida*, de Shakespeare, além de *O Diabo Branco* e *A Duquesa de Malfi*, de John Webster (*ibid*, p. 146). As diferenças principais entre *Os Cenci* e

23 ALTENA, Herman. “The Theater of Innumerable Faces”. In GREGORY, 2005.

Prometeu Desacorrentado, assim, tanto estruturais quanto localizadas nos pormenores do uso da linguagem, se fazem presentes de uma maneira bastante visível, desde as cenas de abertura:

PROMETHEUS
Monarch of Gods and Daemons, and all Spirits
But One, who throng those bright and rolling worlds
Which Thou and I alone of living things
Behold with sleepless eyes! regard this Earth
Made multitudinous with thy slaves, whom thou
Requitest for knee-worship, prayer, and praise,
And toil, and hecatombs of broken hearts,
With fear and self-contempt and barren hope.
Whilst me, who am thy foe, eyeless in hate,
Hast thou made reign and triumph, to thy scorn,
O'er mine own misery and thy vain revenge.
Three thousand years of sleep-unsheltered hours,
And moments aye divided by keen pangs
Till they seemed years, torture and solitude,
Scorn and despair — these are mine empire:—
More glorious far than that which thou surveyest
From thine unenvied throne, O Mighty God!
Almighty, had I deigned to share the shame
Of thine ill tyranny, and hung not here
Nailed to this wall of eagle-baffling mountain,
Black, wintry, dead, unmeasured; without herb,
Insect, or beast, or shape or sound of life.
Ah me! alas, pain, pain ever, for ever!
(*Prometeu Desacorrentado*. Ato 1. vv. 1-23)²⁴

Contrastemos, pois, esse monólogo inicial com o diálogo inicial de *Os Cenci*:

CAMILLO
That matter of the murder is hushed up
If you consent to yield his Holiness
Your fief that lies beyond the Pincian gate.—
It needed all my interest in the conclave
To bend him to this point; he said that you
Bought perilous impunity with your gold;
That crimes like yours if once or twice compounded
Enriched the Church, and respited from hell

24 “Senhor dos Deuses, Dáimones e Espíritos / Menos Um, congregantes nestes mundos / De luz e voltas, que eu e Tu, somente, / Insones contemplamos! Mira a Terra / De servos multitudinária, a quem / Punes por loas, preces genuflexas, / Labor, peitos sangrando em hecatombes, / Desamor próprio, medo e fé agreste. / Enquanto eu, teu imigo, cego em ódio, / Sofro teu reino e triunfo, teu escárnio, / Sobre o meu mal e a tua vã vingança. / Três mil anos de insone desabrigo / Momentos, sempre por ferrões divisos, / Iguais a anos, tortura e solitude, / Desdém e desespero – eis meu reino – / Mais glorioso que aquele que em teu trono / Despiciendo prospectas, Grande Deus! / Ah, onipotente, se eu me rebaixasse / À tua vergonhosa tirania / E não pendesse fixo a este gélido / Morro confunde-águias, negro e morto; / Sem fim, sem mato, inseto ou besta ou vida. / Ai de mim! Dor, dor, sempre, sempiterna!”

An erring soul which might repent and live:—
But that the glory and the interest
Of the high throne he fills, little consist
With making it a daily mart of guilt
As manifold and hideous as the deeds
Which you scarce hide from men's revolted eyes.

CENCI
The third of my possessions — let it go!
Ay, I once heard the nephew of the Pope
Had sent his architect to view the ground,
Meaning to build a villa on my vines
The next time I compounded with his uncle:
I little thought he should outwit me so!²⁵
(*Os Cenci*. Ato 1. Cena 1. vv. 1-20)

Os Cenci se abre com o cardeal Camillo discutindo o abafamento de um assassinato cometido pelo Conde Cenci, o interlocutor desta fala, pelo valor de um terço de suas posses – o que inclui um “fief”, um feudo. O tom do texto é o de um diálogo elevado, o que é razoável, considerando que se tratam de personagens elevados (um conde e um cardeal), sem que, no entanto, esse diálogo seja grandiloquente ou demasiado artificial (tendo em mente a referência estilística, é claro, do drama shakespeariano e as exigências das falas em pentâmetro jâmbico). Nesse discurso, as intenções dos personagens permanecem ocultas, por ora, para o leitor lançado *in medias res* na narrativa, como permanece oculto o seu interlocutor e suas intenções, até o 15º verso. A fala de Camillo, no entanto, é clara no que revela: à sequência horrorosa de crimes que o conde aparentemente já cometeu se soma mais um crime recente de assassinato, e, por causa disso, o preço cobrado pelo Papa pelo perdão (e mais do que isso, pelo seu silêncio) é mais caro do que nas vezes anteriores – recorrência essa que demonstra também uma mercantilização dos pecados, ainda que essa seja, segundo o ponto de vista benevolente de Camillo, uma mercantilização involuntária, indesejada pela Igreja. A resposta de

25 Camillo: O assassinato será abafado, / Se você consentir ceder à Sua Santidade / O seu feudo além da Porta Pinciana. / Foi preciso todo o meu interesse no conclave / Para dobrá-lo a esse ponto; ele disse / Que você comprou uma impunidade perigosa com o seu ouro; / Que crimes como o seu, se acertados uma ou duas vezes / Já serviram para enriquecer a Igreja e salvar do inferno / Uma alma errante capaz de se arrepender e viver, / Mas que a glória e o interesse / Do excelso trono que ele preenche pouco consiste / De fazer disso um mercadinho da culpa / Tão múltiplo e hediondo quanto os feitos / Que você mal oculta do olhar revoltado dos homens. Cenci: O terço de minhas posses – que se vá! / Sim, eu já ouvi que o sobrinho do Papa / Havia enviado o arquiteto para inspecionar o terreno, / Pensando em construir um solar nas minhas videiras / Da próxima vez que eu viesse pagar a indulgência com o seu tio:/ E eu nem imaginando que ele fosse me enganar desse jeito!

Francesco Cenci, por sua vez, direta e simples, é uma perfeita caracterização do pragmatismo do personagem: “The third of my possessions — let it go!”. Sem emoção, sem apego e sem remorso, Cenci está disposto a se desfazer de bom grado de suas posses para resolver as consequências práticas – e não emocionais ou espirituais – de seus crimes. Mais do que isso, os versos seguintes de sua fala ironizam o Papa e seu sobrinho, representando-o como alguém que já estava de olho na *villa* dele havia tempos. E esses versos seguintes são ainda mais vis, conforme Cenci recai em atos piores de acusação e blasfêmia:

Respited me from Hell! So may the Devil
Respite their souls from Heaven! No doubt Pope Clement,
And his most charitable nephews, pray
That the Apostle Peter and the Saints
Will grant for their sake that I long enjoy
Strength, wealth, and pride, and lust, and length of days
Wherein to act the deeds which are the stewards
Of their revenue.²⁶
(1.1. vv. 26-33)

Tal cena, que continua na discussão entre Cenci e Camillo sobre sua alma, marca já um ponto de tensão, e, se não dá abertura para começar de imediato o enredo propriamente dito, serve para caracterizar o personagem de Cenci como uma pessoa vil, criminosa, endurecida (“hardened”, nas suas próprias palavras) e impiedosa. A primeira abertura para o desenvolvimento do enredo se dá no final desta cena, quando Cenci ordena a Andrea, um serviçal, que mande sua filha Beatrice esperar por ele, sozinha em seu quarto, à meia noite. Estando a plateia já ciente do destino de Beatrice (a história, escandalizante, era famosa por toda a Europa), essa fala tem, assim, ecos nefastos.

O primeiro ato de *Os Cenci* tem ainda mais 2 cenas. Na segunda, vemos Beatrice, num momento leve e de sugestão amorosa, que nos lembra os diálogos, de fato, entre Romeu e Julieta (lembrando outra vez da influência, segundo Steiner, dessa peça de Shakespeare sobre a peça de Shelley), conversando com outro homem religioso, mais jovem, que é Orsino. Esta cena, que não conta com mais de

26 “Salvar-me do Inferno! Que assim também o Diabo salve / As suas almas do Céu! Sem dúvida o Papa Clemente, / com seus sobrinhos mais caridosos, rezam / Para que o Apóstolo Pedro e os Santos / Concedam, para seu próprio bem, que eu goze por muito tempo / De força, riqueza e orgulho e luxúria e longos dias / Para fazer as ações que são a fonte / De sua receita.”

91 versos, tem propósitos de caracterização, servindo para retratar psicologicamente Beatrice e Orsino, através de sua interação, contrastando sua boa índole e disposição com a maldade de Francesco, recém-testemunhada pelo público. Por fim, tendo já delineado o funcionamento psicológico dos personagens principais, a terceira cena, um banquete dado por Francesco em que todos esses personagens se fazem presentes, além de mais alguns nobres, trata de apresentar a interação entre eles, sobretudo o embate entre Beatrice e seu pai. O estupro de Beatrice ocorre fora de cena na passagem do primeiro para o segundo ato e é o estopim de toda a ação do restante da tragédia: por causa dele, quando vemos Beatrice outra vez na primeira cena do ato 2, ela está visivelmente alterada e acaba, após um período de confusão inicial, buscando se vingar de seu malfeitor. E é por causa dessa vingança, que ocorre no 4º ato, que Beatrice é presa e condenada à morte. É nesses momentos de condenação que a dignidade trágica de Beatrice se destaca (sobretudo diante da efusividade emotiva do personagem Bernardo), ao manter-se calma e resoluta mesmo em seus minutos finais, conforme a visão de George Steiner sobre a constituição da tragédia, sobre a concepção trágica do mundo como sendo um lugar cruel de onde emerge essa dignidade (STEINER, 1961, p. 9). Tais são suas últimas palavras:

Give yourself no unnecessary pain,
My dear Lord Cardinal. Here, Mother, tie
My girdle for me, and bind up this hair
In any simple knot; ay, that does well.
And yours I see is coming down. How often
Have we done this for one another; now
We shall not do it any more. My Lord,
We are quite ready. Well, 'tis very well.
(1.1. vv. 158-65)²⁷

E assim, cada ação desencadeia outra, resolvendo e criando sempre novas tensões, que exercem efeitos distintos sobre a psiquê de cada personagem – até o enredo todo culminar nesse momento fatídico, e a estrutura toda deixa pouquíssima coisa sem amarração.

27 “Não se exceda, / Meu caro Senhor Cardeal. Aqui, Mãe, amarra a minha cinta para mim e prende o meu cabelo num nó simples; sim, assim mesmo. E o seu eu vejo que está solto. Quantas vezes fizemos isso uma para a outra; agora não faremos mais. Meu Senhor, estamos bem prontas. Assim, assim mesmo.”

Voltamos agora, para efeito de contraste, à abertura de *Prometeu Desacorrentado*, que se abre com uma fala de 73 versos da parte de Prometeu (dos quais citamos 23), em que ele se dirige a Jove, que, como plateia, descobrimos estar ausente, o que faz com que a fala toda seja um grande monólogo. Ele começa, a princípio, com um aposto, um epíteto de um verso inteiro, ao qual se soma e se opõe uma descrição de si mesmo. A isso segue-se outra descrição, na forma de enumerações, das tiranias do deus sobre o mundo mortal, com uma linguagem de alto grau de rebuscamento, na qual se destacam o uso do pronome arcaico “thou” em vez do “you” (que é como Camillo se refere a Cenci), vocábulos incomuns como “multitudinous”, “requisitest”²⁸ “toil”, “aye”, e as expressões “hecatombs of broken hearts”, “eyeless in hate”, “sleep-unsheltered hours”, “thine unenvied throne”, que recorrem tanto a uma maior força imagética, quanto a um maior experimentalismo linguístico, com o uso de adjetivos compostos como “sleep-unsheltered” – construído de maneira tortuosa através de uma operação comum na língua inglesa que é o uso de adjetivos formados por um substantivo e um adjetivo, como é o caso do shakespeariano “bloodstained”, com o sentido de “stained with blood”, “manchado de sangue”. O que faz com que essa construção de Shelley seja tortuosa, no entanto, é sua abstração, na medida em que estar abrigado pelo sono é uma expressão metafórica (e o sintagma todo, com o substantivo “horas” sendo qualificado por esse adjetivo, faz com que essa abstração seja ainda maior), à qual se soma ainda a negação do prefixo “un-”. Tais construções, bastante comuns em *Prometeu Desacorrentado*, oferecerem, como veremos no Capítulo 4, um problema curioso de tradução.

Podemos ver, então, que todos esses versos não estão simplesmente veiculando informações sobre a situação física e mental do titã, mas conferem, sobretudo, detalhes, imagem e expressividade à sua inimaginável dor. Mesmo o emprego do *enjambement*, entre os versos 1-2 e 3-4, é estratégico, concedendo o efeito adicional de um *crescendo* de efusividade com a pausa dramática: Jove governa todos os deuses, todos os dáimones, todos os espíritos – pausa! – menos um, o próprio enunciador do monólogo. E, outra vez, outra pausa, ao falar que só

²⁸ Um verbo comum no inglês em sua forma do particípio e negativa “unrequited”, como na expressão “unrequited love”, mas algo arcaico como está aqui.

eles dois, Prometeu e Jove, de todas as coisas vivas, contemplam o mundo em insônia, que se reveste de um tom bombástico pelo uso da exclamação no meio no verso, marcando uma explosão de efusividade e um novo ponto para respirar, e a frase continua até “barren hope”, cujo ponto final inicia um novo movimento discursivo (em que Prometeu parte do discurso sobre Jove para falar de si próprio). Os versos seguintes continuam, então, sem *enjambements* tão radicais quanto os primeiros, empilhando descrições de sofrimento – e, com elas, enumerações: “torture and solitude / “Scorn and despair”, para continuar o *crescendo* até o clímax da outra exclamação em “O, Might God” no verso 17. A esse momento se segue outro *crescendo* logo em sequência, em que a descrição do Cáucaso ao seu redor o leva a novas enumerações de adjetivos, a princípio – “Black, wintry, dead, unmeasured” –, depois de substantivos, referentes às coisas ausentes no local – “without herb, / Insect, or beast, or shape or sound of life.” –, que levam, mais uma vez, a outro clímax com a exclamação de “alas, pain, pain ever, for ever!” e a uma pausa maior, indicada pela quebra de estrofe. Essa exclamação é repetida logo após, no término da estrofe seguinte e mais uma vez no verso 635 deste mesmo ato.

Falamos em clímax e *crescendo*, e, de fato, não seria estranho pensarmos no discurso de Prometeu sob essa lógica musical. Além do ritmo que domina esses versos, que lhes confere essa grandiloquência que, sabia Shelley, era mimeticamente aceitável por estar na voz de uma divindade ofendida (e não um mortal), podemos pensar nas relações entre poesia e música conforme elaborado pelo crítico Edmund Wilson, que observava em Shelley e em outros românticos ingleses já algo do hermetismo, da dificuldade de significação que, na poesia francesa, só viria com os simbolistas (WILSON, 1996, p. 19). Observamos já essa dificuldade nas críticas feitas a “Alastor” em 1816, mas o que era surpreendente mesmo era que um poeta moderno como T. S. Eliot afirmasse encontrar em Shelley (com maior especificidade, no poema “To a Skylark”), a existência, “pela primeira vez” do “som sem sentido” (*ibid*, p. 135). Nesse aspecto, e na medida em que aproximar a poesia da indefinição da música era uma das principais buscas dos poetas do simbolismo (inspirados pelas sugestões de ensaios de Edgar Allan Poe)

(*ibid*, p. 16), talvez não fosse absurdo observar em Shelley, sobretudo nesse Shelley de *Prometeu Desacorrentado*, uma lógica semelhante. Em vez da caracterização calculada antevendo embates psicológicos que desencadeiam as ações que guiam o enredo, o diálogo em Prometeu parece mais preocupado em estabelecer um ritmo poético, manifestar a expressividade da palavra e criar imagens inesperadas, independentemente da verossimilhança dessas imagens estarem partindo da psiquê que as enuncia – como ocorre depois, a partir do verso 31, onde lemos “moon-freezing crystals”, “Heaven's wingèd hound”, “The ghastly people of the realm of dream”, “the hoar frost of the morn”, etc. Esses elementos me parecem coerentes com a noção de George Steiner de que o modo de expressão principal dos românticos era a lírica (STEINER, 1961, p. 137), – e, lembremos, Shelley subtitula *Prometeu Desacorrentado* com a expressão “um drama lírico” –, na medida em que, a partir do período romântico, os papéis da épica e do drama seriam reivindicados pela prosa – o romance, nas narrativas longas, o melodrama em linguagem comum e prosaica nos teatros –, e é curioso que tenha restado aos poetas o gênero (historicamente menor) da lírica, com o poeta lírico se tornando a figura do poeta por excelência (COMPAGNON, 2004, p. 22).

Quando enfim outra voz quebra a solidão da voz de Prometeu, essa voz é a de um coro de espíritos, vindos das montanhas, das fontes, do ar e dos vendavais, que cantam em versos rimados, com um metro diferente da fala de Prometeu também, e não avançam a ação. A Terra, por sua vez, que surge como personagem depois da apresentação desse coro, que dura 33 versos, é o primeiro personagem com quem Prometeu enfim interage. No entanto, essa mesma linguagem que marca o monólogo inicial não se altera, mantendo os mesmos mecanismos e lógica que apontamos ao longo do drama, o que mostra que ela não é somente a linguagem desse monólogo, mas, em vez disso, a linguagem do registro predominante do poema, tanto para Prometeu quanto para a Terra quanto para Mercúrio e todos os outros personagens que surgem depois.

E, como é importante apontar, todos esses recursos poéticos que descrevemos acima se encontram ausentes na fala de Camillo, do mesmo modo como, em *Prometeu Desacorrentado*, o que se encontra ausente é o suspense de

intenções e a ação dramática. Em contraste com a exuberância imagética de Prometeu, podemos encontrar na fala de Camillo, nesse quesito, somente a expressão “a daily mart of guilt”, para se referir às práticas da Igreja de venda de perdões e indulgências – uma imagem com certeza mais irônica e doméstica do que onírica e grandiloquente, que faz com que o ato de Camillo de pronunciá-la seja mais verossímil e “realista” do que se ele empregasse alguma das imagens de *Prometeu*.

Também não encontramos coros e canções em *Os Cenci*. Há, sim, uma única canção em 5.3, nos vv. 130-145, mas que é uma canção referida pela própria personagem de Beatrice antes de cantá-la, inserida de maneira mimética conforme permitido pelo realismo da representação da cena – diferente das canções de coros gregos, que fazem parte da representação do mundo conforme as convenções teatrais gregas (OLIVEIRA, 2009, p. 48). Assim, Beatrice canta com o fim de amortecer a tristeza da morte iminente através da monotonia da canção, como “comadres rurais” que cantam enquanto tecem, como ela mesma diz. O “modo canção”, por assim dizer, não faz parte da estrutura da tragédia, como acontece em *Prometeu Desacorrentado*.

A presença da canção das quatro vozes que surge logo após o monólogo inicial de Prometeu é somente a primeira de muitas canções que vêm depois. E elas se distinguem da fala de Prometeu através da versificação:

Thrice three hundred thousand years
O'er the Earthquake's couch we stood:
Oft, as men convulsed with fears,
We trembled in our multitude.
(1. vv. 74-77)²⁹

Enquanto Prometeu fala com versos brancos em pentâmetros jâmbicos no padrão da língua inglesa, essa canção em específico opera num metro de tetrâmetros trocaicos catalécticos. Escandi essa estrofe abaixo com o fim de demonstrar a métrica, lembrando que o último verso insere uma sílaba átona antes da tônica através de um recurso chamado anacruse (como dito anteriormente,

29 “Triplo cem vez três mil anos / Nós na Terra, em prontidão, / Entre o medo dos humanos / Trememos numa multidão.”

trataremos com maior atenção esse recurso e de outros desvios métricos no quarto capítulo desta dissertação).

Thrice / three | hundr / ed | thous / and | years
O'er / the | Earth / quake's | couch / we | stood:
Oft, as | men / con | vulsed / with | fears,
We | trem / bled | in / our | mult / it | ude.

Através dessa mudança na estruturação das estrofes, que assume a forma de quartetos, da mudança métrica e da presença de rimas alternadas *abab*, (*years – stood – fears – multitude*), esse trecho na voz do primeiro espírito marca uma grande diferença em relação aos pentâmetros jâmbicos em verso branco de Prometeu. Tal uso de recursos formais que distinguem os versos de recitação e de canção, para usar essa terminologia, são recorrentes ao longo de toda a peça. O uso dos metros e esquemas de rima empregados varia de acordo com cada canção, inclusive assumindo configurações bastante complexas, como é o caso da canção de Ione e Panteia, mais tarde no primeiro ato (a partir do verso 222), anunciando a aparição do Fantasma de Júpiter:

IONE

My wings are folded o'er mine ears:
My wings are crossèd o'er mine eyes:
Yet through their silver shade appears,
And through their lulling plumes arise,
A Shape, a throng of sounds;
May it be no ill to thee
O thou of many wounds!
Near whom, for our sweet sister's sake,
Ever thus we watch and wake.

PANTHEA

The sound is of whirlwind underground,
Earthquake, and fire, and mountains cloven;
The shape is awful like the sound,
Clothed in dark purple, star-inwoven.
A sceptre of pale gold
To stay steps proud, o'er the slow cloud
His veinèd hand doth hold.
Cruel he looks, but calm and strong,
Like one who does, not suffers wrong.³⁰

30 Ione: Eu dobro as asas sobre o ouvido / Eu cruzo as asas sobre a vista / Mas vem, na argêntea sombra surgido, / E pelas plumas ainda é vista / A sombra, enorme ruído, / Que ela, tal, não faça mal / A ti, já tão ferido! / A cujos pés, por nossa irmã, / Velamos, noite até a manhã. Panteia: O som é de um tufão sismal, / Tremor, incêndio e serra fendida; / Igual o som é a sombra, sepulcral, / De escuro púrpura-astral vestida. / Um cetro d'ouro malsão / Co'altivo passo, em cirro

(1. vv. 222-239)

Tomemos isoladamente a primeira estrofe da canção, na voz de Lone, para facilitar a análise. Sua configuração é de 9 versos, começando com 4 tetrâmetros jâmbicos (“My **wings** / are **fold** / ed **o'er**/ mine **ears**:”, “My **wings** / are **cross** / èd **o'er** / mine **eyes**:”, etc) em rimas *abab*. A esse quarteto se seguem dois trímetros jâmbicos (A **Shape**, / a **throng** / of **sounds**) rimados, ainda que com rima puramente visual (sounds–wounds), intercalados por um verso em que retorna o tetrâmetro jâmbico. Esse retorno do tetrâmetro é, no entanto, marcado por duas estranhezas: a primeira é a omissão da primeira sílaba átona (que, tecnicamente, o transformaria num tetrâmetro trocaico cataléctico), e a segunda é que, graças à rima puramente interna (be–thee), esse verso não rima com nenhum outro verso da estrofe, o que faz com que ele funcione como se fosse uma fusão de dois versos dimétricos (**May** / it **be** // no **ill** / to **thee**)³¹. Os últimos dois versos, por fim, encerram a estrofe com um dístico em tetrâmetro jâmbico, outra vez com a omissão da primeira átona no último verso (“Near **whom**, / for **our** / sweet **sis/ter's sake**”, “**E** / ver **thus**/ we **watch** / and **wake**). A estrofe seguinte da canção, na voz de Panteia, repete a mesma estrutura geral, mas opera algumas técnicas de variação diferentes em seus versos (transformando, por exemplo, um jambo no verso 231 num anapesto: the **sound**/ is of **whirl**/ wind **un/der ground**)³².

lasso, / Mantém venosa mão. / Tem ar cruel, de calma e vigor, / De quem não sofre, causa dor.
(tradução poética)

- 31 Essa mesma estrutura é repetida no 6º verso (“To stay steps proud, o'er the slow cloud”) também da estrofe seguinte (v. 236), mas sem a omissão da átona (o que sugere que o tetrâmetro trocaico seja a norma, e a omissão um dos efeitos de variação sobre ela). A contagem de sílabas, neste caso, chega a 8, em vez dos 7 de “May it be no ill to thee”, o que sugere um tetrâmetro trocaico mais ortodoxo, ainda que a tonicidade exata de cada sílaba possa ser discutível. Para chegarmos a um tetrâmetro trocaico, lembrando que as palavras das rimas internas devem ser tônicas, pela ênfase da rima, escandiríamos o verso 236 como “To **stay** / steps **proud** / , o'er **the** / slow **cloud**” . Uma outra opção, apontada por Paulo Henriques Britto, durante a qualificação desta dissertação, seria enxergar o “May it be” como a contração “May't be”, o que transformaria o verso num trímetro (e o outro verso, semelhante, num trímetro com anacruse). Britto também aponta para a possibilidade de “ever” ser lido como “e'er”, mas, como Shelley de fato emprega o “e'er” marcado graficamente em outros pontos do poema (III.4. v. 75, por exemplo), não me parece ser o caso.
- 32 Iremos comentando algumas das estranhezas métricas de Shelley ao longo desta dissertação. Como dito, no capítulo 4 trataremos mais detidamente dessas descobertas tendo em mente o estudo métrico de Joseph Bickersteth Mayor, que elenca as técnicas formais de Shelley, dentre as quais a omissão e o acréscimo de sílabas átonas são as mais comuns, como ocorre já aqui na canção de Panteia e Lone (MAYOR, 2003, pp. 230-2). No caso desta canção, podemos dizer que o ritmo trocaico (em trímetros ou tetrâmetros) seria a norma, e a omissão e o acréscimo de átonas seriam técnicas de variação sobre ela, o que nos permite explicar com um menor grau de

Assim podemos observar como essa diferença entre os modos de recitação e canção é essencial para a compreensão da peça.

Antes de mais nada, devemos nos lembrar mais uma vez que essa distinção tem como base, em parte, o próprio modelo grego, uma vez que, no prólogo de *Prometeu Acorrentado*, o protagonista alterna entre seções recitadas e cantadas, e que, mais tarde na peça, a chegada de Io é acompanhada por uma recitação sua de alguns versos anapésticos, aos quais se segue uma longa canção lírica, interrompida por quatro trímetros jâmbicos de Prometeu (BATTEZZATO, 2005, p. 153). No entanto, por recitação, no grego, podemos compreender uma variedade de graus entre a fala “comum”, o semi-canto e a canção plena (WILSON, 2005, p. 185), cujos detalhes, uma vez perdidos as descrições através dos séculos, acabam escapando à nossa compreensão. Dado o funcionamento do ritmo maior que governa as falas de *Prometeu Desacorrentado*, poderíamos imaginar que nele as falas recitativas funcionassem como uma forma de semi-canção, o que seria coerente com as noções que o próprio Shelley tinha a princípio, enquanto escreveu o drama, de compô-lo como uma forma de arte total, combinando poesia, música e dança, como nos dramas gregos – uma visão que Shelley teve de abandonar em favor de um drama puramente escrito, por conta de (ao que parece à primeira vista) obstáculos práticos, como os problemas de representação de cenário e ação, a recusa dos teatros da época em apresentarem peças gregas e a própria situação de Shelley como alguém sem relações com as companhias de balé ou teatro (MULHALLEN, 2010, p. 9). Oliveira comenta, citando Peter Wilson, que o teatro grego poderia ser compreendido com maior facilidade sob a comparação com a ópera do que com o teatro moderno (OLIVEIRA, 2009, p. 18), mas esse meio talvez, bastante popular no século XIX (apesar da impopularidade do teatro grego), não fosse suficiente para satisfazer as vontades do poeta. E o motivo disso seria o modo como, segundo Schlegel, todas as formas de arte interligadas pela ópera – música, texto, dança, cenário e figurino – procuram “superar uma a outra”, e a música acaba por deixar o texto em segundo plano, enquanto Shelley preferiria que o texto fosse o caráter principal, apenas realçado pela música e pela dança (MULHALLEN, 2010, p.

complicação os efeitos obtidos.

152), tal como era o modelo grego. Assim, apesar do fato de que tanto Prometeu e a Terra quanto Camillo e Francesco Cenci discursam em pentâmetros jâmbicos em verso branco, seria razoável, dados os vários recursos estilísticos que glosamos acima, compreender que, sob a concepção de Shelley, os versos brancos, de recitação, de *Prometeu Desacorrentado* deveriam ser uma forma de semi-canção, com os versos de canção sendo plenamente cantados (e possivelmente complementados por dança), enquanto os mesmos versos brancos de *Os Cenci* deveriam ser interpretados como diálogo em fala próxima do registro normal.

É evidente que Shelley não foi o primeiro autor a recorrer a esse modelo para compor peças em língua moderna onde existiria um contraste estilístico entre recitação e canção. Seus antecessores diretos foram Johann Wolfgang von Goethe e Lorde Byron, com o *Fausto pt. 1* (de 1806, chamado apenas de *Fausto* até então, sendo que a segunda parte só seria publicada muito após a morte de Shelley) e *Manfred* (1816), respectivamente.

Alguns trechos que Shelley traduziu do *Fausto* são nessa forma de canção, como a seguinte, retirada da cena da *Walpurgisnacht*:

FAUST, MEPHISTOPHELES, AND IGNIS-FATUUS, IN ALTERNATE CHORUS
The limits of the sphere of dream,
The bounds of true and false, are past.
Lead us on, thou wandering Gleam,
Lead us onward, far and fast,
To the wide, the desert waste.³³
(...)
(vv. 40-4)

E esta mesma cena também apresenta um coro de bruxas:

CHORUS OF WITCHES
The stubble is yellow, the corn is green,
Now to the Brocken the witches go;
The mighty multitude here may be seen
Gathering, wizard and witch, below.
Sir Urian is sitting aloft in the air;
Hey over stock! and hey over stone!
'Twixt witches and incubi, what shall be done?
Tell it who dare! tell it who dare!³⁴

33 "Os limites da esfera do sonho / As fronteiras do verdadeiro e falso, passam. / Guia-nos, Brilho errante / Guia-nos em frente, rápido e longuíquo / Ao ermo deserto e vasto."

34 "O mato está amarelo, o grão está verde, / Agora para Brocken rumam as bruxas; / A poderosa multidão aqui se vê / Reunida, magos e bruxas, abaixo. / O Sir Urian senta-se elevado no ar; /

(vv. 147-54)³⁵

Enquanto a cena inicial de *Manfred*, de Byron, também influenciado por Goethe, conta já com a presença de espíritos que cantam:

FIRST SPIRIT
Mortal! to thy bidding bow'd,
From my mansion in the cloud,
Which the breath of twilight builds,
And the summer's sunset gilds
With the azure and vermilion
Which is mix'd for my pavilion;
Though thy quest may be forbidden,
On a star-beam I have ridden,
To thine adjuration bow'd;
Mortal — be thy wish avow'd!³⁶
(BYRON, 2006, 1. vv. 50-9)

Podemos enxergar, nessa distinção entre versos brancos de recitação e versos rimados (e de metro distinto) de canção, uma tentativa de marcar formalmente nas línguas modernas recursos dramáticos que, nas peças gregas, pertenciam ao papel do coro. É evidente que as canções não estavam restritas ao coro nas peças gregas, e não temos coros tão bem definidos nas peças românticas como temos nas peças da antiguidade, mas há definitivamente uma relação. Um dos indícios disso é que Shelley, das oceânides sem nome que compõem o coro de *Prometeu Acorrentado*, destaca duas que passam a ser entidades individuais, que começam a peça sentadas, mudas, aos pés de Prometeu: são elas Panteia e Ione, além de Ásia, que se encontra distante e surge no segundo ato. Não por acaso também as duas ninfas cantam, e a canção delas anuncia a aparição do Fantasma de Júpiter (1. v. 222), a chegada de Mercúrio com as Fúrias (1. v. 314) e o surgimento dos espíritos convocados pela Terra para consolarem Prometeu (1. v. 664). Esses anúncios provocam, respectivamente, medo (Ione chega a cobrir os

Feno nos cepos! e feno nas pedras! / Entre bruxas e incubos, o que será feito? Que diga quem ousa! Que diga quem ousa!”

35 Ao contrário das outras referências textuais feitas a Shelley aqui, que foram baseadas na edição organizada por Donald Reiman e Neil Fraistat, essas traduções feitas por Shelley não se encontram na Norton Critical Edition. Em vez disso, cito-as da edição de Thomas Hutchinson, tal como digitalizada pela Universidade de Adelaide (SHELLEY, 1914).

36 “Mortal! Curvado ao teu pedido, / De minha mansão nas nuvens, / Que o alento do crepúsculo constrói, / E o pôr-do-sol do estio doura / Com o azul e o vermelho / Que se misturam para o meu pavilhão; / Por mais que tua busca seja proibida, / Num raio de estrela montei / Curvado à tua adjuração / Mortal – seja reconhecido o teu desejo!”

olhos com as asas), surpresa e deleite – o que é condizente com as funções de um coro se pensarmos, como Battezzato, que os coros trágicos apresentam uma “reação plausível aos eventos” e que a sua condição marginal libertaria os membros do coro da pose de “dignidade” dos cidadãos masculinos, permitindo que ajam de maneira que seria considerada de uma selvageria ou feminilidade excessiva para o cotidiano (BATTEZZATO, 2005, p. 154). E essa questão dialoga com a do uso dos versos de canção, quando pensamos a possibilidade de não haver um único personagem masculino que cante ao longo de todo o *Prometeu Desacorrentado*. A maioria das canções se dá na voz de espíritos diversos, além de outras entidades também incorpóreas como Ecos e Horas, mas temos também Panteia, Ione e Ásia (no final do segundo ato), a Terra (e, mais tarde, Terra e Lua), as Fúrias, o Fantasma de Júpiter e Demogórgone. Protagonista e antagonista (masculinos), Prometeu e Júpiter, em momento algum cantam, enquanto o Fantasma de Júpiter poderia ser classificado sob a mesma condição imaterial dos espíritos, e Demogórgone, uma “tremenda treva” (1. v. 207), apesar de ser possivelmente visto como masculino, é de gênero oficialmente indeterminado (e ainda assim só canta no encerramento da peça).

Trazendo à tona, deste modo, a questão do gênero sexual em *Prometeu Desacorrentado*, não se trata, de modo algum, de ver os personagens masculinos de Shelley como mais importantes que os femininos, uma vez que, como lembra Paul Foot, todos os líderes revolucionários na obra de Shelley são mulheres: Cynthia em *The Revolt of Islam*, Ásia in *Prometeu*; a própria Queen Mab, do poema homônimo, e Iona em *Swellfoot* (FOOT, 1975) – enquanto a heroína de *Os Cenci*, com toda sua dignidade trágica, é talvez uma das mais fortes personagens femininas da época. Em vez disso, há uma associação e uma oposição, estrutural inclusive, entre masculino e feminino, peso e leveza, recitação e canção. O primeiro e segundo atos são mistos, no que diz respeito ao uso de cada modo de versificação, mas o primeiro ato é masculino pelo seu peso, gravidade, imobilidade e foco no personagem (masculino, é claro) de Prometeu, enquanto o segundo ato, que se concentra na jornada de Ásia e Panteia atrás de Demogórgone, é feminino, mais leve (sem todo o sofrimento dramático que marca a entrada de Prometeu) e fluido

(há movimento, em vez de uma cena estática). O terceiro ato retorna ao tom masculino, com o foco sobre Júpiter, Oceano, Apolo, Prometeu, Hércules e o Espírito da Terra (um menino) e a completa ausência do modo canção, que combina com sua gravidade, dado o grande acontecimento deste ato, a queda de Júpiter. Por fim, o quarto e último ato retorna à canção como modo predominante, havendo nele apenas uma minoria de versos recitativos, ao mesmo tempo em que todos os personagens marcadamente masculinos se encontram ausentes. Sendo este ato inteiro uma canção de celebração, ele é também leve e etéreo, e sua composição sem quebra em cenas espelha a mesma estrutura do primeiro ato (enquanto os atos 2 e 3 têm divisões de cena), constituindo uma simetria interessante e uma alternância de atos em masculinos e femininos. Essas questões de gênero, no entanto, poderiam ser o foco de outro estudo. O ponto a que queremos chegar aqui é a associação, existente na poesia dramática romântica, mas não na poesia grega, entre canção e funções corais. E, além de sua feminilidade e função de relatar reações aos acontecimentos, uma das características do coro é, segundo Battezzato, justamente não ser um dos protagonistas:

The chorus is often marginal to the action of the play, and to the community of the heroes who act on stage. This remoteness affects the relationship of chorus and actors and is registered in the structure of their lyric dialogues. The tragic chorus's marginality is also central to some theories about its status and function. The tragic chorus was extremely important to nineteenth-century Romantic theories of Greek theater. Schiller argued that the chorus creates a distance from the tragic action, contributing to the general object of art, which is to make the spectator "free" and removed from the material "by means of ideas." A. W. Schlegel maintained that the chorus is "the ideal spectator" ("ideal" in Schiller's sense), because "it mitigates the impression of a heart-rending or moving story while it conveys to the actual spectator a lyrical and musical expression of his own emotions, and elevates him to the region of contemplation" (trans. Carlson 1993, 179). Coleridge argued that choruses are created "as ideal representatives of the real audience, and of the poet himself in his own character, assuming the supposed impressions made by the drama, in order to direct and rule them. (BATTEZZATO, 2005, p. 154)³⁷

37 "O coro com frequência é marginal à ação da peça e à comunidade dos heróis que atuam no palco. Essa distância afeta a relação entre o coro e os atores e se encontra registrada na estrutura de seus diálogos líricos. A marginalidade do coro trágico é também central para algumas teorias sobre seu estatuto e função. O coro trágico é extremamente importante para as teorias românticas do século dezanove sobre o teatro grego. Schiller defendia que o coro cria uma distância da ação trágica, contribuindo para o objetivo geral da arte, que é "libertar" o espectador e removê-lo do material "através das ideias". A W. Schlegel mantinha que o coro é "o espectador ideal" ("ideal no sentido de Schiller), porque "ele mitiga a impressão de uma história comovente ou de partir o

A essas funções, podemos somar ainda o papel performático do coro, de dançar (OLIVEIRA, 2009, p. 17), o que seria coerente com as noções de Shelley de organizar seções do *Prometeu*, sobretudo o quarto ato, onde predomina a canção, como uma peça de mascarada (“masque”) (MULHALLEN, 2010, p. 164). Se o coro potencializa as emoções, como comenta Oliveira, ou cria um distanciamento em relação à “ação trágica” e à “história comovente”, como queriam os alemães – cujas opiniões, como comenta Battezzato, eram populares, ainda que potencialmente enganosas (BATTEZZATO, 2005, p. 155), mas, de qualquer modo, servem como base teórica para compreender a produção romântica que eles próprios influenciaram –, o importante é que, de alguma maneira, a função coral está relacionada à emoção e não apenas à emoção suscitada pelo próprio diálogo dramático, mas a uma reflexão sobre a emoção. E isso é tão válido para o coro de *Édipo Rei*, que comenta a desgraça do herói trágico após o quarto ato, quanto é para a primeira aparição dos espíritos em *Prometeu*:

FIRST VOICE
But never bowed our snowy crest
As at the voice of thine unrest.³⁸
(1. vv. 91-2)

E tal é também a função de todo o canto do ato 4, celebrando a queda de Júpiter e a renovação do mundo, ao mesmo tempo em que funciona como um epitalâmio, uma canção nupcial para o casamento de Prometeu e Ásia (BLOOM, 1959, p. 138). Como mencionamos, no entanto, Shelley nem sempre marca esses coros como sendo coros (um “chorus”) propriamente ditos, e também não há um único coro que acompanha toda a ação, ao contrário do que ocorre no drama grego, onde ele inclusive, por vezes, dá título às peças. Esses modelos, de molde grego mais estrito, Shelley aplica às suas outras peças *Hellas* e *Swellfoot the Tyrant*, inspiradas, respectivamente, pelos dramas *Os Persas*, de Ésquilo, e pela produção geral de Aristófanes (MULHALLEN, 2010, pp. 180, 238). Nessas duas peças, há um

coração, enquanto passa ao espectador real uma expressão lírica e musical de suas próprias emoções e o eleva à região da contemplação”. Coleridge defendia que os coros são criados como “representantes ideais da plateia real, e do poeta em si como seu próprio personagem, assumindo as impressões supostas causadas pelo drama, para dirigi-las e governá-las.”

38 “Nunca a névea tez curvamos / Tal quando a tua dor ’scutamos.”

coro bem definido de mulheres gregas cativas, em *Hellas*, e de porcos, em *Swellfoot*, e o seu comportamento se encontra bem definido conforme os moldes gregos, do mesmo modo que *Os Cenci* se constrói sob moldes shakespearianos. É *Prometeu Desacorrentado* que parece ser a peça mais anômala – o que talvez não seja tão surpreendente, considerando suas inspirações numa das tragédias mais estranhas da antiguidade.

Poderíamos, assim, dividir os momentos de canto em *Prometeu Desacorrentado* como momentos de canto individual (solos), duetos e coros (às vezes divididos com semicoros). Tal divisão resultaria numa tabela assim:

Ato	Canção	Tipo	Versos	Metro principal
I	Canção das 4 vozes	coro	74-106	Tetrâmetro trocaico
I	Ione & Panteia	dueto	222-239	Tetrâmetro jâmbico
I	Fantasma de Júpiter (com pequena participação de Prometeu e da Terra)	solo	262-301	Pentâmetro, tetrâmetro e hexâmetro jâmbico
I	Ione & Panteia	dueto	314-337	Tetrâmetro jâmbico/trocaico
I	Fúrias	coro	495-577	Tetrâmetro anapéstico e tetrâmetro trocaico
I	Espíritos (com presença menor de Panteia, Ione e Prometeu)	coro	672-806	Tetrâmetro trocaico, pentâmetro jâmbico, tetrâmetro jâmbico
II.1	Ecos	coro	166-170, 173-187, 190-194, 196-206.	Dímetro jâmbico
II.2	Espíritos	coro	1-63	Tetrâmetro trocaico
II.3	Espíritos	coro	54-98	Dímetro anapéstico, trímetro trocaico, pentâmetro jâmbico
II.4	Espírito	solo	163-174	Trímetro anapéstico
II.5	Espírito	solo	1-5	Trímetro anapéstico
II.5	Voz no ar	solo	48-71	Tetrâmetro trocaico
II.5	Ásia	solo	72-110	Tetrâmetro, pentâmetro e

				hexâmetro trocaico
IV	Espíritos invisíveis	coro	1-29	Dímetro e tetrâmetro trocaico
IV	Panteia & Ione	dueto	30-39	Dímetro anapéstico
IV	Espíritos	coro	40-55	Dímetro trocaico, pentâmetro trocaico
IV	Horas	coro	57-80	Tetrâmetro trocaico
IV	Espíritos	coro	83-88	Dímetro trocaico, pentâmetro trocaico
IV	Horas	coro	89-92	Tetrâmetro jâmbico
IV	Espíritos	coro	93-128	Dímetro trocaico, pentâmetro trocaico
IV	Espíritos e Horas	coro	129-134	Tetrâmetro jâmbico
IV	Espíritos	coro	135-158	Dímetro trocaico, pentâmetro trocaico
IV	Horas	coro	159-174	Tetrâmetro trocaico
IV	Espíritos e Horas	coro	175-179	Tetrâmetro trocaico, pentâmetro jâmbico
IV	Terra e Lua	dueto	319-502	Pentâmetro e hexâmetro jâmbico (Terra) Tetrâmetro e pentâmetro jâmbico (Lua)
IV	Demogórgone (com participação da Terra, da Lua, dos Deuses, dos Mortos e dos Elementos)	solo	519-578	Pentâmetro jâmbico

Apesar dessa associação entre canção e a possibilidade do que poderíamos chamar de um coro implícito, nem toda canção em *Prometeu Desacorrentado* tem essa função coral. O Fantasma de Júpiter repete a praga violenta rogada havia séculos por Prometeu contra Júpiter (cujas implicações e significados veremos na seção seguinte); o coro das Fúrias, apesar de ter o nome de “coro”, tem a função de acompanhar a tortura de Prometeu, não apenas descrevendo-a, mas consistindo

ainda de uma tortura a mais, uma tortura verbal, com o fim de dobrar a vontade de Prometeu; a canção de Ásia marca sua transfiguração (e, aliás, quem assume o papel do coro de descrever e reagir a esse acontecimento é Panteia); e a canção de Demogórgone contém a fórmula (“spell”) com a qual a humanidade poderia se recuperar da tirania se, após a queda de Júpiter que a abolira, acabasse caindo em escravidão outra vez (BLOOM, 1959, p. 146). Tais canções têm um efeito muito mais encantatório do que qualquer outra coisa, constituindo uma linguagem que efetivamente opera uma mudança sobre o mundo tal como representado na peça.

Tendo em mente esses problemas terminológicos, entre a presença ou não dos nomes de “coro” e os conflitos entre as funções clássicas do coro e as novas funções que românticos como Shelley (bem como Goethe e Byron) lhe atribuíram, poderíamos pensar numa solução que evocasse uma referência algo heterodoxa: as noções linguísticas do filósofo da linguagem John Austin. Austin, famosamente, em suas palestras que deram origem ao livro *How to do things with words*, trata dos aspectos performativos da linguagem (num sentido próprio da terminologia austiniana e não relacionado à terminologia dos aspectos performativos ou performáticos que se referem à apresentação da produção dramática), i.e. a linguagem capaz de operar mudanças e incapaz de ser analisada através dos métodos tradicionais de análise semântica de se verificar se uma determinada declaração é “verdadeira” ou “falsa” (AUSTIN, 1975, p. 3), o que põe o performativo em oposição a uma linguagem constativa. Ainda que Austin chegue à conclusão, no final de seu livro-palestra, de que todos os atos de linguagem são capazes dessa dimensão performativa, os exemplos principais sobre os quais o autor se foca durante boa parte do livro são os de performativos explícitos como o ato de se batizar alguém. Quando se batiza alguém com sucesso – i.e. a pessoa encarregada do ato tem autoridade para realizá-lo, o objeto do ato é um objeto válido (como batizar uma pessoa e não pinguins, por exemplo), o ato é reconhecido pela comunidade e é levado a cabo com perfeição –, a pessoa batizada passa a assumir um nome cristão, além de ter oficialmente seu batismo sob o ponto de vista teológico (*ibid*, p. 24). Como diz Austin, o performativo é considerado *feliz* nesse caso (ou *infeliz*, se algum dos pré-requisitos não for cumprido).

Austin, no entanto, prefere não tratar de exemplos ficcionais em seu livro – cujos usos, diz ele, seriam usos “parasíticos” da linguagem (*ibid*, p. 22), i.e., existiria o real, sobre o qual opera a linguagem, e o fictício, onde o uso da linguagem existiria sobre esse molde real, num estado que nos parece, em alguma medida, análogo ao da condenação platônica das artes miméticas, uma vez que, ainda que ele não condene as artes, é difícil encontrar um sentido positivo ou elogioso para uma palavra tão marcada quanto “parasítico”– , mas isso não nos impede de imaginar o funcionamento desse tipo de ato dentro do molde de uma obra ficcional, de modo que um ritual de batismo numa peça de teatro, por exemplo, não valeria como um batismo real sobre a figura empírica do ator batizado, mas como um batismo do personagem representado por esse ator dentro do universo fictício criado. Poderíamos ainda pensar esse ato, junto de Joseph Campbell, sob a perspectiva mítica, que o caracterizaria como um ritual, nos quais o elemento linguístico, apesar de não ser o único elemento presente, é também de suma importância, como igualmente ocorre com as preces e fórmulas mágicas (CAMPBELL, 2011, pp. 76-9), o que faz com que ele constitua uma linguagem capaz de fazer coisas, de fato, como um tipo de performativo austiniano.

É evidente que é problemático mencionar o nome de Austin ao abordar uma obra literária – e não apenas porque ele mesmo prefere não contemplar os usos literários dos performativos. O motivo pelo qual evoco a filosofia austiniana é, a princípio, para tratar de questões quanto à função coral em *Prometeu Desacorrentado*, do modo como ela, de fato, realiza coisas na peça, da tortura do titã à revogação de sua praga contra Júpiter e a transfiguração de Ásia. Ao pensarmos nela, no entanto, contemplamos uma questão mais ampla.

Os exemplos que Austin cita são sempre de usos altamente convencionalizados da linguagem, situações que, se não forem realizadas à risca, não têm o efeito almejado sobre o mundo³⁹. No entanto, o exemplo de uma obra literária é o completo oposto de uma situação convencionalizada, sobretudo no

³⁹ Cito um exemplo recente da mídia, que, reconheço, é canhestro, porém ilustrativo: na turma de formandos de 2012 do curso de Cinema da PUC-Rio, a aluna responsável por ler o juramento fez questão de acrescentar, por piada, o adendo “...ou não” ao final de cada tópico lido. Como resultado, o juramento foi considerado impróprio, e a formatura foi anulada. Diria Austin que o juramento, portanto, não cumpriu com seus requisitos de *felicidade*.

mundo pós-romântico, em que a transgressão das normas literárias passa a fazer parte do sistema literário, enquanto há pouco espaço para a inovação dentro das tradições litúrgico-burocráticas⁴⁰, nas quais há uma expectativa de previsibilidade, com uma determinada sequência de palavras e gestos produzindo sempre determinado resultado, como o “eu vos declaro marido e mulher” num casamento ou o veredito de um juiz sobre o réu. Sem essa previsibilidade, não há ritual, nem tradição, pois não permanece nenhuma estrutura superior aos indivíduos de uma sociedade para que eles a reconheçam como tendo operado uma alteração invisível na comunidade. A sociedade é convencionalizada para que alguém numa posição de réu, para retornar ao exemplo do juiz, seja categorizável entre “inocente” e “culpado”. Qualquer outra coisa que o juiz diga – como algum tipo de categoria intermediária como “meio inocente” ou “meio culpado”, “duvidoso”, “inconclusivo”... ou ainda qualquer outro adjetivo não relacionado, como “verde” ou “absurdo” – seria um veredito inválido e não reconhecido pela comunidade. Se um juiz se comporta de tal modo, ele é um caso aberrante, mas, se todos os juízes se comportassem assim, então, todo o propósito da atividade do julgamento seria esvaziada de sentido.

Com a literatura, por outro lado, espera-se já que cada poeta escreva de um modo distinto. Não que a convencionalização não exista na poesia: em algum grau ela é necessária, pelo menos no nível básico do consenso linguístico (espera-se de um poeta inglês que diga coisas que possam ser minimamente reconhecíveis como palavras e estruturas gramaticais do inglês) e na codificação dos gêneros literários. Tal codificação é mais frouxa, no entanto: mesmo o que se chama de “soneto”, por exemplo, tem uma boa variedade de formas distintas, do petrarquiano ao spenceriano e shakespeariano ao shelleyano ao soneto moderno, como o “Soneto da perdida esperança” de Drummond, sem metro e sem rima. Reconhecemos a possibilidade de eles terem sido rejeitados, por algum crítico em algum momento, por não serem o que se espera de um “soneto”, mas a crítica, em seu momento atual, já não tem maiores problemas, como não tem problemas (novamente com um

40 Joseph Campbell, inclusive, diz do papel dos sacerdotes na sociedade moderna, que eles não representam o equivalente moderno do xamã nas sociedades tribais, porque têm como função apenas um cargo burocrático numa instituição religiosa, ao passo que os xamãs seriam melhor representados, entre nós, pelos artistas (CAMPBELL, 2010, pp. 62-3).

exemplo de Drummond) com o fato de que “Elegia 1938” não esteja escrito em dísticos elegíacos latinos tradicionais, ou um metro equivalente.

É possível, portanto, pensar num poema como um performativo? Que tipo de mudança ele opera sobre o mundo? Quais as condições de sucesso que permitem dizer que ele é feliz ou infeliz?

Esses questionamentos são mais complexos do que com os performativos explícitos de Austin, mas não são de todo incontestáveis em seu pensamento. A parte final de *How to do things with words* chega à conclusão de que há três níveis no uso da linguagem, e que uma enunciação pode existir como ato locucionário, ilocucionário e perlocucionário. E isso dá margem para outras reflexões ainda, como as de Barbara Cassin. Em um artigo intitulado “Sophistics, Rhetorics and Performance, or How To Really Do Things With Words”, ela diz:

The model for the sophist performance is *epideixis*, in the rhetorical sense of the term, and the model for rhetorical *epideixis* is the *Encomium of Helen*. An epideictic performance that produces not only persuasion, but a “world-effect,” because we are now in a world in which the innocence of Helen – from Euripides to Offenbach and Hoffmansthal – is thinkable and even plausible.⁴¹

(CASSIN, 2009, p. 349, tradução para o inglês de Andrew Goffey)

Ou seja, Górgias, com seu *Encômio de Helena*, não está, de fato, batizando ou condenando alguém juridicamente, como seria se fosse um performativo explícito austiniano, mas ele cria a *possibilidade* de se poder começar a pensar, com plausibilidade, em Helena como uma mulher inocente e virtuosa, sendo que ela era até então vista como uma adúltera digna de castigo. Também não se trata de um poema, mas não precisamos ir longe para encontrar um exemplo poético parecido: como comentamos acima, Milton, com seu *Paraíso Perdido*, acabou (ainda que sem querer) criando a possibilidade de se pensar em Satã como uma figura virtuosa e humanizada, com grandes consequências para o período romântico. Tanto Górgias quanto Milton efetivamente fizeram algo com as palavras, mas algo, no entanto,

41 “O modelo para a performance sofista é a epideixis, no sentido retórico do termo, e o modelo para a epideixis retórica é o Elogio de Helena. Uma performance epidéutica que produz não apenas persuasão, mas um “efeito no mundo”, porque o que estamos agora num mundo em que a inocência de Helena – de Eurípedes a Offenbach e Hoffmansthal – é pensável e até mesmo plausível.”

imensurável, difícil de ser quantificado com precisão⁴², o que faz com essa mudança por eles realizada seja, por isso, maior, mais poderosa, sistêmica – e, como também vimos com Milton, imprevisível.

Em seu livro *O efeito sofisticado* (que empregamos anteriormente para lidar com as versões do mito de Prometeu de Protágoras, via Platão, e de Élio Aristides), Cassin trata de Górgias de modo mais detido e analisa esse efeito pensando na relação entre a palavra e o mundo. A autora conclui que, ao contrário do que se pode pensar através da tradição filosófica ontológica, o efeito que as palavras geram sobre o indivíduo não deriva seu poder da sua relação com as coisas que elas descreveriam; o estímulo gerado das palavras não é um “substituto” para estímulos ausentes das coisas do mundo que geram medo ou prazer ou persuasão, tal estímulo parte das próprias palavras (CASSIN, 2005, pp. 53-6). Diz ela: “Não é um objeto preexistente que é eficaz através da palavra, é a palavra que produz imediatamente algo como um objeto: sentimento, opinião, crença nessa ou naquela realidade, estado do mundo, a realidade mesma, indiscernivelmente” (*ibid*, p. 56). Uma das implicações dessa conclusão é que os efeitos que o discurso obtém não estão necessariamente amarrados às coisas que ele menciona. Um discurso sobre um assassinato, por exemplo, por si só, não suscita as mesmas emoções que testemunhar um assassinato real, ao vivo, suscitaria. O discurso pode ser cômico (ao passo que o evento real é mais provável de ser traumático para quem o testemunhe) ou tedioso, ou, ainda, se muitíssimo bem executado, pode trazer à tona emoções muito próximas ou ainda mais profundas do que a do evento real. A intensidade com a qual uma forma de discurso tem seu efeito depende, portanto, não apenas do quão vívido é o modo como ele evoca algo real, mas apenas das capacidades do enunciador. E isso vale tanto para o modo como o poeta Paul Celan é capaz de trazer à tona imagens emocionalmente poderosas do Holocausto com o seu poema *Todesfugen* (e sem sequer se referir ao termo “holocausto”), quanto para o modo como Adolf Hitler foi capaz de persuadir o povo alemão a aderir ao nazismo

42 Ao passo que um efeito sobre o mundo como o realizado pelo juiz ao condenar ou absolver um réu é tão simples que pode até ser reduzido, sem maiores dificuldades, a condições de linguagem de computação: poderíamos determinar, por exemplo, para uma variável de *veredito*, um 0 para inocente e um 1 para culpado, submetida a uma condição “if”: se 0, o réu é absolvido, se 1, é condenado e sentenciado.

com o intuito de efetivamente perpetrar essa atrocidade.

A comparação que Górgias faz é com a droga, o famoso *phármakon*: há as que fazem “cessar a doença, ou a vida”, que “drogam a alma e enfeitiçam-na”. Esse aspecto da linguagem, segundo Górgias, também é comentado por Stephen Halliwell⁴³, que se concentra, no entanto, na relação entre droga/encantamento e a poesia:

In section 8, immediately before his reference to the emotive power of poetry, he couples the notions of logos as persuasion and as deception, a combination which illustrates the twin powers of discourse to arouse and control emotion (“to stop fear . . . and augment pity”). In section 10, immediately after the reference to poetry, Gorgias speaks of “inspired incantations” (a phrase evocative of poetry itself) which can induce pleasure, reduce sorrow, and by bewitchment and magic (traditional Greek metaphors for the potency of poetry) persuasively transform the listener’s soul; magic, he adds, involves “deceptions of belief” (doxês apatêmata). Finally, in section 14 Gorgias draws an analogy between words and drugs, reiterating the former’s emotional efficacy (grief, joy, fear, courage are mentioned this time) and equating the force of persuasion with soul medicine and soul-magic.⁴⁴

(HALLIWELL, 2005, p. 396)

Assim sendo, podemos concluir que há, de fato, uma possibilidade de conciliar o pensamento de Austin sobre performatividade com a imprevisibilidade e as idiossincrasias do poético, que, como qualquer produção de linguagem (mas, talvez, mais do que qualquer outra forma de enunciação, através da relação íntima que a poesia tem com a materialidade da palavra mais do que com a ideia abstrata que apenas encontra forma na palavra), pode produzir efeitos que alteram a realidade. Nesse sentido, os poetas seriam, de fato, como pronuncia Shelley na *Defesa da poesia*, “os legisladores não-reconhecidos do mundo”.

Gostaria de retornar agora aos pormenores da função coral no *Prometeu* de

43 HALLIWELL, Stephen. “Learning from suffering: Ancient Responses to Tragedy”. In GREGORY, 2005.

44 “Na seção 8, imediatamente antes de sua referência ao poder emotivo da poesia, ele acopla a noção do logos como persuasão e como logro, uma combinação que ilustra os poderes gêmeos do discurso de excitar e controlar a emoção (“estancar o medo...e aumentar a pena”). Na seção 10, imediatamente após a referência à poesia, Górgias fala de “encantamentos inspirados” (uma frase evocativa da poesia em si) que podem induzir prazer, reduzir a tristeza, e, por feitiçaria e mágica (metáforas gregas tradicionais para a potência da poesia) persuasivamente transformar a alma do ouvinte; a magia, ele acrescenta, envolve “logros de crença” (doxe’s apate`mata). Por fim, na seção 14, Górgias traça uma analogia entre palavras e drogas, reiterando a eficácia emotiva daquela (pesar, alegria, medo e coragem são mencionados desta vez) e igualando a força da persuasão à medicina da alma e à magia da alma”.

Shelley. É certo que o todo do poema pode produzir e, de fato, produziu efeitos sobre o mundo. Sabemos, com certeza, que William Butler Yeats o leu, e Elizabeth Bishop idem: sem *Prometeu Desacorrentado*, portanto, não existiria, no mínimo (no que diz respeito a uma mudança observável), nem “The Philosophy of Shelley's Poetry”, nem o “In Appreciation of Shelley's Poetry”. Que efeitos ele produziu sobre a psiquê e a criatividade dos dois poetas é mais difícil de mensurar, mas não é algo para ser ignorado, não quando Yeats diz “considerá-lo um dos mais sagrados livros do mundo” (YEATS, 1900) e Bishop declara que é “impossível lê-lo e ver as coisas exatamente como eram antes” (BISHOP, 2008, p. 640).

As canções em *Prometeu* são partes do poema e, em alguma medida, também poemas à parte – Péricles Eugênio da Silva Ramos, em sua antologia de traduções do poeta *Ode ao vento oeste e outros poemas*, apesar de não selecionar nenhuma canção de *Prometeu* (apenas o trecho inicial do monólogo de Ásia em II.1), seleciona duas canções do coro da peça *Hellas*, apresentadas sem maior necessidade de contexto. Em que medida as canções funcionam, isto é, têm efeito sobre o leitor quando isoladas, é assunto de debate – Bloom comenta como a praga de Prometeu contra Jove no ato I só funciona poeticamente dentro do contexto da peça (BLOOM, 1959, p. 102), enquanto Reiman lembra que o poema “The Indian Girl's Song” (cuja persona é, de fato, uma moça indiana), um fragmento de um poema dramático maior jamais completado, sob outros títulos (“Song, Written for an Indian Air”, “Lines to an Indian Air” e “The Indian Serenade”) já foi interpretado (ao mesmo tempo erroneamente e de má fé) por críticos da Nova Crítica americana como um “lamento pessoal de um poeta efeminado” (REIMAN, 2007, p. 466, n. 1). Outras canções da peça podem ter maior sucesso isoladamente, mas, de qualquer modo, é preciso cautela.

Pensando nisso ainda, podemos considerar ainda a possibilidade de um duplo efeito das canções: um sobre o mundo real, através do efeito obtido sobre o leitor, outro sobre o mundo fictício criado pela peça, que pode ser obtido, com as palavras, através tanto do efeito sobre os outros personagens quanto, direta e magicamente, sobre o próprio mundo.

Na canção do coro de Fúrias que torturam Prometeu, seus aspectos

encantatórios são evidenciados pelos diálogos posteriores mantidos entre Panteia e Ione e entre Prometeu e a Fúria remanescente:

IONE
What didst thou see?

PANTHEA
A woful sight: a youth
With patient looks nailed to a crucifix⁴⁵
(1. vv. 584-5)

O ritual de tortura de Prometeu de algum modo evoca imagens horrendas à mente, como a da crucificação de Cristo (não mencionada pelas Fúrias, o que nos leva a crer que seja provável que essa evocação se dê de algum outro modo, mágico), uma operação de acréscimo mítico que Shelley realiza tendo em mente as semelhanças entre Prometeu e Cristo, ambos crucificados por desejarem beneficiar a humanidade, do mesmo modo como Ésquilo somou os mitos de Tétis e Io ao de Prometeu para sua peça. A imagem de Cristo é também poderosa pela temática da corrupção: as palavras e ideias de Cristo, símbolo máximo da santidade, foram pervertidas e utilizadas posteriormente pela instituição que o promoveu para ganho próprio de poder (BLOOM, 1959, p. 111), demonstrando, como diz a Fúria, como “todas as melhores coisas em más se confundem” (“all best things are thus confused to ill.”) (1. v. 628). O objetivo da Fúria é claro: levar Prometeu ao desespero e a desprezar as criaturas que ajudou, o que o aproximaria de Jove em tirania, levando mais uma vez um bom ideal à decadência. No entanto, ao manter sua postura piedosa, Prometeu prova ter passado incólume pela tortura:

PROMETHEUS
Thy words are like a cloud of wingèd snakes;
And yet I pity those they torture not.

FURY
Thou pitiest them? I speak no more!

[Vanishes⁴⁶

(1. vv. 632-4)

45 “Ione: O que viste?

Panteia: Visão horrenda: um jovem / De olhar paciente preso ao crucifixo”.

46 Prometeu: Tua fala é nuvem de serpente alada; / Mas tenho pena de quem não torturam.
Fúria: Tens pena? Nada mais digo. *[Desaparece]*

A fala de Prometeu é das mais relevantes: as palavras da Fúria são como uma nuvem de cobras aladas. Num drama em que um dos principais temas é o poder da palavra, essa imagem demonstra esse aspecto performativo do coro das Fúrias e como a grande virtude de Prometeu é a sua resistência.

Tal função performativa-encantatória, no entanto, poderia ser associada ainda às funções do coro “tradicional” (na medida, é claro, em que Shelley se apropria dos coros gregos tradicionais para realizar algo diferente), como uma forma de ampliação de sua atuação. Margarida Souza, em sua tese *O coro e suas ficções*, aponta para o modo como o coro se alça a um nível ficcional mítico, diferente do nível pragmático dos atores (SOUZA, 1997, p. 206), o que faz ainda mais sentido quando lembramos do aspecto ritual do próprio drama grego, realizado desde sua origem em homenagem a deuses como Dioniso, Apolo e Pã. Pensando essa relação entre o encantatório, o performativo e o mítico, e que Shelley associa as funções do coro a outros tipos de canções (solos e duetos), ao mesmo tempo em que utiliza um coro propriamente nomeado com funções performativa-encantatórias, não seria um grande salto concluir que, em *Prometeu Desacorrentado*, essas funções se somam também às outras funções corais já descritas ao longo deste capítulo.

Estudar a função do coro e da canção em *Prometeu Desacorrentado* é vital não somente para compreender sua genealogia e inspiração clássica, mas para compreender o funcionamento de sua fruição e determinar que tipo de leitor ou espectador Shelley tinha em mente com esse texto. Esse tipo de leitor não é nem o leitor classicista de tragédias gregas, que poderia esperar um pastiche ou uma imitação mais “fiel” ao modelo grego, nem o espectador de teatro que esperasse uma tragédia shakespeariana ou melodrama ao gosto dos teatros da época. A ausência de oposição e tensões que caracteriza a peça, desde a imobilidade de Prometeu no primeiro ato até a queda fácil de Jove no terceiro, e a quase completa falta de ação, que faz do quarto ato nada mais que uma longa cena de canção coral, nos sugerem que Shelley considerava que a peça não seria “encenável”, talvez mais por contrariar em muito os gostos da época – uma época em que as tragédias gregas, apesar de valorizadas pelos poetas românticos, eram, com certeza, mais lidas do que encenadas (MULHALLEN, 2010, p. 148), em que os teatros

apresentavam com exclusividade ou peças de Shakespeare ou melodramas onde predominava o suspense, a emoção e a reviravolta sem uma concepção verdadeiramente trágica do mundo, e em que o teatro, enriquecido financeiramente, cada vez mais descartava o texto para recorrer ao espetáculo vazio em busca do entretenimento (STEINER, 1961, p. 116) – mais do que por quaisquer motivos práticos de fato, como de dificuldade de encenação. *Os Cenci*, por outro lado, com suas tensões e gosto shakespeariano, foi composta tendo a encenabilidade em mente desde o princípio, mas, por conta da má fama do poeta e de seus temas polêmicos (incesto, estupro, parricídio) não foi encenada até o século XX.

Sendo assim, qual seria o leitor-modelo pressuposto por Shelley? É certo que um leitor capaz da apreciação estética do lirismo de poemas que se valem da forma dramática, em que duas ou mais vozes se harmonizam ou entram em conflito, para dar vazão à expressividade da linguagem e a imagens inesperadas, sem a necessidade de uma ação ou enredo por trás. Que Shelley tenha escrito poemas na forma de mini-dramas líricos é indicativo disso, como é o caso de “Ode ao Céu”, “Os Dois Espíritos: Uma Alegoria” e “Orfeu”, que se estruturam com as vozes de espíritos e coros:

CHORUS OF SPIRITS
Palace-roof of cloudless nights!
Paradise of golden lights!
(...)

A REMOTER VOICE
Thou art but the mind's first chamber,
Round which its young fancies clamber,⁴⁷
(...)
("Ode to Heaven", vv. 1-2, 28-9)

FIRST SPIRIT
O thou, who plumed with strong desire
Wouldst float above the earth, beware!
A Shadow tracks thy flight of fire —
Night is coming! (...)

SECOND SPIRIT
The deathless stars are bright above;
If I would cross the shade of night,
Within my heart is the lamp of love,

47 CORO DE ESPÍRITOS: Cúpula da noite clara! / Paraíso de luz áurea!
UMA VOZ MAIS REMOTA: És o átrio da Mente, apenas, / Onde vão-se ânsias terrenas

And that is day! (...) ⁴⁸

("The Two Spirits: An Alegory", vv. 1-5,)

(...)

CHORUS

What wondrous sound is that, mournful and faint,
But more melodious than the murmuring wind
Which through the columns of a temple glides?

A

It is the wandering voice of Orpheus' lyre,
Borne by the winds (...) ⁴⁹

("Orpheus", vv. 35-39)

Cientes, por fim, dessas relações entre poesia dramática grega e poesia romântica, e de ação, tensão, dramaticidade, performatividade, coro e expressão lírica, podemos prosseguir com nosso estudo. Trataremos agora, com maior atenção, da estrutura de *Prometeu Desacorrentado* e dos principais elementos do pouco, porém relevante, enredo que a peça apresenta, com o fim de chegarmos, no próximo capítulo, à questão dos problemas da linguagem e poder conforme pensados por Shelley.

2.2 Estrutura, personagens, profecias e maldições

2.2.1 Ato I

A esta altura já pudemos observar que Shelley, apesar de suas influências de Spenser, Milton e Wordsworth, teve uma inspiração majoritariamente grega para a composição de *Prometeu Desacorrentado*. Nesta seção agora, em que discorreremos sobre os pormenores da peça, ato por ato, veremos, primeiro, como o *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo acaba gerando ecos no primeiro ato de *Prometeu*

48 PRIMEIRO ESPÍRITO: Ó, tu, que em plumas de desejo / Na Terra pairarias, cuidado! / Tal Sombra segue o teu lampejo – / Chega a noite! (...)

SEGUNDO ESPÍRITO: Reluz eterno o astral fulgor, / E se eu cruzar a noite escura / Trarei no peito a luz do amor / Tal luz é o dia!

49 "CORO: Que som augusto é esse, triste e flébil / Mas mais mavioso que o vento em murmúrio / A planar entre as colunas dum templo?

A: É a voz errante da lira de Orfeu, / Pênsil nos ventos"

Desacorrentado de Shelley.

Nossas primeiras indicações do paralelismo entre os dois autores repousam no modo como as duas peças começam. Após o prólogo, em *Ésquilo*, com a crucificação de Prometeu as primeiras falas do titã, no que ele dá vazão à sua revolta, têm como único ouvinte a natureza inanimada, o que dá o efeito de reforçar sua solidão (KITTO, 1972, p. 113), e as oceânides, em coro, vêm consolá-lo depois. Em Shelley, por outro lado, as oceânides – duas delas, Panteia e Ione, individualizadas, como já comentamos – já começam a peça ao seu lado, ou melhor, aos seus pés, em silêncio, sofrendo com ele durante o que se presume ser todo esse tempo de seu martírio, desde que fora acorrentado no Cáucaso. A natureza em Shelley, no entanto, não é inanimada e, como vemos na primeira canção das 4 vozes – dos vv. 74-106, vindas das montanhas, das fontes, do ar e dos vendavais –, responde, comovida, aos seus apelos, anunciando a aparição da voz da Terra. Mas há um pequeno eco anterior ainda, na interrogação de Prometeu à qual respondem as vozes:

I ask the Earth, have not the mountains felt?
I ask yon Heaven, the all-beholding Sun,
Has it not seen? The Sea, in storm or calm,
Heaven's ever-changing Shadow, spread below,
Have its deaf waves not heard my agony?⁵⁰
(1. vv. 25-9)

A expressão “all-beholding Sun” do verso 26, empregada por Prometeu, é uma tradução para “panópten kúklon helíou”, literalmente o “círculo do sol que tudo vê”, ou “Sol / onividente olho”, na tradução em língua portuguesa de Mário da Gama Kury, uma expressão encontrada no verso 118 de *Prometeu Acorrentado*.

Esses pequenos ecos estruturais e textuais criados por Shelley servem não somente para criar uma intertextualidade entre ele e *Ésquilo*, mas para criar, uma vez estabelecida esta intertextualidade, uma situação de continuidade entre o acorrentamento de Prometeu encenado pela peça de *Ésquilo* e a sua libertação que Shelley engendrará nos atos seguintes. Assim, ao criar um ato 1 com um forte peso emocional, dados os apelos de um Prometeu desesperado, e ancorado na tradição

50 “A Terra indago, os montes não sentiram? / Indago o Céu, longínquo, o onividente / Sol não a viu? O Mar, calmo ou revoltado, / Sombra do Céu, mutável, derramada, / Não me ouve a surda vaga, em agonia? / Ai de mim! Dor, dor, sempre, sempiterna!” (tradução poética)

esquiliana, ele pôde preparar o caminho para definir a concretização da profecia da queda de Jove – o que é uma decisão de composição muito mais eficaz do que seria começar a peça diretamente com os acontecimentos do ato 2.

Outro eco esquiliano é a presença de Mercúrio (Hermes), que surge a partir do verso 344. Sua função aqui é semelhante à sua função de interrogador em *Prometeu Acorrentado*, chegando com o intento de dar a Prometeu uma última chance de revelar sua profecia antes de ser lançado ao Tártaro. No entanto, Shelley opera algumas mudanças essenciais.

A princípio, Mercúrio não vem sozinho, mas traz as Fúrias como cães (e a expressão que o texto usa, de fato, é “cães do inferno”) para ministrar sua punição e, diferente do Hermes de Ésquilo, Mercúrio, apesar de imponente (e ele demonstra sua força pelo modo como doma as Fúrias), chega relutante, como demonstra sua fala no verso 353 e a repetição da expressão “alas!”. Como o interrogatório de Hermes não faz parte do mito original, sendo, em vez disso, uma construção de Ésquilo, a referência aqui acaba sendo indubitavelmente esquiliana, porém subvertida, de modo que: 1) as Fúrias sejam as responsáveis pela tortura de Prometeu, 2) a interrogação seja substituída por uma sessão de tortura, como comentamos acima, com o coro de Fúrias realizando esse papel, e 3) psicologicamente (na medida em que seria sondável a situação psicológica dos deuses), Mercúrio se encontre numa situação parecida com a de Oceano, em *Prometeu Acorrentado*, onde ele se apieda do titã, mas sugere que ele desista de sua resistência e não assume o seu lado, ao mesmo tempo em que, como Hermes da peça grega, vem encarregado de trazer mais uma punição a Prometeu – o que, dada sua relutância, o aproxima da figura de um burocrata da aplicação da lei, de alguém que cumpre seu trabalho, por mais que de maneira pesarosa, como uma forma divina do oficial a serviço de um governo opressor, ainda que não concorde com ele.

Com isso em mente, podemos começar a analisar, parte por parte, esse primeiro ato de *Prometeu Desacorrentado*. Ao contrário dos 2 atos seguintes, o ato 1 não tem divisão em cenas, mais por sua imobilidade (eco esquiliano) e falta de mudança de ambiente do que por motivos estruturais – o que não nos impede de

criarmos nossa própria divisão do ato em movimentos distintos, que seriam:

1	Abertura: Monólogo de Prometeu, resposta da natureza, canção das 4 vozes	vv. 1-106
2	A Aparição da Terra: A Terra se revela e interage com Prometeu, discutem a Praga	vv. 107-221
3	O Fantasma de Júpiter: Invocam o Fantasma de Júpiter para repetir a Praga	vv. 222-313
4	A Tortura de Prometeu: Mercúrio chega com as Fúrias, eles discutem, e elas o torturam	vv. 314-634
5	A Consolação da Terra: A Terra convoca os “mais belos espíritos” para consolar Prometeu	vv. 635-806
6	Encerramento: Prometeu não se consola, Panteia parte atrás de Ásia	vv. 807-833

Há alguns detalhes que poderíamos discutir, como a dúvida entre o ponto exato de divisão entre o primeiro e o segundo movimento como sendo antes ou depois da canção das 4 vozes (que aqui decidimos pela divisão após a canção, quando a voz da Terra efetivamente surge), ou a divisão entre o 2º e o 3º movimento como antes ou depois da canção (e decidimos pela divisão logo após o verso de Prometeu em que ele comanda “Phantasm of Jupiter, arise, appear!”, ao passo que o Fantasma, de fato, só se pronuncia no verso 240, mas Panteia e Ione anunciam sua chegada em suas canções imediatamente anteriores), ou se a cena da tortura é melhor definida como um movimento só, com a chegada das Fúrias e a tortura em si, ou se seria melhor se fosse dividida em 2 (optamos por defini-la como sendo o espaço entre o anúncio, feito por Ione, da chegada de Mercúrio com as Fúrias, até a rubrica do desaparecimento da última Fúria). No entanto, fora esses detalhes, o principal acontecimento de cada movimento se encontra no cerne de nossas divisões.

Há 6 canções neste ato: o coro das 4 vozes no primeiro movimento (totalizando 32 versos); o dueto de Panteia e Ione (17 versos), anunciando a chegada do Fantasma de Júpiter, e o solo do Fantasma (39) no terceiro movimento,

com um encerramento feito pela participação de Prometeu e a Terra; outro dueto de Panteia e Ione (23 versos), anunciando a chegada de Mercúrio e as Fúrias, acompanhado pelo coro das Fúrias (82 versos), no quarto movimento; e o coro dos espíritos (134 versos) no quinto movimento. O total é de 327 versos de canção para 506 versos recitativos, totalizando 833 versos no primeiro ato.

Já tratamos, na seção anterior, do que acontece no movimento de abertura, inclusive com uma leitura mais detida do monólogo inicial de Prometeu. Por isso, concentraremos agora nossa atenção sobre o que acontece no restante do ato, a partir da aparição da Terra, cuja fala é particularmente enigmática, sobretudo no que diz respeito às menções a uma misteriosa praga (“curse”) rogada por Prometeu contra Júpiter desde tempos imemoriais – tanto que o próprio titã se esquecera já de suas palavras. Podemos observar como as 4 vozes antecipam e retardam de leve, com seu espetáculo lírico, o aparecimento da Terra, cuja voz Prometeu não reconhece de imediato. E o último verso que o Titã pronuncia antes desse surgimento das vozes e da Terra é “What was that curse? for ye all heard me speak”.

A praga, como vemos no terceiro movimento, é uma praga violenta. Prometeu, quando foi acorrentado há milênios, no ápice de seu ódio e revolta, roga essa maldição contra o seu opressor. Ela, porém, não funciona, por operar na mesma lógica do poder de Jove (CURRAN, 2007, p. 604⁵¹), negando o poder criativo da linguagem (que, como canta a Terra, após o ato III, se torna uma “perpétua canção órfica”) para pervertê-la com fins destrutivos, é a negação que associa quem a usa a Júpiter, o grande representante da negatividade, da fala que faz o coração negar o “sim” que alenta (3.4. v. 150) (WEBB, 2007, p. 698⁵²). Mas, porque a praga é violenta, e a violência é a lei da força, e é Jove quem detém o poder e, logo, é mais forte, ela não tem efeito. E, através da fala da Terra, sabemos que o mundo natural inteiro, montanhas, mares, ventos e os mortos, guardam essa praga como uma “estimada fórmula mágica” (1. v. 184), o que mostra que o mundo estava de acordo com Prometeu, como um povo oprimido apoia o discurso de um líder insurgente, ainda que opere na mesma lógica do tirano que os oprima. E também sabemos,

51 CURRAN, Stuart. “Shelley and the End(s) of Ideology”. In REIMAN, 2007.

52 WEBB, Timothy. “The Unascended Heaven”. In REIMAN, 2007.

através de um diálogo que ocorre mais tarde, quando Ásia encontra Demogórgone, que Jove, ao ouvir a praga, tremeu como um escravo (2.4. v. 108), o que contradiria sua aparência de intocável onipotência. Ele teme a praga, e é possível que sua tortura de Prometeu seja um reflexo desse temor, uma forma de pré-violência. O mundo espera que a praga se concretize, mas nada acontece, pois que, ao operar nessa mesma lógica de poder, a derrubada de Jove instauraria um novo Jove, um novo opressor no lugar, na medida em que todas “todas as melhores coisas em más se confundem”, nas palavras da Fúria do 4º movimento (1. v. 628), fazendo com que o bem e os meios do bem sejam irreconciliáveis nesse mundo degenerado (BLOOM, 1959, p. 111) – um mundo pós-queda, não somente no sentido cristão, mas no sentido mítico generalizado do movimento descendente de um mundo da inocência para o mundo da experiência (*ibid*, p. 101). É preciso o ato de Prometeu de exorcizar esse pensamento para trazer uma mudança real, uma mudança em que a queda do tirano não coloque nenhum novo tirano em seu lugar (CURRAN, 2007, p. 605).

Mas as palavras têm poder, tanto que, apesar de estimarem a praga, nenhuma das forças naturais que torcem por Prometeu tem a coragem necessária para repetir essas palavras terríveis. O que ocorre, então, é um ritual para revogá-las de uma vez, o que explica o sentido da conjuração do Fantasma de Júpiter (BLOOM, 1959, p. 102) – e “ritual primitivo” é precisamente a palavra empregada por Harold Bloom ao comentar essa canção, o que parece corroborar a nossa noção, exposta na seção anterior, de um canto/coro com esse sentido, com essa dimensão performativa, em *Prometeu Desacorrentado*. Ele mesmo, porém, é incapaz de se lembrar de suas palavras, e ninguém mais tem coragem de repeti-las, logo, eles recorrem à evocação de um “fantasma vazio”, segundo as palavras do próprio (1. v. 241), para fazer esse trabalho. Mas mais uma explicação se faz necessária antes de chegarmos a essa canção da praga, referente ao discurso da Terra anterior à conjuração:

They shall be told. Ere Babylon was dust,
The Magus Zoroaster, my dead child,
Met his own image walking in the garden.
That apparition, sole of men, he saw.
For know there are two worlds of life and death:
One that which thou beholdest; but the other

Is underneath the grave, where do inhabit
 The shadows of all forms that think and live
 Till death unite them and they part no more;
 Dreams and the light imaginings of men,
 And all that faith creates or love desires,
 Terrible, strange, sublime and beauteous shapes.
 There thou art, and dost hang, a writhing shade,
 'Mid whirlwind-peopled mountains; all the gods
 Are there, and all the powers of nameless worlds,
 Vast, sceptred phantoms; heroes, men, and beasts;
 And Demogorgon, a tremendous gloom;
 And he, the supreme Tyrant, on his throne
 Of burning gold. Son, one of these shall utter
 The curse which all remember. Call at will
 Thine own ghost, or the ghost of Jupiter,
 Hades or Typhon, or what mightier Gods
 From all-prolific Evil, since thy ruin
 Have sprung, and trampled on my prostrate sons.
 Ask, and they must reply: so the revenge
 Of the Supreme may sweep through vacant shades,
 As rainy wind through the abandoned gate
 Of a fallen palace.⁵³
 (1. vv. 191-218)

Harold Bloom propõe uma explicação interessante sobre esse trecho. Como outros comentadores, Bloom também não sabe a fonte exata da referência que Shelley faz ao mago persa Zoroastro ou Zaratustra – que, segundo Reiman, em nota a esse trecho, com um breve comentário sobre o zoroastrismo como uma religião adoradora “do fogo e da luz em oposição ao princípio maligno das trevas”, permanece obscuro até os dias de hoje (REIMAN, 2007, p. 215, n.1) –, mas tem uma ideia reveladora sobre esse mundo de trevas. Antes de mais nada, porém, sem querer diluir a análise em mero comentário biográfico, é interessante apontar o quanto o próprio Shelley era afeito à ideia do duplo, do *doppelgänger* – essa obsessão estranha que se desenvolve ao longo do século XIX, desde o poema “Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen...” de Heinrich Heine (musicado por Schubert na

53 “Dir-se-ão. Antes de ser pó a Babilônia, / Meu filho morto, o Mago Zoroastro, / Vira andar sua imagem no jardim. / Único homem a ver a aparição. / Sabe que os mundos, pois, da vida e morte / São dois: um, que contemplas; mas o outro / Jaz sob a sepultura, onde habitam / Sombras das formas a pensar, viver / Até a morte as unir, e não mais partem; / As imaginações dos homens, sonhos, / E do amor os desejos, da fé as obras, / Formas raras, sublimes, belas, vis. / Lá estás, pendurado, vulto agônico, / Entre os alpestres vendavais, os deuses / 'Stão lá, e de mundos sem nome os poderes, / Visões com cetros, homens, heróis, feras; / E Demogórgone, tremenda treva; / E ele, Tirano súpero, em seu trono / De ouro candente. Filho, irá um deles / Dizer a praga que lembramos. Chama / De ti mesmo o fantasma, ou de Júpiter, / Tifeu ou Hades, ou que outros grãos Deuses, / Dês tua ruína, do fecundo Mal / Surgiram, a pisar teus filhos lassos. / Pede, e responderão: p'ra que a vingança / Do Supremo as vazias sombras varra, / Qual vendaval nas portas solitárias / De um palácio caído.”

canção “Der Doppelgänger” (1828)) até o conto “William Wilson” (1839) de Edgar Allan Poe e o romance *O Duplo* (1848) de Dostoiévski, e além –, tendo visto, inclusive, famosamente, o seu próprio duplo ao andar no terraço de sua casa, antes de morrer, em 1822, que teria dito ao poeta a misteriosa frase, “How long do you mean to be content?” (SEYMOUR, 2002, p. 300), mais uma visão de uma série de visões e pesadelos sinistros que o perturbaram naquele ano. Apesar de não existir, de fato, um paralelo biográfico para a imagem de Zoroastro encontrando seu próprio duplo (*Prometeu Desacorrentado* é publicado em 1820, a ocorrência biográfica data de 1822) e descartando a hipótese do sobrenatural, podemos pensar essa obsessão com o duplo como sendo do próprio poeta – mais uma no século XIX – e que é levada a consequências míticas interessantes no discurso da Terra.

Segundo Bloom, o sentido desse discurso citado acima é o de descrever “dois mundos da vida e morte” no sentido não de dois mundos, um da vida e outro da morte, mas de dois mundos que contêm ambas as coisas (BLOOM, 1959, p. 104), e que esse outro mundo se encontra não *na* tumba, mas *sob* a tumba. Esse mundo de sombras, segundo a visão shelleyana, existe paralelamente mas independente do nosso mundo e contém todas as formas que “pensam e vivem”, não apenas dos mortais, mas também de deuses e coisas que se podem imaginar. Quando se morre, os dois eus, as imagens deste mundo e a do das sombras, se unem como uma só “e não mais partem” (1. v. 199). É deste mundo que parte a imagem de Júpiter, escolhida por Prometeu para repetir a praga – e a Terra oferece-lhe opções como a de sua própria imagem, a de Júpiter, Hades, Tifeu ou qualquer outro deus – a fim de evitar que “o que seja mau passe pelos meus lábios outra vez” (1. vv. 218-20), o que cria uma ironia trágica poderosa – a imagem de Júpiter rogando uma praga violenta contra o próprio –, mas não tem nenhum outro sentido adicional, o próprio fantasma sendo uma sombra vazia, com uma “voz vazia” (1. v. 249), um mero simulacro para a repetição mecânica e inócua da praga.

A aparição do fantasma é marcada por um dueto de Panteia e Ione descrevendo, com medo e à moda coral, esse surgimento bombástico. Há rubricas no manuscrito original, suprimidas na versão definitiva, que ajudam a ilustrar a grandiosidade dessa cena, conforme imaginada pelo poeta:

*[The sound beneath as of earthquake and the driving of whirlwinds— the ravine is split, and the Phantasm of Jupiter rises, surrounded by heavy clouds which dart forth lightning.]*⁵⁴
(SHELLEY, 1914)

A isso, então, se segue o ritual propriamente dito. A praga de Prometeu consiste numa canção de 40 versos, dispostos em 4 estrofes de 10, cuja disposição é distinta de todas as outras canções, e o tom carregado, desejando ao tirano que a sua infinitude seja como um “manto de agonia envenenada” (1. v. 289) e a onipotência uma “coroa de dor”, para “se agarrar como ouro candente ao seu cérebro em dissolução” (1. v. 291). É importante apontar para o fato de que, como lembra Bloom, o Fantasma de Júpiter, no mundo das sombras, se senta sobre um trono de ouro candente (BLOOM, 1959, p. 107), que é precisamente o termo empregado pela Terra e por Prometeu (“burning gold”) em ambas as falas, indicando a efetividade da praga de Prometeu, pelo menos no mundo das sombras.

Mas o momento crucial agora não é a canção em si do Fantasma, que some logo em seguida, ainda que sem rubrica. Como diz Bloom, Prometeu aqui se comporta em relação a Júpiter de maneira tão ruim quanto o Deus de Milton em relação a Satã, criando uma ironia sinistra e eficaz (*ibid*, p. 107). Ele não está apenas invertendo os valores miltonianos, mas subvertendo-os de maneira a manter uma oposição entre Prometeu e Júpiter – ambos são duas faces de uma mesma moeda, e essa relação, esse impasse, só pode ser quebrada contornando essa lógica (CURRAN, 2007, p. 605, BLOOM, 1959, p. 108). Daí o diálogo que ocorre logo após a canção, entre a Terra e Prometeu:

PROMETHEUS
Were these my words, O Parent?

THE EARTH

They were thine.

PROMETHEUS
It doth repent me: words are quick and vain;
Grief for awhile is blind, and so was mine.
I wish no living thing to suffer pain.⁵⁵

54 [O som abaixo é como um terremoto e o passar de vendavais – a ravina se fende, e o Fantasma de Júpiter surge, cercado por nuvens grossas lançando raios]

55 Prometeu: Mãe, foram tais meus termos?

(1. vv. 302-5)

Como mencionamos num momento anterior, Prometeu jamais canta, de fato, ao longo do drama, mas esse é um momento em que sua fala se aproxima da canção. O metro ainda é o seu pentâmetro jâmbico usual, mas as rimas são convenientemente quebradas entre ele e a Terra, de modo que o “thine” dela rime com o seu “mine” e ele mesmo, através de uma rima alternada (que dilui um pouco a visibilidade da rima, se comparada com, digamos, rimas emparelhadas), rime “vain” e “pain”. Mais uma vez ele se aproxima de cantar na canção do coro de espíritos que ocorre mais tarde, no 5º movimento, contribuindo com um só verso em tetrâmetro trocaico (1. v. 789), que, por sua vez, rima com o verso 791 (“be”–“flee”), mas esses são os únicos momentos de proximidade com o modo canção e em nada se parecem com o extravasamento lírico que caracteriza esse modo. No entanto, aqui, neste momento logo após a repetição da praga, ele adquire também um caráter mágico, ritual, performativo, na medida em que, com essa fórmula, Prometeu enfim aciona o mecanismo da sua liberação (BLOOM, 1959, p. 108) ao revogar sua praga. Com esse arrependimento, ele conseguiu, por fim, escapar da lógica do deus olímpico, para que possa ocorrer a verdadeira mudança. Que ele tenha conseguido chegar a essa fórmula libertadora, quando ninguém mais pôde, quando todos ainda guardavam a esperança da praga se tornar real, é revelador e indicativo do papel de Prometeu como líder e peça-chave dessa revolução.

Antes da libertação, porém, há uma última provação para o titã: chega Mercúrio e, com ele, as Fúrias, para torturá-lo, dando início ao quarto movimento. Já teci um breve comentário acima sobre as diferenças entre o Hermes interrogador de Ésquilo e o Mercúrio burocrático, que despreza a si próprio, de Shelley, mas é digno de nota o modo como esse trecho de diálogo entre os dois, entre os versos 352 e 432, marca a mesma resistência ferrenha do titã em *Prometeu Acorrentado*, sua recusa a sair dessa “triste ravina”, essas “dores sem arrependimento”, aguardando ainda a hora predestinada. E, quando o mensageiro dos deuses demonstra ter piedade do titã, ele, num gesto que entre os antigos, com certeza, seria visto como

Terra: Foram teus.

Prometeu: Lamento: vãs palavras em ardor; / Cegos são os pesares, como os meus. / A ser vivente algum desejo dor.

arrogante, manda que ele tenha piedade é dos “escravos autodesdenhosos do Céu” (1. v. 429), o que, por ironia, inclui o próprio Mercúrio. Reiterando a vaidade da fala (“how vain is talk!”), professada já em sua recusa à praga, Prometeu pede que chamem as Fúrias de uma vez. Mercúrio desaparece sem rubrica, somente com o comentário de Ione de que o “filho do Céu / Pisa a luz oblíqua da aurora” (1. vv. 437-8), marcando o caminho de volta de Mercúrio com o nascimento da manhã – o que é irônico, segundo Bloom, pois ao mesmo tempo em que nasce o sol, o poder de Júpiter começa a minguar (BLOOM, 1959, p. 111).

As Fúrias, por sua vez se apresentam (1. vv. 443-491) e se regozijam no sadismo de infligirem dor e sofrimento. O diálogo, mais uma vez, é repleto de ironia, e o desprezo de Prometeu é evidente em seu tratamento das Fúrias.

PROMETHEUS
But why more hideous than your loathèd selves
Gather ye up in legions from the deep?

SECOND FURY
We knew not that: Sisters, rejoice, rejoice!

PROMETHEUS
Can aught exult in its deformity? ⁵⁶
(1. vv. 461-4)

Ele não as reconhece a princípio, por estarem mais “hediondas que o de (desprezível) costume” e, no que ele comenta esse detalhe, elas comemoram como se fosse um elogio. Temos aí a revelação de que elas são amorfas como a “mãe Noite” e se revestem da agonia de suas vítimas, tornando-se mais horrendas quanto mais profunda for a dor – e o próprio Prometeu, em sua compaixão, se sente tornar-se execrável, “como as formas que contempla” (1. v. 450), ao observá-las. Essa inter-permeabilidade é significativa tanto para a caracterização de Prometeu quanto para a das Fúrias, conforme observaremos a seguir.

O que acontece, então, é a canção do coro de Fúrias, duas longas estrofes de 25 versos cada (de intrincada construção no que diz respeito ao uso de métrica e rima, começando com tetrâmetros anapésticos que se encurtam em tetrâmetros

56 Prometeu: Por que mais hediondas que o normal / Vos reunis em legiões vindas do abismo?
Segunda Fúria: Eis algo novo: ride, ride, Irmãs!
Prometeu: O quê? Em ser horrendas exultais?

trocaicos). A primeira estrofe tem ainda o refrão “Come, come, come!” (1. v. 497) e se constrói como um convite para outras Fúrias virem – convite que encontra resposta no “trovão de novas asas” (1. v. 521), como descrito por Ione, conforme cinco novas Fúrias chegam, cada uma cantando individualmente sua chegada, até reunirem-se outra vez em outra estrofe coral, dividindo-se em 2 semicoros antes de partirem. Sobre a natureza desse coro, é de se imaginar que ocorresse com algum tipo de estranha dança ao redor do titã, conforme elucidado por mais algumas rubricas que foram canceladas por Shelley:

Cancelled stage directions at this point for the Furies (l. 520, l. 538) Enter rushing by groupes of horrible forms; they speak as they [rush by *canc.*] pass in chorus and a Fury rushing from the crowd' indicate that Shelley originally thought of this being performed.
(MULHALLEN, 2010, p. 162)⁵⁷

Ainda segundo Mulhallen, essa dança seria inspirada num balé de Viganò, chamado *La Spada di Kenneth*, e exigiria um alto nível de proficiência técnica, para ir alterando o ritmo da dança conforme se altera a métrica da canção, segundo o funcionamento da dança e música gregas (*ibid*, p. 170), com uma dança que não fosse em perfeita sincronia, mas com as dançarinas correndo e se lançando contra o titã, conforme as rubricas que não chegaram à versão final da peça. Essas indicações são úteis para ajudar a formar uma ideia mental melhor do funcionamento da cena, mais uma vez corroborando a nossa ideia, descrita anteriormente, de um coro com função ritual. De algum modo, o coro de Fúrias é capaz de invocar visões terríveis em quem o contempla. Prometeu as vê, e essa visão o tortura. Ione mantém os olhos fechados durante toda a cena, mas Panteia os abre duas vezes, para ver a “imagem funesta” de um “jovem / de olhar paciente pregado num crucifixo”. A esta altura, já tivemos diversos ecos cristãos e esse é só mais um, mas é talvez o mais importante, pela indicação direta da referência a Cristo. Do mesmo modo como Ésquilo mesclou mais de um mito, como o de Ió e Tétis, para representar sua visão do mito de Prometeu, Shelley decide incorporar o

57 “As rubricas canceladas a esta altura para as Fúrias, (l. 520, l. 538) “Entram correndo em grupos de formas horríveis; elas falam enquanto [correm *canc.*], passam em coro e uma Fúria vem correndo dentre o bando”, indicam que Shelley originalmente concebeu esta cena como para ser apresentada”.

mito da Paixão de Cristo também. Ainda no século III, o escritor cristão Tertuliano já havia traçado um paralelo alegórico entre o sofrimento de Prometeu e o de Cristo, e outros Pais da Igreja foram ainda mais longe nas comparações, aproximando a águia/abutre de Zeus à lança de Longino, as oceânides aos discípulos, a decida do centauro Quíron ao Hades (que, em uma das versões do mito, sacrificava sua imortalidade a favor da vida de Prometeu) à descida de Cristo ao inferno, e até mesmo à concepção imaculada de Io à de Maria (BLOOM, 1959, p. 62). O último paralelo aparentemente cristão que vimos até agora foi a renúncia de Prometeu à sua praga – cuja natureza cristã percebida por outros comentadores, como Baker, é refutada por Bloom (*ibid*, p.108). Mas agora, como disse, temos a indicação direta, uma alusão bastante clara a Cristo.

Que as Fúrias o usem como tortura tem uma função muito eficaz: traçado o paralelo entre Prometeu e Cristo, o ponto de ataque à resistência de Prometeu é a degeneração do sacrifício em instituição, o derramamento de sangue pelo nome santo, o lucro gerado pela Igreja, as simonias e vendas de perdões e indulgências que o próprio Dante já criticara no século XIII. A sombra de Cristo retorna no verso 631, quando sobra uma última Fúria (as outras todas somem ao término do coro), que profere um discurso doloroso de paradoxos e “ironias infernais” (BLOOM, 1959, p. 112) caracterizando o que há de endurecido no espírito humano, de insensível à dor alheia (“Many are strong and rich, and would be just, / But live among their suffering fellow-men / As if none felt:” (1. v. 629-31)) que permite a existência continuada do mal no mundo. Neste último verso deste discurso em particular, lê-se a célebre frase “they know not what they do”, a frase de Jesus a Deus pedindo que perdoe seus torturadores. A ironia é finíssima e conclui a tortura.

A resposta de Prometeu é a resistência e a compaixão. Se o que caracteriza o endurecimento do espírito humano é a capacidade de viver entre os companheiros humanos que sofrem sem nada sentir (ainda que encerrando em si a possibilidade de ser justo), Prometeu, apesar dos anos de sofrimento que poderiam tê-lo empedrado, se mostra ainda capaz de ter pena até mesmo desses espíritos endurecidos a quem não tortura a “nuvem de cobras aladas” (1. v. 632) das palavras da Fúria. E, com isso, ele marca sua resistência, e a Fúria, inconformada,

desaparece, pondo fim ao movimento mais tenso deste primeiro ato.

O que se segue, então, no 5º movimento, é a consolação de Prometeu, conforme a Terra convoca seis de seus melhores espíritos para melhorar o seu ânimo. Os quatro primeiros são espíritos individuais que representam arquétipos do rebelde, do mártir, do sábio e do poeta (BLOOM, 1959, p. 114), os agentes ideais capazes de realizar o que Bloom chama de “apocalipse humanista”, a revolução que marca o terceiro ato. Já os espíritos quinto e sexto encerram a canção com o aviso sobre a sombra da possibilidade da reversão do apocalipse, da nova transformação do mundo regenerado em um mundo decaído. Segundo Bloom, mais uma vez, esse apocalipse humanista, que é uma constante em Shelley como é em Blake, é um movimento mítico, a partir de um mundo decaído, da inocência para a experiência (como é marcado pelos dois livros de Blake que trazem esses nomes: *Canções de Inocência* e *Canções de Experiência*), para, então, poder ocorrer uma nova ascensão, não rumo à mesma inocência outra vez, mas para algo além, uma *nova* inocência, um paraíso superior (*ibid*, p. 117), lembrando o sentido da palavra “apocalipse”, da “revelação plena”, o “fim do mistério” (*ibid*, p. 145). Discorreremos mais sobre essa questão mítica em *Prometeu Desacorrentado* ao final do capítulo seguinte. Por ora, nos ateremos aos detalhes imediatos do texto de Shelley, e basta dizer que o que nos é relevante é como essa noção de uma ascensão a um paraíso superior marca toda a revolução que ocorre no ato III. Com esse longo coro de espíritos, que tem fim no dueto coral entre Panteia e Ione (1. vv. 801-6), que mais uma vez marca a partida dos espíritos, temos o último movimento que nos aproxima do final do ato I.

Prometeu discursa sobre sua dor, mas, apesar da beleza da forma dos espíritos, ele permanece em sua tristeza, em seu ápice da insensibilidade à dor e ao prazer: “Earth can console, Heaven can torment no more.” (1. v. 820). O nome de Ásia é mencionado pela segunda vez aqui – a primeira menção ocorre no verso 123, com saudosismo – com o pesar de ela estar tão longe. Prometeu e Panteia falam de amor, a palavra-chave para compreendermos o que acontecerá com Ásia ao final do ato 2, e ficamos sabendo que ela espera num “distante vale indiano”. Com isso, o ato 1 se encerra, e Panteia parte para encontrá-la.

2.2.2 Ato II

Em comparação à tortura, dor, desespero e melancolia do ato I, o ato II se apresenta como uma mudança bastante contrastante de ares, nos apresentando cenas que, pelo menos até a 2.4., são muito mais fáceis e leves do que o que tivemos até agora. Essa leveza deriva de alguns fatores distintos: em primeiro lugar, porque é um ato um pouco mais curto, cujos 686 versos estão divididos em 5 cenas, ao passo que o primeiro ato é mais longo (mais de 800 versos), contínuo e ininterrupto. Essas quebras de cena, que seguem a lógica do cinema da transição de tela, ocorrendo conforme os personagens mudam de cenário de fundo, acabam criando intervalos para o leitor (ou possível espectador) – e Mulhally vê nessas divisões um importante componente teatral indicativo de que Shelley pensava nas questões práticas das possibilidades técnicas de mudança de cenário ao longo da peça (MULHALLEN, 2010, p. 166), o que nos faz retomar as noções discutidas, na seção anterior, de que Shelley abandonou a ideia mais por uma questão de público do que por questões práticas. O resultado é que, com essas quebras – cada uma, até a cena 4, delimitada por canções muito mais leves do que os rituais de praguejamento e tortura do ato 1 –, incluindo a breve mudança de foco da cena 2.2., obtém-se um efeito de diluição das tensões, permitindo um maior relaxamento em relação ao clímax emocional e visionário que acabamos de testemunhar no primeiro ato.

Há ainda uma questão de maior feminilidade. Bloom glosa isso ao comentar que o cenário em que Ásia se encontra, um vale, é um contraponto perfeito para as montanhas fálicas do cenário de Prometeu (BLOOM, 1959, p. 116). Esse vale também não é gélido como as ravinas, mas “adorável”. Como comentamos também, a versificação do pentâmetro jâmbico em versos brancos é muito mais pesada do que a maioria das canções e parece ser o único modo de expressão dos personagens masculinos, ao passo em que as mulheres e espíritos etéreos têm acesso ao modo canção. No que diz respeito ao uso das canções, se observarmos cada cena, verificaremos que há 32 versos de canção no final da primeira cena,

cantados por um coro de ecos – que, segundo Mulhallen, devido à sua característica efêmera, surgindo e desaparecendo depressa do palco, deveriam ser representados no palco por dançarinos ágeis e ligeiros, talvez crianças (MULHALLEN, 2010, p. 171) –, enquanto a cena seguinte se abre com 2 semicoros de espíritos que roubam o foco da plateia com 63 versos cantados. Quando retornamos a Panteia e Ásia, temos uma breve cena em que elas descem rumo ao trono de Demogórgone, orientadas por um coro de espíritos (44 versos). Na cena 2.4. mais uma vez um espírito canta na conclusão da cena – uma canção solo, desta vez, e mais curta, com apenas 11 versos – e abre também a cena seguinte com uma outra canção curta, de 5 versos. Ao final desta última cena, acontece o que chamaremos, com Bloom e Mulhallen, de transfiguração de Ásia, anunciada pela canção de uma voz incorpórea no ar (de 23 versos) e concluída pela primeira e única canção de Ásia (de 38 versos), que encerra o ato. Assim, desses 686 versos, 216 são versos de canção, em metros e formações estróficas variadas, enquanto os restantes são recitativos.

Essa leveza que define o segundo ato também parece marcada como uma característica predominantemente feminina, o que parece coerente com o fato de que esse ato inteiro se concentra na viagem de Panteia e Ásia rumo a Demogórgone. Como comentamos antes, no entanto, não se trata de uma estereotipagem do feminino como frágil e incapaz, mas de símbolos míticos, e essa leveza dialoga com a ação e a mobilidade, na medida em que, apesar de Prometeu ter acionado o mecanismo de libertação com sua revogação da praga, quem efetivamente busca Demogórgone é Ásia.

Uma vez que a ação aqui já é dividida por cenas, não temos a necessidade de realizarmos uma divisão artificial do ato II, como fizemos com o ato I, e podemos partir para a análise pontual de cada uma dessas cenas.

Como vimos, o primeiro ato termina com Panteia indo atrás de Ásia. Quando o segundo ato se inicia, Ásia se encontra em meio a um solilóquio e é interrompida pela chegada da irmã. No quesito temporal, se o sol nasce pouco antes da tortura de Prometeu, agora estamos na manhã, e Ásia reclama que Panteia se atrasou, que o sol já ascendeu sobre o mar, e a estrela da manhã empalidece diante de sua luz – uma imagem que é simbólica também dos acontecimentos por vir, como glosarei no

capítulo seguinte sobre a mitopeia em Shelley. Com a chegada de Panteia, o foco dessa cena é a leitura que Ásia faz de seus sonhos, em que Prometeu descarta sua forma decaída para revelar, atrás dela, sua forma imortal e renascida, a forma pós-apocalíptica contraparte da forma pós-transfiguração de Ásia (BLOOM, 1959, p. 127). O outro sonho dela então se materializa, passando entre elas e chamando, “follow, follow”. Quando as duas prestam atenção e seguem os ecos desse sonho, eles as guiam para o caminho de Demogórgone.

A cena seguinte vê Ásia e Panteia passando por um caminho de floresta com rochas e cavernas, mas elas não são o foco da cena e sequer têm fala aqui. Em vez disso, há uma mudança de atenção para um semicoro de espíritos, que faz uma exposição lírica do caminho das duas, à moda dos coros de Sófocles (BLOOM, 1959, p. 119). Pensando na questão da representação ficcional, o que temos aqui é uma cena de transição, apontando para a jornada das duas, de modo a evitar o enfado do realismo da descrição de uma longa viagem, que poderia ser realizado com maior facilidade via narrador na poesia ou na prosa não-dramática, do que com o recurso de um palco – real ou imaginado. No entanto, essa função coral parece ser capaz de realizar esse papel de narrador com a mesma eficácia.

Formalmente, essa canção é bastante irregular, não tanto pela metrificação, que se comporta de maneira previsível – com versos em tetrâmetros jâmbicos (**The / path | through / which | that / love | ly / twain**), mas com a possibilidade, ocasional, de substituição de jambos por troqueus (**Watch / ing | to catch / the lang / uid close**) ou ainda por troqueus e anapestos no mesmo verso (**Drif / ted | a / long | the earth /-creep / ing / breeze**) –, mas pelas rimas, que não obedecem a nenhum esquema dominante, seguindo, em vez disso, uma estrutura frouxa, não encontrada em nenhuma outra canção de *Prometeu Desacorrentado*:

There the voluptuous nightingales,
Are awake through all the broad noontday.
When one with bliss or sadness fails,
And through the windless ivy-boughs,
Sick with sweet love, droops dying away
On its mate's music-panting bosom;
Another from the swinging blossom,
Watching to catch the languid close
Of the last strain, then lifts on high

The wings of the weak melody,
 'Till some new strain of feeling bear
 The song, and all the woods are mute;
 When there is heard through the dim air
 The rush of wings, and rising there
 Like many a lake-surrounded flute,
 Sounds overflow the listener's brain
 So sweet, that joy is almost pain.⁵⁸
 (2.2. vv. 24-40)

Se formos observar a sequência de rimas gales-day-fails-boughs-away-bosom-blossom-close-high-melody-bear-mute-air-there-flute-brain-pain, veremos que o esquema é *abacbddceefgffghh*, irregular já por si mesmo, sem padrões reconhecíveis de recorrência, mas que se torna ainda mais irregular quando observamos que as estrofes seguinte e anterior não seguem o mesmo esquema – e o número de versos varia também, com a primeira e a terceira estrofes contendo 23 versos, e a segunda, citada acima, 17. A primeira e terceira estrofes, além de terem um número igual de versos também têm esquemas de rima mais parecidos, sendo eles *abbbacbddcbeeafaaggffhh* e *abbbacbddcbdeefeeggffhh*, respectivamente, com as diferenças entre os dois esquemas, destacadas aqui em negrito, localizadas no centro da estrofe, enquanto o começo e o fim são idênticos – ambos os esquemas são, no entanto, bastante diferentes do da segunda estrofe. O que elas todas têm em comum, porém, é que se valem de um mesmo número de terminações sonoras, 8 no total, com as estrofes se encerrando sempre em dísticos rimados.

Após a canção, dois faunos conversam e discorrem sobre esses espíritos, antes de partirem também a fim de evitar que Sileno descubra que não cumpriram a tarefa de ordenhar as cabras e se recuse a cantar suas canções. Há uma profecia na voz do segundo fauno, ou talvez, melhor, uma ironia cômica – em oposição à ironia trágica, pensando no sentido de comédia como a de Dante, rumo a uma ascensão –, em que um dos assuntos que Sileno canta é a libertação do titã e sua reunificação da Terra como uma irmandade (2.2. vv. 93-5).

Em 2.3., nos encontramos num “pináculo de rochas” entre montanhas,

58 “Despertos, lá, rouxinóis amáveis / Assim persistem toda a tarde, / E quando falha uma dessas aves / Nos ramos, sem que vento ou poda / Perturbe o doce amor que arde / No peito onde pousa o par, / Das flores outro vem, pelo ar, / Cuidando para pegar a coda / Da lassa canção, depois eleva / As asas da nota que se entrelaça, / Até que a nova nota ceve / A canção, e a mata toda cale, / E se ouça no ar, escuro e leve, / Baterem asas, e então se eleve / Um som que a mente inunde e embale, / Quais flautas para um olho d’água, / Tão doce que a graça é quase mágoa.”

interpretado em consenso pela crítica como um vulcão, o destino final de Ásia e Panteia, entrada da caverna de Demogórgone. Depois de 2 cenas, ou 300 versos, de maior relaxamento, alguma tensão pode começar a crescer, não necessariamente uma tensão de embates psicológicos, como ocorrem em peças com maior ação, como vimos nas comparações da seção anterior, mas algo como um leve suspense, mistério, incerteza e uma vaga sensação de ameaça (MULHALLEN, 2010, p. 162). Essa tensão irá crescer na cena seguinte, quando Demogórgone é enfim desvelado. A cena causa algum espanto, visto que é súbito o aparecimento dos espíritos que cantam a canção de descida: as duas ninfas observam a névoa, intoxicadas de leve pelos vapores vulcânicos, e devagar discernem algumas figuras estranhas no ar, que ganham voz de repente (2.3. vv. 50-3). A canção desses espíritos convida as duas ninfas a descerem e mais uma vez segue um padrão estrófico não convencional: cada estrofe é composta de 9 versos, dentre os quais 2, o segundo e o último, são sempre a repetição de “Down, down!” (exceto na última estrofe, que substitui “Down, down!” por “By that alone.” encerrando a canção, sintática e estruturalmente). De resto, os versos 1, 3, 4, 5 e 6 de cada estrofe são compostos de dímeters anapésticos, seguidos por um verso de trímetro trocaico ou jâmbico (há permissibilidade de variação) e um pentâmetro jâmbico na posição do verso mais longo. As rimas são *abaccddxb*, sendo x a rima do verso longo, cujo som é sempre “-one” (“throne”, “alone”, etc) que rima entre as estrofes.

O vulcão aqui é bastante simbólico pela sua referência oracular, que levaria ao transe que traz as visões místicas, conforme referenciado por Panteia na primeira fala da cena (3.4. vv. 4-5), e o porquê de se falar em “vapores oraculares” faz sentido quando pensamos, como Bloom, que a busca de Ásia por Demogórgone é uma busca por conhecimento (BLOOM, 1959, p. 124). Ásia o procura para que responda à pergunta fatídica sobre a hora em que ocorrerá a libertação de Prometeu, e esse conhecimento se converte em ação efetiva quando Demogórgone lhe responde, na cena seguinte, que a hora é agora. E, em meio à dança estranha, agitada e algo sinistra da canção dos espíritos – sugerida, como ocorre com as canções das Fúrias, pela constante mudança métrica que assinalamos e que confere às estrofes

um aspecto irregular, e pela repetição, no caso, do verso “Down, down!” – que Ásia e Panteia descem à caverna de Demogórgone, palco da cena 2.4.

Essa entidade terrível, então, representada como uma figura de sombra, sem silhueta e sem membros, emitindo “raios de treva” (em vez de luz) de seu “trono de ébano”, é enfim desvelada. Demogórgone é um problema em mais de um sentido. Sua própria origem é incerta: os críticos apontam para um erro medieval de ortografia da palavra *demiourgos*, “demiurgo”, no mito de criação do diálogo *Timeu*, de Platão (REIMAN, 2007, p. 215, n. 8), que resultou em “Demogorgon”. A partir daí, o filósofo Teodôncio, que viveu entre os séculos IX e XI e cuja obra em sua maior parte se perdeu, em um de seus textos, atribui a Demogorgon a paternidade dos deuses e, nisso, é citado extensivamente por Bocaccio em seu livro *Da Genealogia dos Deuses dos Gentios*. E, Thomas Peacock (1785-1866), um escritor e amigo próximo de Shelley por sua vez, usa essa mesma obra de Bocaccio em seu poema *Rhododaphne* numa nota sobre Demogorgon (BLOOM, 1959, p. 122), que é considerada a provável referência a que Shelley teve acesso. No entanto, temos mais de uma referência a essa entidade já na tradição da literatura inglesa. Em Christopher Marlowe, John Milton e Samuel Taylor Coleridge, por exemplo, ela aparece demonizada e com ares sinistros, sendo mencionado na fórmula satânica recitada pelo Doutor Fausto, na tragédia homônima:

Sint mihi dii Acherontis propitii! Valeat numen triplex Jehovah!
Ignei, aërii, aquatani spiritus, salvete! Orientis princeps
Belzebub, inferni ardentis monarcha, et Demogorgon, propitiamus
vos, ut appareat et surgat Mephistophilis Dragon, quod tumeraris:
per Jehovah, Gehennam, et consecratam aquam quam nunc spargo,
signumque crucis quod nunc facio, et per vota nostra, ipse nunc
surgat nobis dicatus Mephistophilis!
(MARLOWE, 2003, p. 354, vv. 16-23)

Surgindo como um dos estranhos habitantes das regiões do Caos, no

Paraíso Perdido:

With him enthroned
Sat sable-vested Night, eldest of things,
The consort of his reign; and by them stood
Orcus and Ades, and the dreaded name
Of Demogorgon;⁵⁹

59 “Entronado com ele / Sentava-se a Noite vestida de negro, mais antiga das coisas, / Consorte de

(...)
(MILTON, 2003, p. 48, ato II, vv. 961-5)

E faz uma reaparição num poema tardio de Coleridge (ao qual, presume-se, Shelley não deve ter tido acesso), intitulado “Limbo”:

Unchang'd it cross'd – & shall some fated Hour
Be pulveris'd by Demogorgon's power
And given as poison to annilate Souls⁶⁰
(COLERIDGE, in BLOOM, 1979, p. 233, vv. 9-11)

Uma terceira interpretação, ainda, o associaria, pela via etimológica, ao povo, decompondo a palavra em *demo* e *gorgon*, *people-monster*, como é referido pelos críticos de língua inglesa, o “monstro do povo”, representando as energias represadas da população contra os tiranos (WEBB, 2007, p. 709; FOOT, 1975). Essa é provável ser a mais útil das informações que temos sobre o personagem, ainda que fracasse em explicá-lo em sua totalidade, reduzindo-o a uma alegoria, a uma pequena parte do sentido do mito maior que é relatado pela visão de Shelley. De resto, a história de sua origem lança pouquíssima luz sobre o que parece ser uma criação inteiramente shelleyana.

Timothy Webb o vê como uma extensão e uma subversão de Júpiter. Júpiter é o deus da linguagem da negação, e isso, em *Prometeu Desacorrentado*, é ilustrado pelos primeiríssimos versos, onde Prometeu expõe todas as coisas das quais sua situação é privada, o insone *desabrigo* de seus momentos, a ausência de inseto e erva ou som de vida, uma verdadeira geografia do desespero (WEBB, 2007, p. 696), enquanto o próprio mundo se vê descrito como dominado pela esperança infértil, medo e desprezo por si próprio – as negações das três principais virtudes shelleyanas, amor, autoestima e esperança (BLOOM, 1959, p.101). Sendo o deus dessa linguagem da negação, que teremos como foco no capítulo seguinte, Júpiter em si é um deus oco, um deus vazio, e é portanto, muito apropriado que sua queda se dê, portanto, pelo vazio, pela negação – a treva que representa Demogórgone como a ausência da luz. Ele é uma extensão de Júpiter nesse sentido, mas ele o subverte para um viés positivo, por representar, ao mesmo tempo, tanto essa

seu reino; e com eles ficava / Orco e Ades, e o nome temido / De Demogórgone;”
60 “Imutável, ele cruzava – e alguma Hora fatídica deverá / Ser pulverizada pelo poder de Demogórgone / E dada como veneno a almas aniquiladas.”

negatividade quanto a positividade das possibilidades que a sua escuridão e ausência engendram (WEBB, 2007, p. 698). Nesse sentido, ele é mais uma vez uma criatura oracular, na medida em que as mensagens dos oráculos costumam ser ambíguas – e a falha humana em interpretar esses sinais divinos é assunto de diversas tragédias e a fonte de muita ironia trágica (ALLAN, 2005, p. 77⁶¹). Em Shelley, a vítima da ironia trágica, no entanto, acaba sendo não um mortal, mas o próprio Júpiter, insciente de sua queda até os últimos instantes. É através dessa capacidade subversora que uma palavra-negação como “*unmeasured*” (grifos meus), empregada de modo negativo para descrever o morro ao qual Prometeu se encontra acorrentado no primeiro ato (1. v. 21), ganha sentidos positivos após o apocalipse humanista do 3º ato, permitindo, assim, que a Terra, no 4º ato, cante, em tom positivo, sobre “*unmeasured wildernesses*” (1. v. 336) (WEBB, 2007, p. 703). Ele não poderia ser só uma extensão de Júpiter, pois, do contrário, não poderia derrubá-lo sem tomar o seu lugar, dando continuidade à sua mesma lógica da opressão. Mas, ao encerrar em si a ambiguidade das duas possibilidades, a ele é permitido derrubar Júpiter e preencher o vácuo de sua “*vã aniquilação*” com algo positivo que emerge dele, que é o amor, tal como canta a Terra no ato 4 (4. vv. 354-5).

A cena toda de seu desvelamento, no entanto, é inquietante. Não se sabe nada sobre Demogórgone até então, exceto que ele existe e é uma força terrível, e ele surge, de súbito, como alguma forma de oráculo, mas as perguntas que Ásia lhe faz encontram respostas lacônicas, bruscas e confusas, que acabam diluindo um pouco a tensão com alguma comicidade (MULHALLEN, 2010, p. 162). Demogórgone é incapaz de lhe responder qualquer coisa que ela já não saiba por si só, o que a leva a concluir que cada um deve ser o oráculo de si próprio para essas perguntas (3.4. v. 123). A única pergunta fatídica à qual Demogórgone responde, ecoando o Novo Testamento em Mateus 24:36, acerca do apocalipse – “Daquele dia e hora, porém, ninguém sabe” – , é quando chegará a hora destinada. E a resposta, apesar de igualmente lacônica (“Behold!”), indica, pela chegada dos carros das horas, que a hora é agora. Tendo encontrado a verdade, Ásia, enfim, é libertada por ela (BLOOM, 1959, p. 124). O espírito das Horas se apresenta e canta uma breve

61 ALLAN, William. *Tragedy and the Early Greek Philosophical Tradition*. In GREGORY, 2005.

canção – 2 estrofes de 6 versos cada, com versos em trímetro anapéstico (com a possibilidade de alternância jâmbica, como na canção das Fúrias), rimados em esquema *ababbx* (onde x é o verso de refrão sem rima que encerra ambas as estrofes de modo idêntico) – antes de partirmos para a quinta e última cena.

Ásia, tendo sido libertada e tendo realizado a descida mítica que leva à ascensão, agora se encontra em seu momento de transfiguração, o “desenvolvimento, de uma ninfa marinha bastante humana para uma grande deusa simbolizando o amor, a natureza e a energia” (MULHALLEN, 2010, p. 160). O cenário é uma nuvem onde o carro das horas estaciona com Ásia, Panteia e o espírito das Horas. O dia está escuro, de uma escuridão anti-natural: Apolo está atrasado (“detido no Céu, maravilhado” (2.5. v. 11)) e só lançará sua luz ao meio-dia. No entanto, irradia uma luz na nuvem onde os personagens se encontram, e descobrimos que essa luz parte da própria Ásia (2.5. vv. 13-4), já transfigurada. Panteia descreve a mudança de sua irmã e é incapaz de fixar o olhar direito para ela, enquanto a complexa canção de uma voz cantando no ar preludia a canção de Ásia com a qual o ato se encerra. As duas canções são de um tom ainda mais elevado do que o normal, o que é não somente justificado pela tentativa de tratar do sublime, como necessário (BLOOM, 1959, p. 124). O estilo paradoxal da imagética da primeira canção se reveste de tons místicos: Ásia é a “vida da vida”, a “filha da luz”, e contemplá-la significa cair na escuridão pelo excesso de luminosidade. Daí a dificuldade de explicação do poema, que desafia os aparatos críticos justamente por esse apelo a uma certa forma de misticismo enraizada no mito que Shelley desenvolve (*ibid*, p. 127). Esse sentido complexo é mascarado por uma forma de um lirismo fácil e de uma simplicidade enganosa: estrofes de seis versos em tetrâmetros trocaicos diretos e rimas *ababcc*.

Feita essa abertura, cujo tom cria a atmosfera necessária para o poema seguinte, é a vez de Ásia ganhar voz, na sua primeira e única demonstração de canção – uma canção que, tanto formal quanto semanticamente, se revela mais complexa do que a anterior, mais um ponto em que Shelley demonstra outra vez seu virtuosismo. A canção de Ásia tem 3 estrofes, e cada estrofe tem 13 versos e é composta por uma mescla de tetrâmetros (“my **soul is an enchanted boat**”),

pentâmetros (“Upon the **silver waves** of **thy** sweet **singing**;)” e hexâmetros jâmbicos (“Into a **sea** profound, of **ever-spreading** **sound**:”), com algum grau de permissibilidade de substituição de pés métricos. As rimas seguem um esquema *aabccbeecddd*, com repetições extras da rima com o som *d* através de rimas internas (profound-sound, no verso que citamos).

Mais uma vez, sua função não é bem coral, no sentido estrito, mas ritual, conforme o seu canto a leva internamente de volta ao jardim da inocência, o local habitado pela humanidade antes da Queda em experiência (*ibid*, p. 130). Via de regra, esse tipo de caminho é miticamente impossível – o caminho único é o do jardim da inocência para o mundo decaído da experiência e daí para um paraíso superior – mas a Ásia, em sua natureza transfigurada, esse caminho é permitido, por não estar mais maculada pela corrupção do mundo decaído. E, assim, ela retorna, das cavernas gélidas da Era para as ondas violentas da Maturidade (“Manhood”, no sentido não-masculino) para o oceano pérfido da Juventude e, por fim, aos golfos vítreos da Infância (2.5. vv. 98-103). Outra vez, predominam imagens de excessiva claridade. Uma vez transfigurada, Ásia está pronta para o seu matrimônio com o Prometeu igualmente renovado deste mundo prestes a ter seu apocalipse (*ibid*, p. 128).

2.2.3 Ato III

Se o ato II começa sem tensão e então cria alguma tensão com a chegada ao portal de Demogórgone, para depois convertê-la em ação, conforme os carros das Horas chegam para levar as duas ninfas e Demogórgone aos seus destinos (enquanto Ásia sofre sua apoteose), o ato III já começa com o seu principal momento de ação. A pausa entre atos e a distração causada pelo interlúdio musical de Ásia não são capazes de tirar a atenção para esse momento fatídico que está prestes a acontecer: a Hora é chegada, e a paralisante expectativa mantém o mundo em suspenso, com o sol ainda impedido de se levantar. A cena agora é a congregação de divindades no Céu, com Júpiter sentado no seu trono e Tétis ao seu lado.

O discurso de Júpiter que abre esse ato é grandiloquente e celebrativo de sua onipotência. Ele não tem ciência de que está prestes a cair e produz uma fala confusa e dotada de grande ironia trágica, ao relatar o seu estupro de Tétis e a geração de uma suposta poderosa “criança fatal, o terror da Terra” (3.1. v. 19), que espera a hora destinada para chegar. Tudo que ele diz é verdade, mas, como é o funcionamento da ironia clássica, ele não entende o que diz, e suas palavras estão prestes a se voltar contra ele (REIMAN, 2007, p. 256, n. 6). A fagulha à qual ele se refere no verso 24 é a fagulha da resistência prometeica que o filho que ele espera deveria apagar (BLOOM, 1959, p. 131), e Júpiter clama por vitória sem saber o que o aguarda. Demogórgone, em vez disso, é o que surge, a partir do verso 51, e o chama para o abismo.

O que faz com que esse trecho seja confuso é a menção que Júpiter faz ao próprio Demogórgone, ciente de sua existência – como também Prometeu e a Terra têm ciência dela – sem, no entanto, como podemos ver, estar ciente de que ele será o responsável pela sua queda. O resultado, então, é a possibilidade de uma ambiguidade, que pode dar a impressão de que, por Júpiter saber de Demogórgone, ser a ele a quem o deus se refere como “criança fatal” e cuja chegada comemora, o que acabaria soando estranho, como se ele comemorasse a própria queda – o que é evidente que não é o caso. Retomando a referência clássica ao mito de Tétis, a profecia que Prometeu a princípio se recusa a revelar faria com que fosse o filho de Tétis e Júpiter quem o derrubaria. Indo por essa mesma lógica, era de esperar que Demogórgone fosse esse tal filho destinado, mas Shelley complica as coisas. A existência de Demogórgone, ao que tudo indica, parece ser muito anterior a esse suposto filho, e o que destrói Júpiter no final, segundo Bloom e Baker, em quem Bloom se baseia nessa leitura, é o fato de que Júpiter, por ironia, *não gerou filho nenhum* (BLOOM, 1959, p. 132, grifos do autor). O que deveria acontecer, em Shelley e não mais no mito grego de Tétis, caso Prometeu tivesse cedido às torturas, é que o filho gerado por Júpiter desceria à caverna de Demogórgone, como Ásia desceu, e de alguma forma o consumiria, deixando “vago o trono de Demogórgone” (3.1. v. 21), ascendendo para enfim encarnar e, assim, descer à Terra para cumprir a vontade de seu pai. Como Júpiter não gera filho algum,

Demogórgone sobrevive e é deixado livre para cumprir a profecia da queda de Júpiter. Tal ideia parece ser coerente com a noção de Timothy Webb sobre a relação entre Júpiter, Demogórgone e negação: sendo Júpiter o deus da negação consumido no final pelo próprio vazio (WEBB, 2007, p. 698), faz sentido que a negação definitiva que o destrói seja a negação de seu filho, a consequência do fato de ele ter fracassado em produzir um filho com Tétis.

Passada a surpresa inicial, a cena se desenvolve de maneira bastante direta. Júpiter, chocado com o insulto representado pela invasão súbita do Céu, ataca Demogórgone, visando lançá-lo ao Tártaro. Quando vê que nada que possa fazer tem efeito, pede piedade (3. 1. v. 63) e deseja que Prometeu seja seu juiz. Num terceiro momento – são quatro no total, as reações diferentes que Júpiter tem ao longo de seu embate –, vendo que a vitória é impossível, ele decide que afundarão os dois juntos, conquistador e conquistado (3.1. v. 78), nas “amplas ondas da ruína”. Demogórgone, no entanto, como veremos com sua reaparição no quarto ato, é quem emerge vitorioso, o que demonstra que a destruição, ao contrário do que desejaria o tirano celeste, não é mútua – e, ao perceber isso, no quarto e último momento de sua reação ao ataque de Demogórgone, tudo que ele pode fazer é lamentar que os elementos não o obedecem, sendo suas últimas palavras as interjeições gregas de lamento “Ai! Ai”, iguais ao do português, com o mesmo sentido queixoso.

Como vimos já anteriormente, segundo Wasserman, essa derrubada de Júpiter ocorre “effortlessly”, sem esforço (MULHALLEN, 2010, p. 150), o que seria, para o autor, mais uma prova da falta de ação dramática da peça, uma impressão fácil de se ter ao ler o poema, na medida em que toda essa cena não chega a totalizar 90 versos, e o combate todo ocorre em meros 23 versos. No entanto, Mulhallen defende que, uma vez no palco, essa cena, como imaginada por Shelley, seria tudo menos uma cena de enfrentamento “sem esforço”, conforme a coreografia entre as duas entidades demonstraria o combate, com efeitos sonoros de trovões e terremotos ilustrando os impactos sobre o mundo natural desse embate apocalíptico (*ibid*, p. 166). Mas, por mais que essa coreografia, que essa cena seja prolongada – e, de fato, as pausas entre as quatro diferentes reações seguidas do deus olímpico

dão margem à interpretação de que diferentes estágios de combate poderiam ocorrer entre elas, com Júpiter sofrendo cada vez mais ferimentos –, a ação toda duraria uma questão de alguns minutos, no máximo. Quando pensamos em tensão dramática, no sentido da que temos, mais uma vez, no exemplo de *Rei Lear*, o que acontece é uma tensão entre o bastardo Edmund e a tríade Gloucester-Edgar-Lear, que se estabelece cedo, desde a cena 1.2., onde o solilóquio ressentido de Edmund nos revela suas intenções, e só se resolve muito depois na peça, em 5.3., com a morte de Edmund, anunciada por um oficial, e a morte de Lear no palco. A relação de antagonismo dura a peça inteira, e as tensões psicológicas entre os personagens tingem suas interações e conflitos e influenciam o enredo de maneiras bastante complexas. O combate Júpiter-Demogórgone, em contraste, ocorre somente neste ato e é já prontamente resolvido, com o personagem de Demogórgone surgindo, com efeito, só em 2.4., e o de Júpiter, em 3.1., quando é já derrotado no espaço de uma única cena de menos de 100 versos.

Já a cena seguinte, como comenta Bloom, é um dos momentos de maior calma na poesia de Shelley (BLOOM, 1959, p. 132), com um diálogo plácido entre Apolo e Oceano, oferecendo um contraponto importante à ação da cena anterior. Como acompanhamos o desenvolvimento da ação até agora, até esse ponto de clímax, o que outra vez acontece, então, é um novo momento de relaxamento, antes da intensidade da cena de restauração do mundo. Não há aqui, no entanto, como ocorre nos atos anteriores, a presença de versos de canção, que se encontram ausentes também ao longo de todo o restante do ato III. O foco nas figuras de Júpiter, em 3.1., Apolo e Oceano, em 3.2., Prometeu (libertado enfim por Hércules em 3.3.), e nos espíritos da Terra e das Horas, em 3.4., todas elas figuras masculinas (ou neutras, no caso do Espírito da Horas), somado a essa exclusividade do modo recitativo, faz com que possamos caracterizar esse ato como simbolicamente masculino, criando uma alternância estrutural com os atos anteriores: ato I masculino, ato II feminino, ato III outra vez masculino, retomando o ato I. O ato III é também o mais curto, com apenas 512 versos – apenas 6 versos a mais que o total de versos recitativos do ato I –, divididos em cenas de 83, 50, 175 e 204 versos.

A cena 3.2., assim, com sua placidez, reflete a calma do mundo pós-Júpiter, onde os mares, o reino de Oceano, não mais serão maculados de sangue (3.2. v. 19), nem a mente de Apolo obscurecida como o eclipse de seu orbe com a tristeza das desgraças testemunhadas pelo seu olhar (3.2. vv. 35-7). E essa calma representa uma pausa antes das cenas mais longas deste ato, onde teremos as grandes descrições da libertação de Prometeu e da regeneração do mundo. Apesar de breve, no entanto, ela é poeticamente muito bem resolvida e tem alguns dos melhores versos já escritos por Shelley (BLOOM, 1959, p. 133). Outro detalhe importante é que essa cena se passa em Atlântida, a ilha afundada, agora restaurada e servindo como mais um símbolo de decadência e regeneração.

Na cena seguinte, voltamos ao Cáucaso, e, num momento glorioso, Hércules quebra os grilhões de Prometeu. Segundo a tradição, ele deveria matar a águia/abutre que lhe devorava o fígado, mas, dada a situação do mundo regenerado, o derramamento de sangue é proibido, e isso não se faz necessário (REIMAN, 2007, p. 259, n. 1). Prometeu, em seguida, profere um longo discurso de 65 versos, descrevendo a caverna que lhe servirá de futura morada, ao lado de Ásia, sua noiva, além de Panteia e Ione. Ele também entrega ao espírito das horas o antigo presente de Proteu, uma concha curvada, um aparato wordsworthiano, segundo Bloom, com o qual o espírito regenerará as sociedades humanas ao soprá-lo (BLOOM, 1959, p. 136). A Terra também se encontra revivificada, e de uma antiga e cansada avó (MULHALLEN, 2010, p. 159), ela agora assume ares mais ativos e convoca um espírito na forma de uma criança alada, que ganha voz na cena seguinte, onde é chamado de o Espírito da Terra. Em seu discurso final, que encerra a cena, ela descreve, por fim, os jogos olímpicos em homenagem ao roubo do fogo por Prometeu (3.3. vv. 167-175).

Mas antes de prosseguirmos com a próxima cena, eu gostaria ainda de citar mais uma nota de Reiman sobre a história por trás da concha de Proteu, que pode ajudar a elucidar um pouco do funcionamento desse aparato estranho, que surge sem nenhuma menção prévia na peça:

Proteus was a sea deity who not only could change himself into various forms, but could also predict future events. In Francis Bacon's explanation of

classical myths, Proteus represents physical nature and natural laws. Shelley's motivation in having Proteus give Asia the wedding gift of a conch shell to proclaim the fall of Jupiter and the beginning of a new Golden Age may be explained partly by a legend surrounding the three conch shells in the Shelley family's coat of arms (probably deriving from the magic bugle of Arthur's squire in Spenser's *Fairie Queene*, Book I, VIII), as told by Shelley's college friend and biographer, Thomas Jefferson Hogg: "Sir Guyon de Shelley, one of the most famous of the Paladins... carried about with him at all times three conchs fastened to the inside of his shield... When he blew the first shell, all giants, however huge, fled before him. When he put the second to his lips, all spells were broken, all enchantments dissolved; and when he made the third conch, the golden one, vocal, the law of God was immediately exalted, and the laws of the Devil annulled and abrogated, wherever the potent sound reached" (Hogg, *Life of... Shelley*, ed. Edward Dowden [1906], p. 18). This story may be tongue-in-cheek, but it is probably based on something the young Shelley told Hogg about his hopes for the significance of the conch shells in his armorial shield.⁶² (REIMAN, 2007, p. 261, n. 3)

Por mais que a história das 3 conchas da família de Shelley não seja séria, ela ajuda a elucidar o funcionamento da concha em *Prometeu Desacorrentado*, mais ou menos como se operasse sob a lógica da segunda e terceira conchas, desfazendo a lei de Júpiter sobre os povos, do mesmo modo como ela foi desfeita no mundo natural pelo retorno da terra à sua condição paradisíaca. As consequências desse soprar da concha de Proteu pelo mundo serão descritas pelos espíritos da Terra e das Horas na próxima cena – este último retornando de sua tarefa de soprá-la ao redor do mundo.

Por fim, a cena 3.4. começa com Panteia e Ione anunciando a chegada, da criança alada, a pairar pelos ares, que é o Espírito da Terra, que passa, num discurso de 52 versos, a descrever as mudanças que o sopro da concha de Proteu

62 "Proteu era um divindade marinha que era capaz não apenas de assumir várias formas, mas também de prever eventos futuros. Na explicação dos mitos clássicos de Francis Bacon, Proteu representa a natureza física e as leis naturais. A motivação de Shelley em fazer com que Proteu desse a Ásia o presente de casamento da concha para proclamar a queda de Júpiter e o início de uma nova Idade de Ouro pode ser parcialmente explicada por uma lenda em torno das três conchas do brasão da família Shelley (provavelmente derivada de um corneta mágica do escudeiro de Arthur em *A Rainha das Fadas de Spenser*, Livro I, VIII), conforme contado pelo amigo universitário e biógrafo de Shelley, Thomas Jefferson Hogg: "Sir Guyon de Shelley, um dos mais famosos dos Paladinos... carregava consigo o tempo inteiro três conchas presas no interior do seu escudo... Quando ele soprava a primeira concha, todos os gigantes, não importando o quanto fossem imensos, fugiam dele. Quando ele levava a segunda aos lábios, todos os feitiços eram quebrados, todos os encantamentos dissolvidos; e quando ele soava a terceira concha, a de ouro, vocal, a lei de Deus era imediatamente exaltada, e as leis do Diabo anuladas e abrogadas, onde quer que alcançasse o som potente" (Hogg, *Life of... Shelley*, ed. Edward Dowden [1906], p. 18). Essa história poderia ser uma piada, mas é provável que se baseasse em algo que Hogg ouviu de Shelley quando Shelley era novo, acerca de suas esperanças sobre o significado das conchas em seu brasão de armas."

operou sobre as moradas humanas. Bloom não é simpático a este trecho, que descreve como “decorativo” (BLOOM, 1959, p. 136), mas reconhece que ele se recupera em seu momento final, onde descreve dois alcíones se alimentando de “nightshade” – o que é provável ser o que se chama de “deadly nightshade”, *Atropa belladonna*, conhecida também simplesmente por “belladonna”, ou “beladona”, em português –, sem sofrer com o conhecido veneno da planta, visto que, nesta natureza regenerada, todas as coisas se despiram de sua natureza má. Eu ainda destacaria o momento imediatamente anterior em que o Espírito da Terra faz a pergunta retórica de “wouldst thou think that toads, and snakes, and efts, /Could e'er be beautiful? yet so they were,” (3.3. vv. 74-5), onde fica claro que, não somente a natureza deixa de ser nociva, como se revela mais bela em sua recuperada docilidade.

No final desta cena, o Espírito das Horas chega, com um discurso de 106 versos (mais da metade do total da cena), resumindo o efeito geral da regeneração da Terra da sociedade humana. Um dos trechos cruciais aqui, que terá ecos no capítulo seguinte, sobre a questão da linguagem em *Prometeu Desacorrentado*, é o seguinte:

None talked that common, false, cold, hollow talk
Which makes the heart deny the yes it breathes,
Yet question that unmeant hypocrisy
With such a self-mistrust as has no name.⁶³
(3.4. vv. 149-52)

Como vimos, a “fala comum, falsa, fria e oca / que faz o coração negar o sim que alenta” é nada mais, nada menos que a linguagem da negação de Júpiter (WEBB, 2007, p. 698), que uma vez caído o tirano, não mais encontra eco nas vozes humanas, deixada, como os seus monumentos, não superada, mas ignorada (3.4. v. 179).

Outra referência digna de menção é a Anfisbena, a mítica serpente de duas cabeças, que puxa o carro apocalíptico (3.4. v. 119), como referente à Lei de Demogórgone (BLOOM, 1959, p. 137), uma lei dupla, capaz de se mover dos dois

63 “Ninguém falava o vulgo frio e falso / Que ao peito faz negar o sim que alenta, / Mas teima a hipocrisia involuntária / Com auto-desconfiança inominável.”

lados – que, como observamos, é o que leva Júpiter à queda, o duplo movimento de negação e subversão dessa negação em positividade (WEBB, 2007, p. 701).

Por fim, esta cena se encerra em aberto, com uma imagem de imensidão que dá fim ao drama propriamente (ainda que, segundo Bloom, possamos encontrar o fim do drama já no final do primeiro ato e até mesmo no 53º verso do ato I) e dá início a uma longa canção coral de celebração, que compõe todo o ato 4.

2.2.4 Ato IV

Concluindo a simetria e o ritmo estrutural dos 3 atos anteriores, o ato IV é, como o ato I, indiviso, uma única cena ocorrendo numa única localidade (a floresta do lado de fora da caverna dos recém-casados Prometeu e Ásia), e, assim como o ato II, de predominância feminina – com seu predomínio do verso de canção (425 versos, em oposição aos 153 versos recitativos), de tom, em sua maior parte, leve e celebrativo. Ele é focado, a princípio, sobre Panteia e Ione, que assistem deslumbradas a uma procissão de espíritos e horas que passam, gloriosos, passando à canção de amor entre a Terra e a Lua e à canção final de Demogórgone.

Assim como fizemos com o ato I, para começarmos a abordar o funcionamento deste ato, é necessário, antes de mais nada, dividi-lo em movimentos distintos, de acordo com o foco principal de cada um deles. São eles:

1	A Procissão das Horas: Canções de Panteia, Ione, Espíritos Invisíveis e Horas	vv. 1-179
2	As Visões de Panteia e Ione: Interlúdio com diálogo recitativo entre as duas oceânides	vv. 180-318
3	O Dueto da Terra e da Lua: Canção de amor de um orbe ao outro	vv. 319-502
4	A Fórmula de Demogórgone: Panteia e Ione chamam atenção à fórmula final de Demogórgone	vv. 503-78

Nosso trabalho de dividir esse ato é muito mais fácil do que com o ato I, visto que os momentos de canção são melhor delimitados. Começamos com Panteia e Ione dormindo e sendo despertadas por uma procissão de “formas sombrias e vultos” passando e cantando em diversas configurações estróficas. Uma das formas

mais utilizadas nesse primeiro movimento é a estrofe de 6 versos com uma estrutura composta pela repetição da sequência de dois versos em dímeter trocaico seguidos por um pentâmetro trocaico, todos com a mesma rima, repetindo a forma dímeter-dímeter-pentâmetro com outra rima em sequência:

Strew, oh, strew
Hair, not yew!
Wet the dusty pall with tears, not dew!
Be the faded flowers
Of Death's bare bowers
Spread on the corpse of the King of Hours! ⁶⁴
(4. vv. 15-20)

A essa forma, utilizada pelo coro de espíritos, alternam-se outras formas, como a da voz de espíritos invisíveis, que utiliza versos de anapestos alternados com jambos (uma alternância permitida pela poética de Shelley, como comentaremos em 4.2.), em estrofes compostas por quatro dímetros seguidos por um tetrâmetro e outros três dímetros, com o intrincado esquema de rimas *abcadcbd*, como na primeira voz que inicia o ato:

The pale stars are gone!
For the sun, their swift shepherd,
To their folds them compelling,
In the depths of the dawn,
Hastes, in meteor-eclipsing array, and they flee
Beyond his blue dwelling,
As fawns flee the leopard.
But where are ye? ⁶⁵
(4. vv. 1-8)

Depois, há as estrofes dos coros e semicoros das horas, em geral quartetos em rima *abab*, cujo metro, empregando sempre 4 pés métricos, alterna entre o uso de dátilos e troqueus. O semicoro, no entanto, que interrompe uma dessas estrofes, entre os versos 163 e 174, assume a forma de tercetos com três rimas idênticas em sequência e cuja métrica tende ao tetrâmetro anapéstico, mas permitindo a alternância entre anapestos e jambos. Por fim, nos dois momentos em que os

64 "Lancemos, lancemos / Não folhas, cabelos, / Com pranto e não rocio o pálio molhemos! / Espalhe-se a flora / Que a morte descora / Sobre o cadáver do Senhor das Horas!"

65 "O ástreo céu se fora! / No que o sol pastor guia / As estrelas ao redil / No abismo da aurora, / Eclipsante e apressado, e elas, além / De sua azul moradia, / Fogem, qual cervo arredio. / Onde estais, porém?"

espíritos e as horas se unem em um único coro, eles formam estruturas únicas de sexteto e quinteto:

CHORUS OF SPIRITS AND HOURS

Then weave the web of the mystic measure;
From the depths of the sky and the ends of the earth,
Come, swift Spirits of might and of pleasure,
Fill the dance and the music of mirth,
As the waves of a thousand streams rush by
To an ocean of splendour and harmony!⁶⁶
(4. vv. 129-34)

CHORUS OF HOURS AND SPIRITS

Break the dance, and scatter the song,
Let some depart, and some remain,
Wherever we fly we lead along
In leashes, like starbeams, soft yet strong,
The clouds that are heavy with love's sweet rain.⁶⁷
(4. vv. 175-9)

No primeiro coro, em sexteto, temos então seis versos em tetrâmetro anapéstico – com a possibilidade de alternância em jambos, como ocorre nos tercetos de semicoros das horas aqui e ocorria já na canção das Fúrias, no ato I, e na canção do espírito das Horas, em 2.4. –, em rimas *ababcc*. Já o segundo coro, pode parecer anômalo se o vemos como começando com tetrâmetros de tendência trocaica, (**Break the dance and scatter the song**), começa a fazer sentido se pensarmos nele como tetrâmetros jâmbicos com a possibilidade de alternância em anapestos (ou da omissão de um átona inicial no primeiro verso), até culminar num último verso em que dois anapestos se inserem entre dois jambos: The **clouds** / that are **heav** / y with **love's** / sweet **rain**. É um verso um pouco estranho a princípio, por parecer um pentâmetro jâmbico, com suas 10 sílabas, à primeira vista, mas seu ritmo não se encaixa no ritmo predominantemente jâmbico. Ainda assim, no entanto, ele serve como uma ponte para fazer a transição para a seção recitativa em versos brancos de pentâmetro jâmbico que começa a partir do verso 180 e dá início ao segundo movimento, quando as vozes, espíritos e horas todos somem, e Panteia e Ione conversam.

66 “Vinde a teia do encanto tecer; / Do fundo do céu, da terra os confins, / Vinde, Espíritos da força e prazer, / Trazei canção e dança sem fim / No correr das ondas de mil flumes / A um mar de harmonia e lume!”

67 “Todos dancemos, canto espalhamos; / Cada um à parte designada, / Nós trazemos onde voamos / Qual luz de astro, branda e forte, cada / Nuvem da chuva do amor pesada”.

E, por fim, há também uma canção por parte das duas ninfas, que reproduzo abaixo, marcada de forma distinta de como temos reproduzido a maioria dos trechos da peça, para não deixar a marcação de vozes atrapalhar a identificação de métrica, estrofe e esquema de rimas:

IONE	What dark forms were they?
PANTHEA	The past Hours weak and gray, With the spoil which their toil Raked together From the conquest but One could foil.
IONE	Have they passed?
PANTHEA	They have passed; They outspeeded the blast, While 'tis said, they are fled:
IONE	Whither, oh, whither?
PANTHEA	To the dark, to the past, to the dead. ⁶⁸

(4. vv. 30-9)

Os versos desta canção têm um funcionamento bastante rígido e específico, sendo todos formados por dímeters, em geral anapésticos, exceto os versos mais curtos, trocaicos, e o último verso de cada estrofe, que tem três pés métricos (4. vv. 34, 39), também anapésticos. Os primeiros três versos de cada estrofe, exceto o primeiro (4. v. 30) são formados de anapestos perfeitos, enquanto o primeiro verso é composto de um anapesto seguido por um jambo. Já os versos mais curtos que antecedem o verso final mais longo (4. vv. 33, 38) são dímeters trocaicos (contrariando a regra dos outros versos, anapésticos) e têm a característica de que não rimam com nenhum outro verso de sua própria estrofe, mas, em vez disso, rimam entre si (together–whither), produzindo um esquema geral de rimas *aabcb // ddece*.

Com isso, damos conta de descrever o funcionamento formal do primeiro movimento do ato IV, e o fato de que essas configurações líricas não ressurgem após o verso 180 (quando os espíritos somem) é um argumento a favor de nossa

⁶⁸ Ione: Quem tais sombras são?

Panteia: Das Horas o vulto malsão, / Na felícia que a lida espolia / E esconde / Daquilo que Um só frustrar podia.

Ione: Passaram?

Panteia: Passaram; / Mais que o vento voaram, / Falo, e estão já absortos.

Ione: Aonde, oh, aonde?

Panteia: À treva, aos que passaram, aos mortos.

divisão. Harold Bloom, quando comenta a peça em *Shelley's Mythmaking*, também não era simpático a esse movimento, que considerava, em conjunto com a fala do Espírito da Terra em 3.4., excessivo, ou pior que isso ainda, “um desastre estético”, mas concede que o diálogo do movimento seguinte retoma o alto nível poético do restante do drama, e o eleva a níveis ainda maiores, “comparáveis ao do livro de Ezequiel” (BLOOM, 1959, pp. 139-140) – uma diferença estética que, mais uma vez, corrobora a nossa divisão. Mais tarde, no entanto, em seu livro posterior *The Visionary Company*, Bloom se retrata e diz dele que é “um feito técnico notável que pode ser perdoado por suas falhas esporádicas. A apreensão desse longo canto é difícil e requer paciência; mesmo leitores simpáticos a Shelley podem tropeçar aqui, como fiz no passado. A primeira terça parte do ato é a mais fraca, mas ainda assim está muito longe de ser um desastre estético” (BLOOM, 1971, p. 317).

Antes de prosseguirmos, portanto, discorreremos um pouco mais sobre esse primeiro movimento, a princípio porque, como observamos (e como Bloom viria a observar num segundo julgamento), ele é o palco de um belo exercício de virtuosismo formal, com suas intrincadas alternâncias de configuração estrófica e combinação de coros distintos, mas também porque ele é revelador de alguns mecanismos de funcionamento da peça.

Pensando outra vez na possibilidade de encenação, se não física, pelo menos mental, da peça, Mulhallen, citando Wasserman e Tetreault, compara o ato IV a uma mascarada ou um balé, que encerram uma ópera (MULHALLEN, 2010, p. 164) – tal como o poeta Leight Hunt, amigo também de Shelley, já fizera também em *The Descent of Liberty* (1815), em que acabou recorrendo ao tipo de drama para ser lido, e não encenado, por conta das inúmeras exigências que teriam de ser feitas ao operador das máquinas e pela obra ter um efeito geral previsto mais cansativo do que prazeroso sobre uma plateia sentada no teatro (*ibid*, p. 7). Assim, a ideia de um balé ou mascarada não é tão estranha quanto se poderia pensar, sobretudo num poema de inspiração grega, com sua união de música, canção e dança e o seu efeito coral emotivo-reflexivo (OLIVEIRA, 2009, p. 44), onde Shelley encontra um elo entre o antigo e o moderno.

Isso parece justificar, então, o seu virtuosismo rítmico, na medida em que se

espera que as danças acompanhem o ritmo das canções, com suas mudanças métricas (o que, se encenadas, mais uma vez exigiriam dançarinos proficientes), e as constantes alternâncias de coros de espíritos e horas que se unem e se separam em coros mistos e semicoros, demonstram esses movimentos pelo palco. O conteúdo poético – e visionário, que é a principal preocupação de Bloom em seu livro sobre Shelley – se encontra, de fato, diluído, mas a repetição e o uso de versos como “Break the dance and scatter the song” têm a função metateatral típica da dança de comandar os movimentos dos dançarinos. E há mais nos versos aqui do que se observa à primeira vista.

A cena toda é estranha, com as horas que passam comemorando a própria morte, mas há um sentido por trás disso que se mostra ser bastante claro. A transfiguração de Ásia em 2.5., a queda de Júpiter em 3.1., a libertação de Prometeu em 3.3. e todo o processo de regeneração da natureza e da humanidade descrito em 3.4 – tudo isso são sinais do que Bloom chama de um “apocalipse humanista”, que ainda assim é um apocalipse, uma “revelação plena” ou “fim do mistério” (BLOOM, 1959, p. 145), que se relaciona intimamente com a noção da escatologia, do fim da História, o fim do tempo. Mais interessante ainda, dado o sentido da reviravolta causada por esse apocalipse, essa morte, bem como a morte em geral, não é mais vista como uma coisa negativa. Observamos, com Webb, que o sentido da negação “unmeasured” é negativa no verso 21 do ato I, mas, que, repetida no verso 336 do ato IV (e essa, é importante frisar, é a única repetição posterior dessa palavra), após o apocalipse, ganha uma conotação positiva (WEBB, 2007, p. 701). Assim também a morte, a negação da vida, se torna positiva. Um outro eco ainda, encontrado no Coro dos Espíritos e Horas, retoma outra cena do ato I, o do Coro das Fúrias, como podemos observar:

From the depths of the sky and the ends of the earth⁶⁹
(4 v. 130)

From the ends of the earth, from the ends of the earth,⁷⁰
(1. v. 495)

69 “Do fundo do céu, da terra os confins”

70 “Dos confins desta terra, os confins desta terra”

O metro das canções, inclusive, é o mesmo, o tetrâmetro anapéstico. Mas as Fúrias repetem os confins da terra duas vezes, enquanto os espíritos e horas incluem os confins da terra lado a lado com as profundezas do céu, numa união – “fraternal”, como nos lembra o fauno da cena 2.2. – que caracteriza esse momento pós-apocalíptico e que remove as conotações negativas, íferas, infernais, dessa referência.

O segundo movimento, então, começa com o desaparecimento de todo esse coro, e o silêncio deixado por sua partida é preenchido por uma *musica universalis* (4. vv. 185-6), que serve de pano de fundo para o longo diálogo visionário entre Panteia e Ione, na forma de versos recitativos, que ocupam esse movimento. Elas anunciam, como vêm fazendo desde o primeiro ato, em primeiro lugar com o aparecimento desta música que preenche o ar “com subnotas / tons claros, argênteos, gélidos, agudos / que penetram os sentidos” (4. vv. 189-91), depois com o surgimento de uma visão que emerge de uma clareira da floresta. O Pai do Tempo, o Rei das Horas, como vimos, está morto (4. v. 20), mas a Mãe dos Meses, sua presumível contraparte feminina, ainda vive e surge gloriosa na visão de Ione carregando uma criança alada (4. vv. 207, 219). Esse trecho é significativo, e não é somente por seu poder poético-profético, como glosa Bloom, que vê nesta branca criança (e as palavras “white” e “whiteness” são repetidas múltiplas vezes num pequeno espaço de tempo) as visões do divino encarnado em criança e, no carro que a puxa (derivado de Ezequiel via Milton), descrito por Panteia, mais dos paradoxos divinos da revelação mística – com os quais tivemos contato já na canção da voz no ar em 2.5. (BLOOM, 1959, pp. 141, 144). Panteia continua com as revelações, a sabedoria da terra regenerada e as “ruínas melancólicas / dos ciclos cancelados” (4. vv. 288-9), e cancelados justamente por causa do fim do tempo. Os detalhes das imagens aqui, entre os versos 288 e 318, segundo Reiman, foram derivados de um livro de paleontologia de James Parkinson intitulado *Organic Remains of a Former World: an examination of the mineralized remains of the vegetables and animals of the Antediluvian World; generally termed extraneous fossils* (REIMAN, 2007, p. 278), que parece coerente aqui com a descrição de um mundo habitado por beemotes e monstruosas formas não-humanas, ecoando as

bestas míticas, gigantes e Nefelim do Antigo Testamento.

No entanto, temos a indicação de que esse fim do tempo é distinto do da escatologia cristã, que terminaria com o fim do mundo e a ascensão dos eleitos, porque, como Bloom indica, Shelley deixa em aberto a possibilidade de uma segunda queda, de um retorno a esse mundo decaído (BLOOM, 1959, pp. 93, 146), e, como vimos, se o Pai do Tempo morre, a Mãe dos Meses não somente ainda existe, como carrega uma criança, e essa imagem de nascimento pode ser icônica de uma representação de renascimento do tempo. Como comentamos, o ato IV é um ato de estrutura feminina, e parece coerente que ele comece com a morte de uma figura masculina (e de autoridade, um rei, como também Júpiter era rei) e apresente a ascensão de uma figura feminina, marcando essa nova era.

Na sequência, o terceiro movimento consiste em um retorno à canção, com um dueto entre a Terra e a Lua, sendo o primeiro grande momento de canto da Terra – que, desde que se pronunciou pela primeira vez no Ato I, vem se pronunciando em versos exclusivamente recitativos, exceto num único momento na conclusão da canção da praga de Prometeu (1. vv. 306-13). O que é mais estranho, porém, é que a Terra muda de sexo agora. Mulhallen comenta como ela é uma “avó” no ato I e o seu espírito, “um pirralho”, no ato III, mas aqui temos, como lembra Bloom, uma terceira Terra, masculina, com uma lua feminina, e isso é confirmado pelo próprio texto:

THE MOON
Brother mine, calm wanderer,
Happy globe of land and air⁷¹,
(4. vv. 325-6, grifos meus)

THE MOON
I, a most enamoured **maiden**
Whose weak brain is overladen
With the pleasure of her love,
Maniac-like around thee move⁷²
(4. vv. 467-70, grifos meus)

Há uma possibilidade de que essa relação também seja incestuosa, mas

71 “Irmão meu, calmo a vagar, / Alegre globo, terra e ar, / Salta de ti um 'spírito, qual lume, / Penetra minha forma fria / Passando com sua melodia, / E amor, forte ardor, perfume, / Que rume, que rume!”

72 “Eu, donzela enamorada / Cujas mente é dominada / Co'o prazer de nosso amor / Louca rodo ao teu redor”

isso é irrelevante para o contexto mítico da sexualidade divina – lembrando mais uma vez que, por exemplo, Júpiter e sua esposa Juno são irmãos. E esse dueto entre os dois corpos celestes compõe um himeneu ou epitalâmio que ecoa, em escala celestial, as bodas de Prometeu e Ásia. Formalmente falando, esse trecho é interessante porque cada orbe tem uma configuração estrófica diferente que determina o funcionamento da canção do verso 319 ao 456, quando a lógica muda para o encerramento deste movimento.

THE EARTH

The joy, the triumph, the delight, the madness!
The boundless, overflowing, bursting gladness,
The vaporous exultation not to be confined!
Ha! ha! the animation of delight
Which wraps me, like an atmosphere of light,
And bears me as a cloud is borne by its own wind.⁷³

THE MOON

Brother mine, calm wanderer,
Happy globe of land and air,
Some Spirit is darted like a beam from thee,
Which penetrates my frozen frame,
And passes with the warmth of flame,
With love, and odour, and deep melody
Through me, through me!
(4. vv. 319-331)

Podemos observar a princípio, como as estrofes da Terra são compostas de 6 versos mais longos, e as da Lua, de 7 versos mais curtos. Mais especificamente, as estrofes da Terra são compostas de dois trios cada uma, formados por dois pentâmetros jâmbicos seguidos de um hexâmetro, também jâmbico, com um esquema de rimas *aabccb*. Já a Lua, muito diferente, apresenta um esquema mais complexo de métrica: começando com um ritmo trocaico nos dois tetrâmetros que abrem cada estrofe, esse ritmo é invertido a partir do verso mais longo que se segue – um pentâmetro jâmbico –, que passa a ser o ritmo predominante. A esse pentâmetro se seguem dois tetrâmetros, também jâmbicos, e um segundo pentâmetro jâmbico, e a estrofe se encerra com um dímetro jâmbico, quase sempre repetitivo (“Through me, through me!”, “’Tis love, all love!”, “On mine, on mine!”, “Full,

⁷³ “A graça, o triunfo, o deleite, a loucura! / A alegria sem fim que inunda e estoura, / A exultação vaporosa não confinada! / Ah! Ah! a animação do deleite / Que envolve, como nuvem que deite / Em seu vento, como atmosfera alumiada”.

oh, too full!” (4. vv. 331, 362, 379, 456)). As rimas são emparelhadas entre os tetrâmetros, e os pentâmetros e o dímeter rimam entre si, num esquema *aabccbb*.

A estrutura dessa canção retoma o ritmo – relaxado desde a queda de Júpiter e bastante lento no começo deste ato, mas que ganha algum momento com o peso bíblico das revelações da visão de Panteia e Ione – com um ímpeto mais enérgico do que foi desenvolvido até então nesse ato, como é apropriado para discursos amorosos entre jovens em pleno viço. E parece razoável que a Terra tenha recuperado a juventude com sua renovação, rindo agora com “uma vasta e inextinguível risada” (4. v. 334), ainda que seja muito intrigante a sua súbita mudança de sexo, à moda de Tirésias. Talvez possamos observar nisso um estranho jogo de duplos e oposições: enquanto quem reinava era o Rei das Horas, tínhamos uma Terra feminina e cansada, reinando a Mãe dos Meses, uma Terra viçosa e masculina – ou, em todo caso (e por que não?), uma Terra essencialmente andrógina. O mais importante, em todo caso, é o seu novo vigor que permite retomar um ritmo mais ágil para a cena, em preparação para o terceiro e último clímax da peça, no final, com a canção de encerramento de Demogórgone.

Quanto ao conteúdo do dueto da Terra e da Lua, é nele que temos alguns dos mais famosos versos de *Prometeu Desacorrentado*:

Language is a perpetual Orphic song,
Which rules with Dædal harmony a throng
Of thoughts and forms, which else senseless and shapeless were.⁷⁴
(4. vv. 415-7)

A transformação da linguagem, de uma fala comum, fria, falsa e oca, para uma perpétua canção órfica, i.e., com eternos dons encantatórios, sem que o que é poético jamais se degenere no pensamento morto do lugar-comum, é mais uma das mudanças trazidas pela renovação da Terra. Dada a sua importância num drama centrado nas próprias palavras, da maldição de Prometeu às funções rituais do coro, esse assunto será o foco do nosso capítulo seguinte.

Outra questão digna de menção é o modo como a Terra fala de Jove. Mais uma vez a questão da negação (WEBB, 2007, p. 698) surge ao falar do tirano:

⁷⁴ “A língua, eterna Órfica canção, / Rege em dedáleo acordo o turbilhão / De pensamentos, antes sem forma ou sentido”.

primeiro porque ela glosa como ele, com seu ódio aos habitantes da Terra, pisava tudo – montanhas, mares e florestas – até que se tornasse um “lifeless mire”, um brejo sem vida (4. v. 349), com ênfase no sufixo -less, indicando mais uma vez essa negação que caracteriza Júpiter, ele próprio uma “sceptred curse”, uma personificação da maldição, ou praga, como dissemos, com cetro (4. v. 338). Ela também glosa a ironia de como esse nada, essa negação, foi tragado pelo próprio nada (4. v. 351) e, no entanto, longe de marcar a vitória da negação, a essa derrota de Júpiter nas mãos do seu próprio elemento se segue o contrário da negação, que é o preenchimento, o amor que ocupa o espaço vazio deixado pelo tirano:

And from beneath, around, within, above,
Filling thy void annihilation, love
Burst in like light on caves cloven by the thunder-ball.⁷⁵
(4. 353-5)

Também Lua repete, logo na sequência, o termo “lifeless”:

The snow upon my lifeless mountains
Is loosened into living fountains,⁷⁶
(4. vv. 356-7)

E, assim, a neve das suas “montanhas sem vida” se solta em “vivas fontes”, indicando mais uma vez essa conversão da negação para a positividade.

Por fim, o encerramento do dueto entre as esferas é marcado por um trecho distinto, entre os versos 457 e 502, com uma configuração estrófica diferente: a Lua canta um trecho de 36 versos em tetrâmetros trocaicos com rimas emparelhadas, que são substituídas por rimas interpoladas nos 8 versos finais. E a Terra responde com 2 versos nesse mesmo formato da canção da Lua, mais 8 versos dispostos como 2 duplas de 3 pentâmetros jâmbicos com um último verso em trímetro jâmbico, com esquema de rimas *aaabcccb*. Entre tudo que é dito nesse momento final, destacamos os seguintes versos:

Drinking from thy sense and sight
Beauty, majesty, and might,
As a lover or a chameleon

75 “E acima, abaixo, dentro e ao redor / Preenchendo-te a aniquilação, o amor / Qual luz, estoura, em grutas que fende o trovão”.

76 “Sem vida, a neve dos meus montes / Se solta e forma vivas fontes”.

Grows like what it looks upon,⁷⁷
(4. vv. 481-4)

E o mesmo de que reclama Prometeu no ato I ao desafiar as Fúrias, afirmando se tornar tão desprezível quanto as formas que contempla ao olhá-las, aqui é subvertido em algo bom, conforme a Lua imita a beleza, majestade e poder que contempla na Terra.

Com o fim desse dueto, a conversa entre Panteia e Ione chama a atenção do espectador/leitor (“An universal sound like words: Oh, list!” (4. v. 518)), preparando o clima para a canção final de Demogórgone e marcando o último movimento do ato IV. A esta altura, a ação já criou algum momento e se encaminha para um terceiro e último clímax – sendo os outros 2 a tortura de Prometeu no ato I e a queda de Júpiter no ato III –, encerrando a peça num momento bombástico e glorioso.

Que Demogórgone cante é um evento bizarro, quando pensamos em sua representação (confirmada pela descrição de Panteia no verso 510) como uma treva sem silhueta. Quando lembramos que, laconicamente, ao longo de toda a peça, ele teve participação em exatos 32 versos (muitos dos quais partilhados com Ásia), esse extravasamento súbito de verbosidade soa ainda mais estranho. No entanto, devemos lembrar, se Demogórgone é uma treva, um vazio, após o apocalipse humanista ele é a treva da possibilidade, do não-contemplado, da inspiração, uma treva sem negação. Além disso, sua canção se compõe de versos longos e graves, em oposição aos versos curtos e leves dos espíritos e personagens mais delicados, o que lhe permite manter ainda uma aura de severidade e imponência.

A canção que Demogórgone tem para cantar é nada menos que as fórmulas mágicas, “spells” (4. v. 568), com as quais se poderia restaurar esse estágio regenerado do mundo pós-apocalíptico, caso mais uma vez o homem e a natureza caíssem em corrupção. Há indicações, presentes ao longo de toda a peça, de que existe a possibilidade de que a mudança operada pelo apocalipse não seja permanente, a possibilidade de que algum novo tirano assumira o posto de Júpiter (BLOOM, 1959, p. 135), e essa fórmula de Demogórgone permitiria, então, desfazer

⁷⁷ “Indo à tua visão beber / Todo fausto, graça e poder, / Como o amante ou camaleão / Do que mira imita a feição”.

essa reversão, caso ocorra (*ibid*, p. 146).

Mas, antes disso, Demogórgone se prepara com um prelúdio para chamar a atenção de todas as entidades vivas do mundo, na forma de uma canção de 7 estrofes. Cada estrofe dessa canção preparatória é composta por 5 versos em pentâmetros jâmbicos: 4 na voz de Demogórgone, e o 5º e último verso na voz da(s) entidade(s) convocada(s) por Demogórgone (exceto a 4ª estrofe, onde a “voz de baixo” surge na segunda metade do 4º verso), com um esquema de rimas *ababb*, a rima servindo para incorporar a fala dessa voz interlocutora de Demogórgone à sua canção, da seguinte maneira:

DEMOGORGON

Man, who wert once a despot and a slave;

A dupe and a deceiver; a decay;

A traveller from the cradle to the grave

Through the dim night of this immortal day:

ALL

Speak: thy strong words may never pass away.⁷⁸

(4. vv. 549-53, grifos meus)

Primeiro Demogórgone se dirige à Terra e à Lua, os amantes recém-unidos em canção, depois às divindades, “Reis dos sóis e estrelas, Dáimones e Deuses, / Dominações etéreas” (4. vv. 529-30), que respondem como “uma voz de cima”. Os “alegres mortos” são os próximos, respondendo como “uma voz debaixo”, seguidos pelos elementos, ou “gênios elementais”, habitantes da natureza (in)animada, que respondem como “uma voz confusa” e, depois, os espíritos das coisas mortais, homens e animais. Por último, como demonstrado na estrofe citada acima, todos respondem em uníssono, prontos para ouvir as palavras finais de Demogórgone.

A canção derradeira que vem, então, sob essa atmosfera grandiloquente, se constitui de 3 estrofes de 8 versos, com um último verso adicional na última estrofe, como chave de ouro. A métrica é em pentâmetros jâmbicos – exceto por esse último verso, um hexâmetro – e o esquema de rimas é *aabccbdd*, com o último verso adicional repetindo o som dos últimos dois versos imediatamente anteriores. É com essa fórmula final, clara e didática demais para precisar ser explicada (BLOOM,

⁷⁸ Demogórgone: O Homem, outrora um déspota e escravo; / Logrado e logrador; um incapaz; / Do berço ao túmulo viajor ignavo / Na noite dessas horas imortais
Todos: Falai: palavras a morrer jamais.

1959, p. 146) – como, de fato, é necessário que uma fórmula seja, para ser lembrada e posta em prática – que *Prometeu Desacorrentado* se encerra – não com o clima posterior a um clímax do resolvimento dos conflitos, mas com um novo clímax, apontando para essa possível estrutura circular do movimento do tempo, com a possibilidade de retorno ao mundo decaído e uma nova restauração.

2.2.5 Ecos e pontas soltas

Nesta última subseção, antes de tratarmos, no capítulo seguinte, de algumas questões importantes mais específicas do drama – como a sua mitopeia e como ele aborda o que identifica como problemas da linguagem, conforme desenvolvido por Shelley –, veremos algumas pontas soltas, alguns problemas apresentados pelo drama e que parecem deixados sem resolução, bem como alguns ecos com outras obras poéticas de Shelley, que não glosamos ao longo de nosso comentário linear de *Prometeu Desacorrentado* com o fim de evitar digressões que tirassem o enfoque de nossa exposição. Não será parte de nosso objetivo resolver essas pontas soltas nesta dissertação, mas constatar a existência delas constitui um passo para possíveis estudos futuros.

Uma dessas questões, à qual apontamos já no começo do ato, I é o problema da referência a Zoroastro, na fala da Terra, para expor a Prometeu a noção da existência de um mundo de sombras paralelo ao nosso, cuja aparente falta de relação com a figura histórica de Zoroastro é provável que permaneça sem resolução. Talvez a referência possa ser elucidada pela dicotomia entre luz e trevas do zoroastrismo (REIMAN, 2007, p. 215, n.1), ecoando a dicotomia entre o nosso mundo e esse mundo de sombras habitado pelo Fantasma de Júpiter, convocado logo após a fala da Terra, mas, com os dados que temos, é difícil que possamos ir além disso. Um outro paralelo, difícil de ser ignorado, dada sua proeminência e popularidade, poderia ser feito com o romance filosófico muito posterior *Assim Falou Zaratustra* (1885), do alemão Friedrich Nietzsche, que toma o mesmo personagem histórico (“Zoroastro” e “Zaratustra”, como “Odiseu” e “Ulisses”, são dois nomes diferentes para a mesma pessoa) como protagonista, também radicalmente alterado

e em pouco lembrando a figura histórica de Zaratustra ou o zoroastrismo de fato. A imagem da águia e da serpente que Zaratustra encontra no prólogo do romance filosófico de Nietzsche também é significativa num contexto shelleyano, uma vez que o primeiro canto de *A Revolta do Islã*, de Shelley, trata de descrever um embate entre esses dois animais (“For in the air do I behold indeed / An Eagle and a Serpent wreathed in fight:—”). É evidente que essas pontas soltas nietzscheanas não servem para resolver as pontas soltas em Shelley (nem Shelley, as pontas soltas em Nietzsche), mas, por mais que o filósofo não tenha lido o poeta, mostram uma ressonância de imagens e ideias ao longo de pontos distintos e relevantes do imaginário do século XIX. Joseph Campbell, por exemplo, comenta a simbologia por trás da serpente e da águia, na medida em que a primeira é um símbolo do terrestre, e a outra, do aéreo, do celestial (CAMPBELL, 2011, p. 39), ambos arquétipos subjacentes às imagens de ambos os autores.

Ainda em se tratando das falas misteriosas da Terra, outra referência obscura feita por essa personagem é à chamada “língua dos mortos”, a princípio no ato I, pouco após sua aparição e, outra vez, no ato 3, cena 3:

THE EARTH
How canst thou hear
Who knowest not the language of the dead?

PROMETHEUS
Thou art a living spirit; speak as they.

THE EARTH
I dare not speak like life, lest Heaven's fell King
Should hear, and link me to some wheel of pain
More torturing than the one whereon I roll.⁷⁹
(1.vv. 137-42)

ASIA
Cease they to love, and move, and breathe, and speak,
Who die?

THE EARTH
It would avail not to reply:
Thou art immortal, and this tongue is known

79 A Terra: Como ouves / Quem a língua dos mortos não conhece?

Prometeu: És vivo espírito; falai como um!

A Terra: Não falo como a vida, que o Tirano / Não me ouça, para atar-me à alguma roda / De tortura maior que a de quem arco.

But to the uncommunicating dead.⁸⁰
(3.3.vv. 108-12)

O que é, de fato, a língua dos mortos? A Terra também se refere a eles como “o povo inarticulado dos mortos” (4. v. 183), mas que língua é essa, aparentemente “inarticulada” portanto, conhecida e ouvida e falada somente pelos que morrem? Ásia, por ser imortal e se encontrar, por isso, distante desse reino de existência, como glosa a Terra no ato III, não a conhece e não pode ouvi-la. Prometeu também é imortal (como ele lamenta no final do ato I, ao dizer que “a paz está na cova” (1. v. 638), e que, justamente por sua imortalidade, ele não pode encontrá-la lá) e não *deveria* ouvi-la, mas, ao que tudo indica, o titã, contrariando as expectativas e surpreendendo a própria Terra, consegue de algum modo compreender essa linguagem. O motivo de a Terra, ao contrário das outras entidades divinas da peça, saber falar usando a língua dos mortos (e, mais do que isso, saber mais do que qualquer outro personagem ou entidade sobre os mortos), no entanto, parece, em alguma medida, ser claro, se pensarmos na associação mítica entre a morte e a terra: o sepultamento, o homem ter sido feito a partir do barro (segundo o Gênesis/Bereshit e outras tradições semelhantes, como a grega) e, assim, retornar à terra na morte, “do pó ao pó”. Já o motivo prático, com coerência interna em relação ao enredo da peça, para a Terra falar desse modo – e não falar “como a vida”, como um “espírito vivo” – parece ser, como a própria Terra diz, com o fim de evitar que Júpiter os ouça e a castigue ainda mais (e o verso 142 parece deixar claro que, para a Terra anterior à grande regeneração apocalíptica, é torturante cumprir os seus movimentos celestes, o que contrasta com a alegria que o orbe expressa na canção do ato IV). Júpiter é também um imortal, mas, ao contrário de Prometeu, não pode ouvir o que se fala na língua dos mortos. Por isso, essa comunicação entre o titã e a Terra se dá, aparentemente, em segredo.

Outra questão curiosa, também na voz da Terra e que também diz respeito aos mortos, é a questão do “tinto véu a que os vivos chamam vida”. A Terra faz menção a ele na cena 3.3. ao dizer que “Death is the veil which those who live call

80 Ásia: Deixa de amar, mover-se, arfar, falar, / Quem morre?

A Terra: Não adianta responder-te; / És imortal, ninguém sabe tal língua / Senão os mortos
incomunicáveis.

life: / They sleep, and it is lifted:” (3.3. vv. 113-4), e o Espírito das Horas retoma essa noção com seu discurso que encerra o ato 3, descrevendo como esse véu é rasgado: “The painted veil, by those who were, called life, / Which mimicked, as with colours idly spread, / All men believed or hoped, is torn aside; / The loathsome mask has fallen”. Essas menções a esse véu metafísico, por sua vez, encontram eco em outro poema de Shelley, um soneto de 1818 (portanto, simultâneo ou anterior à composição de *Prometeu Desacorrentado*, que se inicia nesse ano) intitulado “Lift not the painted veil”, que parece dar um pouco mais de corpo a essa noção:

Lift not the painted veil which those who live
Call Life: though unreal shapes be pictured there,
And it but mimic all we would believe
With colours idly spread,— behind, lurk Fear
And Hope, twin Destinies; who ever weave
Their shadows, o'er the chasm, sightless and drear.
I knew one who had lifted it — he sought,
For his lost heart was tender, things to love,
But found them not, alas! nor was there aught
The world contains, the which he could approve.
Through the unheeding many he did move,
A splendour among shadows, a bright blot
Upon this gloomy scene, a Spirit that strove
For truth, and like the Preacher found it not.⁸¹

Reiman identifica a figura do Pregador, “the Preacher” do último verso, com o enunciador “cético”, segundo ele, dos versículos de Eclesiastes, o *Qohelet* (קהלת) significando algo como “pastor” ou “pregador”, em hebraico), que afirma, em 1:2, que tudo é vaidade (REIMAN, 2007, p. 328, n. 4). Ao procurar a verdade além dessa vaidade, do “tinto véu” (que poderia ser visto ainda como uma referência platônica à alegoria da caverna, de uma realidade que não passa de uma sombra de uma realidade superior), o personagem do poema em questão nada encontra senão uma imagem triste, das sombras, que lembra uma caracterização do Hades, mas nenhuma pós-vida – uma ideia coerente com o materialismo de Shelley, tal como expresso em outro soneto, “Ye Hasten to the Grave”, que também trata de um tema

81 “Não erga o tinto véu que os vivos chamam / Vida: por mais que aí radiem em segredo / Formas irreais que a nossa crença enganam / Com vagas nuances – vaga, por trás, Medo / E Esperança, Fados que, gêmeos, tramam, / Informes, suas sombras ao Rochedo. / Conheci quem o erguera – que buscou, / Com tenro peito, algo a ser amado / Mas não o encontrou! Não se revelou / Neste mundo o que fosse do seu grado. / Andou na multidão, mas ignorado, / Fulgor nas sombras, Alma que brilhou / Na cena atroz, à verdade aplicado / Que, como o Pregador, não a encontrou”.

semelhante, mas de modo muito mais claro, e na sua elegia à morte de Keats, “Adonais” (STEINER, 1975, p. 370).

Se o véu é a vida, então, levantar o véu é morrer, mas essa ação muda de sentido ao longo de *Prometeu Desacorrentado*. Como todas as coisas que, de negativas, ganham um sentido positivo com o apocalipse humanista, em vez da morte a que alude a Terra em 3.3. (com o erguer do véu quando os mortais dormem), essa imagem, na fala do Espírito das Horas, (embora não seja bem a mesma imagem, visto que o verbo muda de “lifted” para o mais violento “torn aside”) passa a descrever essa mudança de realidade, a queda da “máscara desprezível” que marcava a realidade decaída – ou, pelo menos, essa é uma leitura que podemos fazer dessa estranha imagem. É curioso que a expressão e a referência shelleyana “painted veil” tenha ganho uma vida à parte, utilizada pelo autor inglês William Somerset Maugham para intitular seu romance *The Painted Veil*, de 1925, que ganhou versões no cinema em 1934 e 2006, sob o mesmo título, e uma em 1957 sob o título de *The Seventh Sin*.

Também em se tratando de referências a outros poemas de Shelley, podemos encontrar ecos entre o ideal da humanidade regenerada, tal como expresso, outra vez, pelo Espírito das Horas em 3.4., e os versos de um outro poema posterior de Shelley, de 1821, o soneto “Political Greatness”. Contrastemos, portanto, essa passagem em *Prometeu Desacorrentado*:

the man remains
Sceptreless, free, uncircumscribed, but man
Equal, unclassed, tribeless, and nationless,
Exempt from awe, worship, degree, the king
Over himself; just, gentle, wise: but man
Passionless? — no, yet free from guilt or pain,
Which were, for his will made or suffered them,
Nor yet exempt, though ruling them like slaves,
From chance, and death, and mutability,⁸²
(3.4. vv. 193-201)

...com a conclusão do soneto:

82 “...o homem vive / Livre, sem cetro e restrição, mas homem / Igual, sem classe e tribo, sem nação, / De temor, culto e casta isento, o rei / De si; bom, sábio e íntegro; mas homem / Sem paixões – não, mas livre da dor, culpa, / Sofridas, feitas pela sua vontade; / Não ainda isento, mas tornando servas / A sorte, morte e mutabilidade.”

Man who man would be,
Must rule the empire of himself; in it
Must be supreme, establishing his throne
On vanquished will, quelling the anarchy
Of hopes and fears, being himself alone.⁸³
(vv. 10-4)

E veremos que o ideal de autarquia shelleyano parece ter algum grau de coerência. É somente após aprender a se governar que o homem pode abolir a tirania, pois, do contrário, continuará aceitando que outros o governem. Isso não significa abolir as paixões, mas governá-las também, de modo a evitar que a paixão, no sentido clássico do termo, das perturbações do humor, tome conta do ser humano e o faça igualmente de escravo – um ideal que parece muito próximo de um ideal clássico de autarquia (VEYNE, 1985, p. 276) e contrário ao da representação de lugar-comum do poeta romântico, como alguém guiado pelas paixões (do mesmo modo como a rejeição de Shelley à morte parece contrariar a representação do poeta tanatofilo dos clichês românticos). É importante apontar, mais uma vez, para as menções ao medo e à esperança, tal como também aparecem no soneto do tinto véu. A imagem dos dois, lá, aponta para algo ameaçador e enganoso, à moda das sereias, como dois Destinos (ou Fados, poderíamos conceber) tecendo suas sombras sobre um abismo, além do tinto véu da vida, instigando o homem a levantá-lo e morrer. Aqui, a anarquia gerada por eles deve ser abatida para se obter a supremacia sobre si próprio. E, no entanto, a esperança, apesar de estar associada ao medo neste contexto, aparece sob uma luz positiva no discurso de Demogórgone no final da peça, “to hope till Hope creates / From its own wreck the thing it contemplates;” (4. vv. 573-4). Mas acredito que não precisamos, mais uma vez, glosar a questão da subversão do negativo para o positivo que ocorre com o apocalipse humanista do ato III para elucidar essa referência.

Ainda no assunto da intertextualidade interna com o restante da obra de Shelley em *Prometeu Desacorrentado*, poderíamos encontrar também ecos entre o drama e o poema de 1819 “A Máscara da Anarquia”, na medida em que o ideal de resistência pacífica que Prometeu incorpora combina com o ideal que é louvado por Shelley nos manifestantes do Massacre de Peterloo, conforme observado

83 “Varão / Que varão seja, conduz a própria alçada, / Supremo, e ergue seu trono do pó / Das vontades e da anarquização / De ânsias e medos, sendo ele em si só.”

anteriormente (NICHOLS, 2008, p. 20). Como vimos, no entanto, *Prometeu*, apesar de ter uma consciência política, não é um poema de teor político estrito, como são a “Máscara” e os outros poemas de 1819. Ele, em vez disso, faz parte dos seus poemas mitopeicos, em conjunto com “Mont Blanc”, “Hino à Beleza Intelectual”, “Ode ao Vento Oeste”, “A Planta Sensitiva”, “A Bruxa do Atlas”, “Epipsichydion” e “O Triunfo da Vida”, além de poemas menores como “À Noite”, “Os Dois Espíritos: Uma Alegoria” e “Ode ao Céu” (BLOOM, 1959, REIMAN, 2007). Sobre o sentido em se falar “mitopeia”, do grego para “criação de mitos”, essa característica curiosa e desafiadora para a crítica, de que todos esses poemas partilham, trataremos na terceira seção do capítulo seguinte.

Uma outra ponta solta em Shelley digna de menção, e uma das maiores também em sua obra em geral, é a questão do seu (suposto) platonismo. É um lugar-comum já na crítica ver Shelley como um neoplatônico, e muito já foi escrito sobre isso – o mais notável desses livros sendo, provavelmente, *The Platonism of Shelley: a study of Platonism and the poetic mind*, de James Anastasios Notopoulos, ao qual, por motivos práticos envolvendo a raridade dos volumes (a última reedição data dos anos 60), não tivemos acesso, infelizmente. Um estudo mais aprofundado dessas questões teria de levar em conta o que já foi escrito a respeito (o que é um volume considerável de texto) e estaria muito além do escopo desta dissertação. Mas não acredito, porém, que seria demais darmos um breve tratamento aqui desse assunto, de maneira introdutória, pelo menos no que concerne a possibilidade de uma relação entre *Prometeu Desacorrentado* e o *Banquete*, cujo ato de tradução parece ter motivado o início da redação do drama.

Para sermos breves, poderíamos descrever o *Banquete*, esse famoso diálogo de Platão, como o relato de uma festa na casa do jovem tragediógrafo grego Ágathon, que havia há pouco tempo vencido um festival de teatro. Na ocasião estavam presentes, além do anfitrião Ágathon, seu erasta (amante mais velho) Pausânias, o aristocrata Fedro, o médico Erixímaco, o poeta cômico Aristófanes, Sócrates e seu seguidor Aristodemo, que é o responsável pelo relato dos acontecimentos aqui. A todos os convidados é pedido que apresentem um discurso próprio sobre Eros, o Amor, e cada um discorre, então, sobre o que seria a sua visão

dessa divindade – uma das mais notáveis sendo a narrativa contada por Aristófanes do mito de que, numa era antiga, os seres humanos eram formados por duas pessoas (dois homens, duas mulheres ou um homem e mulher) fundidas num único corpo com duas cabeças e oito membros, que, uma vez separados por Zeus, têm no amor uma esperança de recuperar essa unidade mítica. O discurso de Sócrates é também importante por refutar o discurso de Ágathon e apresentar uma visão do amor que não parte de uma imagem do próprio discursante, como é a visão apresentada por todos os outros convivas (exceto, talvez, Aristófanes, cujo discurso é também particularmente complexo e problemático, considerando a relação de hostilidade entre filosofia e poesia) (CORRIGAN, 2004, pp. 56, 62, 65, 73, 86). Sócrates narra, conforme lhe foi dito pela sacerdotisa Diotima, as origens do Amor, que não seria um deus, por não ser belo e bom (ainda que isso não significasse que ele fosse mau e feio), mas por buscar o belo e o bom – e, na medida em que o belo e bom se relacionam à verdade, e o filósofo, segundo Sócrates, seria quem busca a verdade, o Amor seria, portanto, um análogo divino ao filósofo. Por essa categorização intermediária entre o reino do humano e do divino, o termo que Sócrates utiliza para descrever o Amor é dáimon, essa figura intermediária, ao passo em que ele recusa a representação tradicional da religião e mitologia grega dos deuses por terem vícios humanos e não representarem esse ideal socrático do belo e do bom.

Logo após o discurso de Sócrates, o personagem do general Alcebiades interrompe o banquete e, em vez de dirigir um discurso ao Amor, ele o faz em homenagem a Sócrates, elogiando sua bravura em batalha, o encantamento de suas palavras e sua virtude, contando como ele salvara sua vida em combate, mas recusara os seus avanços sexuais. Por fim, a obra se encerra com os personagens indo dormir, menos Sócrates, que permanece acordado até o amanhecer. Apesar de todos os personagens serem baseados em pessoas reais da sociedade ateniense da época, os eventos relatados são, pelo menos até onde temos notícia, fictícios, ainda que verossímeis.

O primeiro problema de se abordar a questão da possibilidade de existir ou não um certo platonismo em Shelley é definir qual seria ao certo esse platonismo.

Segundo George Steiner, “o platonismo renascentista não é o de Shelley” (STEINER, 1975, p. 30), o que, ainda que indique para a crença, por parte do autor, de que Shelley era um platônico, aponta já para esse problema de identificação de uma doutrina filosófica que possa ser vista como “platônica”. E o fato de o problema de se determinar o sentido dos diálogos, de definir o que é o platonismo, ser já uma questão muito antiga que assombra os estudos platônicos, certamente não colabora. Resumidamente, uma das correntes mais predominantes ao longo dos séculos para a interpretação filosófica desses textos tratou de tentar dar um corpo teórico para as noções expressas nos diálogos (GONZALES, 1995, p. 4), sobretudo nos discursos do personagem de Sócrates, de modo a formar um sistema filosófico, ao observar, sobretudo no caso do *Banquete*, as falhas, falácias e contradições nos discursos de outros personagens retratados (CORRIGAN, 2004, pp. 56, 62, 65, 73, 86), enquanto o personagem de Sócrates seria um tipo de porta-voz das ideias do próprio Platão. Outra corrente, a do Ceticismo, acredita que Platão estava fazendo exatamente o contrário com a polemização de suas noções filosóficas, e que o autor dos diálogos buscava a negação completa de qualquer sistema filosófico, através das refutações pelas quais esses sistemas passam nos diálogos e também na maneira como, por vezes, se contradizem – uma interpretação que, em conjunto com essa primeira, vem perdendo espaço (NAILS, 2000, p. 26). Ainda um terceiro ponto de vista é o da chamada Terceira Via (“Third Way”), que busca ler os diálogos dentro de um contexto literário (ou quase literário), de modo que se possa encontrar em aspectos formais uma chave para a interpretação desses discursos (GONZALES, 1995, p. 13).

Mas é certo que há alguns ecos entre o *Banquete* e *Prometeu Desacorrentado*. A terminologia de Shelley, que menciona já no primeiro verso “deuses, dáimones e todo espírito” é indicativa disso: um dáimon, ou dêmone (por vezes também traduzido como “demônio”, mas preferi evitar esse termo aqui para evitar também a confusão teológica, de origem posterior, que o acompanha), é uma entidade que está entre o divino e o humano, e, por isso, é usado por Sócrates para ilustrar o que seria Eros, o Amor, segundo sua concepção: uma entidade acima do humano, mas abaixo dos deuses por não possuir as qualidades divinas de ser belo e

bom, mas, justamente por não possuí-las, estar no caminho em busca do belo e do bom. Essas questões ficam evidentes no discurso de Sócrates que se segue após o discurso de Ágaton, em que Sócrates refuta o que Ágaton disse a respeito do Amor e apresenta a visão dada a ele pela sacerdotisa Diotima:

For I said to her much the same things that Agathon just said to me – that Love was a great deity, and that he was beautiful; and she refuted me with the same reasons as I have employed to refute Agathon, compelling me to infer that he was neither beautiful or good

(...)

Observe, then, that you do not consider Love to be a God. – What then, I said, is love a mortal? – By no means. – But what, then? – Like those things which I have before instanced, he is neither mortal or immortal, but something intermediate. – What is that, O Diotima? – A great Daemon, Socrates; and every thing daemonic holds an intermediate place between what is divine and what is mortal.

(...)

For Wisdom is one of the most beautiful of all things; Love is that which thirsts for the beautiful, so that Love is of necessity a philosopher, philosophy being an intermediate state between ignorance and wisdom.⁸⁴

(SHELLEY in O'CONNOR (org.), 2002, pp. 44-7)⁸⁵

É evidente que a concepção de Sócrates sobre os deuses, que exigiria deles uma perfeição não conferida pelas representações clássicas, difere da concepção da mitologia grega – e isso, não por acaso, pendeu, mais tarde, contra ele em sua acusação de ateísmo pelas autoridades atenienses (vide o diálogo *A Apologia de Sócrates*, de Platão).

Poderíamos encontrar em Ásia, talvez, uma figura análoga ao Eros socrático: ela não é plenamente bela e boa no começo do drama (tampouco má e feia, mas apenas “uma ninfa marinha razoavelmente humana” (MULHALLEN, 2010, p. 160)), no entanto, sua transfiguração no final do ato II a eleva a esse grau de perfeição divina muito próximo do socrático, como uma forma de deusa do amor

84 “Pois eu disse a ela, em sua maior parte, as mesmas coisas que Ágathon acabou de me dizer - que o Amor era uma grande divindade, e que ele era belo; e ela me refutou com o mesmo raciocínio que empreguei para refutar a Ágathon, compelindo-me a inferir que ele não era nem belo, nem bom (...) Observe, então que você não considera que o Amor seja um Deus. – E então, eu disse, o amor é um mortal? – De modo algum. – Mas, como assim? – Como as coisas de que falei, ele não é nem mortal, nem imortal, mas algo intermediário. – O que é isso, ó, Diotima? – Um grande Dáimon, Sócrates; e todas as coisas daimônicas retêm um lugar intermediário entre o que é divino e o que é mortal. (...) Pois a Sabedoria é a mais bela de todas as coisas; o Amor é o que tem sede do que é belo, de modo que o Amor é uma necessidade para o filósofo, e a filosofia é um estado intermediário entre a ignorância e a sabedoria”.

85 Com o fim de melhor compreendermos a relação entre Shelley e Platão, as citações que faço aqui ao texto platônico são referências à tradução feita pelo próprio Shelley.

(BLOOM, 1959, p. 124; MULHALLEN, 2010, p. 160).

No entanto, o tipo de sua busca parece contrariar os ideais platônicos: o amor, por não ser belo e bom, busca o belo e o bom, o que é equivalente também com a noção de verdade – o que é, inclusive, um dos motivos pelos quais são falhos os discursos dos personagens que não são Sócrates no *Banquete*: eles discursam buscando enfeitar seus textos com ornamentos que não têm a ver com o que é verdadeiro (CORRIGAN, 2004, p. 86). Ela, de fato, busca a verdade, mas essa verdade em si – apesar de ser o estopim da mudança que espalha o belo e o bom pelo mundo, da regeneração da natureza que faz com que até mesmo animais que até o momento eram feios e venenosos se tornem belos – não é bela. Na verdade, ela sequer é contemplável: “The deep truth is imageless”, diz Demogórgone (2.4. v. 116). E o próprio Demogórgone, como uma treva, parece contrariar quaisquer representações luminosas de conhecimento. Que ele habite uma caverna, contrariando a famosa alegoria de Platão, é uma ironia finíssima. A catábase, o movimento que Ásia faz de descida antes da ascensão, também parece ter muito mais a ver com uma questão de construção mítica do que filosófica. De maneira semelhante, a rejeição de Alcebíades por Sócrates, ilustrando a necessidade de se rejeitar o mundo físico para se chegar à verdade (STARNER, 2008, p. 4), contrasta com a impossibilidade da completude do apocalipse humanista sem a plenitude sexual (BLOOM, 1959, p. 119), e o casamento entre Prometeu e Ásia, e entre a Terra e Lua, que encerra a peça é de natureza tão intelectual quanto é sexual, sem necessariamente a rejeição do corpo em prol do espírito. E assim por diante.

De qualquer modo, ao que tudo indica aqui, em matéria de platonismo entre os românticos ingleses, Keats parece estar muito mais atrelado a um ideal platônico claro, com seus famosos versos de “Endymion” e “Ode a uma urna grega”, de que “uma coisa bela é uma alegria eterna” e que “beleza, verdade, verdade, beleza”, do que Shelley, que, em sua dedicação ao trabalho mitopeico se aproxima – para traçar um paralelo com algum personagem do *Banquete* – da figura de Aristófanes. Tal é também a opinião de Bloom ao dizer que o que ocorre em Shelley é mitopeia pura, mas com uma rejeição da doutrina, um apocalipse agnóstico, distinto do cristianismo, do platonismo e do godwinismo (BLOOM, 1959, p. 123). O platonismo

shelleyano, ou algum tipo de harmonia que possa ocorrer em relação com essa doutrina – qualquer que possa ser a face assumida por ela –, pelo menos em *Prometeu Desacorrentado*, se existe, deve ser de alguma natureza mais hermética e complexa, ainda que, acredito, não deva ser de todo negada, como o faz Bloom, uma vez que é evidente que o poeta foi capaz de estabelecer uma relação, afetiva inclusive, de aproximação e afastamento com Platão. Do contrário, não teria traduzido o *Banquete*. Mas é claro que desconsiderar *Prometeu* como sendo puramente platonismo ou godwinismo “posto em verso” – como lembra Yeats que era uma visão comum à sua época (YEATS, 1900) – é uma redução que reduz e simplifica o poema.

E, por fim, a maior ponta solta deixada por *Prometeu* seria a qual gênero literário ele pertenceria com exatidão, qual o seu estatuto como peça dramática. Poderíamos pensá-lo como uma tragédia, dada sua referência nos moldes clássicos de uma trilogia trágica, sua inspiração em *Ésquilo*, seu uso coral e formato de “drama sem ação”, mas essa concepção não se sustentaria além do primeiro ato. Em primeiro lugar, porque todo o desenvolvimento dos atos II, III e IV caminha rumo a uma resolução do conflito cuja redenção – diferente do que acontece em *Édipo em Colono*, de Sófocles, ou no final da *Oréstia* e, até onde se imagina, do *Prometeu Desacorrentado* original, de *Ésquilo* – destrói a própria concepção trágica de mundo, na medida em que um otimismo, uma esperança de reformação da humanidade que é muito típica dos românticos, acaba por tingir toda a peça. Deceus (2003, pp. 73-4) considera peças clássicas como a *Oréstia*, com sua resolução do conflito na transfiguração em Eumênides das Erínias (Fúrias) que atormentam e enlouquecem Orestes após ele ter matado sua mãe, como sendo prototrágicas (em vez do “trágico absoluto” de *Édipo Rei*, que comentamos anteriormente), por se encerrarem com a “promessa de um futuro melhor” (ainda que uma promessa contestável), mas uma promessa que, ainda assim, não anula a visão trágica do mundo (ALTENA, 2005, p. 474). *Édipo em Colono*, de maneira semelhante, ocorrendo muitos anos após as desgraças que recaem sobre Édipo em *Édipo Rei*, também é prototrágico por reverter essa situação numa promessa de fertilidade e futura vitória militar de Atenas contra Tebas, com louvação da pólis. O herói, no entanto, permanece em profundo

sofrimento, exilado, cego e patético (SCODEL, 2005, p. 242⁸⁶), e, ainda que retenha sua dignidade perante sua situação, ele não é redimido pelo ou do sofrimento, e as peças mantêm um tom grave. Como comenta Steiner, essa parece ser uma das principais diferenças entre o drama clássico e o drama romântico, visto que uma tragédia romântica seria “paradoxal”, uma vez que o otimismo, a crença na aperfeiçoabilidade do homem e a possibilidade de redenção dos seus heróis “trágicos” através do remorso na última hora efetivamente destroem o trágico (STEINER, 1961, p. 133). Motivo semelhante Steiner dá para justificar o porquê de considerar igualmente paradoxal a possibilidade de uma tragédia cristã, dada a falta de finalidade que a morte tem no cristianismo (senão pela possibilidade de danação da alma, à moda do *Fausto* de Marlowe), e a transfiguração no final de *Sansão Agonista*, de Milton, é indicativa disso (*ibid*, p. 31) . O que quer que seja que redima o herói romântico, então, o que ocorre acaba sendo sempre algo muito diferente da tragédia propriamente dita, exceto quando o poeta romântico recorre com fidelidade a um modelo trágico, à imitação e ao pastiche, como é o caso de Shelley com *Os Cenci* (*ibid*, p. 147), sua única verdadeira tragédia nesse sentido. O *Prometeu* de Shelley, no entanto, com seu tom celebrativo e a regeneração (redenção) de toda humanidade que ocorre, não como promessa, mas como um acontecimento, de fato, da própria peça, seria difícil de enquadrar nessa concepção do trágico como decorrente de conflitos insolúveis em um mundo cruel (*ibid*, p. 9).

O cômico, portanto, também seria uma outra concepção possível, talvez até mesmo mais possível do que o trágico, visto que é visível que a peça parte de um início decaído para um final feliz com *gamos* (casamento), que é típico do gênero cômico. Segundo Erich Segal, o casamento na comédia não é apenas um acontecimento coincidentemente comum entre as peças do gênero, mas um tropo cuja significância envolve o próprio ordenamento do mundo, conforme ele estabelece a ordem cósmica, pondo “Deus no céu e homem e mulher um nos braços do outro” (SEGAL, 2001, p. 328). E é isso o que acontece no casamento entre Prometeu e Ásia e entre a Terra e a Lua no ato IV, que, como vimos, serve como uma canção de epitalâmio. A restauração da felicidade da Terra a partir de sua

86 SCODEL, Ruth. “Sophoclean Tragedy”. In GREGORY, 2005.

situação inicial de uma “velha avó” também é notável, visto que o “riso do mundo” é ainda outro tropo da comédia (*ibid*, p. 24) e que se concretiza, inclusive, literalmente, em *Prometeu*: “Ha! ha! the caverns of my hollow mountains, / My cloven fire-crags, sound-exulting fountains / Laugh with a vast and inextinguishable laughter.” (4. vv. 332-4) Por fim, como afirma Mulhallen, com base em relatos de Mary Shelley e Thomas Peacock, Shelley havia visto e apreciado as óperas *As Bodas de Fígaro* e *Don Giovanni*, de Mozart (MULHALLEN, 2010, p. 162), ambas de tom cômico ou tragicômico e, como também nos lembra a autora, há a possibilidade de que o poeta pudesse ter se inspirado na cena da queda de Don Giovanni ao inferno para compor a cena da queda de Júpiter no ato III (*ibid*, p. 164). Mas, apesar desses ecos cômicos, classificar *Prometeu* como uma comédia, no entanto, seria uma classificação de natureza teórica, visto que não há nada de efetivamente cômico, no sentido de provocar riso, sobre um público antigo ou moderno, em *Prometeu*. E isso talvez nos permita estabelecer um paralelo entre *Prometeu* e a *Comédia* de Dante, que, apesar de ter alguns momentos mais vulgares e de “comédia pastelão” por volta do 8º círculo (incluindo o verso sobre um dos demônios que “faz do cu uma trombeta”), tem pouco de propriamente cômico.

É interessante notar que a única comédia, de fato, de Shelley, “Swellfoot”, justamente por derivar seu molde da comédia aristofânica, anterior aos tropos da Comédia Nova (que, por sua vez, criam o tom da comédia moderna), não parece seguir essas noções descritas por Segal. Uma outra categoria possível para *Prometeu* seria a do melodrama, que se torna bastante popular durante a Europa no século XIX, como uma alternativa teatral à impossibilidade romântica da verdadeira tragédia (STEINER, 1961, p. 133). Mas essa também parece ser uma categorização problemática, uma vez que os melodramas, além de costumarem apresentar um enfoque mais “realista” – i.e. convencionalmente realista, centrados numa representação tradicional da realidade social da época, em vez de deuses e titãs –, também apresentam uma estrutura baseada na reviravolta e favorecem enredos causados por “fatalidades”, que “substituem o trágico pelo contingente”, o terror da perdição na tragédia pelo *frisson* do frio na espinha e o choque momentâneo (*ibid*, p. 164), sem articular nenhuma forma de conflito que seja natural e inevitável aos

afazeres humanos. E todas essas características parecem ser o exato oposto de *Prometeu*, que recorre ao mito justamente para articular o problema inerente aos conflitos humanos, que decorrem da índole do homem e de suas empreitadas, das revoluções que se degeneram em tirania, do problema da escravidão e da relação entre linguagem e poder. Seu desenvolvimento, no entanto, não é trágico, nem cômico, apesar de se apropriar de elementos de ambos os gêneros.

Talvez a melhor solução para observar essa questão de gênero dramático seria, mais uma vez, recorrer à terminologia de Harold Bloom e observar *Prometeu Desacorrentado* como um poema visionário, à moda da poesia de William Blake, cuja visão usurpa o lugar da dramaticidade a partir do verso 58 do primeiro ato, assim que Prometeu menciona a praga rogada contra Júpiter (BLOOM, 1959, p. 96) e, assim, se distancia com violência do molde esquiliano. O que poderíamos dizer que acontece, portanto, seria o uso da forma teatral para se atingir esses meios, para apresentar essa visão, de maneira análoga – mas não semelhante, no que diz respeito aos resultados – ao tratamento dado por Jean Paul Sartre, Albert Camus e Samuel Beckett ao teatro, no século XX, que se aproximam do teatro meramente como “usos do palco”, sem, no entanto, qualquer presença do dramático (STEINER, 1961, p. 349). Steiner, escrevendo dentro de um grande grau de proximidade temporal à época da produção do próprio teatro do absurdo, se recusa, por conta dessa proximidade, a tratar dessas peças com maior profundidade, mas o que diz, apesar disso, é bastante revelador, ao pensar Beckett como o autor de “antidramas” (i.e. a produção de uma peça apesar da exclusão de toda mobilidade e comunicação entre personagens), enquanto Sartre e Camus produziriam, como o fez Diderot antes deles, “ensaios e panfletos declamados e sublinhados por gesticulação gráfica”. Steiner, apesar de dedicar alguma atenção a *Os Cenci*, não trata aqui de *Prometeu*, mas me parece razoável pensar nessa associação entre a sua declaração de que o modo de expressão dominante do romantismo é o lírico (*ibid*, p. 138) e a possibilidade do uso da forma dramática para fins não necessariamente dramáticos. Como vimos, Shelley já havia se apropriado do uso de vozes distintas em diálogo ou coro nos poemas mais curtos “Ode ao Céu” e “Os Dois Espíritos”, e, assim, poderíamos observar *Prometeu* como o resultado, mais longo e mais

complexo, com mais vozes, de um processo de extensão do mecanismo de expressão lírica, aproveitando as possibilidades de algum enredo, de se dividir o poema em atos e cenas e de marcar a entrada e saída de personagens distintos no palco. Ele já foi considerado impossível de ser encenado, mas, como vimos pelas notas de Jacqueline Mulhallen, Shelley, em algum momento, já pensou na possibilidade (prática, inclusive, no que diz respeito à utilização dos recursos técnicos do palco e cenário) de encenação. Se fosse realizado em sua plenitude, conforme as noções e inspirações do poeta, é possível pensar que *Prometeu Desacorrentado* se concretizaria numa grande performance lírica de poesia, música e dança, para a qual poderíamos traçar um paralelo com uma peça de balé moderno como *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinski. Stravinski também recorre ao mito, ao do sacrifício humano em prol da fertilidade da terra – e o tom de Prometeu é também, segundo Bloom, igualmente primaveril (BLOOM, 1959, p. 93) – e apresenta um enredo básico (porém sem reviravolta ou tensão dramática) por trás de sua peça, onde se delineia um caminho entre a figura de um sábio abençoar a terra, a seleção de uma eleita e a sua dança sacrificial. Por ser um balé, tudo é feito sem o uso da palavra (exceto para a descrição dos movimentos da peça, como os nomes dos movimentos 7, *Danse de la terre*, e 10, *Glorification de l'élue*), mas há a produção de um efeito estético que independe de uma tensão dramática ou psicológica, que poderíamos aproximar bastante do lírico. Essa é, no entanto, apenas uma conjectura, uma aproximação ilustrativa, para ajudar a ter alguma noção de como poderia ser o funcionamento da peça se ela um dia viesse ao palco completa, com música e dança. O que Shelley de fato tinha em mente à época permanecerá, para nós, uma ponta solta.

Encerrado este longo capítulo sobre o funcionamento do drama, pretendemos agora, nas 3 seções do próximo capítulo, ilustrar como Shelley aborda um dos problemas principais no conflito entre Jove e Prometeu, também um conflito profundamente humano, que é o problema da falta de sentido e expressividade inerente à linguagem – da qual apenas na poesia pode haver alguma salvação.

CAPÍTULO 3: A LINGUAGEM MORTA

There was a lesson in that dazzle, showed there were worlds a person couldn't bear to look upon directly.

Hari Kunzru

3.1 Constatções de problemas da linguagem

A aceitação generalizada da noção de que a linguagem *produz* sentido, em vez de refleti-lo ou expressá-lo a partir das coisas ou sentimentos, data aproximadamente do começo do século XX, com as contribuições de Ferdinand de Saussure e Ludwig Wittgenstein para a linguística e a filosofia da linguagem (EAGLETON, 1996, p. 52), e esse, ao que tudo indica, foi um momento crucial para se mudar o pensamento sobre a linguagem até então. É claro que, como tantas outras coisas em nossa história, a noção de modo algum é recente: Barbara Cassin nos mostra como Élio Aristides, em *Contra-Platão*, defendendo os sofistas das acusações de Sócrates/Platão, já estava familiarizado com essa perspectiva filosófica, chamada logologia, em oposição à ontologia que viria a dominar o pensamento ocidental posterior (CASSIN, 2005, p. 53). No entanto, a condenação dos sofistas por Sócrates, depois Platão e Aristóteles e toda a tradição posterior, que passou a opor a filosofia, que buscava a “verdade”, da “mera” retórica, “mentirosa”, nos indica que, durante todo o período de tempo que separa o século XX da época dos pré-socráticos, a postura filosófica generalizada tem sido hostil à logologia, e, de fato, podemos pensar que a possibilidade de um trabalho como o de Cassin, que realiza esse resgate do pensamento pré-socrático, só existe por causa dessa reversão moderna das tendências filosóficas. Define Cassin:

Retomemos. Onto-logia: o discurso comemora o ser, tem por tarefa dizê-lo. Logologia: o discurso faz ser, o ser é um efeito de dizer. Em um caso, o de fora se impõe e impõe que se o diga; no outro, o discurso produz o de fora. Compreende-se que um desses efeitos-mundo possa ser o efeito retórico sobre o comportamento do ouvinte, mas esse é apenas um de seus efeitos possíveis. Se ainda encontramos a idéia de sedução, é com um aspecto ontológico a mais, que muda tudo e pode servir para definir a logologia: “Seria necessário ampliar a idéia de sedução”, escreve Jean-François

Lyotard, “[...] Não é o destinatário que é seduzido pelo destinador. Este, o referente, o sentido, não se deixa seduzir menos do que o destinatário [...]”. O discurso sofisticado não é apenas uma performance, no sentido epidídico do termo, é inteiramente um performativo, no sentido austiniano do termo: “How to do things with words”. Ele é demiúrgico, fabrica o mundo, faz com que advenha.
(CASSIN, 2005, p. 63)

A percepção de que não temos sentimentos e ideias às quais damos expressão através do intermédio de palavras (o que seria, por ironia, o modelo da teoria da comunicação desenvolvido por formalistas como Jakobson, com base nas ideias de Saussure), mas que elas mesmas moldam nossa visão de mundo, pode parecer um lugar-comum hoje, mas, para todos os efeitos, foi paradigmática para enterrar a noção de uma linguagem transcendental, em que um sentido profundo, em vez da história, ancora as relações entre significantes e significados. No sentido prático, é aí que nos damos conta de que a linguagem é ineficaz para se expressar o que se pode querer expressar, justamente porque essa pré-fabricação das estruturas dos significantes acaba por limitar o número de sentimentos e conceitos exprimíveis – uma limitação incompatível com a riqueza da experiência individual.

As manifestações dessas inadequações linguísticas, no entanto, – as inadequações geradas pela linguagem não corresponder às coisas e pela constatação de que as tentativas de forçar essa correspondência, no limite, serão baldadas – já vieram à tona em alguns momentos anteriores na poesia, muito antes do século XX. O próprio Dante Alighieri, já no século XIII, em diversos momentos da *Divina Comédia* lamenta não ter a linguagem adequada tanto para exprimir os horrores do Inferno quanto para tratar das graças do Purgatório e do Paraíso. Como fica evidente, a lamentação de Dante, essa postura lamentosa, tem origem justamente nesse pensamento ontológico, pois nele o ser se impõe sobre o discurso e leva à constatação da inadequação deste. Por ironia, no entanto, a partir de um ponto de vista logológico, o que Dante realizou foi a invenção, de fato, de um Inferno, Purgatório e Paraíso, tais como até hoje domina as concepções da cultura ocidental.

É notável, por exemplo, quando, em sua jornada rumo ao cerne do Inferno, ele se aproxima das piores regiões do último círculo, o dos traidores, com a história

horrenda do conde Ugolino no Canto XXXII, e a revelação de Satã no Canto XXXIV. Em preparação para esses momentos, Dante lamenta que não é o trabalho da língua que balbucia (que “chiami mamma o babbo”, sendo essas duas palavras representativas das primeiras tentativas da criança ao aprender a falar “mamãe” e “papai”) a descrever o fundo do universo. Que a linguagem falhe ao tentar dar conta de descrever o horror extremo é o esperado, e o mutismo dos soldados das grandes guerras do século XX, afetados pelo que se chamava de “shell shock”, “thousand-yard stare” ou, como se chama hoje, transtorno de estresse pós-traumático, é um atestado disso. No entanto, em Dante a linguagem fracassa também ao tentar dar conta do Purgatório e do Paraíso, indicando, em vez disso, os problemas da linguagem humana em descrever todos os tipos de extremos, o divino e o metafísico. Reproduzo abaixo, com o intuito de demonstrar isso, três trechos distintos destes três livros da *Comédia*:

ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo.
(*Inferno*. Canto XXXII. vv. 7-9)

Ma perché tanto sovra mia veduta
vostra parola disiata vola,
che più la perde quanto più s'aiuta?
(*Purgatorio*. Canto XXXIII. vv. 82-4)

Forse la mia parola par troppo osa,
posponendo il piacer de li occhi belli,
ne' quai mirando mio disio ha posa;⁸⁷
(*Paraíso*. Canto XIV. vv. 130-2)

E poderíamos acrescentar ainda outros trechos ao longo do poema, como no *Inferno*, Canto XVIII, vv. 1-6, no *Purgatório*, Canto V, vv. 100-2, e no *Paraíso*, Cantos I, vv. 1-9, XI, vv. 1-12 e XV, vv. 37-42. É essa divisão entre o humano e o divino que acaba limitando a capacidade de expressão de Dante – daí também deriva o sentido das fortes luzes irradiadas por Beatriz que acompanham o trajeto do poeta pelo

87 É árdua empresa, em que o ânimo esmorece / O centro descrever do mundo inteiro: / Para empenho infantil ser não parece.

“Mas por que se sublima em tanto excesso / Vossa palavra, sempre apeteçada, / Que, alcançá-la tentando, desfaleço?” —

Ousado sou talvez desta maneira, / Parecendo pospor os olhos belos, / Em que a minha alma se embevece inteira.

(traduções poéticas de José Pedro Xavier Pinheiro)

Paraíso e que o cegam e ameaçam fulminá-lo (Canto XXI, vv. 1-6), na medida em que o ser humano é frágil demais para suportar tamanha luminosidade.

As constatações modernas das inadequações da expressividade humana sob a ontologia tratam, no entanto, de situações muito mais singelas do que a tentativa de descrever a topografia dos mundos da eternidade. Pode-se chegar com facilidade a essa mesma constatação da inadequação da linguagem ao se sondar os próprios sentimentos ou relações da sociedade. O poeta, tradutor e pensador alemão Hans Magnus Enzensberger, por exemplo, em um poema de seu épico pós-moderno *O Naufrágio do Titanic*, aborda esse assunto de uma maneira particularmente iluminadora:

Razões adicionais para os poetas mentirem

Porque o momento
no qual a palavra feliz
é pronunciada
jamais é o momento feliz.
Porque quem morre de sede
não pronuncia sua sede.
Porque na boca da classe operária
não existe a palavra *classe operária*.
Porque quem desespera
não tem vontade de dizer:
“Sou um desesperado”.
Porque orgasmo e *orgasmo*
não são conciliáveis.
Porque o moribundo em vez de alegar:
“Estou morrendo”
só deixa perceber um ruído surdo
que não compreendemos.
Porque são os vivos
que chateiam os mortos
com suas notícias catastróficas.
Porque as palavras chegam tarde demais,
ou cedo demais.
Porque, portanto, é sempre um outro,
sempre um outro
quem fala por aí,
e porque aquele
do qual se fala
se cala.

(ENZENSBERGER, 1985, p. 90, tradução de Kurt Scharf & Armindo Trevisan.)

Não se fala em estar “feliz” no momento da felicidade (mas, em vez disso, quando se sente a nostalgia pela felicidade, como no clichê “eu era feliz e não

sabia”), a classe operária não trata de si mesma pelo termo de “classe operária” (em vez disso, são os acadêmicos e ideólogos que o fazem, em geral removidos da classe), a palavra “orgasmo” e a sensação física do orgasmo não são conciliáveis, a palavra é apenas uma abstração que em nada lembra o êxtase da sensação corpórea, da sensação da felicidade ou do sofrimento da opressão na luta de classes. Os mortos, ao contrário do que ocorre no teatro, não dão monólogos finais antes de expirarem. Tudo é muito mais simples do que explorar um divino incompreensível para a mortalidade, mas nem mesmo dessas questões “banais” a linguagem dá conta de tratar. E essa preocupação vai se tornar central sobretudo para os poetas a partir da segunda metade do século XIX, esse problema de ser capaz de expressar por palavras aquilo que naturalmente foge à língua e ameaça minar a própria atividade poética, levando-a ao silêncio.

Segundo o hermeneuta George Steiner, entre o final do século XIX e o começo do XX, ocorre uma mudança no funcionamento da poesia diferente de qualquer outra mudança ocorrida nos momentos literários anteriores, em que o poeta parte de uma poesia “confortável com a linguagem” para uma em que a linguagem “tornou-se uma prisão” (STEINER, 1975, p. 184). Até o momento, de Hesíodo a Shakespeare e Victor Hugo, a poesia poderia “expandir, distorcer, levar aos limites da compreensão” o vocabulário e a gramática, sem, no entanto, se afastar de modo drástico da lógica da linguagem comum. Steiner aponta como, em Shakespeare, por exemplo (mais especificamente, na peça *Timão de Atenas*), podemos encontrar dificuldades de referência ou vocabulares, remediáveis com um glossário ou enciclopédia para conceitos mais complexos ou referências mais obscuras, ou dificuldades formais geradas pela “agilidade” do texto (*ibid*, p. 188). Mas, se, para o poeta clássico, a linguagem era adequada aos seus propósitos, para o poeta moderno, ela se encontra, segundo Steiner, “estagnada” e “sórdida de mentiras” (*ibid*, p. 186), e a dificuldade para a compreensão da poesia elaborada após essa percepção – uma poesia que, para o momento anterior, seria obscurantista – passa a ser categórica e não mais de grau. Em comparação com a poesia de Stéphane Mallarmé (“Soneto Alegórico de Mim Mesmo” é o exemplo que Steiner cita), no entanto, essas “dificuldades” de Shakespeare não passam de pequenos obstáculos: Mallarmé se

debate contra os limites da linguagem (*ibid*, p. 190), procura encontrar sua energia criativa fora desse contexto mundano, implodindo as relações estabelecidas entre linguagem e mundo, e revelando, em seus escombros, os traços de um poesia que poderia existir, se *a própria linguagem fosse renovada*, e não uma construção feita a partir da linguagem de “um indivíduo nascido dentro da história, da sociedade, das convenções expressivas de sua cultura e contexto particulares” (*ibid*, p. 186). O mesmo vale para os poetas de língua alemã Rainer Maria Rilke e Paul Celan, os outros exemplos citados por Steiner (em especial o poema de Celan “Das Gedunkelte Splitterecho”), cujas técnicas, bastante diversas das usadas por Mallarmé, demonstram que, mesmo quando as palavras encontram-se nuas em sua simplicidade (diferente do estilo de Mallarmé que preza por algum preciosismo vocabular e manipulações sintáticas até então jamais praticadas na língua francesa), o poema não pode ser elucidado via paráfrase (*ibid*, p. 191), o poeta “não busca ser compreendido”, e tampouco essa compreensão “tem qualquer influência sobre a causa e a necessidade do poema”. Os motivos para essa revelação de que a linguagem é problemática, e que portanto requer outros meios de se chegar ao poético, são numerosos e variados, e incluem desde a “fenomenologia da alienação conforme ela emerge da revolução industrial” (*ibid*, p. 186) até o peso do próprio cânone, a dificuldade de se fazer poesia sob a mesma versificação de Shakespeare ou Dante, que apontam para esse esgotamento criativo da linguagem comum. E tudo isso altera com radicalidade a orientação da produção de poesia ocidental.

Poderíamos ainda encontrar um elo aqui com a noção de Umberto Eco de “obra aberta”. Para Eco, uma certa “abertura” de interpretação, i.e., a possibilidade de múltiplas interpretações válidas a partir do texto, é uma característica intrínseca a toda produção de fruição estética (ECO, 1976, p. 89). O autor, porém, distingue entre dois tipos de abertura: uma comum e unívoca, em que ocorre uma fusão de sentidos, de valores referenciais e emotivos, e outra, incomum e plurívoca, em que se dá uma explosão desses sentidos (*ibid*, p. 90-1) – a primeira, então, estaria ligada à poesia clássica; à segunda, à poesia moderna. Para Eco, no entanto, em vez de essa diferença ser uma distinção categórica, como é para Steiner, ela é mais uma diferença de intensidade do que de natureza, visto que, em ambas as aberturas, o

que se dá é um “procedimento análogo” (*ibid*, p. 91), por mais que haja uma distinção vetorial (fusão x explosão). Os exemplos citados pelo autor para ilustrar esses conceitos, são, respectivamente, a *Comédia* de Dante e o *Finnegans Wake* de James Joyce, cuja técnica das palavras-valise resulta nessa explosão de sentidos de que trata Eco. Segundo ele, “enquanto a arte clássica introduzia figuras originais no interior de um sistema linguístico cujas regras básicas respeitava substancialmente, a arte contemporânea concretiza sua originalidade estabelecendo *um novo sistema linguístico* que traz em si suas novas leis.” (*ibid*, p. 124), criando um “movimento pendular contínuo entre a recusa do movimento linguístico tradicional e sua conservação”. Apesar da discussão entre as distinções de natureza/categoria e intensidade, essa noção de Eco permanece conciliável com a de Steiner, na medida em que podemos pensar em como a obra de um poeta “desconfortável com a linguagem” procuraria violar e transgredir o movimento linguístico tradicional, ao mesmo tempo em que o conserva em alguma medida, sob o risco de chegar à incompreensibilidade completa, à incomunicabilidade que reduziria a poesia ao silêncio, o nada, o autismo e a completa alienação do público – e podemos dizer sem reservas que esses limites da compreensibilidade são com frequência atingidos por Joyce em *Finnegans Wake*, ou por Mallarmé em seus vários poemas, como no famoso e influente “Um Lance de Dados”.

Que Steiner cite Mallarmé (em conjunto com Rimbaud) como um dos primeiros poetas dessa poesia moderna, para a qual a linguagem é uma prisão, não é uma coincidência. É dele a famosa declaração de que o dever do poeta é o de “trazer um sentido mais puro às palavras da tribo” – uma frase algo misteriosa retirada de um verso de seu poema ao túmulo de Edgar Allan Poe, que atribui ao poeta esse papel análogo ao de um xamã, nessa linguagem que remete à terminologia primitivista. No entanto, à luz do que vimos acima, não teríamos grande dificuldade em encontrar um sentido nessa frase na relação entre a poesia e a linguagem comum. Se ela se encontra “sórdida de mentiras” e, portanto, “impura”⁸⁸, cabe ao poeta, a essa figura

⁸⁸ Seria importante apontar, no entanto, pelo bem da clareza do argumento, que, quando falamos aqui em “linguagem comum”, tanto nos termos de Shelley, quanto nos de Steiner ou nos meus próprios, o sentido da expressão não é pejorativo em relação à linguagem do povo, como se a “linguagem comum” estivesse em oposição a uma “linguagem da elite”, o que não faria sentido se pensarmos no afeto de Shelley pelo povo que ele gostaria de ver libertado, como comentado por

de vate, xamã ou hierofante (como é o termo empregado por Shelley em *Uma Defesa da Poesia*), capaz de manipular a palavra, o Verbo, com suas transgressões, com seu comportamento que bate de frente com o comportamento cotidiano das palavras (e o ritual seria justamente o que não faz parte desse cotidiano, o que gera a distinção entre o sagrado e o profano), a tarefa de fazer com que essa linguagem se torne pura outra vez – ainda que saiba ser impossível a permanência dessa pureza, com a língua se tornando depressa impura outra vez, sem que isso, no entanto, faça com que a empreitada seja menos necessária.

Mallarmé fala em uma língua pura em seu famoso ensaio “Crise de verso”, o que encontra ecos também em outro autor bastante relevante que é Walter Benjamin. Seu prólogo às traduções dos *Tableux Parisiens* de Baudelaire, “A tarefa do tradutor”, dialoga com Mallarmé na medida em que, se, para o francês, é a poesia que retoma algo de uma língua pura metafísica, pré-babélica, para Benjamin tal tarefa é o dever da tradução (CAMPOS, 1997, p. 162), que o faz através do contato entre as línguas do nosso mundo imperfeito, sobretudo na tradução de poesia, uma vez que o que é incomunicável no poema (aquilo que é o foco, portanto, da poesia moderna) seria o que nele há de essencial (BRANCO, 2008, pp. 25, 33), de revelador, portanto, dessa língua pura.

Mas o nosso foco agora não é tanto necessariamente os poetas em si e como eles lidam com essa questão do contraste entre a língua “pura”, pré-babélica, e a nossa linguagem “decaída”, mas os problemas desta nossa linguagem. E, assim, essa nossa digressão aqui sobre Mallarmé serve para ilustrar a questão de uma maneira mais palpável e contextualizada, na medida em que todos esses nomes – Saussure, Wittgenstein, Joyce, Steiner, Benjamin, Eco, Dante – mantêm, nesse assunto, um complexo diálogo entre si.

Mary Shelley. Isso parece coerente com a postura dos próprios poetas românticos em geral, desde as *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge, que remetiam às formas de canção popular e à linguagem cotidiana, em oposição ao estilo altamente rebuscado predominante no século XVIII – e basta uma leitura superficial sobre *A canção do velho marinheiro* para se constatar isso. A linguagem “comum”, portanto, a que nos referimos aqui como “linguagem morta” é aquele lado do cotidiano que é meramente perfunctório, as frases prontas e lugares-comuns – do “oi, tudo bem?” à conversa sobre o clima às frases prontas, culminando na linguagem inflada e mecânica da burocracia – que constituem uma grande parte da linguagem cotidiana, mas não a sua parte mais vívida e criativa, e que, no limite, ameaçam desumanizar o indivíduo se ele for imerso e se nutrir apenas desse tipo de linguagem.

Outro nome que somamos aqui é o da acadêmica Rosemary Arrojo, que trabalha com a noção de “desconstrução do sujeito cartesiano”: o trabalho do filósofo francês Jacques Derrida de desmascarar a “ilusão de autonomia do sujeito consciente, “senhor” da racionalidade” (ARROJO, 1992, p. 13) do que chamam de logocentrismo. E a origem desse movimento, de contrariar a concepção cartesiana do ser humano como uma entidade, acima de tudo, racional e que mais do que tudo valoriza essa racionalidade, ela encontra nas descobertas do filósofo Friedrich Nietzsche e do pai da psicanálise Sigmund Freud – ambos autores também desse momento crepuscular entre os séculos XIX e XX. Arrojo comenta como Nietzsche expõe que o que chamamos de “verdade”, a nobre busca do intelecto, da racionalidade humana – tal como, por exemplo, Sócrates a procura, em Platão – não passaria da transformação de um estímulo nervoso em percepção e, por fim, em som, um som desprovido de qualquer sentido transcendental que explique o seu valor de verdade; as palavras, segundo Nietzsche, “não passando de metáforas gastas impotentes para afetar os sentidos, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (*ibid*, p. 17). Já a contribuição de Freud para desestruturar a concepção logocêntrica parte da descoberta e sondagem do inconsciente, da concepção de que toda a busca da verdade e do conhecimento parte de uma necessidade de sublimar e reprimir os instintos naturais de nossa condição animal, com efeito, fundando a civilização a partir da neurose (*ibid*, p. 16), o que desestabiliza qualquer possibilidade de encontrar na linguagem uma ligação com uma razão totalizante capaz de dar sentido ao mundo e assentada no governo do próprio ser humano de suas capacidades mentais. Sequer somos capazes de ter domínio sobre a nossa linguagem, essa estrutura que antecede o nosso nascimento e acaba por nos limitar.

E mais uma vez voltamos a George Steiner. A definição dele que usamos aqui de poesia moderna, fundada na noção da “lacking word”, a palavra faltante, parte de seu livro de 1975 *Depois de Babel*, mas ele já havia dito algumas coisas sobre o homem ser dominado pela linguagem ao tratar das questões políticas no teatro em *A Morte da Tragédia*, de 1961. Diz ele:

Words carry us forward toward ideological confrontations from which there is no retreat. This is the root tragedy of politics. Slogans, clichés, rhetorical abstractions, false antitheses come to possess the mind (the “Thousand Year Reich”, “Unconditional Surrender”, the “class war”). Political conduct is no longer spontaneous or responsive to reality. It freezes around a core of dead rhetoric. Instead of making politics dubious and provisional in the manner of Montaigne (who knew that principles are enduring only when they are tentative), language encloses politicians in the blindness of certainty or the illusion of justice. The life of the mind is narrowed or arrested by the weight of its eloquence. Instead of becoming masters of language, we become its servants. And that is the damnation of politics.⁸⁹
(STEINER, 1961, p. 57)

Estamos falando em termos muito teóricos, mas as consequências práticas disso são aquilo que Enzensberger comenta em seu poema que citamos anteriormente: que as palavras chegam cedo demais ou tarde demais e nunca contêm um sentido que dê conta de expressar aquele sentimento ou constatação que se deseja expressar, que se desejaria ser capaz de expressar. A língua opera por metáforas gastas, pelas moedas sem efígie, as fórmulas, os chavões e os clichês, que dão conta dos efeitos mais rudimentares da linguagem, aqueles com as quais boa parte da linguística constativa (retomando as distinções de Austin no capítulo 2) se ocupa (as descrições de ações básicas como “Ivo viu a uva”), ou as funções mais formulares como as convenções para se dizer “oi”, “como vai?”, “obrigado”, mas que falham para exprimir qualquer coisa que se deseje de fato exprimir, de profundo, revelador e possivelmente único.

Aquilo que chamamos de “sabedoria popular” também serve para reforçar essa noção do vazio do discurso comum e cotidiano, como pode ser observado no exemplo dos provérbios. O típico dos provérbios é que sejam frases simples, tradicionais e, muitas vezes, sonoras (recorrendo a rimas ou aliterações), que carregam uma ideia, uma suposta verdade não sobre alguma coisa específica, mas generalizada sobre a vida e o mundo – sem que, no entanto, como é o

⁸⁹ “As palavras nos levam rumo a confrontos ideológicos dos quais não há como recuar. Essa é a tragédia na raiz da política. Os slogans, clichês, abstrações retóricas, antíteses falsas passam a possuir a mente (o “Reich de Mil Anos”, a “Rendação Incondicional”, a “guerra de classes”). A conduta política não é mais espontânea, tampouco responde à realidade. Ela se congela em torno de uma retórica morta. Em vez de fazer com que a política seja dúbia e provisória à maneira de Montaigne (que sabia que os princípios só são duráveis na medida em que são experimentais), a língua reveste os políticos na cegueira da certeza ou na ilusão da justiça. A vida do espírito é estreitada ou detida pelo peso de sua eloquência. Em vez de nos tornarmos mestres da linguagem, tornamo-nos seus servos. E tal é a danação da política”.

funcionamento padrão em nosso mundo científico, haja necessariamente quaisquer evidências que façam com que essa verdade seja verossímil. Em vez disso, o que confere esses ares de veracidade às constatações dos chavões é sua concisão e atemporalidade, visto que, no que concerne a maioria dos chavões, sua origem exata é desconhecida, bem como o responsável por criá-los e propagá-los, de modo que parecem fazer parte da própria trama da língua – motivo pelo qual costuma ser tão difícil traduzi-los. Sua função é que podem ser empregados como justificativa por algum ato praticado qualquer, um *ethos* generalizado, ou como uma consolação, tendo o efeito, desta forma, por conta de suas características de atemporalidade e veracidade presumida que lhe conferem credibilidade, de encerrar o diálogo e assim pôr fim ao pensamento e, psicologicamente, à angústia de alguma situação que possa ser transtornante. A consequência disso, e que prova a inveracidade dos provérbios, é que, dentro de um mesmo *corpus* de clichês, pode-se encontrar com facilidade pares contraditórios, paradoxais, que se anulam e destroem um ao outro.

Dou dois exemplos rápidos e simples da língua portuguesa: “Mais vale um pássaro na mão do que dois voando” e “Quem não arrisca não petisca”. Ambos são chavões igualmente válidos, igualmente atemporais, comuns e, até onde se sabe a princípio, anônimos. No entanto, contradizem um ao outro. O primeiro, é figurativo e trata, como fica evidente, não de ornitofilia, mas de uma atitude geral em relação à vida: a mão representa a realidade da posse (o pássaro) em contraposição com o ar, onde o fato de haver dois pássaros voando, segundo o adágio, não significaria que essa superioridade numérica confira a essa posse desejada, ainda que não possuída, qualquer valor. A implicação prática é que não valeria a pena procurar o que não se tem se isso poderia levar o indivíduo a perder o que já possui. É, portanto, um adágio conformador, para justificar manter-se numa mesma situação em detrimento da possibilidade de melhorá-la, se essa possibilidade vier com maiores riscos. Já “Quem não arrisca não petisca” se vale formalmente de recursos distintos – é uma frase mais rápida, dispõe de rima para efeito mnemônico e abre mão de uma metáfora mais complicada em prol de uma mensagem direta – e apresenta um sentido contrário, o de que é preciso arriscar para se obter algum tipo de lucro, justificando, assim, o comportamento inconsequente da mesma maneira

que o adágio dos pássaros justifica o comportamento conformado. Essas duas verdades, no final das contas, sob os princípios de todos os autores que citamos, são igualmente desprovidas de qualquer sentido, uma linguagem oca, mas capaz de cumprir uma clara função conversacional de justificativa, consolação e/ou encerramento de discussão.

Pois, então, se a nossa linguagem é oca – “oca, fria, falsa e comum”, diria o Espírito das Horas no ato 3 em Shelley –, ela apresenta ainda uma casca reconhecível e pode ser preenchida por quem quer que detiver poder suficiente para preenchê-la. Retornamos mais uma vez a Steiner, que tece um breve comentário sobre a capacidade polissêmica do discurso ideológico, ou melhor, a capacidade do discurso ideológico de se apropriar da polissemia (ou assemia) da linguagem cotidiana para limitar os seus possíveis significados, toldando-os de modo que um único sentido, o proposto pela ideologia, seja aceitável (STEINER, 1975, p. 35). O discurso do poder não é afeito a criar palavras novas, preferindo em vez disso, se apropriar de um vocabulário já preexistente – palavras como “liberdade”, “ordem”, “progresso”, “honra”, “paz” – para utilizá-lo conforme desejar. A noção de “liberdade” dos EUA, a autoproclamada “terra da liberdade”, difere muito da noção de “liberdade” do nazifascismo, mas ambas existem e se passam pelo mesmo significante, pela mesma enganosa sequência de sons vocalizados e símbolos escritos. Qual desses sentidos para “liberdade” poderia ser o “verdadeiro”? É evidente que cada defensor de sua ideologia afirmará que a sua definição é a mais ou a única verdadeira, ao passo que as outras seriam “falsas” ou “ilusórias”. Esta discussão, com frequência, ignora qualquer lógica de argumentação e/ou falseabilidade – ideologias podem ter pressupostos metafísicos não verificáveis, doutrinas dogmáticas, sinais e prodígios divinos, sensações místicas, origens raciais míticas, ou, o que é ainda mais assustador, o mero senso-comum, a propagação de noções como a de que “quem é rico, é rico porque trabalha” e o racismo e a xenofobia latentes –, e há de ter fim apenas com a resolução promovida pela violência, pela conversão à base “da cruz ou da espada”. Às constatações de Steiner, podemos somar os exemplos de Eagleton, que diz, sobre a noção norte-americana de liberdade, que ela “pode ser uma asserção bastante verdadeira se o

que se tem em mente é a liberdade de praticar a própria religião ou de ganhar dinheiro fácil, mas não quando se considera a liberdade de viver sem medo de ser assaltado ou de anunciar, no horário nobre da televisão, que o presidente é um assassino” (EAGLETON, 1997, p. 28).

Engrossamos aqui o coro com o crítico brasileiro Alfredo Bosi, que, ao opor poesia e ideologia, afirma que a ideologia “não aclara a realidade, mascara-a” e que seu papel mais saliente “é o de *cristalizar as divisões da sociedade*, fazendo-as passar por naturais”, encobrando, assim, “as barreiras da sociedade” e legitimando-as com chavões como “Progresso, Ordem, Nação, etc” (BOSI, 2000, p. 168, grifos do autor), o que parece harmonizar com as noções propostas por Steiner e Eagleton e expostas aqui. No entanto, Bosi fala em “cristalizar” as divisões da sociedade, o que é uma definição problemática que poderia eximir a “esquerda” política de ter uma ideologia, afirmando-a como uma propriedade exclusiva do discurso dominante – o que não é verdade, visto que um slogan esquerdista como o que Eagleton cita, “Trabalhadores do mundo, uni-vos; não tendes nada a perder além de vossos grilhões”, é de um claro viés ideológico (EAGLETON, 1997, p. 37) . No entanto, mais uma vez, há um quê de verdade nessa procura da ideologia em se naturalizar (EAGLETON, 1996, p. 117), e podemos pensar nessa cristalização não somente em uma cristalização da divisão da sociedade como é, mas também como a possibilidade de uma nova divisão, ideologicamente definida, de um discurso que, mesmo que não dominante a princípio, se pretenda dominante. E o apelo para o natural é algo tão intuitivo quanto a sabedoria atemporal dos clichês. Se uma sociedade aceita a exploração da mulher – como aceitou a exploração escravocrata do negro desde a expansão ultramarina até meados do século XIX, ou, antes disso, de prisioneiros de guerra, em Roma e na Grécia da antiguidade – é porque tem arraigada alguma noção de sua inferioridade, por ela ser “mais fraca” ou “ter o dever de educar os filhos”, porque “é de sua natureza”. De modo semelhante, fanáticos religiosos afirmam a “antinaturalidade” da homossexualidade como um argumento para sua demonização, mesmo quando quaisquer exemplos da própria natureza demonstrem o contrário. Numa meritocracia como a dos Estados Unidos, justifica-se a resistência de certos grupos conservadores aos serviços de bem-estar social,

como um sistema universal de saúde, pela lógica de que “quem trabalha, tem dinheiro”, logo, “o pobre é vagabundo, porque não quer trabalhar”, porque “se trabalhasse, teria dinheiro e poderia pagar um plano de saúde”. Do mesmo modo, uma das críticas do ensaísta Ronald Augusto em relação à obra de Monteiro Lobato é justamente à naturalidade com a qual Lobato representava a relação entre o escravocrata branco e o escravo negro, um “preconceito naturalizado”, sua literatura sendo “um espaço mantenedor das estruturas conservadoras” (AUGUSTO, 2011) – uma relação que poderíamos traçar com a literatura atenocêntrica da antiguidade, em que, como vimos anteriormente, era comum que as peças representassem com naturalidade a relação entre senhor e escravo (HALL, 1997, p. 112). Devemos lembrar, no entanto, que as mudanças na sociedade que acompanham esses mais de vinte séculos tornaram esse tipo de naturalização senão inaceitável, pelo menos questionável – e, como desejo apontar, temos indícios para acreditar que o Romantismo é, pelo menos em parte, responsável por essa mudança de postura ético-estética.

Sendo assim, na medida em que um conjunto de ideias se passa por natural, torna-se dogmático e difícil de contradizer, e isso se relaciona com as noções de apropriação da linguagem pelo poder, segundo Steiner e Eagleton: ao se valer de palavras de uso corrente com conotações positivas – presume-se que todo mundo deseje paz e liberdade e preze o natural, enquanto teme a guerra e o aprisionamento e rejeita o que é artificial ou anti-natural –, o discurso ideológico reconstrói e modifica seus significados comuns, de modo a eliminar a ambiguidade (para que “liberdade”, por exemplo, possa significar apenas *uma única* definição de liberdade, como a comentada acima por Eagleton) e justificar uma ordem social, seja a já dominante ou apenas proposta. Não por acaso também, Eagleton tece elogios à famosa obra crítica do período pós-estruturalista de Roland Barthes, a análise do conto *Sarrasine* de Balzac que constitui *S/Z*, por rejeitar qualquer pretensão de objetividade científica, de naturalidade (EAGLETON, 1996, p. 119). Diz Eagleton, então, que, para Barthes, o “signo saudável” seria aquele que chama a atenção para sua própria artificialidade, que não tenta se cristalizar como natural (*ibid*, p. 117).

O crítico Stewart Curran, que, em um artigo comenta a questão da ideologia na

poesia de Shelley (sobretudo nos poemas mais longos *Rainha Mab*, *Prometeu*, *Cenci* e *Triunfo da Vida*), localiza o problema da linguagem ideológica no cerne da linguagem, no próprio ato de dar nomes. Segundo ele, “nomear é substituir um ato único com uma ideia dele, com uma representação abstrata que distorce e necessariamente destrói” (CURRAN, 2007, p. 603). Curran aponta como isso funciona no julgamento de Beatrice Cenci no ato final de *Os Cenci*, como ela, a partir de toda sua plenitude social, psicológica, emotiva, etc., é reduzida a um conceito de culpada, de modo que o sistema jurídico, o Poder, que funciona à base da burocracia e das abstrações para os quais ela, suas ideias e seu sofrimento nada significam, possa processá-la e executá-la com tranquilidade, uma vez devidamente desumanizada por um processo que é natural à linguagem. A culminação lógica disso – se podemos nos permitir um comentário dessa gravidade – muito depois, no século XX, seria o Holocausto, em que a desumanização promovida pelo sistema burocrático-ideológico nazista chega a um grau de eficácia tão grande (graças aos avanços tecnológicos advindos das recentes revoluções industriais), que se permite eliminar milhões de pessoas, reduzidas não mais a nomes sequer, mas a *números*, com rapidez e facilidade, em nome de termos como “liberdade”, “pureza”, “sobrevivência” e os ideais de “sangue e solo” (“Blut und Boden”). Isso parece ser mais um eco com Steiner, na medida em que o estudioso afirma que “A malignidade da política repousa nessa separação entre o indivíduo humano da causa abstrata da necessidade estratégica” (STEINER, 1961, p. 61).

E, no entanto, a origem de uma catástrofe dessas proporções parte de um ato simples, um dos atos mais simples da linguagem, que é o ato de dar nomes, uma das primeiras coisas que o homem faz no Éden:

E formou o Eterno Deus, da terra, todo animal do campo e toda a ave dos céus, e trouxe ao homem para ver como os chamaria; e tudo o que chamaria o homem à alma viva, esse seria o seu nome.
(*Gênesis (Bereshit)*, 2:19, tradução do rabino Meir Matzliah Melamed)

Mas o Éden primeiro, pela terminologia de Bloom, pensando nas noções do mito, é um jardim de inocência (BLOOM, 1959, p. 131), anterior à queda, sobretudo à dupla queda que é representada pelo episódio de Babel, um pouco posterior a

este, no Bereshit/Gênesis ainda (11: 1-9), com a confusão das línguas. No mundo pós-queda, um mundo da experiência, da linguagem corrompida, da falta de compreensão mútua que a confusão das línguas trouxe, esse ato se revela nocivo, ainda que indispensável. Daí também o porquê de podermos encontrar, em Mallarmé, a declaração de que “nomear um objeto equivale a suprimir os três quartos de prazer da poesia” (MALLARMÉ, 2010). Não se trata de puro obscurantismo gratuito, mas sim de construir um discurso capaz de evitar cair nessas armadilhas da linguagem que a fazem ser tão propensa à corrupção.

Como dissemos anteriormente, apesar de termos traçado esse ponto de ruptura acerca da percepção dos problemas da linguagem entre os séculos XIX e XX, com Mallarmé, Nietzsche, Freud, Saussure e Wittgenstein, conforme apontado por George Steiner, Terry Eagleton, Umberto Eco e Rosemary Arrojo (todos eles, deve-se notar, sendo curiosamente autores bastante distintos: um hermeneuta, um crítico cultural marxista, um semiologista e uma derridiana), encontramos indícios dessa percepção já na Antiguidade. Os antigos estavam cientes de que a linguagem tem potencial para ser traiçoeira, e, sob a ótica filosófica ontológica, o sofismo e a retórica tratariam de se aproveitar dessas capacidades da linguagem para convencer e persuadir – e, por isso, Platão representa os sofistas como charlatões diante de Sócrates. Para nos concentrarmos sobre *O Simpósio*, por ser o livro que sabemos que Shelley leu com maior atenção, é possível observar como Platão insere elementos nos discursos de quase todos os personagens – Fedro, Pausânias, Erixímaco e Ágathon – de modo a minar o seu discurso por dentro e expor o que seriam, para Platão, as falhas da educação sofística que receberam, conforme demonstrado já num diálogo anterior, sobre o qual também já discorreremos acima, *Protágoras* (CORRIGAN, 2004, p. 34). Não por acaso, então, quando é a vez de Sócrates interpolar Ágathon, ele começa por fazê-lo explicar o que quer dizer com suas palavras:

Yet bear with me, and answer a few more questions, for I would learn from you that which I wish to know. If I should enquire, in addition, is not a brother, through the very nature of his relation, the brother of some one? – “Certainly.” – “Of a brother or sister is he not?” – “Without question.” – “Try to explain to me then the nature of Love; Love is the love of something or nothing?” – “Of something, certainly.”

(...)

It is conceded, then, that Love loves that which he wants but possesses not?" – "Yes, certainly." – "But Love wants and does not possess beauty?" – "Indeed it must necessarily follow." – "What, then! call you that beautiful which has need of beauty and possesses not?" – "Assuredly, no." (...) – "I cannot refute your arguments, Socrates." – "You cannot refute truth, my dear Agathon: to refute Socrates is nothing difficult."⁹⁰

(SHELLEY in O'CONNOR, 2008, pp. 41-3)

E o fato de Ágathon ficar confuso por ele mesmo não saber o que está falando demonstraria, em Platão, o vazio de seu discurso, que faz com que ele seja, do ponto de vista filosófico, um fracasso (CORRIGAN, 2004, p. 85). Identificando com Platão e Aristóteles a origem da filosofia ocidental ontológica escrita, é fundamental, então, que os discursos filosóficos visem instituir, sempre, uma terminologia própria, separada da linguagem cotidiana – daí as traduções de obras filosóficas costumarem apontar ostensivamente os termos pelos quais traduzem palavras como “*doxa*” (em Platão), “*Dasein*” (em Heidegger), “*différance*” (em Derrida). E isso tem reflexos também na linguagem da ciência, na medida em que ela nasce da filosofia e seu sucesso depende igualmente de se definir com antecedência uma terminologia exata – como é o caso, por exemplo, da palavra “peso”, que tem um significado na linguagem comum cotidiana e outro bastante diferente na linguagem de um físico, que preferiria o termo “massa” para se referir ao sentido comumente atribuído a “peso” (sendo o peso, na física, um valor expresso em newtons, não gramas, da massa multiplicada pela gravidade). É uma grande ironia que a filosofia ocidental, em sua procura pela verdade promovida por Sócrates, – em oposição aos artistas (CORRIGAN, 2004, p. 78), os poetas, que, diante do problema da linguagem, conforme constatado pelos antigos, antecipando Barthes, fazem da mentira uma escolha deliberada – séculos mais tarde acabasse levando, como observamos, à derrocada da própria concepção de verdade em Nietzsche.

É nessa oposição entre a filosofia e a poesia, fundamentada em Platão, que

90 “Mas me acompanhe e responda mais algumas perguntas, pois eu quero aprender com você aquilo que desejo saber. Se eu te perguntar, então, um irmão, por acaso, pela própria natureza de sua relação, não é o irmão de alguém?” – “Certamente”. – “Irmão de outro irmão ou irmã, não?” – “Sem dúvida”. – “Tente explicar para mim, portanto, a natureza do Amor; o Amor é o amor por algo ou por nada?” – “Por algo, certamente”. (...) “Concede-se, então, que o Amor ama aquilo que quer, mas não possui?” – “Sim, certamente”. – “Mas o Amor quer e não possui beleza?” – “De fato, assim deve se suceder”. – “Pois, então! você chama de belo aquilo que carece de beleza e não a possui?” – “Com certeza que não”. (...) – “Não posso refutar seus argumentos, Sócrates”. – “Você não pode refutar a verdade, meu caro Ágathon: refutar a Sócrates não é nada difícil”.

podemos enquadrar o Shelley de *Prometeu Desacorrentado* sob a lógica da logologia cassiniana. Como vimos ao longo do capítulo 2, o mecanismo de libertação de Prometeu só pode ocorrer após ele abandonar a dialética do poder em relação a Jove: se ele meramente o vencesse, não seria libertação, mas a perpetuação de um estado opressor, com Prometeu se tornando Jove ao suplantá-lo. Tal era o pensamento dele quando lançou sua maldição, após ser aprisionado, e tal continua sendo o pensamento de Jove diante de sua própria aniquilação:

That thou wouldst make mine enemy my judge,
Even where he hangs, seared by my long revenge,
On Caucasus! he would not doom me thus.
Gentle, and just, and dreadless, is he not
The monarch of the world?⁹¹
(III.1. vv. 65-9)

Jove, repetindo o epíteto que Prometeu dirige a ele no primeiríssimo verso do poema, é incapaz de perceber que Prometeu não quer usurpar a sua posição, como é incapaz de perceber também a ironia trágica que marca toda a cena de sua queda. Mas Prometeu é mais perspicaz e percebe a necessidade de revogar a praga rogada ao convocar o Fantasma de Júpiter para lembrá-lo das terríveis palavras de que ele se esquecera e que, pronunciadas no calor do momento, o igualavam ao seu opressor. O único modo de trazer a tona a sua própria libertação sem ele próprio se degenerar em tirano seria se negando a entrar na dialética de Jove, a dialética da tese, da antítese e da síntese. E isso dialoga intimamente com a questão ideológica porque, no conflito entre ideologias concorrentes – e essa é uma das primeiras coisas a que Eagleton aponta em seu livro sobre o tema –, “a ideologia, como o mau hálito, é, nesse sentido, algo que a outra pessoa tem” (EAGLETON, 1996, p. 39). Durante a Guerra Fria, por exemplo, ao Capitalismo ocidental se opunha o comunismo soviético, mas, da perspectiva de ambos os lados, era sempre o outro cujo discurso era “ideológico” e “mentiroso” – mesmo que, como lembra Steiner, os discursos usados fossem semelhantes – e é uma acusação visível até hoje nas disputas políticas entre direita e esquerda.

Jove e Prometeu se encontram, no começo da peça, numa posição de tese e

91 “Que em juiz meu fizésseis meu imigo, / Preso, crestado por vingança infinda, / No Cáucaso! Menor ruína seria. / Bom, impávido e justo, não é ele / Senhor do mundo?”

antítese, mas o Prometeu após a libertação é um Prometeu regenerado, do qual a noiva é Ásia, também devidamente regenerada após sua transfiguração. Ele, no entanto, não é a síntese de seu estado anterior com Jove, nem uma nova tese para que uma nova antítese venha se opor a ele, e assim por diante – a situação final é apocalíptica, definitiva. Prometeu desacorrentado é *outra coisa*, e essa outra coisa é inapreensível para Jove.

Em outro nível ainda, Prometeu é também um representante do poético por excelência. Como vimos em 1.3, há várias interpretações para o que representa, de fato, o fogo prometeico dado ao homem – desde o fogo em si, literalmente, até o dom da retórica, como queria Aristides – e Shelley, de fato, na voz de Ásia em 2.4. (vv. 59-99), o representa como uma série de capacidades dadas ao homem pelo titã, para aliviar a sua situação oprimida, desde o domínio sobre o fogo, de fato, ao dom da linguagem, que criou o pensamento, e daí também a ciência e a “oniprofética canção” que “se derrama” da “mente harmoniosa”, que é a poesia. Não por acaso, a obsessão dos românticos, de Goethe e Herder a Byron e Shelley, com o mito prometeico, bem como sua solidariedade com o titã – e com os titãs em geral, como identifica Bloom no romantismo inglês, ao tratar do titanismo também em Byron e Keats, autor dos poemas *Hyperion* e *The Fall of Hyperion* (BLOOM, 1964, p. 10) –, deriva, sem dúvida, da identificação com a figura de Prometeu, dada a posição marginal do poeta na nova sociedade burguesa, como mais tarde viria a se agravar nos simbolistas como Baudelaire (vide poemas como “Bênção”, “Albatroz”, “A musa venal”, “A musa doente” ou o poema em prosa “A perda da auréola”).

Estabelecida esta associação, evidentíssima, entre Prometeu e o poeta, fica evidente também, então, em *Prometeu Desacorrentado*, a posição a ser adotada pelo poeta, segundo Shelley, nessa situação de conflito ideológico, procurando não esse engajamento direto, mas um outro caminho. E esse caminho do poético tem muito a ver com a sofística, defendida por Aristides e retomada por Cassin, com ambos sendo igualmente condenados pela tradição de Platão e Aristóteles. Voltando ao *Banquete*, de Platão, nele o discurso mais representante do poeta é o de Aristófanes, e, sobre ele, Corrigan diz:

The speech is intended to be attractive and to show the very appeal that the *Republic* considers dangerous because of its sheer power. The speech, indeed, has seduced many generations of readers of the *Symposium*, all the more because it embodies the nature of poetry in its opposition to the philosophical search for truth and shows in one way why philosophy has such a formidable opponent in art. Moreover, precisely because of this emotional appeal, the speech also cannot have its roots in poetry, even though it may well be reflected there. We shall return to this point immediately below. Suffice it to emphasize that Aristophanes' globular creatures, and their fight with Zeus, are the living incarnations of those aspects of mimetic art that are found to be inimical to philosophy in the *Republic*.⁹²
(CORRIGAN, 2004, p. 91)

Enquanto isso, a capacidade da linguagem de sedução é precisamente aquilo que Platão condena também nos sofistas. Daí o comentário de Cassin em sua defesa, citando Lyotard, de que “não é o destinatário que é seduzido pelo destinador. Este, o referente, o sentido, não se deixa seduzir menos do que o destinatário” (CASSIN, 2005, p. 63). A sofística, portanto, contrariando o tom pejorativo que a palavra ganhou ao longo de séculos de tradição ontológica, não seria sinônimo de enganação, mas uma forma criativa de discurso, ainda que o discurso político e ideológico moderno, como vimos, seja enganoso – e a esse uso da linguagem Steiner, como vimos, se refere não como apenas retórica, mas “retórica morta” (STEINER, 1961, p. 57).

É curioso observar também que, como aponta Cassin, Aristóteles, apesar de se opor à sofística e aos sofistas, se ancorava, de maneira sub-reptícia, na própria sofística para propor o seu princípio da não-contradição (CASSIN, 2005, pp. 136). No livro *Gama*, da *Metafísica*, tal é o princípio primeiro e fundamental, o de que duas declarações contraditórias não podem ser verdadeiras no mesmo sentido e ao mesmo tempo, mas o modo como Aristóteles argumenta é, diz Cassin, de uma “grandiosa desonestidade”:

92 “O discurso é feito para ser atraente e demonstrar o próprio apelo daquilo que a República considera perigoso por conta de seu poder. O discurso, de fato, seduziu várias gerações de leitores do Banquete, ainda mais porque incorpora a natureza da poesia em sua oposição à busca filosófica pela verdade e demonstra de certo modo porque a filosofia encontra um oponente tão formidável na arte. Além disso, precisamente por conta desse apelo emocional, o discurso também não pode ter suas raízes na poesia, ainda que isso possa estar bem refletido aqui. Retornaremos a esse ponto imediatamente abaixo. Basta dizer que, para enfatizar as criaturas globulares de Aristófanes e sua luta com Zeus, que são encarnações vivas daqueles aspectos da arte mimética que são vistas como inimigas da filosofia na República”.

Assim, é para preservar a ciência nascente que Aristóteles, talvez sentindo as fraquezas de sua argumentação, deverá ter proclamado o seu princípio “como um axioma último”, “como um dogma intangível” (p. 37). Sua grandiosa desonestidade, da qual não mais precisamos, terá consistido em fazer passar o contingente por necessário e o empírico por lógico ou transcendental.
(CASSIN, 2005, p. 80)

Dentre as maneiras sub-reptícias que Aristóteles encontra para tentar naturalizar o princípio da não-contradição temos a confusão que ele faz, seja de modo deliberado ou inconsciente, entre as categorias da língua (e, mais do que isso, de uma língua específica, que é o grego, como não poderia deixar de ser em uma sociedade que tinha o estrangeiro por “bárbaro”) e as categorias de pensamento, “tomando o acidente pela lei” (*ibid*). Um outro recurso aristotélico é o de presumir a existência de um adversário (à moda platônica, com a diferença de que, em Platão, o adversário às ideias socráticas é representado e não hipotético) e, mais do que isso, um adversário que siga essas leis fundamentadas pelo filósofo, de modo que suas alternativas são limitadas à petição do princípio, que é indemonstrável, ou à negação do princípio, seja pelo adversário falar sob o efeito de uma aporia (e poder ser persuadido a ceder de sua posição e se alinhar à Aristóteles), seja pelo adversário falar pelo prazer de falar e por isso ser sofista que não deve ser levado a sério, que busca apenas a coação no discurso (vide a tabela em CASSIN, 2005, pp. 129-30). Sua estratégia consiste, não numa demonstração de seu princípio, indemonstrável, mas em “provar para seus adversários que eles não sabem o que dizem”, pois, se soubessem, “pensariam como ele” (*ibid*, p. 114), o que não passa de um recurso retórico, do qual a única escapatória é a não-participação⁹³. Resume ainda Cassin em um outro artigo sobre o assunto:

Há certos enunciados que para Aristóteles escapam do regime da verdade: assim a oração não é verdadeira nem falsa. Mas nenhum enunciado escapa do regime do sentido que funda o princípio da não-contradição, conforme a equação “evidente” segundo a qual falar é dizer alguma coisa, dizer alguma coisa é significar alguma coisa, uma única coisa e a mesma coisa para si e para outrem. Ou, precisamente, aqueles que recusam a decisão do sentido e o princípio de não-contradição são esses mesmos que Aristóteles descreve como aqueles que “falam por falar”, os sofistas, que sustentam isso que pode ser uma linguagem enquanto ato. Esse redobramento do

93 Que, traçando-se um paralelo shelleyano, poderíamos dizer, seria análogo à não-participação de Prometeu na dialética jupiteriana, em que, ou o adversário concorda com Júpiter ou, ao desafiá-lo, acaba por tornar-se também Júpiter.

λεγειν λογου χαριν seria suscetível a exceder não somente a verdade, mas também a persuasão, *a fortiori*, já que o falar a (a persuasão) é regido filosoficamente pelo falar sobre (a verdade). Ou ainda, antecipando as distinções austinianas, o poder autônomo da linguagem desse modo posto em prática poderia ser assunto mais da força que do efeito. Mas essa logologia é remetida por Aristóteles para fora do sentido, semelhante a um *logos* de planta, isto é, um não *logos*, ao mesmo tempo em que são excluídos da humanidade aqueles que, como Protágoras, mantêm sua recusa ao princípio de não contradição.
(CASSIN, 2010, p. 16)

É curioso notar, porém, que ao marginalizar todo discurso que não adere a esse princípio, ao desferir esse golpe contra a sofística, baseado ironicamente em estratégias retóricas, Aristóteles acaba por marginalizar – como Platão antes dele – não só a sofística, mas também a poesia: a primeira coisa que se joga pela janela quando começamos a lidar com o poético é justamente a não-contradição. Cito Walt Whitman, seção 51 da sua “Song of myself”:

(...)
Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes.)⁹⁴

Whitman se contradiz e admite a contradição, mas essa declaração está longe de invalidar o que diz sua poesia e de levá-lo a se alinhar com Aristóteles. Em vez disso, ela pede para ser vista sob uma luz que não a da lógica direta, racionalista. Cassin demonstra o mesmo com um poema de Mallarmé, o famoso soneto “Puras unhas no alto ar dedicando seu ônix”, em que o poeta realiza, em duas estrofes, um movimento impossível de ser realizado cientificamente (CASSIN, 2005, pp. 133-4).

É evidente que o grau dessa constatação do problema da linguagem, que viemos discutindo nesse capítulo, é distinta nos antigos e nos modernos, e poderíamos talvez chamar a essa concepção clássica de uma hipótese fraca do que descrevemos como “a morte da linguagem”, a hipótese forte sendo a promovida pela mudança de percepção linguística dos séculos XIX e XX. A diferença é que, se os antigos tinham noção da existência das armadilhas que a fala propõe, eles ainda tratavam a linguagem com confiança, tendo em mente uma possibilidade de se chegar à verdade, do mesmo modo como os poetas clássicos podiam “expandir,

94 “Eu me contradigo? / Pois bem, eu me contradigo / (Sou grande, contenho multidões)”

distorcer, levar aos limites da compreensão” o vocabulário e a gramática, sem, no entanto, se afastar de modo drástico da lógica da linguagem comum (STEINER, 1975, p. 184). A situação, no entanto, muda bastante de figura com o mundo moderno.

Para acompanhar o raciocínio poético de Enzensberger, eu gostaria de citar ainda outros três poemas de poetas contemporâneos de renome – dois brasileiros e uma polonesa – de modo a ilustrar a persistência dessa discussão, demonstrando que ela de modo algum é limitada a filósofos, teóricos e críticos da literatura. Cito, então, em primeiro lugar, a polonesa, ganhadora do Nobel, Wislawa Szymborska (1923-2012), que, em seu poema “As três palavras mais estranhas”, diz:

Quando pronuncio a palavra Futuro,
a primeira sílaba já se perde no passado.

Quando pronuncio a palavra Silêncio,
suprimo-o.

Quando pronuncio a palavra Nada,
crio algo que não cabe em nenhum ser.
(SZYMBORSKA, 2011, p. 165, tradução de Regina Przybycien)

Szymborska é bastante clara e concisa ao listar essas três palavras estranhas no primeiro verso de cada estrofe, para explicar o porquê dessa estranheza no verso seguinte. Assim como não são conciliáveis o orgasmo e *orgasmo* de Enzensberger (ele ressalta a referência à sensação física com itálicos na palavra), o “futuro” não é conciliável com o sentido ao qual aponta, porque o som se torna passado assim que é pronunciado. O silêncio, a ausência de sons, é paradoxalmente destruído ao falar seu nome. O “nada”, oposição do “ser”, é criado junto com a palavra.

Em segundo lugar, cito o importante poeta carioca Carlito Azevedo (1961). Há um trecho intitulado “Serpente” dentro um poema maior chamado “Agulhas de amianto” que me parece o mais relevante para a discussão:

Serpente

depois de Sebastião U Leite

O nome
como veneno
e o poema como

antídoto
extraído ao
próprio
nome
(AZEVEDO, 2010, p. 71)

Vimos já como muitos problemas, de ordem social inclusive, partem do ato mais básico de dar nomes às coisas: eis o veneno ao qual Carlito se refere. E o poema, que tende a ir contra essa tendência mortificante da linguagem, seria o antídoto – a purificação das palavras da tribo, de Mallarmé – que, como no caso da serpente e o soro anti-ofídico, na imagem usada por Carlito, nasce do próprio nome, como o construto de palavras que é, inevitavelmente.

E, por fim, há um poeta mais recente, mas não menos proeminente na cena da poesia contemporânea, chamado Ricardo Domeneck (1977), cujo segundo livro inteiro, *a cadela sem Logos* (2007) tematiza a falta de sentido da linguagem a partir do contexto do relacionamento amoroso malogrado. Isso pode ser observado já desde o primeiro poema do livro (sem título, intitulado no sumário apenas pelo primeiro verso, mas abrindo a seção “Dedicatória dos joelhos”):

sempre digo ao
telefone meu
nome querendo
dizer sou eu
como quem
diz estou
chegando ele
sempre responde
quem querendo
dizer é você
como quem
diz qual
o seu direito
em ter um
nome ambos
comércio e
sexo com sua
ofegância repetitiva
prometem a mecânica
para cruzar o divisor
que separa o conhecimento
dos objetos
prováveis antes
do sono
prega etiquetas nas
coisas cama
na cama criado

-mudo no criado-mudo
amante no amante
ausente
(DOMENECK, 2007, p. 7)

O ato de dizer ao telefone o seu próprio nome como forma de querer dizer “sou eu” – uma tentativa de firmar a identidade – e o modo de se referir ao ato de nomear como “pregar etiquetas” (recorrente em outros poemas como “e se a decepção” (p. 36)) problematizam, chamam atenção para causar estranheza nessa atividade automatizada.

Enfim, esses são só uns poucos poemas e uns poucos nomes da poesia contemporânea, mas servem para demonstrar, em alguma escala, a persistência do assunto da linguagem morta. Infelizmente, não dispomos de mundo e tempo o bastante para discorrer sobre eles mais com maior grau de detalhe ou somar mais outros nomes à lista. A modernista Gertrude Stein, por exemplo, seria uma grande adição também, cuja obra *Tender Buttons* é inteiramente dedicada a procurar diferentes modos de expressão para retratar objetos, alimentos e cômodos, empregando a linguagem com um foco maior no ritmo e no som do que no sentido. Mas preferi me concentrar mais sobre alguns autores contemporâneos, pela proximidade com o nosso próprio tempo, de modo a mostrar que esse é um problema ainda muito vivo.

O ponto ao qual desejamos chegar aqui, então, é que, se todas essas questões configuram uma discussão bastante moderna, um problema que ainda tira o sono de nossos filósofos e poetas, Shelley, já em 1815, parecia expressar um tipo de pensamento muito em sintonia com esse que ganha forma em Nietzsche, Saussure, Mallarmé, etc. Stewart Curran, ao comentar a “obsessão” de Shelley com a linguagem como instrumento da ideologia, cita dois trechos de um ensaio filosófico de 1815 do poeta intitulado *Speculations on Metaphysics [Especulações sobre Metafísica]*, que reproduzo abaixo:

We combine words, combined a thousand times before. In our minds we assume entire opinions; and in the expression of those opinions, entire phrases, when we would philosophize. Our whole style of expression and sentiment is infected with the tritest plagiarisms. Our words are dead, our thoughts are cold and borrowed.
(...) and then, if no new poets should arise to create afresh the associations which have been disorganized, language will be dead to all the nobler

purposes of human intercourse.⁹⁵
(SHELLEY in REIMAN, 2007, p. 605)

Poderíamos ter um viés teleológico sobre a situação toda e defender Shelley como um arauto ou profeta dessa noção moderna, considerando que suas reflexões datam de quase 30 anos antes do nascimento de Mallarmé e Nietzsche, do mesmo modo como poderíamos ver o seu “hermetismo” como antecipatório do hermetismo do simbolismo francês. Isso seria um bom golpe de marketing, mas não seria muito honesto. Em primeiro lugar, porque é talvez um positivismo equivocado enxergar essas questões de humanas como um progresso, como se, aqui, no caso, Shelley tivesse inventado algo que tivesse sido aperfeiçoado pelos pensadores posteriores. Antes disso, o elo que parece unir todos esses nomes, incluindo o de Shelley, me parece ser o do Romantismo, essa revolução poética cujo impacto na cultura ocidental é com frequência subestimado, como se fosse um movimento localizado temporalmente entre o arcadismo, ou neoclassicismo, e o simbolismo/parnasianismo. O classicista Paul Veyne, no encerramento de seu *A Elegia Erótica Romana*, o capítulo em que trata dos motivos pelos quais a poesia clássica soa tão branda (“brando” seria um eufemismo meu, Veyne é mais enfático e diz “tediosa”) aos ouvidos modernos, encontra precisamente no Romantismo esse momento em que a poesia ocidental substitui a sutileza das artes pela intensidade da expressão (VEYNE, 1985, p. 274). Veyne associa a poética da intensidade a uma pragmática da sinceridade – portanto da expressão do que seria mais verdadeiro, em oposição a uma retórica insincera –, que, por sua vez, leva à obscuridade, ao hermetismo de que fala Steiner, na medida em que “querendo demais ser compreendidos, afirmamos menos intensamente, e, por isso, tornamo-nos insinceros” (*ibid*, p. 270). A “poesia que amamos” seria, então, “um álcool forte, e isto é assim há dois séculos” (*ibid*, p. 267). Veyne identifica as primeiras e episódicas violações mais fortes da língua nos versos de Jean-Jacques Rousseau e do poeta escocês do século XVIII James Thomson, violações que seriam impensáveis a um

95 “Combinamos palavras, combinadas um milhão de vezes antes de nós. Em nossas mentes, assumimos opiniões inteiras; e, na expressão dessas opiniões, expressões inteiras, quando queremos filosofar. Todo nosso estilo de expressão e sentimento está infectado com os plágios mais banais. Nossas palavras estão mortas, nossos pensamentos são frios e emprestados. (...) e então, caso nenhum novo poeta surja para criar novamente as associações que foram desorganizadas, a linguagem morrerá para todos os propósitos mais nobres da relação humana”.

poeta da antiguidade (*ibid*, p. 269). A partir daí temos uma sistematização desse efeito em todo o Romantismo – Veyne fala de Byron e Shelley, mas deveríamos citar ainda seus antecessores Wordsworth e Coleridge – que levaria os críticos da época, como vimos, a encontrarem dificuldades de leitura em “Alastor”. Que isso dialogue com uma percepção gradual dos problemas da linguagem, a rejeição da retórica como insincera sendo justificada pela relação entre retórica, política e poder, parece fazer bastante sentido.

Por fim, devemos lembrar, ao tratar de um problema como a inexpressividade da linguagem, suas armadilhas e a incapacidade humana de chegar a uma verdade, que esse assunto corrosivo pode ameaçar destruir o próprio discurso que está sendo construído aqui. Não há nada de intelectualmente sofisticado em chegar à conclusão de que declarar “não existe verdade” é em si uma verdade. Quando afirmamos aqui que houve uma constatação na metade do século XIX de que a linguagem era incapaz de dar conta da expressividade humana, decorrente de uma mudança gradual de estética e pensamento detonada entre o final do XVIII e o começo do XIX com o Romantismo, estamos pretendendo chegar a uma verdade. Mas, mais do que chegar à constatação de uma verdade (que poderia ou não ser real ou validável), nosso objetivo aqui é observar os mecanismos que levaram à constatação dessa verdade e à sua consistência interna. Se o que chamamos de “morte da linguagem” foi o que motivou os poetas a escreverem de uma maneira moderna ou não é um assunto para outros estudos, mas é fato que diversos autores abordaram esse assunto, e Shelley se insere na discussão por sua obra poética abordar também essa relação entre linguagem comum, discurso ideológico e discurso poético. Mesmo que essa verdade possa ser uma ficção (um risco que todas as verdades correm), é uma ficção complexa, da qual participam diversos nomes que dialogam entre si.

Na próxima seção, por sua vez, veremos como Shelley dá conta de lidar com a “morte da linguagem” em sua poesia, desde o seu “fracasso”, como descreve Stewart Curran, em lidar com o peso desse tema em seu poema de juventude *Rainha Mab* (CURRAN, 2007, p. 601) até os problemas do ato de nomear e ser reduzido a um nome em *Os Cenci*, a renovação da linguagem morta no apocalipse

humanista de *Prometeu* e a derrota do mito, o abandono na possibilidade de restauração da humanidade e o desenvolvimento de um estilo ainda mais hermético em *O Triunfo da Vida*.

3.2 Poesia e ideologia em Shelley

Se Shelley desperta para a questão da morte da linguagem num ensaio de 1815 e contempla nela a raiz do problema das estruturas de poder, essa realização ocorre somente num momento posterior à sua primeira tentativa de dar conta do problema do poder e da tirania: o longo poema *Rainha Mab*, de 1813. Se localizamos, como Bloom, o período de maturidade do poeta como o momento posterior a 1815/1816, então *Rainha Mab*, publicado quando o poeta tinha apenas 21 anos, é uma obra de juventude ainda, e por isso não é surpreendente que lhe falte a técnica e a sofisticação necessárias para fazer jus ao tema, tão caro ao poeta, de regeneração do mundo e da humanidade e a libertação do homem dos poderes que o escravizam – os meios de produção de uma sociedade recém-industrializada, a tirania do governo, as amarras morais que as instituições religiosas impõem sobre os indivíduos. Era um projeto ambicioso, sem dúvidas, e, como vimos, teve grandes repercussões na sociedade britânica, além de ser um ótimo exemplo de provocação política, considerando a sua ilegalidade na época. O ponto em que o poema falha, no entanto, segundo Stewart Curran, é na tentativa de compreender o porquê da existência das estruturas de poder (CURRAN, 2007, p. 600). O Shelley imaturo, derivando muito das ideias de seu então futuro sogro, William Godwin, opera sobre uma oposição entre natural e artificial, em que este oprime aquele como uma força externa e desumana – daí a referência dele a máquinas, correntes, correias, alavancas e molas para se referir àquilo que por volta do século XX ganharia informalmente o título de “o Sistema”. Para comparação, contraste-se versos como “How withered all the buds of natural good!” (IV v. 125) com “Scarce living pulleys of a dead machine, / Mere wheels of work and articles of trade” (V vv. 76-7), em que fica evidente essa oposição simplista entre o bem natural

e o mal artificial. Mas é problemático declarar tal estrutura como externa à realidade humana porque ela decorre, como é evidente, da própria atividade humana.

Shelley aqui trabalha, como trabalhou num ensaio anterior, de 1812, intitulado *An Address to the Irish People*, com uma ideologia para derrubar outra ideologia. No entanto, apesar de suas preocupações de que um tirano possa vir a substituir outro, elas não passam de “boas intenções”, segundo Curran (*ibid*, p. 601), e a imagética à qual ele recorre para ilustrar esse meio de liberação acaba recaindo, sugestivamente, nas mesmas imagens artificiais e mecânicas que ele usa para representar o que deseja derrubar: representando-o como uma corrente ou cadeia (VI v. 186, VII v. 17) e como uma máquina (VI v. 164). A isso somamos o tom “retórico” (no sentido pejorativo da palavra) do poema e suas declarações de uma clareza enganosa, como “Kings, priests, and statesmen, blast the human flower”, e podemos ver como o posicionamento de Shelley em *Rainha Mab* resulta – sem que o poeta na época o soubesse – no mesmo tipo de retórica vazia utilizada pelo poder que ele procura suplantar. É apenas mais tarde, por volta de 1815, mais ou menos, data em que produz suas *Especulações sobre Metafísica*, que ele encontra a raiz do poder das ideologias e do problema de desmanchá-las: as próprias palavras (*ibid*, p. 603), não algo mecânico e externo à humanidade, mas uma das coisas que fazem do humano *humano*. Já discutimos na seção anterior o sentido dessa conclusão e os muitos outros poetas e pensadores que chegaram, de um modo ou de outro, a conclusões parecidas. Gostaria de apontar agora, brevemente, para como Shelley, já maduro então, trabalha com isso tanto em *Prometeu* quanto em sua peça escrita simultaneamente, *Os Cenci*.

Prometeu Desacorrentado, em seu âmago, é todo um poema sobre a própria linguagem. O foco da primeira metade do primeiro ato, por exemplo, se concentra na praga, as palavras que o próprio Prometeu, assim como o Shelley imaturo, pronunciou de modo apaixonado contra o opressor – palavras de poder e fúria que, se fossem atendidas, derrubariam o tirano e o instaurariam como um novo tirano em seu lugar. Mesmo depois, a metalinguagem constitui uma referência recorrente ao longo de todo o primeiro ato:

PROMETHEUS
Were these my words, O Parent?

THE EARTH
They were thine.

PROMETHEUS
It doth repent me: words are quick and vain;
Grief for awhile is blind, and so was mine.
I wish no living thing to suffer pain.
(1 vv. 301-5)

PROMETHEUS
Thy words are like a cloud of wingèd snakes;
And yet I pity those they torture not.
(1 vv. 632-3)

PROMETHEUS
Names are there, Nature's sacred watchwords, they
Were borne aloft in bright emblazonry;
The nations thronged around, and cried aloud,
As with one voice, Truth, liberty, and love!
Suddenly fierce confusion fell from heaven
Among them: there was strife, deceit, and fear:
Tyrants rushed in, and did divide the spoil.
This was the shadow of the truth I saw.⁹⁶
(1 vv. 648-55)

No primeiro trecho temos a recusa de Prometeu à sua praga; no segundo, a resposta do titã à última Fúria (e marca de sua resistência contra a tortura); no terceiro, a narrativa da decadência do ato elementar de dar nomes rumo à ideologia e a confusão (ecoando, como apontamos na seção anterior, os trechos 2:19 e 11:1-9 do Gênesis, a nomeação, as palavras sagradas da Natureza, e a confusão que “cai dos céus”).

No segundo ato, temos o interrogatório de Demogórgone por Ásia, em que ele se recusa com veemência a dar um nome para uma “incorporação externa e objetiva da fonte do mal” (CURRAN, 2007, p. 603). Como ele diz, “a verdade profunda é sem imagem” (2.4. v. 116).

No terceiro ato, com a regeneração do mundo, o Espírito das Horas diz:

None talked that common, false, cold, hollow talk
Which makes the heart deny the “yes” it breathes

96 “Há os Nomes, lemas sacros de Natura, / Que em lustrosos brasões foram erguidos; / As nações se reuniram e clamaram, / Numa voz, liberdade, amor, verdade! / Súbita e forte confusão do céu / Cai entre eles: com medo, logro e dor: / Vieram tiranos, deles foi o espólio. / Eis, da verdade que então vi, a sombra”.

(3.3., vv. 149-150)

E, após a regeneração, no ato 4, a Terra canta:

Language is a perpetual Orphic song,
Which rules with Daedal harmony a throng
Of thoughts and forms, which else senseless and shapeless were.
(4, vv. 415-417)

E assim por diante. Há numerosas repetições de palavras como “word” (27, ao todo, segundo minha contagem) e “speak” (44, em suas várias formas), mais do que podemos comentar aqui de modo razoável, mas os exemplos citados, todos eles localizados em pontos cruciais do poema, servem bem para ilustrar o modo como ele tematiza o poder da palavra e o modo como ela dá origem, de modo interno, aos males ideológicos por trás das estruturas de poder. Incrivelmente complexo, como espero ter demonstrado até o momento, com todas as discussões do capítulo anterior, *Prometeu Desacorrentado* evita as facilidades da retórica clara, inflamada e populista e da alegoria direta, assim como Demogórgone evita dar a resposta fácil que Ásia procura. É, de certo modo, uma forma de hermetismo, antecipando em algum grau, embora talvez não com plenitude, o modo de expressão indireto dos poetas posteriores, “desconfortáveis com a linguagem”, de que fala George Steiner.

Nesse sentido, podemos estabelecer, com Curran, uma relação entre *Prometeu* e *Os Cenci*, ainda que ambas as peças sejam de dimensões e escopos muito distintos: um é um *closet drama* mitopeico e de difícil encenação inspirado em Ésquilo, com personagens divinos e tendo como foco a renovação da humanidade, o outro é uma tragédia shakespeariana passível de encenação sobre um caso real de uma família da Itália. No entanto, ambas as peças foram desenvolvidas ao mesmo tempo (ainda que *Os Cenci* tenha sido publicado antes) e não seria surpreendente observar que partilham das mesmas preocupações. Como comentamos já, *Os Cenci* tem como foco o estupro de Beatrice Cenci perpetrado por seu pai, o Conde Francesco Cenci, a vingança de Beatrice e a subsequente prisão, condenação e execução da heroína trágica. Mas quem chama o evento de “estupro” somos nós, como expectadores externos: a palavra jamais cruza os lábios de Beatrice, que não consegue encontrar, dentro dos limites da expressão humana, uma palavra que sirva

para descrever o que lhe aconteceu:

If I could find a word that might make known
The crime of my destroyer; and that done,
My tongue should like a knife tear out the secret
Which cankers my heart's core;⁹⁷
(3, vv. 154-7)

Chamar meramente de “estupro” o que seu pai fez com ela seria reduzir, como diz Curran, o evento real, de significação e consequência pessoais inimagináveis, a uma representação abstrata, sistematizada e burocratizada pela lei. Faz sentido, então, que ela reconheça a inadequação da frieza dessa representação abstrata para representar o que ela sente que precisaria representar. Desse modo, numa exibição de virtuosismo fanopeico do autor, Beatrice apela a uma linguagem de notável teor poético, repleta de imagens fortes, para dar conta daquilo que sente ser necessário exprimir, seu monólogo de abertura do ato 3 sendo exemplar desse movimento, após uma entrada cuja rubrica de palco diz que ela entra cambaleante e falando selvagememente:

How comes this hair undone?
Its wandering strings must be what blind me so,
And yet I tied it fast.--Oh, horrible!
The pavement sinks under my feet! The walls
Spin round! I see a woman weeping there,
And standing calm and motionless, whilst I
Slide giddily as the world reels.--My God!
The beautiful blue heaven is flecked with blood!
The sunshine on the floor is black! The air
Is changed to vapors such as the dead breathe
In charnel-pits! Pah! I am choked! There creeps
A clinging, black, contaminating mist
About me--'tis substantial, heavy, thick;
I cannot pluck it from me, for it glues
My fingers and my limbs to one another,
And eats into my sinews, and dissolves
My flesh to a pollution, poisoning
The subtle, pure, and inmost spirit of life!
My God! I never knew what the mad felt
Before; for I am mad beyond all doubt!
(More wildly)
No, I am dead! These putrefying limbs
Shut round and sepulchre the panting soul
Which would burst forth into the wandering air!

97 “Se eu conseguisse encontrar uma palavra que pudesse tornar conhecido / O crime de meu destruidor; e, feito isso, / Minha língua deveria como uma faca arrancar o segredo / Que ulcera o cerne do meu coração;”

(A pause)
What hideous thought was that I had even now?
'Tis gone; and yet its burden remains here
O'er these dull eyes--upon this weary heart!
O world! O life! O day! O misery!⁹⁸
(3.1 vv. 7-32)

Após o começo desse terceiro ato, a madrasta de Beatrice, Lucrecia, outras três vezes lhe pergunta o que lhe ocorreu (3.1, vv. 6, 33, 39, 67-8), sem, no entanto, em qualquer momento receber as respostas diretas e exatas que procura:

LUCRETIA
Hide not in proud impenetrable grief
Thy sufferings from my fear.

BEATRICE
I hide them not.
What are the words which yon would have me speak?
I, who can feign no image in my mind
Of that which has transformed me; I, whose thought
Is like a ghost shrouded and folded up
In its own formless horror--of all words,
That minister to mortal intercourse,
Which wouldst thou hear? For there is none to tell
My misery: if another ever knew
Aught like to it, she died as I will die,
And left it, as I must, without a name⁹⁹.
(3.1 vv. 106-116)

Beatrice não tem imagens em sua mente, seu pensamento é um fantasma

98 “Como desfez-se-me o cabelo? / Seus fios errantes devem ser o que assim me cegam, / E, no entanto, eu o amarrei tão bem. – Ó, horrível! / O chão afunda sob os meus pés! As paredes / Rodopiam! Vejo uma mulher ali chorando, / De pé, calma e sem movimento, enquanto eu / Deslizo zozna enquanto o mundo gira. —Meu Deus! / O belo céu azul está salpicado de sangue! / A luz do sol no chão é negra! O ar / Faz-se em vapores como o que os mortos alentam / Nas valas mortuárias! Pá! Sufoco! Lá rasteja / Uma névoa grudenta, negra, contaminante / Ao meu redor – é substancial, pesada, espessa; / Não consigo arrancá-la de mim, pois gruda / Meus dedos e meus membros um no outro / E come os meus nervos e dissolve / Minha carne numa poluição, envenenando / O espírito sutil, puro e interno da vida! / Meu Deus! Eu nunca soube como se sentiam os loucos / Antes; pois estou louca além de toda dúvida! (Mais selvagememente) Não, estou morta! Esses membros putrefatos / Se fecham e sepulcram a alma sôfrega / Que explodiria no ar errante! (Uma pausa) Que pensamento hediondo foi o que eu tive agora? / Passou; e no entanto o fardo permanece / Sobre esses olhos foscos - sobre esse coração cansado! / Ó, mundo! Ó, vida! Ó, dia! Ó, desgraça!”

99 Lucretia: Não esconda em pesar impenetrável / Teus sofrimentos de meus medos. Beatrice: Não os escondo / Quais as palavras que querem que eu diga? / Eu, que não consigo armar nenhuma imagem em minha mente / Daquilo que me transformou; eu, cujo pensamento / É como um fantasma amortalhado e dobrado / Em seu próprio horror amorfo – de todas as palavras, / Que ministram à relação mortal, / Quais queres ouvir? Pois não há ninguém para contar / Minha desgraça: se alguém já conheceu / Algo semelhante, ela morreu como eu morrerei, / E a deixou, como devo deixá-la, sem nome.

amortalhado em seu próprio horror se forma, palavra alguma descreve a sua miséria e quem quer que a tenha já sentido também morreu, como ela morreria, *sem nome*. Tais as consequências psicológicas da experiência, que um nome simples, assim como vimos no poema de Enzensberger da seção anterior, não dá conta de descrever.

No entanto, o outro acontecimento cruel que recai depois sobre Beatrice é que ela, após sua vingança, é vítima do próprio sistema de nomeação, simplificação e sistematização do qual ela se recusa a participar. No quinto e último ato, ela, a Beatrice humana em toda a sua complexidade e plenitude, é por fim reduzida pelo sistema jurídico a uma representação abstrata, à figura de ré, culpada de assassinato, de modo a, como parte desse sistema, poder ser eliminada sem maiores complicações (CURRAN, 2007, p. 603). A peça é trágica no sentido mais clássico do termo, na medida em que os problemas que afligem a protagonista são de ordem existencial, e não meramente prática (como é no caso do melodrama), e o mundo inteiro, governado por esses princípios que a vitimizam, se revela no que há de mais absurdo e hostil, a situação extrema em que se permite surgir a dignidade trágica da heroína, como comentamos anteriormente, em 2.1. (STEINER, 1961, p. 9). Os dois poemas têm as suas diferenças, mas em seu cerne repousam as preocupações sobre como as palavras são abusadas pelo poder para criar e sustentar sistemas que, apesar de humanos em sua origem, produzem efeitos desumanizadores.

Em ambos os casos, Shelley está trabalhando com uma poesia que se opõe à ideologia, sem, no entanto, opor a ela uma nova ideologia que tome o seu lugar, como fizera erroneamente em *Rainha Mab*. Prometeu não se torna Júpiter ao suplantá-lo, Beatrice se esforça por não repetir os padrões de seu pai e do sistema jurídico, não importando as consequências. Estabelecendo um elo, então, entre a ideologia e a linguagem comum, visto que é a partir da falta de sentido dessa linguagem “comum, falsa, fria e oca” que a ideologia se impõe, logo a linguagem poética passa também a ser uma oposição a essa linguagem também, a produção, segundo Carlito Azevedo, do antídoto a partir do veneno que é o nome, uma purificação, como quis Mallarmé, das palavras da tribo – com a distinção de que

Shelley reveste ainda essa purificação de tons políticos em geral ausentes na obra de Mallarmé. Daí o fato de ele passar a recorrer a uma linguagem indireta, a imagens oníricas e inesperadas, a estruturas míticas: a necessidade de expressar algo sem reduzi-lo à abstração.

Nesse sentido é interessante ainda acompanhar os desdobramentos futuros dessa poética desenvolvida por Shelley, em especial o último poema antes de sua morte precoce, *O Triunfo da Vida* (1822).

Já tecemos um breve comentário sobre o poema em 1.1: trata-se de uma fantasmagoria em terça rima, inspirada por Dante (sobretudo o *Purgatório*) e Petrarca (que tem uma série bem-conhecida de poemas chamados *Trionfi*). *O Triunfo da Vida* descreve uma visão que o eu-lírico de Shelley no poema tem após observar o amanhecer, após permanecer “desperto como as estrelas” durante toda a noite. Nessa visão, Shelley se vê dentro de uma via pública, uma via “onde flores jamais crescem” (v. 65), onde passa uma multidão de figuras mórbidas, “numerosas como moscas” (v. 46), numa torrente em que uns fogem daquilo que lhes causa medo, enquanto outros buscam o objeto do medo alheio (vv. 54-5). Bloom relembra o comentário do crítico William Hazlitt, bastante decepcionado, declara que o *Triunfo da Vida* de Shelley é, “na verdade, uma Dança da Morte”, e a visão dessa turba agitada representa essa dança, tal como a representação clássica medieval: compulsiva, ocupada, frenética, desprovida de sentido (BLOOM, 1979, p. 353).

É nessa cena em que chega uma carruagem sinistra, guiada por uma sombra vendada de Jânus (v. 94), acompanhada por uma comemoração doentia que lembra um triunfo romano (vv. 112-3), com “canção feroz” e “dança maníaca” (v. 110). O tal carro representa uma paródia, uma versão diabólica do carro de Ezequiel, guiado por um ser com quatro faces, que vem numa tempestade (BLOOM, 1979, p. 353). No entanto, as quatro faces do carro de Shelley são vendadas, e ele segue de modo desgovernado. Essa carruagem, que pouco depois descobrimos ser o carro da vida (v. 180), ao passar, atropela alguns e deixa outros para trás, para “afundarem no pó do qual se ergueram”, “cobertos pela corrupção” (vv. 173-4). É nesse momento, de choque, para o eu-lírico, que surge a figura do fantasma de Rousseau, confundido a princípio, com uma velha raiz (v. 182), que ganha voz e fala até quase o final do

poema. É ele quem identifica o carro, respondendo às indagações do poeta, ainda que não possa enxergar, tendo sido restaurado a um completo estado natural (BLOOM, 1979, p. 356). Ele admoesta o poeta para que não entre na dança e, ao modo de Virgílio, o guia de Dante, descreve o que está acontecendo: o carro passa, a turba dança ao seu redor e o acompanha, os mais jovens dançam à sua frente e são destruídos pelo fracasso das paixões, atropelados no processo, e os mais velhos, atrás, são abandonados “com a impotência da vontade” (v. 170). Os poderosos seguem acorrentados à carruagem, como é o caso emblemático de Napoleão, indefeso e “chutado por qualquer pigmeu” (v. 227). Os verdadeiros sábios, os “sacred few” (“poucos sacros”) (v. 128) são os que conseguiram fugir do carro, um grupo seleto que inclui Sócrates e Jesus, ainda que seus seguidores estejam entre a turba conquistada. Líderes religiosos, guerreiros, governantes e santos: todos eles, porque todos os sistemas de crenças falharam em trazer-lhes um conhecimento do eu, do “motim interior”, suas verdades são “forjadas” e a Vida os conquista (*ibid*, p. 358).

Depois, assim como o carro da Vida é uma perversão do carro de Ezequiel, surge “uma Forma toda de luz” (v. 352) que é uma perversão da figura de Matilda do *Purgatório* da *Comédia*, que Dante encontra no Paraíso Terrestre e a ele oferece que beba do Letes. A Forma de Shelley, no entanto, é malevolente (*ibid*, p. 361) e o nepente que ela oferece não é algo positivo (assim como a luz que a envolve não é um valor positivo): Rousseau bebe do seu nepente, sua memória é apagada e ele é arrastado para o procissão da carruagem, caindo à margem do caminho (v. 541). Segundo Bloom, Rousseau rendera-se à Natureza, mas a Natureza ou não pode ou não quer manter a fé nele (*ibid*). Do mesmo modo como nos *Triunfos* de Petrarca, a Eternidade triunfa sobre o Tempo, que triunfa sobre a Fama, que triunfa sobre a Morte, que triunfa sobre a Castidade, que triunfa sobre o Amor, em Shelley, a Imaginação, a fagulha criativa do gênio, é destruída pela Natureza, que é destruída pela Vida. Não há redenção no final ou um apocalipse, uma revelação, como em *Prometeu*, apenas o desespero do verso final, o desespero de não encontrar uma saída dessa condição sinistra da existência humana: “*Then what is life?*” *I cried*.

O *Triunfo da Vida*, no entanto, não é necessariamente um poema cujas

preocupações em seu cerne sejam com a linguagem, como é o caso de *Prometeu* (há apenas três menções a “words”, por exemplo). Mas há um ponto de contato, como encontra Bloom, entre a fala da Fúria de que “todas as melhores coisas em más se confundem” (“all best things are thus confused to ill.”) (1. v. 628) e os versos, no *Triunfo*, “And why God made irreconcilable / Good & the means of good;” (vv. 230-1). O poder e a vontade são opostos (*ibid*, p. 358), mas agora não há mais um Prometeu para resistir indefinidamente à tortura.

O ponto específico, porém, que eu gostaria de comentar em *O Triunfo da Vida* trata do trabalho que o poema faz com a linguagem, que parece superar o de *Prometeu* e *Os Cenci* em sofisticação. Cito um exemplo bastante ilustrativo que é o do momento da aparição do carro:

Like the young moon —

When on the sunlit limits of the night
Her white shell trembles amid crimson air,
And whilst the sleeping tempest gathers might —

Doth, as the herald of its coming, bear
The ghost of its dead mother, whose dim form
Bends in dark aether from her infant's chair,—

So came a chariot on the silent storm¹⁰⁰
(vv. 79-86)

Há um símile para o carro da vida, que, por sua vez, é acompanhado de uma metáfora impressionante, que associa a lua ao mesmo tempo a uma concha branca tremulando no ar carmim de um fim de tarde (“sunlit limits of the night”) que anuncia a tempestade e a uma menina carregando o fantasma de sua mãe morta. A estrutura da construção é impecável, com o “young” no primeiro verso antecipando a personificação que só vem duas estrofes depois, além de isolar, em sua posição de final de verso e estrofe, as imagens por vir. A estrofe que se segue se concentra numa caracterização imagética mais natural da lua, além de antecipar a tempestade que acompanha a carruagem no último verso, mas a imagem da última estrofe se

100“Como a lua menina // Nos insolados páramos da noite / A concha branca treme no ar carmim / Enquanto o temporal quiçá se açoite // E, arauto dessa vinda, leva nela / Mas em fantasma, a morta lua mãe / Cuja forma indistinta o escuro vela // Assim um carro triunfal, em rompante / Esplendor, investiu com um Vulto a bordo”. (tradução de Leonardo Fróes)

distancia com ferocidade de tudo que vem antes. O que está sendo descrito é simplesmente um fenômeno natural comum, que, como nota Reiman, é o da “lua nova crescente (com o formato da carroceria da carruagem) com a sombra do restante da lua nela” e que Coleridge já havia utilizado os versos “a Lua nova / Com a velha Lua aos braços” como “o sinal de uma tempestade que se aproxima” (REIMAN, 2007, p. 486). Shelley, no entanto, o faz com uma originalidade brutal: a morbidez da imagem reflete a morbidez de toda a cena na qual ela aparece, onde sombras perturbadas ocupam a rua prestes a ser percorrida por um carro conduzido por outra sombra, que surgem enfim no verso 86. As palavras “chair” e “white shell”, por fim, ainda servem para conferir uma materialidade extra à descrição, afastando-a de uma abstração de lua e carro para algo mais concreto (e criando um contraste entre a sua materialidade e a imaterialidade do “ghost of its dead mother” e o “dark aether”), ao mesmo tempo em que mantém essa situação dúbia do objeto ser, ao mesmo tempo, lua, menina órfã e carro. Assim, quando o carro surge, enfim, após essa longa preparação, a descrição se dá de modo sucinto: “So came a chariot on the silent storm” – um verso simples, direto e autocontido, em contraste às complicações imagéticas e sintáticas das estrofes imediatamente anteriores.

Há muitas outras imagens estranhas também no poema, que merecem destaque, como a aparição de Rousseau (vv. 182-7), a noção apresentada de súbito do mundo como um cristal (vv. 244-9), imagens de florestas que “ardem de verde” (v. 310), o sol no leito do oceano (v. 325), a sinestesia (muito cara aos simbolistas) da chuva de música de prata no prado (vv. 352-5), o arco-íris como um arco do triunfo (vv. 439-41), a comparação das sombras a revoadas de morcegos sob sol tropical (vv. 483-4), etc. Também o poeta Leonardo Fróes (2001, pp. 69, 73), ao comentar o poema no ensaio que acompanha sua tradução de *O Triunfo da Vida*, emprega, e não parece ser por acaso, os termos “surreal” e “expressionista” para se referir às imagens contidas nele, enquanto críticos como Frank Leavis, Oliver Elton e William Hazlitt, já o descreveram, respectivamente, como “incoerente”, “o mais difícil poema de Shelley de se compreender e julgar” e “baço, enigmático, descontínuo e insubstancial” (BLOOM, 1959, pp. 222-3). Se arrisco um comentário sobre o estilo do *Triunfo*, diria que ele parece internalizar a discussão sobre a linguagem

apresentada em *Especulações, Prometeu e Os Cenci*. Shelley aqui não tematiza o assunto, mas recorre a uma linguagem mais complexa e hermética, que parece aproximá-lo mais ainda da poesia moderna, segundo vimos com Steiner e outros, no seu emprego do recurso das imagens poéticas com alto grau de arbitrariedade, combinadas com a confusão causada pelo desfile constante de acontecimentos estranhos – descontínuos, segundo Hazlitt – e carregados de múltiplos sentidos que dialogam entre si, sem que haja uma totalização que permita fechar essas ideias num argumento coerente, numa “chave de ouro”, ou numa alegoria capaz de dar um sentido unificado às imagens.

Bloom diz que, de *Alastor* ao *Triunfo da Vida*, Shelley traça um círculo perfeito, partindo da autodestruição em que culmina a jornada do poeta em *Alastor* para a melhor expressão da esperança na regeneração da humanidade que é *Prometeu* em relação a *Rainha Mab*, e daí ao retorno ao desespero (BLOOM, 1979, p. 364). No ato de fechar esse ciclo, no entanto, Shelley se dá conta dos problemas inerentes à linguagem e parece desenvolver, pouco a pouco, os mecanismos poéticos necessários para contorná-los, dos quais *O Triunfo da Vida* representa seu mais alto grau de refinamento.

Agora, na seção seguinte discorreremos, enfim, sobre um assunto que já surgiu no capítulo anterior e que dialoga com que viemos discutindo neste capítulo sobre a linguagem a linguagem poética, que é o tema do registro mítico no qual boa parte da poesia de Shelley foi escrita – incluindo tanto *Prometeu* quanto o *Triunfo*.

3.3 Mitopeia e pensamento mítico

Nos capítulos anteriores, aceitamos, pelo bem da simplicidade do argumento, a noção de Kitto de que o *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo começa com um esbravejamento do titã em diálogo com o mundo natural e “inanimado” (KITTO, 1972, p. 113). Mas, se formos confrontados pela noção da poesia mítica de que não existe natureza inanimada, de que esse mundo “inanimado” é uma concepção moderna e científica muito posterior a esse ponto de vista mítico e poético (como iremos comentar na sequência), somos levados a ter de fazer uma escolha: 1) ou

aceitamos Kitto e pensamos Ésquilo como não sendo um autor propriamente mítico, apesar de fazer uso do mito, ou 2) relevamos o argumento de Kitto e o consideramos a sua exterioridade, como comentador (e como indivíduo nascido quase 2.500 anos após a época de Ésquilo), à realidade mítica. Segundo Harold Bloom, no rastro das pesquisas antropológicas dos irmãos Frankfort, não existe um mundo realmente inanimado na concepção de realidade do pensamento mítico (BLOOM, 1959, p. 3). O que se tem, em vez disso, é o constante confronto da “vida com a vida” (*ibid*, p. 5), na medida em que esse tipo de pensamento parte do reconhecimento de uma consciência além da consciência que o declara – o que é, como fica evidente ao ler a poesia mítica, um tipo de consciência não racional, e, de fato, precisamos deixar de lado o racionalismo para podermos tratar do mito sem reduzi-lo aos termos de “alegoria”, “fábula” (ou “história infantil”, com uma noção de superioridade do adulto sobre a criança) ou “mentira” (e o discurso científico é particularmente adepto a usar o termo “mito” para se referir a qualquer credence ou superstição popular). O resultado disso é um tipo de relação que Bloom descreve, segundo os termos do rabino Martin Buber, como uma relação entre um Eu e um Tu (“I” e “Thou”), o Tu sendo essa consciência alheia, em oposição à não-relação, que é o que ocorre entre o Eu e uma Coisa (“I” e “It”). É impossível, no entanto, manter-se o evento relacional por um período indefinido de tempo, e o Tu pode se tornar uma Coisa (a isso Bloom chama a “derrota do mito”, e, de fato, é isso que acontece na história da humanidade, conforme nos afastamos do pensamento mítico em prol da racionalidade), mas um retorno desse evento relacional pode outra vez transformar em Tu o que era uma Coisa.

Estamos aqui falando em termos um tanto abstratos, mas há exemplos concretos que facilitam a compreensão desse conceito. O célebre estudioso de mitologia Joseph Campbell, entrevistado por Bill Moyers, ao falar da relação dos índios norte-americanos com os búfalos, em oposição à não-relação dos colonizadores, que, reduzindo-os a Coisas, puderam inseri-los no mercantilismo como produtos, é capaz de explicar um pouco melhor a natureza dessa relação:

MOYERS: O que aconteceu há cerca de cem anos, quando o homem branco veio e dizimou esse animal que era objeto de reverência?

CAMPBELL: Foi uma violação sacrílega. Em muitas das pinturas que George Catlin fez, no início do século passado, das grandes planícies do oeste, você vê centenas, milhares de búfalos, por toda a parte. Então, em cinquenta anos, os desbravadores de fronteiras, equipados com rifles de repetição, dizimaram manadas inteiras, tomando só as peles, para vender, e abandonando os corpos ali, apodrecendo. Isso foi um sacrilégio.

MOYERS: Isso transformou o búfalo, de “alguém”...

CAMPBELL: ...em “coisa”.

MOYERS: Os índios se dirigiam aos búfalos como “vós”, em sinal de reverência.

CAMPBELL: Os índios se referiam a todo ser vivente como “vós” – as árvores, as pedras, tudo. Você também pode se dirigir a qualquer coisa como “vós”, e se o fizer sentirá a mudança na sua própria psicologia. O ego que vê um “vós” não é mesmo que vê uma “coisa”. E quando se entra em guerra com outro povo, o objetivo da imprensa é transformar esse povo em “coisas”.

(CAMPBELL, 2011, p. 82)

Essa tradução para o português, realizada por Carlos Felipe Moisés, emprega os termos “alguém” e “vós”, mas, de qualquer modo, é, com precisão, o mesmo conceito (o original diz “thou” em ambas as instâncias). Agora, se essa capacidade de reconhecer a vida e uma forma de consciência além do Eu é uma característica da psicologia pertencente unicamente aos povos primitivos – i.e. “primitivo” no sentido dos povos de muitos milhares de anos atrás, dos quais descendemos, e não no sentido de qualquer povo contemporâneo considerado tecnologicamente “atrasado”, como é a concepção etnocêntrica de “primitivismo” – ou se ela se encontrava viva ainda, digamos, entre os gregos do século V a.C., quando a peça de Prometeu foi apresentada, é uma dúvida difícil de sanar. É provável que já não fosse exatamente o caso: Sócrates foi contemporâneo de Aristófanes (que pertence a uma geração diretamente posterior à de Ésquilo), e, com ele, Platão e Aristóteles, a filosofia seguia rumo a um caminho que se afastava do mito, tornando-se emancipada e hostil a ele, como o próprio Sócrates, segundo Platão, era hostil à representação dos deuses conforme a mitologia clássica. Ao mesmo tempo, os judeus rejeitaram todos os mitos senão um – tendo em lavé o Tu que jamais poderá se tornar uma Coisa (BLOOM, 1959, p. 4) –, como mais tarde também fariam os cristãos, numa relação um pouco mais complicada ainda ao inserirem outros

arquétipos míticos em sua versão modificada do mito judeu – no caso, as concepções de morte e renascimento análogas às do infante Dioniso Zagreu, na mitologia grega, e à do deus Osíris, na mitologia egípcia. No entanto, ainda que, por volta do século V a.C., esse tipo de pensamento pudesse talvez não estar tão em voga quanto deve ter estado nos imemoráveis momentos pré-históricos dessa civilização, parece-me provável que a noção desse pensamento fosse algo mais próximo do alcance dos gregos da época do que do nosso, visto que já estamos condicionados à razão por milênios de pensamento hostil ao mito e pelo menos um século marcante de extremo elogio da racionalidade.

Podemos ter uma noção do que era essa relação grega com o mito ao pensarmos no que eles compreendiam por “história”. Como nos lembra Bernard Knox, os gregos, desconfiados da escrita (*verba volet, scripta manet*) e utilizando-a a princípio apenas com fins comerciais, só fizeram seus primeiros relatos históricos por escrito por volta do século VII a.C., mantendo, antes disso, uma viva tradição oral (KNOX, 1986, p. 10). E, nessa tradição oral, o mito acabava sendo a única porta de entrada a um passado distante e difícil de ser precisado, de modo que, como põe Knox, “as amazonas, para um grego, eram tão reais quanto os persas” (*ibid*, p. 11).

Tratamos até então dos mitos divinos, de narrativas sobre deuses relacionados possivelmente às várias forças – animais, vegetais, minerais – de um mundo todo vivo, mas não é necessário um grande salto para passarmos desses mitos divinos aos mitos humanos, como os que tratam de Hércules, Orfeu, Édipo, Agamênon, Orestes, etc. A presença dos deuses, como manifestações desse mundo vivo, é visível nas narrativas dos mitos humanos, sobretudo quando lembramos da linhagem divina dos heróis gregos, e o mito passa a tratar então de trazer essa reaproximação entre deuses e homens (*ibid*, p. 17). Um ateniense do século V (isto é, que não fosse Sócrates e acreditasse de fato nos deuses), como põe Paul Veyne, apesar de acreditar neles, provavelmente “ficaria muito chocado se visse um de fato” (VEYNE, 1985, p. 10), mas as narrativas míticas reencenadas múltiplas vezes nas tragédias, através dessa atividade comunal e beirando o ritual ou abertamente ritualística que era o teatro, permitiam aproximá-lo dessa época estranha e passada em que os deuses ainda interagiam de modo direto com o ser humano. Mais uma

vez, como é no caso do pensamento mítico, do mundo vivo e da relação entre o Eu e o Tu, esse tipo de relação com o mito humano se perdeu para nós, que nascemos já plenamente inseridos numa época em que os fatos históricos têm o seu devido registro, organização e catalogação.

É fácil ver como um pensamento posterior, da era da razão, pode olhar para essa relação e tê-la por primitiva, ingênua, inferior e ultrapassada, especialmente hoje em que a ciência trava embates dolorosos com o fundamentalismo religioso. Mas há diferenças cruciais entre o pensamento mítico e o tipo de lógica literalista que leva fundamentalistas cristãos, por exemplo, a rejeitarem a teoria da evolução em prol do criacionismo e da noção de que o mundo tem literalmente apenas 6.000 anos. Os mitos são metafóricos por natureza (CAMPBELL, 2011, p. 62) e, de maneira análoga ao sonho, representam articulações simbólicas de questões arquetípicas (*ibid*, p. 42). Por isso, devem ser lidos em chave metafórica – i.e. “como poesia e não como prosa”, sob o risco de incutir no mesmo erro de alguém que, ao ir num restaurante, encontre a palavra “bife” no cardápio e comece a comer o cardápio, como é o exemplo proposto por Campbell (*ibid*, p. 59). No entanto, voltando a Knox, se pensarmos, então, nos mitos humanos como valendo como história para os gregos antigos, é de se imaginar que alguns conflitos decorrentes desse problema de leitura pudessem ocorrer também. De fato, pelo menos alguns gregos devem ter lido as metáforas como fatos (o que, devemos imaginar, em todo caso, é melhor do que o nada, o completo desconhecimento histórico, visto que eles não tinham acesso a nenhum outro relato factual com o qual o mito pudesse contrastar), mas há uma realidade maior para a qual a verdade acerca dos acontecimentos é irrelevante, realçada pela multiplicidade assumida pelos mitos na tradição oral, que lhes rende diversas versões distintas e muitas vezes possivelmente contraditórias: segundo Knox, “o mito não preserva o fato histórico, mas preserva, cria e recria figuras e situações simbólicas, pessoas e eventos que tipificam dilemas e desafios recorrentes, heróis cujas relações com os deuses e outros homens encarnam problemas religiosos e sociais permanentes, cujas ações representam um ideal pelo qual se pode viver ou um exemplo monitório de uma conduta a ser evitada” (KNOX, 1985, p. 15). Ou seja, se os mitos eram factuais ou

não, se algum grego poderia dizer que Orestes ou Édipo era o seu tataravô ou que o valor do poderio militar grego já fora provado na Guerra de Troia, tudo isso não passa de curiosidades marginais ao mito, e sua relevância se encontra, na verdade, naquilo que essas narrativas são capazes de dizer ainda aos atenienses, numa manifestação cultural capaz de manter os seus cidadãos unidos e em comunhão consigo e com seu passado – identificando-os como gregos, do mesmo modo que o povo judaico se identificava (e ainda se identifica) como judaico através das narrativas da Torá, e quaisquer evidências factuais que possam ou não comprovar a realidade dessas narrativas se revelam como irrelevantes para esse tipo de relação.

Assim, independente da capacidade dos contemporâneos individuais de Édipo de manter vivo esse modo de pensamento mítico, é, ao nosso ver, a estudiosa Jacqueline Romilly, mais do que Kitto – com sua referência (inadequada, ainda que justificável) à “natureza inanimada” – quem parece melhor exprimir a mentalidade por trás da ambientação da peça, ao dizer de *Prometeu Acorrentado* que:

Os deuses encontram-se em toda parte no mundo de Édipo. E a justiça divina, igualmente, está em toda parte.

Isso não significa que se trate de um mundo em ordem. É muito mais um mundo que aspira à ordem, mas que **se move no mistério e no medo. É um mundo onde reina a violência. Mata-se e morre-se, brutos devoram-se uns aos outros. É um mundo onde se é perseguido, pisoteado, onde se grita de medo.** Io, a jovem transformada em novilha, corre em círculos, exaurida pela enorme mosca que não lhe dá nenhuma trégua. Prega-se Prometeu, arrebite após arrebite, ao seu rochedo. E de resto, esse **mundo povoado de deuses, que quiséramos justos, é igualmente permeado de forças terríveis, heranças de crenças mais ou menos primitivas: o sangue derramado não desaparece; ao contrário, ele ganha vida, os mortos retornam, os homens são presas do pesadelo e de visões; monstros são vistos** como essas Erínias, de olhos ávidos de sangue; fala-se de sacrifícios recusados, de presságios; e ouve-se o ruído surdo das palavras mágicas e expressões de horror.

Mas, por meio da angústia e do temor, pelo mistério em que se envolve o sagrado, uma mesma fé apresenta-se em toda parte, tentando reconhecer nessas forças terríveis os traços, os sinais, os marcos de uma justiça superior, que é simplesmente mal compreendida. Essa busca da justiça confere uma dimensão extra à obra de Édipo, pois amplia o alcance de cada fato e de cada palavra.

(ROMILLY, 1998, p. 50, grifos meus)

Um mundo vivo que se move em mistério, povoado de deuses, forças terríveis,

sangue derramado que, em vez de desaparecer, ganha vida: esses termos nos inserem no mesmo tipo de mentalidade, no que diz respeito ao tratamento dado ao mito, de Frankfort e Bloom, Knox e Campbell.

Poderíamos ainda procurar mais alguns outros elementos que caracterizam e evidenciam essa ambientação mítica, elementos recorrentes de narrativas que vão além do universo mítico grego e judaico. Numa demonstração impressionante da universalidade desses elementos míticos, Campbell, em sua entrevista concedida a Moyers, aponta para alguns mitos análogos às ocorrências de cada versículo do Gênesis, encontrando narrativas semelhantes entre os índios pima, do Arizona, os upanixades hindus, os bassari da África ocidental e os sumérios. Uma dessas concepções, por exemplo, que Bloom explora largamente em suas leituras dos poetas românticos com base em noções inspiradas pelas *Canções de Inocência e Experiência* de William Blake (BLOOM, 1971, p. 20), é a concepção da Queda, ou, melhor dizendo, de uma transição de um estado pacífico e assexuado de não-vida (o estado de inocência, ou Beulá, para Bloom) para a vida violenta da existência humana (o estado de experiência ou geração). Campbell ilustra essa passagem do seguinte modo:

Agora, existe um outro sentido, mais profundo, do tempo de sonho, o de um tempo que é o não-tempo, apenas um estado de ser que se prolonga. Existe um importante mito, da Indonésia, que fala dessa era mitológica e seu término. No início, de acordo com essa história, os ancestrais não se distinguiam, em termos de sexo. Não havia nascimento, não havia mortes. Então uma imensa dança coletiva foi celebrada e no seu curso um dos participantes foi pisoteado até a morte, cortado em pedaços, e os pedaços foram enterrados. No momento daquela morte, os sexos se separaram, para que a morte pudesse ser, a partir de então, equilibrada pela procriação, procriação pela morte, pois das partes enterradas do corpo desmembrado nasceram plantas comestíveis. Tinha chegado o tempo de ser, morrer, nascer, e de matar e comer outros seres vivos, para a preservação da vida. O tempo sem tempo, do início, tinha terminado, por meio de um crime comunitário, um assassinato ou sacrifício deliberado.
(CAMPBELL, 2011, p. 44)

Esse mito ecoa também o mito análogo de Blake em *O Livro de Thel*, que narra a história da virgem Thel, habitante de um jardim de inocência dos vales de Har, equivalente a um estado de não-ser anterior ao nascimento. A tragédia de Thel é a sua repulsa pela experiência, e o poema se conclui com ela vislumbrando o estado

de ser da experiência e recusando-o com violência, preferindo manter-se em inocência perpétua – com a implicação sombria de que a inocência, se mantida por mais tempo do que se deve, se degenera em um tipo de inferno (BLOOM, 1971, pp. 52-3). No poema, as relações (repulsivas para Thel) entre sexo e morte apontados por Campbell no mito indonésio se encontram na figura do verme, ao mesmo tempo uma figura ligada à morte, por consumir o corpo morto retornado à terra, e da sexualidade, pelo seu aspecto fálico, um “emblema fálico da Geração, patético e indefeso em Beulá, mas dotado da dupla eficácia da criação e destruição em seu próprio reino” (*ibid*, p. 51). Não há nenhum indício, no entanto, de que Blake tivesse tido contato com literatura indonésia, é claro, e sua poesia é muito anterior aos estudos míticos e antropológicos modernos, dos quais um dos primeiros marcos é *O Ramo de Ouro*, de James Frazer, publicado em 1890, mais de sessenta anos após a morte de Blake, Shelley, Keats, Byron, que junto de Wordsworth e Coleridge, foram os grandes poetas mitopeicos da literatura romântica inglesa.

Que esses poetas tenham produzido uma obra iluminável pela leitura mítica muito antes que esse tipo de estudo existisse¹⁰¹ é indicativo de duas coisas, pelo menos: 1) a ubiquidade das estruturas oferecidas pelo pensamento mítico, e 2) o recurso ao mito, análogo ao sonho e ao delírio, como uma forma de romper com a tirania da razão, que tanto dominou a literatura na era de Alexander Pope e Voltaire. E, nesse aspecto, é importante distinguir todo um modo de pensamento mítico da mera referência ao mito. Pope, por exemplo, como um bom neoclassicista, é um profundo conhecedor de toda uma gama de mitos greco-latinos, e não é nenhum estranho aos nomes de Jove, Apolo, Diana, etc., mas isso não quer dizer que sua poesia seja necessariamente mítica, ao mesmo tempo em que Shelley e Keats, ao tomarem os titãs Hipérion e Prometeu como foco de alguns de seus maiores poemas, não estão sendo poetas neoclássicos. Não por acaso, a poesia de Blake evita as referências clássicas (“estátuas ocas” para o poeta, segundo Bloom) e dá nomes próprios a todas as figuras de sua mitologia individual (como Urizen, Orc, Los, Luvá, etc, todos também ilustrados por punho próprio), o que faz com que sua mitopeia, sua criação de mitos individuais, seja, talvez, mais evidente do que em

¹⁰¹Que é o contrário do que acontece, por exemplo, com Eliot, que cita a obra de Frazer diretamente nas notas sobre o seu grande poema *The Waste Land*, também inegavelmente mítico.

Shelley e Keats (BLOOM, 1971, p. 31), que, nesses casos, se apropriam de mitos clássicos para recontextualizá-los sob sua própria poética de criação mítica (Blake, no entanto, apesar de conseguir evitar a confusão de ser tomado erroneamente como um neoclássico, ao construir o tom de sua poética sobre o tom bíblico, acabou correndo o risco de ser confundido com um místico).

Outro elemento recorrente da construção mítica, poderíamos dizer, é a presença das estações. Northrop Frye, por exemplo, orienta toda a sua teoria do mito sobre os ciclos de primavera (associado por Frye ao gênero literário da comédia), verão (romance, no sentido da palavra inglesa *romance*, equivalente ao romance medieval em verso), outono (tragédia) e inverno (sátira ou gênero irônico) (FRYE, 1990, p. 162), do mesmo modo como Bloom também associa essa sucessão de estações com os estágios de inocência (Beulá, primavera), experiência (geração, verão), apocalipse (Éden, outono) e inferno (Ulro, inverno) (BLOOM, 1971, p. 20). Mas os nossos melhores exemplos da presença mítica das estações são as representações artísticas, sobretudo às que se referem à primavera, que parece ter alguma predominância sobre as outras estações, por conta de suas conotações de morte e renascimento: o balé *A Sagração da Primavera*, de Stravinski, trata dessa estação e encarna esse conflito entre morte e renascimento no sacrifício humano da figura da Eleita, que dança até a morte num ritual de fertilidade. Publicado nove anos após o balé, o poema *The Waste Land*, de T. S. Eliot, desde o verso de abertura apontando para o mês de abril (primaveril, portanto, no hemisfério norte, com conotações cristãs por ser também o mês da Páscoa) como o mais cruel, também tem a primavera como foco, vendo o renascimento como algo doloroso, justamente por exigir a morte, ao mesmo tempo em que é necessário, uma vez que o poema todo, desde o seu título, lamenta uma situação de profunda e continuada infertilidade cultural. Anterior a ele já, Whitman, em 1865, celebrava a primavera em “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd”, em que o mês de abril é associado a morte e renascimento por ser o mês da morte de Abraham Lincoln (para quem o poema é uma elegia fúnebre), ao mesmo tempo em que é o mês do florescimento dos lilases. E, por fim (i.e. para os nossos propósitos, é claro... uma listagem exaustiva de menções à primavera na arte e literatura com conotações de morte e renascimento

seria um trabalho muito além do escopo desta dissertação), Shelley também se vale da primavera em sua “Ode ao Vento Oeste”, em que o poeta vê na figura do vento o papel de criador e destruidor, e em *Prometeu*, que em mais de um momento se revela ter um clima primaveril (BLOOM, 1959, p. 93). O outono, oposto dialógico da primavera, sendo o tempo da colheita e da queda das folhas como análoga à preparação crepuscular para morte e antecipante do apocalipse, representada pelo inverno, também aparece em Shelley nesses mesmos poemas, mas encontra seu cantor, no romantismo inglês, sobretudo em Keats, no seu poema “To Autumn”.

Está muito além de minhas capacidades realizar uma listagem de todos os elementos estruturadores dos mitos, os arquétipos subjacentes sobre os quais cada cultura constrói sua mitologia com base em sua própria experiência, fauna, flora e topologia. Mas essas noções de uma compreensão do mundo vivo, dos estados de ser e dos ciclos sazonais podem, ao menos, servir-nos de guia para começarmos a identificar um tipo de narrativa mitopeica. A essas noções cabe ainda somar a dos arquétipos pessoais, que constroem personalidades tipificadas, como a do herói, do guerreiro valoroso, do trapaceiro, do sábio, etc., encontradas, inclusive, na base do sincretismo religioso que permite relacionar, no choque das culturas cristã e africana, Iemanjá e Santa Bárbara, ou São Jorge e Ogum. Há mesmo alguns eventos específicos ainda que permitem traçar semelhanças entre culturas afastadas – a mais notável dela sendo o Dilúvio, presente em mitos de todo o mundo. No caso do mito de Prometeu, a sua criação do homem a partir do barro é análoga à criação do homem no Bereshit da cultura hebraica (mais tarde Gênesis, na cristã), e o seu papel como deus trapaceiro e ladrão do fogo, como é o Coiote dos nativos norte-americanos.

É também nessa relação arquetípica que encontramos a oposição entre masculino e feminino, que viemos explorando no *Prometeu* de Shelley desde que começamos a analisá-lo nesta dissertação.

Por fim, para fornecer um exemplo de poesia genuinamente mítica sem ligação às tradições clássicas ou religiosas ocidentais, gostaria de citar alguns trechos do canto da narrativa do mito cosmogônico dos índios Mbyá-Guarani, tal como traduzido pela poeta contemporânea Josely Vianna Baptista em seu livro *Roça*

Barroca:

Os primitivos ritos do Colibri

1

Nosso primeiro Pai, sumo, supremo,
a sós foi desdobrando a si mesmo
do caos obscuro do começo.
(p. 25)

8

Ñamandu, nosso primeiro, verdadeiro Pai,
antes de ir desdobrando seu futuro céu,
antes de ir desdobrando a primeira Terra,
já existia entre o sombrio vento sul:
esse vento primeiro em que Nosso Pai viveu
sempre vem outra vez
no fim do inverno,
antes que o inverno reviva seus renovos.
O inverno fenece,
o ipê floresce,
os ventos migram para o tempo novo:
e vêm os ventos novos, a primavera,
a rediviva primavera.
(p. 29)

A primeira terra
Primeira parte

Quando Nosso Pai fez a Terra,
tudo era mata:
não existiam campos.
Por isso,
para que fosse elaborando prados
fez vir o tucura.
No lugar em que o tucura fincou
as patas traseiras
foram brotando brenhas de biurás
e só então despontaram os prados.
E no campo tiniram,
tilintaram os sons do tucura
comemorando.
O tucura originário
está fora do céu de Nosso Pai:
só sobrou sua sombra.
(p. 47)

E por fim,
segredou o canto sagrado aos verdadeiros pais primeiros,
segredou o canto sagrado às verdadeiras mães primeiras,
para que os amanhãs
colhessem, vivendo e bem,

os muitos filhos eleitos para erguer-se no leito terreno.
(p. 57)

Acredito que, a esta altura, as recorrências dos motivos míticos estejam razoavelmente claras: temos o começo análogo ao do Gênesis, com um deus criador preexistente em um “caos obscuro”¹⁰²; a criação relacionada à primavera (e o caos obscuro com o vento que predomina até o fim do inverno); um jardim da criação inicial, onde os animais pisaram pela primeira vez (citei somente a estrofe sobre o tucura, mas é curioso que o primeiro animal seja a serpente, seguida pela cigarra vermelha, o tucura, o *yamai*, o inhambu vermelho e o tatu), mas que se encontram fora do “céu de nosso Pai”, sendo os animais que temos no mundo de experiência de agora apenas suas sombras ou reflexos; e, por fim, um encerramento em que o deus criador repassa o canto sagrado para os homens e mulheres que produzirão as gerações por vir, a fim de que possam manter esse elo com a divindade que é o próprio poema. Vemos aí muitas semelhanças com os procedimentos da poesia mitopeica moderna, tal como encarnada pelos românticos ingleses (BLOOM, 1959, p. 10) – e um estudo posterior permitiria revelar esses procedimentos em muitos outros poetas, brasileiros inclusive, como acredito que seja o caso de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por exemplo, ou talvez *O Guesa*, de Sousândrade.

No entanto, o canto dos Mbyá-Guarani difere da poesia mitopeica moderna por conta de um aspecto crucial: é um canto mítico pertencente a uma tradição oral, concebido sem o nome de um autor específico, mas como patrimônio de toda uma comunidade. Os poetas ocidentais modernos que se valem do pensamento mítico para sua composição poética própria não estão inseridos mais numa posição social em que assumem um papel de destaque tribal. Eles escrevem (e não mais apenas cantam) e assinam suas obras com seus nomes, e se os textos escritos sumissem, seria difícil de mantê-los vivos por membros da comunidade que tenham sido capazes de memorizar os poemas. Os motivos para isso são vários, é claro, e

¹⁰²Gênesis 1:2, onde, na tradução de Melamed, diz “e a Terra era vã e vazia”. No hebraico, os termos usados são *tohu* (תוהו) e *bohu* (בוהו), “caos” e “vazio”, respectivamente, termos importantes para a Cabala luriânica, que distingue entre um *Olam HaTohu* (עולם הטהו) inicial e um *Olam HaTikun* (עולם התיקון) posterior, um mundo de caos e um mundo retificado através das emanações (*sephiroth*, סְפִירוֹת) da luz divina.

envolvem todo um tipo de mudança na sociedade que faz com que o mundo ocidental moderno – alfabetizado, industrial, capitalista, cosmopolita e culturalmente heterogêneo – seja distinto do mundo tribal, um fato visível no cerne de todos os conflitos contemporâneos entre a nossa sociedade e a das tribos que se recusam a ser assimiladas por ela. Essa é a diferença mais gritante entre o canto primitivo de verdade e o poema mitopeico moderno: o primeiro parte de uma tradição contínua ao qual está inserido, em que o pensamento mítico faz parte da realidade e da consciência da tribo, enquanto o segundo é uma revisitação desse tipo de pensamento realizada num momento em que a sociedade se encontra afastada dele, fazendo do artista alguém responsável por criar uma forma de elo com esse passado primitivo irrecuperável. Essa parece ser a noção do próprio Campbell, ao afirmar que, apesar do mito ter um papel religioso, a função do criador moderno de mitos é assumida pelo artista e não pelo sacerdote, que, no contexto moderno é apenas um “funcionário religioso”, uma forma de burocrata das instituições religiosas a que serve, enquanto o artista seria quem é, de fato, responsável pela comunicação através de metáforas (CAMPBELL, 2011, p. 89).

Isso que Campbell diz me parece estar em sintonia com a noção romântica do papel do poeta promovida pelo próprio Shelley no célebre final de seu ensaio *Uma Defesa da Poesia*:

Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world.¹⁰³
(REIMAN & FREISTAT (org.), 2007, p. 535)

Dois dos sentidos da palavra “hierofante”, segundo o dicionário Houaiss, são “sacerdote que, nas religiões de mistérios da Grécia antiga, notadamente em Elêusis, instruía os futuros iniciados, mostrando-lhes com solenidade os objetos sagrados” e “expositor de mistérios sagrados; cultor de ciências ocultas; adivinho”, que me parecem termos bastante próximos da noção do xamã, repetida ainda mais

¹⁰³“Poetas são os hierofantes de uma inspiração não-apreendida; os espelhos das sombras gigantes que o futuro lança sobre o presente; as palavras que expressam o que eles não entendem, trombetas que cantam para a batalha, mas não sentem o que inspiram, a influência que não é movida, mas move. Poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo.”

tarde por Rimbaud, quando diz que o poeta deve se tornar um vidente (*voyant*), – indicando, é claro, não que o poeta deva saber jogar tarô ou usar bolas de cristal, mas que ele deve saber articular simbolicamente as preocupações arquetípicas da sociedade.

Uma outra noção importante para compreendermos a posição do poeta criador de mitos numa época que rejeitou o mito, mas que precisa dele como um elo para o passado e uma forma de manter-se humano num mundo progressivamente coisificado (em que a Coisa toma o lugar do Tu), é a noção do aventureiro. O mito está associado ao sonho, e Campbell diz das duas coisas que o mito é o sonho coletivo, ou que o sonho é o mito privado (CAMPBELL, 2011, p. 42), e que as duas coisas podem ou não estar em sintonia. Quando os sonhos individuais combinam com os mitos locais, tem-se uma harmonia com a sociedade do indivíduo, o tipo de comunhão que havia nos teatros da Grécia antiga (KNOX, 1986, p. 9) e um dos poucos momentos da cultura ocidental que permitiram que o gênero trágico, dependente dessa comunhão capaz de manter estável a ordem social, florescesse (STEINER, 1969, p. 194). No entanto, quando esses sonhos não se alinham com os mitos públicos (talvez pelos mitos disponíveis serem, por diversos motivos, inadequados ou não existirem), o que se tem é um chamado à “aventura” (CAMPBELL, 2011, p. 42), um tipo de busca ou jornada. E isso nos leva mais uma vez a Harold Bloom, quando o crítico trata da importância da noção de uma busca/jornada (“quest”) para os poetas do romantismo inglês, que eles derivam do romance medieval (BLOOM, 1971, p. 2). É evidente que não é o caso de uma busca/jornada/aventura literal (embora as viagens constantes de Shelley e Byron possam ser uma manifestação disso), mas uma busca interior, um caminho que o poeta deve seguir para firmar sua mitologia própria como fenômeno cultural, como reescritor dos símbolos empregados pela sociedade como manifestação de sua psique coletiva. É nisso que repousa o sentido de que os poetas seriam “os legisladores não-reconhecidos do mundo”.

Por isso, podemos ver todos os poetas como criadores de mitos, ainda que não sejam necessariamente todos eles autores de uma poesia mitopeica de fato, i.e. uma poesia que acompanhe a lógica do pensamento mítico que viemos

apresentando e discutindo até então. Mas, se pensarmos, junto de Antonio Candido, Paul Veyne e Harold Bloom, no romantismo como esse momento em que a poesia rompe com a poesia clássica (uma ruptura que George Steiner identifica posteriormente em Rimbaud e Mallarmé, mas que, como vimos nas seções anteriores, tem suas raízes no romantismo) e dá origem à poesia moderna, veremos uma grande quantidade de poemas cruciais compostos durante o período através desse método mítico – um deles, dentre os quais, sendo o *Prometeu Desacorrentado*, de Shelley. Decorre daí a importância de discutirmos aqui esse tipo específico de poesia.

A análise de Bloom sobre a peça, por exemplo, se dá completamente nos termos da relação entre Eu e Tu, ou de Eu e Coisas. O mundo de Júpiter, por exemplo, o mundo da violência e da desumanização, é o mundo das Coisas. Enquanto ele reinar, reina essa violência que só pode ocorrer quando não se encontra uma consciência no outro, como ocorre no exemplo dado por Campbell dos búfalos e das guerras (CAMPBELL, 2011, p. 82). Em sua oposição, Ásia, como uma forma de deusa do amor, é mais do que um Tu para Prometeu: através da transfiguração que ela alcança ao fim de sua busca (uma busca que, como Campbell comenta a respeito das aventuras, é renunciada por um sonho), ela se torna o Tu eterno, incapaz de se degenerar em Coisa (BLOOM, 1959, p. 128). Por isso sua transfiguração acompanha a libertação de Demogórgone, que é o responsável por dar um fim à era de Coisas de Júpiter. O que Demogórgone encarna, mais do que somente o papel de um (não-)filho de Júpiter, mais forte que Júpiter, ou de uma besta estranha de origens tipográficas, é o próprio processo do evento relacional. É através dele que ocorre o processo que liga o Eu ao Tu do que eram Coisas ao seu redor, e a sua canção final, no ato IV, em que ele se dirige à Terra, à Lua, aos deuses, aos mortos e aos elementos, demonstra isso com precisão, conforme ele se dirige a cada uma dessas vozes, e elas, por sua vez, o respondem. Demogórgone, assim, é o agente do apocalipse, da revelação final, ao aproximar o mundo numa união que é a da eterna identificação dos elementos que o habitam (CAMPBELL, 2011, p. 77), trazendo à tona um mundo vivo, mas que cuja vida se encontrava até então latente.

Essa noção de apocalipse revela também uma de ciclos de estados de ser. O mundo em que a peça se passa é o mundo da experiência, do sofrimento e da linguagem decaída, que presume um mundo anterior de inocência. Esse mundo de inocência não é reconhecido de imediato no poema, mas surge no final do ato 2, quando Ásia navega no rumo contrário do tempo humano, seguindo o caminho “Age” (idade (avançada)) → “Manhood” (idade adulta) → “Youth” (juventude) → “Infancy” (infância) e além, até “um dia mais divino”, um “paraíso” (2.5. vv. 98-4), que constitui um retorno ao Jardim de Inocência (BLOOM, 1959, p. 128), que Ásia é capaz de realizar com segurança por estar transfigurada – ao contrário do que acontece com Thel, em Blake, que é destruída por sua estadia prolongada (*ibid*, p. 130). Por fim, quando esse retorno à inocência se torna possível, e as relações perdidas são reestabelecidas, que o estado da existência é elevado ao do apocalipse, um paraíso superior. É precisamente por conta desses temas de renovação, portanto, que *Prometeu*, como falamos, é um poema de primavera e outono, como é o caso da “Ode ao Vento Oeste”, em que o vento de outono prenuncia o da primavera. *Prometeu Desacorrentado* se associa, então, ao outono pelo seu apocalipse, mas também à primavera pela renovação da inocência, remetendo, assim, ao estado do homem divino, segundo Bloom, em que a primavera e o outono se alternam, havendo inocência e apocalipse, fertilidade e colheita, sem interrupção do inverno e do verão (BLOOM, 1971, p. 24). Essa leitura também parece fazer sentido quando contraposta à teoria de mitos/gêneros de Frye e ajuda a explicar as dificuldades (de que já tratamos anteriormente) de precisar o gênero exato de *Prometeu Desacorrentado*: o começo é trágico – outonal, portanto, arauto do apocalipse –, como é de se esperar de uma peça que, como vimos, acompanha de maneira próxima ao texto esquiliano, inclusive, a tragédia de *Prometeu Acorrentado* – e Frye, inclusive, fala das figuras, grandiosas e intermediárias entre o divino e o humano, de Prometeu, Adão e Cristo logo na introdução de seu tratamento dado à tragédia (FRYE, 1990, p. 207). O desfecho da peça, no entanto, tende mais para cômico (primaveril), com o casamento, o riso da Terra e a retomada da inocência, e esse trajeto é feito de um para o outro sem passar pela estação

intermediária do inverno do gênero irônico/satírico¹⁰⁴.

A ciclicidade das sucessões das estações, no entanto, faz pairar sempre a possibilidade do retorno ao estado decaído em que a existência se encontra no começo da peça, ou, ainda pior, como seria encarnado no caso do *Triunfo da Vida*, a possibilidade de se recair profunda e eternamente no inferno gélido, hibernal e comum do Ulro, da morte-em-vida, como acaba sendo o destino final da poesia de Shelley (BLOOM, 1971, pp. 361). O poeta está ciente disso, tanto que os versos finais contém, como já discutimos, a fórmula para reestabelecer esse paraíso superior se ele se perder outra vez. Diz Bloom que “O penhasco da agonia se afasta, mas o despenhadeiro da queda ainda paira. Cobre-se o fosso contra a Destruição, mas somente a firmeza de uma mão (a nossa própria) é o que mantém aprisionada a serpente do Tempo” (*ibid*, pp. 322-3). As semelhanças míticas com o canto primitivo dos Mbyá-Guarani me parecem claras, inclusive no modo como ambos os poemas se encerram com a transmissão do modo de se reestabelecer esse contato do Eu com o Tu, que é o contato com o divino.

Em termos de arquétipos ainda, além das oposições entre masculino e feminino que viemos discutindo ao longo de toda a dissertação em termos formais (canções – versos brancos), estruturais (imobilidade – ação) e imagéticos (montanhas gélidas – planície adorável), temos ainda a questão da oposição entre Prometeu e Júpiter. Ambos são representantes do masculino, com Júpiter sendo a perversão do masculino em malignidade (BLOOM, 1959, p. 128) – uma malignidade concretizada nas ações de violência política (contra Prometeu) e sexual (contra Tétis). Júpiter é a tese contra a qual Prometeu (acorrentado) é a antítese, mas é só com a abolição da dialética do poder sob a qual funciona o reino de Júpiter que pode-se chegar à síntese que é Prometeu (libertado), com Demogórgone como agente dessa síntese (*ibid*, p. 100). Algum crítico, procurando detidamente por problemas ideológicos em Shelley, poderia comentar sobre como, apesar de pregar

¹⁰⁴Bloom a princípio, em *Shelley's Mythmaking*, seu primeiro livro, diz de Prometeu que se trata, o poema inteiro, de uma “ode à primavera” (BLOOM, 1959, p. 93), mas fica difícil de manter essa posição após o crítico ter dado melhor forma à sua teoria dos ciclos e estados de ser em *The Visionary Company*, em que associa o apocalipse ao outono (BLOOM, 1971, p. 20). Sendo assim, essa leitura mista me parece mais adequada, na medida em que Shelley vai além do momento do apocalipse para a descrição da Terra renovada e um novo estado de inocência, superior e diferente do estado de inocência original.

o perdão e o pacifismo, e Prometeu perdoar Júpiter ao retirar sua praga (“I wish no living thing to suffer pain”), Demogórgone, no fim, não é tão misericordioso assim em relação a Júpiter e acaba por destruí-lo – o que seria um erro da parte do poeta para esse crítico hipotético (ou talvez real, pois me parece plausível que assim seja a opinião de algum leitor da peça). Essa interpretação, porém, decorre de um erro de leitura do próprio crítico, o tipo de erro a que alude Campbell, de se “ler poesia como prosa” ou “comer o cardápio”: além do fato de que a destruição de Júpiter se dá em termos positivos e não negativos – i.e. como dizem os versos da canção da Terra (4. vv. 353-5), o amor ocupa o “espaço vazio” deixado pelo tirano –, essa derrocada opera na chave de arquétipos míticos e não na da literatura realista.

A maior referência do século XX a qual poderíamos aludir, nesse sentido, que poderia ajudar a explicar (ou a complicar, talvez, dadas suas próprias complexidades) essas relações míticas em Shelley, poderia ser o romance-poema *Finnegans Wake*, do romancista irlandês James Joyce, cujos personagens surgem, se dissolvem e se mesclam com nebulosidade ao longo da narrativa, conforme arquétipos referentes a figuras paternas (HCE), maternas (ALP) e filiais (Shem, Shaun, Izzy). A associação topográfica de HCE às montanhas e de ALP aos rios me parece ter ressonâncias curiosas com as associações entre Prometeu (acorrentado no Cáucaso) e Ásia (uma ninfa marinha, cujo pai é o Oceano, semelhante ao modo como ALP mesma se refere em seu monólogo final ao mar como seu “cold mad feary father”), ao mesmo tempo em que o conflito entre o vidente (poeta) e o político (tirano) que marcam o conflito Prometeu-Jove encontram ressonâncias no conflito entre os irmãos Shem e Shaun, ambos reflexos da figura maior do pai morto que aguarda o renascimento. As estruturas cíclicas de ambas as obras (com *Finnegans Wake* terminando com uma frase que deságua na primeira frase do livro, enquanto *Prometeu Desacorrentado* termina com a sombra da possibilidade do retorno do estado de ser que acabaram de superar) também constituem uma ressonância interessante. Como no caso dos outros mitos, é claro que isso não comprova haver algum tipo de diálogo direto entre Joyce e Shelley, mas demonstra em ação as recorrências necessariamente decorrentes do uso do pensamento mítico aplicado à criação poética.

Por fim, acredito que seja importante ressaltar que o mito difere da alegoria. Em que termos exatos se dá essa diferença é difícil de precisar, uma vez que as duas coisas são aludidas com algum grau de intercambialidade¹⁰⁵ até mesmo pela fala de poetas e especialistas (tanto que a “alegoria da caverna” de Platão é também chamado de “o mito da caverna”), mas basta observar a inadequação da leitura alegórica para tratar de uma obra mítica para nos darmos conta de que há, sim, uma diferença. O francês Antoine Compagnon se refere à alegoria como um método interpretativo, um método de leitura que se opõe ao filológico por não se preocupar com o sentido original de um texto ao lê-lo, mas com estruturas subjacentes à própria psicologia de quem compôs o texto em questão (COMPAGNON, 2004, p. 36). Sendo assim, ela representa uma leitura anacrônica por natureza, que projeta os próprios valores do leitor sobre um texto anterior, e os maiores exemplos disso são tipicamente cristãos: as alegorias de se encontrar anúncios do Novo Testamento no Velho (sendo o próprio nome “Velho Testamento” uma terminologia posterior: os judeus o chamam de *Tanakh*), as alegorizações cristãs de Ovídio, Virgílio e Homero (*ibid*, p. 37), bem como as alegorias do próprio mito de Prometeu, como vimos antes, com a comparação entre o titã e Cristo, as oceânides e os apóstolos, etc. Os latinos, muito afeiçoados a classificar e sistematizar os termos da retórica, não sabiam ao certo como classificá-la e a pensavam como uma “metáfora estendida”, enquanto os gregos a chamavam pelo nome de “hyponoia”, i.e., o sentido que se encontra sob o texto (*ibid*, p. 36). Segundo Compagnon, os próprios gregos, no século VI a.C., já liam Homero em chave alegórica, mas o autor não elucidava precisamente como funcionava essa leitura alegórica, e fica difícil saber como ela convivia com a leitura mítica.

De qualquer modo, a alegoria é uma ferramenta de leitura muito eficaz, ainda que produza resultados anacrônicos e ocasionalmente inadequados, e o anacronismo é justo o que há de forte nela, uma vez que permite sugerir algo de uma inspiração não-vista pelo próprio autor. No entanto, quando falamos em alegoria, a palavra tem um duplo sentido: ela pode ser tanto o processo de leitura

¹⁰⁵Bloom, no entanto, distingue entre as duas coisas e comenta como em poemas anteriores, como “Alastor”, Shelley mistura alegoria com mitopeia (BLOOM, 1959, p. 8), sem, porém, elucidar melhor como se dá o funcionamento dos dois processos composicionais .

descrito por Compagnon – o que recebe uma importância ainda maior se acompanharmos Northrop Frye quando ele diz que “toda crítica literária é alegórica” (FRYE, 1990, p. 250) – como pode ser um recurso, e até mesmo todo um gênero literário a parte, como era muito ao gosto medieval. Talvez uma das mais famosas obras alegóricas seja a peça *Everyman*, ou *A Convocação de Everyman*, uma peça moral (*morality play*) do século XV, de autor desconhecido, que encena a salvação cristã da alma de maneira em que a alegoria é bastante clara (como soia ser numa peça moralizante cristã, de modo que o sentido, a lição, por trás do texto seja apreendido pelos espectadores sem maiores dificuldades): Everyman, um personagem cujo próprio nome remete a todos e a qualquer um na humanidade, é visitado pela Morte e precisa escolher alguém que o acompanhe em sua jornada até Deus para receber o seu julgamento. Todos os seus amigos mortais – Amizade, Família, Posses – o abandonam, e somente Boas Ações aceita acompanhá-lo nessa jornada, contanto que ele busque primeiro o Conhecimento e através dele chegue à Confissão para receber a joia da Penitência. No nível filológico, temos um enredo de pouca tensão dramática entre personagens com nomes estranhos, o que nos força a recorrer à leitura alegórica (ainda que uma alegoria não anacrônica), i.e., ver os personagens como representações no palco de ideias abstratas, para chegar ao seu sentido propriamente filológico, o sentido de apresentar uma narrativa didática a fim de ensinar um ethos cristão que possa levar os espectadores da peça à salvação. A obviedade com a qual se chega a essa leitura está escancarada pelo fato de os nomes dos personagens serem os nomes dessas ideias abstratas que representam, ao contrário do que ocorre com algumas outras alegorias mais complexas – como em Dante, por exemplo. Poderíamos, talvez, encontrar uma leitura ainda mais profundamente alegorizante, anacrônica e hiponímica, no sentido de Compagnon, que fosse subjacente a esse enredo. Mas, como qualquer leitura anacrônica, essa leitura não seria relevante para os propósitos do texto – i.e. seus propósitos evangelistas –, e qualquer interpretação crítica que vá além dessa procura básica do homem comum pela penitência para chegar a Deus Ihe é contraproducente para os propósitos da peça. Se, no caso dos mitos gregos, havia um sentido filológico (o sentido que os mitos tinham para os próprios gregos antigos, qualquer que fosse

esse sentido) contra o qual um sentido alegórico cristianizante se sobrepõe, poderíamos dizer que o sentido filológico de uma obra alegórica é o seu sentido alegórico, i.e. que o próprio sentido dessas obras, seu propósito e necessidade, depende dessa leitura.

Como vimos com Campbell, isso também é verdade da leitura mítica, que deve ser metafórica, sob o risco de se “comer o cardápio”. O ponto em que as duas coisas se afastam é em o que é a que o mito aponta. Em *Everyman*, Boas Ações denota exatamente isso: as boas ações que Everyman fez ou deixou de fazer ao longo de sua vida, e o fato de só ele acompanhá-lo na jornada pela morte, enquanto todas as outras coisas mortais o abandonam, significa que só as boas ações do indivíduo o acompanham depois de morto. Sua referencialidade é direta e óbvia, e o resultado final, como a própria introdução da peça diz (“Here begynneth a treatyse”), é uma forma de tratado posto sobre o palco, aproximando a peça moral dos “usos do palco sem presença do dramático” a que, como vimos já, Steiner se refere ao tratar das peças de Jean Paul Sartre, Albert Camus e Samuel Beckett (STEINER, 1961, p. 349). Mas a que se refere Prometeu? E Júpiter? A leitura de Kitto, alegórica, vê neles um conflito entre a Inteligência e a Ordem, e a alegoria não é inadequada, já que podemos, de fato, ler a trilogia prometeica de Ésquilo como uma alegoria do conflito e da reconciliação entre a Inteligência e a Ordem (a primeira, a princípio rebelde e insubordinada, e a segunda, inicialmente violenta), e o poema de Shelley como a suplantação da Ordem pela Inteligência – uma leitura que funciona razoavelmente bem para explicar a mudança de postura da poesia clássica para a poesia romântica. O problema, no entanto, é que essa é uma leitura reducionista e começa a se desmanchar quando tentamos aplicar o mesmo método a outros personagens, sobretudo em Shelley, como, por exemplo, Demogórgone. Como alegorizar Demogórgone? A única pista que temos é o seu nome, que, como comentamos, pode ser lido, de maneira algo cifrada, como o *people monster*, o “monstro do povo”¹⁰⁶, as energias represadas que, uma vez libertadas, destruiriam a

¹⁰⁶Uma outra interpretação alegórica, feita pelo crítico Fogle, é ler Demogórgone como uma manifestação da noção de “Necessidade” de William Godwin. Uma falta de maior contato com Godwin me impede de comentar essa possibilidade de leitura. Bloom, no entanto, a desautoriza, por Fogle tomá-la por dado de Douglas Knight e por continuar nessa tradição reducionista da alegoria (BLOOM, 1959, p. 98). Como disse, um estudo maior deveria ser feito para testar a

tirania, a Ordem. Mas aí teríamos uma peça capenga, pois Demogórgone é o agente do apocalipse que regenera a Terra, e as energias represadas do povo oprimido, apesar de capazes de derrubar tiranos, não podem tirar o veneno da beladona ou das serpentes, um argumento que já foi utilizado por Yeats ao tentar defender a peça das acusações de ser “Godwin posto em verso” – a não ser, é claro, que essas imagens também sejam vistas em chave alegórica, e somos obrigados então a forçar uma representação abstrata a tudo que habita a peça de Shelley, inclusive às imagens complicadas da renúncia de Prometeu à sua praga (qual o sentido desse ritual, se a peça for transformada de mito em alegoria?), da transfiguração de Ásia, da procissão das horas mortas. Mais do que isso, é importante lembrar que Shelley também já se valeu da alegoria deliberada no poema de 1819 “A Máscara de Anarquia”, e ela funciona de maneira muito mais simples nele:

I met Murder on the way –
He had a mask like Castlereagh –
Very smooth he looked, yet grim;
Seven blood-hounds followed him.

All were fat; and well they might
Be in admirable plight,
For one by one, and two by two,
He tossed the human hearts to chew
Which from his wide cloak he drew.

Next came Fraud, and he had on,
Like Eldon, an ermined gown;
His big tears, for he wept well,
Turned to mill-stones as they fell:

And the little children, who
Round his feet played to and fro,
Thinking every tear a gem,
Had their brains knocked out by them.

Clothed with the Bible, as with light,
And the shadows of the night,
Like Sidmouth, next, Hypocrisy
On a crocodile rode by.¹⁰⁷

permanência (também tomada por dado) das noções de Godwin em *Prometeu*.

107“Conheci o Assassínio no caminho / Ele tinha uma máscara igual Castlereagh / Muito suave parecia, porém sinistro / Sete sabujos o seguiam. // Todos eram gordos, e poderiam bem estar / Num apuro admirável / Pois de um em um, e dois em dois, / Ele arremessava-lhes corações humanos para mascarem / Que de sua ampla capa tirava. // Depois veio a Fraude, e vestia / Como Eldon, um robe de arminho; / Suas grandes lágrimas, pois ele bem chorava, / Viravam pedras de mó ao caírem: // E as criancinhas, que / aos seus pés brincavam para lá e para cá / Pensando que

O Assassínio está associado ao Lorde Castlereagh, a Fraude ao Lorde Eldon (que, dizia-se, chorava enquanto sentenciava presos à morte) e a Hipocrisia a Sidmouth. Que o Assassínio alimente cães com corações humanos é uma imagem auto-evidente (e o fato de eles serem gordos diz muito do modo como Shelley quer representar as políticas de Castlereagh), a transformação, algo bizarra, das lágrimas da Fraude em pedras de mó (que derruba as crianças) é explicada pela história por trás de Eldon, e a imagem do crocodilo como montaria da Hipocrisia tem raízes tradicionais na expressão “lágrimas de crocodilo” (que existe em inglês também, “crocodile tears”), e que ela carregue uma Bíblia é indicativo da hipocrisia religiosa (a mesma de que Blake escarnece ao dizer que os “bordéis são construídos com os tijolos da religião” no *Casamento do Céu com o Inferno*). Como espero que esteja bastante claro, essas aqui são imagens alegóricas muito mais simples e diretas das que as que vemos em *Prometeu*.

Assim, podemos concluir, em ambos os casos, que entender o conflito entre Prometeu–Jove como sendo um de Inteligência–Ordem pode ser uma porta de entrada bastante útil para o problema sendo posto em discussão, mas que a alegoria falha por só poder fornecer uma única dimensão de algo que é irreduzível. Isto é, o poema pode até mesmo aceitar a alegoria, ainda que com dificuldade (e, na verdade, devido ao seu anacronismo, qualquer texto é, de certa forma, obrigado a aceitar alegorizações, como é da própria natureza desse método de leitura), mas isso não quer dizer que ele seja um poema alegórico. Bloom trata desse problema ao falar das interpretações de críticos sobre outro poema mitopéico de Shelley, “A Bruxa do Atlas”, que já categorizaram a misteriosa protagonista homônima do poema como sendo a “imaginação criativa” (no caso da leitura de E. E. Kellet), a *anima mundi* (Hughes), “Ásia [de *Prometeu*] de folga” (Bush), “uma projeção de sonhos e uma encarnação da própria poesia” (Knight) e ainda a contraparte feminina do Hermes do “Hino a Mercúrio”, Una e Alma e uma versão feminina do Archimago (todos personagens de Spenser) sem malignidade e Eva antes da Queda (Baker).

cada lágrima era uma pedra preciosa / Acabavam com seus miolos arrebatados por elas. // Vestido com a Bíblia, como se fosse luz, / E as sombras da noite, / Como Sidmouth, na sequência, a Hipocrisia, / Vinha montada num crocodilo”.

Todas essas interpretações, no entanto, são reducionistas e não dão conta de descrever o que é a Bruxa; como diz Bloom, o que ela “é é ela mesma, uma projeção mitopeica, um Tu confrontado” (BLOOM, 1959, p. 166, grifo do autor). Assim como a Bruxa do Atlas, o que Ásia é é ela mesma, ainda que seja mais passível do que a Bruxa (uma criação inteiramente original de Shelley, no sentido de que não é o caso, como com Ásia, de uma apropriação de uma figura mitológica anterior) de entrar em categorias como “oceânide/ninfa marinha” e “deusa do amor” – meras descrições de sua linhagem e função.

Nesse sentido, a estrutura arquetípica da leitura mítica difere desse tipo de leitura por não reduzir as projeções mitopeicas a elas: a estrutura é isso, um esqueleto sobre o qual os mitos se constroem. Os motivos são sempre os mesmos (CAMPBELL, 2011, p. 23), mas cada povo preenche essa estrutura com aquilo que lhe tem significância, a sacralização da paisagem local (*ibid*, p. 97), uma sacralização que se vê presente na representação do Monte Olimpo, na Grécia, como morada dos deuses, e Helgafjell na Escandinávia, como morada dos mortos, tanto quanto na divinização dos animais pelos povos indígenas norte e sul-americanos, como os búfalos e o colibri.

Talvez a grande pergunta que poderia ser feita no final é a do porquê de Shelley ter recorrido ao mito nessa escala e nesse grau de complexidade para lidar com um assunto que é, em boa parte, político – como era no caso da balada “A Máscara da Anarquia” –, disfarçado à primeira vista de uma fantasia ou um exercício inócuo de reescrita de um autor clássico. Nisso, a poeta Elizabeth Bishop, em seu ensaio extremamente precoce sobre Shelley, pode nos servir de ajuda. Diz Bishop:

Ele [*Prometeu Desacorrentado*] mostra as mesmas crenças e esperanças de reformar a humanidade que os seus primeiros poemas, mas não há mais uma listagem fútil das falhas da Terra. Shelley chegou ao ponto de entender que ele sozinho poderia fazer muito pouco contra a ignorância e a convenção, e, sem tentar simplificar seus poemas para ter um maior apelo ao público geral, como fizera anteriormente, ele escrevia exatamente como se sentia.
(BISHOP, 2008, p. 640)

À opinião dela sobre o problema da simplificação dos poemas de 1819 de Shelley se soma à de Stewart Curran, que, como vimos, comenta o fracasso do

poeta em seu poema de juventude *Rainha Mab*, que falhava justo por não compreender o porquê da existência das estruturas de poder, para começo de conversa (CURRAN, 2007, p. 603). Livre das necessidades de simplificar sua poesia e ciente das capacidades aprisionantes da linguagem, Shelley vê no mito, no estabelecimento da relação entre o Eu e o Tu, um modo de contornar esses problemas da linguagem, os problemas que permitem o seu desvirtuamento na linguagem do poder, a linguagem opressora de Júpiter – além de um possível ponto de resistência contra o positivismo coisificante promovido quando a ciência (que à época começava a assumir a velocidade de evolução e a importância que se vê nos tempos modernos), se sobrepõe às humanidades, como sugerira Thomas Peacock, que em seu *As Quatro Eras da Poesia* anunciava, não sem alguma comemoração, uma forma de “morte da poesia”, a perda da poesia de seu “império sobre o pensamento” para a vitória da razão, ao que Shelley reagiu com sua *Defesa*. E sendo o mito essa porta para o transcendente, segundo Campbell, essa maneira metafórica de tratar do mistério sem reduzi-lo às concepções rígidas da lógica (CAMPBELL, 2011, p. 65), é através dele que Shelley antecipa e cria precedentes, ao lado de tantos outros poetas mitopeicos românticos (Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron, Blake...), para a procura por aquele meio alternativo de expressão que, segundo Steiner, só seria feito pelos poetas modernos, um modo de expressão capaz de ir além da linguagem morta e mortificante.

CAPÍTULO 4: O DRAMA ENFIM TRADUZIDO

4.1 A proposta de tradução

Podemos, com facilidade, chegar às conclusões, então, ao longo desses 3 capítulos pelos quais passamos, de que Shelley foi um poeta tecnicamente virtuoso, um grande criador de mitos e um rebelde cujas visões sociais e políticas encontram ressonâncias em pensadores e artistas até hoje. Nada disso transparece, no entanto, quando abrimos um volume popular como *Grandes Poetas da Língua Inglesa do Século XIX*, organizado e traduzido por José Lino Grünwald, um dos poucos volumes disponíveis sobre o poeta, e nos deparamos com os seguintes versos:

A filosofia do amor

I
As fontes mesclam-se com o rio
E os rios com o Mar
Ventos do Céu em mútuo rodopio
Em doce emocionar;
Nada no mundo é singular;
Tudo, da lei divina sob abrigo,
Num espírito se acha no mesclar,
Por que não eu contigo? —

II
Mirem montanhas a beijar o Céu
E as ondas a se abraçar;
Qualquer flor-irmã estaria ao léu
Se seu irmão fosse desprezar;
E a luz do sol vem a terra abraçar
E os raios de luar osculam o mar
De que vale esse puro laborar
Se você não me beijar?

(GRÜNEWALD, 1988, p. 51)

Temos a rima “Mar” e “emocionar”, e, ainda que o verso “em doce emocionar” soe poeticamente forçado (para não dizer “feio”) em seu uso do verbo no infinitivo como substantivo, com clara intenção de fechar a rima só por fechá-la, ela não chega a incomodar ainda, apesar da famigerada pobreza das rimas em “-ar”. Que Grünwald insista nas rimas em “-ar” na primeira estrofe já gera algum desconforto,

mas quando chegamos à segunda estrofe e constatamos que 6 dos seus 8 versos terminam em “-ar” (aos quais somamos os 4 da primeira estrofe para se verificar que esse som domina mais da metade do poema), há de se chegar à conclusão de que há algo errado. Como comentei já em meu trabalho monográfico, é difícil de se justificar a substituição do esquema de rimas razoavelmente simples *ABABCD CD E F E F G H G H* do original pelo bizarro *ABABBCBC DBDBBBBB*, e o fato de que esse é o maior e provavelmente mais famoso poema de Shelley dentre os traduzidos por Grünwald, enquanto os outros poemas da coletânea são fragmentos menores de menos de 10 versos cada, indica possivelmente uma relutância do próprio tradutor em escolher e dar conta de traduzir poeticamente esse autor em específico (SCANDOLARA, 2010, p. 67), daí o fato de ele recorrer a técnicas estranhas e pouco justificáveis como a vista acima. De Keats, por outro lado, ele traduz 4 sonetos e um poema mais longo de 48 versos – totalizando, portanto, 104 versos, e sem recorrer nenhuma vez a essa alteração extrema que opera sobre o esquema de rimas de “A filosofia do amor”. Um trabalho similarmente estranho ele faz também em “Ave viúva pousada”, cuja alteração nas estrofes, apesar de tentar justificar no prefácio (com o argumento de tê-la feito “a fim de torná-lo mais expressivo para o português”), permanece, em sua maior parte, sem nenhuma real justificativa:

Ave viúva pousada

Ave viúva pousada
Chorando por seu amado
Sobre um ramo regelado

Acima o vento gelado
Se arrasta sobre o riacho
A congelar-se lá abaixo

Folha alguma, a floresta, recobria
Sobre o solo nenhuma flor subia

E pouco movimento lá no ar
Só a roda de moinho a soar

(GRÜNEWALD, 1988, p. 55)

Os outros poemas são “A Lua Minguante”, “À Lua” e “Música, quando morrem vozes doces” (cujos versos musicalíssimos do original, que descreverei com mais

detalhe mais adiante, são achatados em decassílabos monótonos). Nota-se, portanto, que 3 de 5 poemas são, em alguma medida, poemas de amor, e os outros 2 têm a lua como tema. Fica evidente, assim, que existe um problema de representação. A coletânea traduzida por John Milton & Alberto Marsicano, publicada em 2010, por outro lado, apesar de ignorar o metro, ao menos seleciona poemas como “Inglaterra em 1819”, além dos famosos “Ozimândias”, “A Wordsworth” e “Mutabilidade” (há uma coincidência, no entanto, na escolha de “A Lua Minguante”) no que diz respeito aos poemas mais breves, e Grünwald teria feito um trabalho muito melhor se os tivesse escolhido juntamente ou no lugar dos poemas que escolheu. “Ozimândias” e “Inglaterra em 1819” são poemas políticos, enquanto “A Wordsworth” e “Mutabilidade” apresentam questões recorrentes na obra de Shelley, como a degeneração do poeta rebelde em reacionário (a morte em vida, que é o tema de *O Triunfo da Vida*) e o conceito de mutabilidade, tal como inspirado em Spenser. Essa maior variedade temática permite ter uma noção panorâmica da obra de Shelley muito melhor do que a proporcionada por Grünwald – e isso sem sairmos do reino dos poemas breves. Voltando ao volume de Grünwald, imaginando um leitor, digamos, “não iniciado”, que esteja tendo seu primeiro contato com os românticos ingleses (como é perfeitamente possível que seja o público-alvo de uma coletânea tão abrangente), é bem provável que, ao se deparar com poemas de amor com rimas em “-ar” e “-ado”, esse leitor imagine Shelley como tendo sido algum tipo de poeta amador, que transformava suas paixões em versos mal ajambrados – o que, como vimos, é uma imagem muito distante da verdade.

Esse trabalho que Grünwald faz com Shelley, portanto, parece ser um belíssimo exemplo prático das consequências da reescrita, tal como ela é teorizada pelo acadêmico belga André Lefevere. Para Lefevere, reescrita é toda operação literária que se desenvolve sobre um texto já existente, podendo envolver, além da tradução, que é o exemplo principal de reescrita sobre o qual o autor se foca, também a (re)edição, a antologia, a crítica e a paródia (LEFEVERE, 2007, p. 17). Lefevere vê a literatura como um sistema que funciona com base em dois principais pilares, a poética e a ideologia, ou melhor, poéticas e ideologias, que se encontram constantemente em conflito, havendo, em geral, uma poética e uma ideologia

dominantes a cada época. E isso é determinante para o modo como as obras literárias são reescritas, uma vez que cada época irá realizar essas reescrituras de acordo com sua poética e ideologia vigentes. O exemplo mais famoso de Lefevere é a reescrita de Aristófanes, que, quando não plenamente suprimida (uma reescrita zero, por assim dizer), como ocorreu durante a época da ditadura grega no século XX, não passou incólume pelo pudor de diversos tradutores, especialmente no que diz respeito, por exemplo, à tradução de *Lisístrata*, v. 1119, onde a palavra grega para “pênis” é substituída por diversos eufemismos por vários tradutores – de “perna” a “maçaneta” a “linhas da vida” (*ibid*, p. 73).

No caso, podemos situar Grünewald precisamente no ponto de articulação entre o receptor da imagem criada por reescrituras passadas e reescritor, produtor de futuras representações do poeta. Ele é um receptor porque, como estudamos longamente em nossa monografia (SCANDOLARA, 2010, pp. 36-56), à época em que Grünewald escreve, a poética dominante do modernismo, ditada, no mundo anglófono, por Eliot e Pound, havia rejeitado já a poesia de Shelley. E outros reescritores também contribuíram negativamente para a sua descanonização, ao analisarem seus poemas através do *close reading*, como o fizeram os críticos da Nova Crítica, para concluir que Shelley não passava de um poeta aéreo e efeminado (REIMAN, 2007, p. 544), ou ao excluí-lo completamente do novo cânone acadêmico que estava sendo criado e ditado por F. R. Leavis (EAGLETON, 1997, p. 28). Os motivos que levaram a essa exclusão e rejeição são muitos e difíceis de se explicar brevemente, mas podemos resumi-los no cansaço causado pela extensão da poética romântica, sobretudo no que ela tinha de mais inofensivo e musical, que influenciou a poesia inglesa desde o começo do século XIX até o começo do XX e o levou a um esgotamento. É apenas na década de 1950, através do trabalho de uma série de críticos – dentre os quais está o próprio Harold Bloom, que utilizamos aqui – que ler e estudar a poesia de Shelley se torna aceitável novamente. Mas o efeito causado sobre sua imagem não se dissipa fácil, como nos lembra Paul Foot, que culpa a sua educação escolar (uma apostila de Richard Hughes, mais especificamente) por tê-lo pintado como um poeta frívolo e sem quaisquer ideias por trás de suas belas imagens (FOOT, 1975). Assim, não é de se surpreender que na

década de 1980 esse ainda fosse o pensamento em solo brasileiro à respeito de Shelley. Todo o esforço que Grünewald, por exemplo, não faz para traduzir os românticos, ele faz para traduzir o colossal poema de Ezra Pound, *Os Cantos*, uma obra longa, difícil e até mesmo editorialmente complicada de publicar por conta da questão dos direitos autorais (que, no caso de Pound, só vencerão, sob a legislação atual, em 2042). Mas Pound estava em alta na época, ao lado de Mallarmé e James Joyce, três dos autores frequentemente mencionados pelo trio formado por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari como inspirações para o Concretismo e até então desconhecidos pelo público. Que Augusto de Campos tenha lançado em 2009 um livro de traduções de Byron e Keats é significativo (*Byron e Keats: Entreversos*), sobretudo pelo prefácio onde lamenta ter negligenciado a poesia dos dois românticos à época justamente pela força dos lugares-comuns que os retratavam de maneira negativa, segundo os clichês emotivos românticos. Ele, no entanto, apesar de lamentar não ter-lhes dado atenção, diz ter cometido “os erros certos” ao promover a poética que promoveu ao lado de seu irmão e Décio. Era o que “a era exigia”, diria Pound. Mas essa era parece estar passando, e uma nova onda de traduções de românticos, de tradutores não somente dispostos a traduzi-los mas a repensá-los, – Byron e Keats de Augusto, as edições de Shelley que foram publicadas enquanto eu monografava, bem como *O Triunfo da Vida*, traduzido por Leonardo Fróes, o volume de poemas de H. Heine (intitulado *Heine Hein?*) de André Vallias, etc – parece indicativa disso.

Seria excessivo, então, culpar Grünewald só por ser receptor dessa imagem de Shelley no contexto dessa poética dominante. Ele não a questiona, no entanto, e podemos ainda pensar na possibilidade de uma maior dificuldade para se ir atrás dos originais e uma indisposição para filtrar o que há de melhor dentro de sua imensa obra completa. A disponibilidade dos estudos críticos que mudaram as concepções de Shelley no mundo anglófono também é algo difícil de se verificar, mas que é provável que eles fossem pouco disponíveis – do próprio *Shelley's Mythmaking*, de Bloom, que utilizamos aqui, em nossa época mesmo, com acesso à internet, só pude encontrar 8 exemplares usados (e um novo custando mais de 200 dólares!) no site da Amazon, por exemplo. Por isso é necessário alguma

compreensão, visto que nós também não estamos isentos dos efeitos gerados pelas poéticas dominantes, apesar de termos sempre a ilusão de que nos encontramos num ponto no fim da história, além dessas influências. Ainda que isso não justifique as rimas em “-ar” em “A filosofia do amor” (“má vontade” seria um termo mais iluminador), explica o processo pelo qual Grūnewald recebeu uma imagem e a perpetuou, colaborando, possivelmente sem o saber, inclusive, para um processo de mortificação da poesia do autor. Se, para Shelley e Mallarmé (e Enzensberger, e Carlito Azevedo, etc), é a poesia que redime a linguagem dos efeitos nefastos de seu uso cotidiano e burocrático, dos males do ato de dar nomes, do vazio do significado passível de ser preenchido pela linguagem do poder, o que ocorre com essas reescrituras passa a ser o oposto disso, a retomada da poesia pela linguagem comum, falsa, fria e oca, a redução da plenitude do poeta a uma abstração distorcida, que pode ser tranquilamente descartada – como Beatrice executada ao final de *Os Cenci*.

Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar o trabalho louvável realizado pelo poeta e tradutor Leonardo Fróes com a sua tradução de *O Triunfo da Vida*, que, em todos os sentidos, concretizou uma obra melhor sucedida de apresentação do poeta ao público brasileiro, ao selecionar um dos grandes poemas de Shelley (em vez de se concentrar em seus poemas e fragmentos menores) e traduzi-lo com atenção à forma, completando o volume com um ensaio introdutório bastante informativo e necessário para um público que ainda não teve um contato devido com o poeta. Mais ainda do que apenas ater-se à forma (uma tarefa que poderia realizar de modo perfunctório, com o recurso sistemático a rimas pobres só para forçar a rima), ele faz com que o resultado final seja, a meu ver, um bom poema em português. Convém citar aqui o comentário do professor Donaldo Schūler (também ficcionista, ensaísta e tradutor de *Finnegans Wake*, de James Joyce) à ocasião do lançamento do volume, numa resenha publicada pela Folha de São Paulo, em 5 de agosto de 2001:

Temos em português o poema “The Triumph of Life” (“O Triunfo da Vida”), de Percy Bysshe Shelley (1792-1822), que está saindo pela editora Rocco. A tradução de Leonardo Fróes impressiona bem desde o primeiro verso: “Qual presto espírito lançado à lida” (“Swift as a spirit hastening to his task”).

Na tradução, os sons sibilantes do original, misturados aos “rr” e “ll”, atingem belo efeito musical. A tradução de Fróes merece apreço pela sonoridade, pelo ritmo, pela fluência. Ao lado dos versos em inglês, nasce um novo Shelley que fala nosso idioma. Fróes acerta quando recria Shelley com recursos vocabulares de românticos nossos. Mas Fróes não se limita a traduzir. Pertence aos tradutores que exercem o ofício com conhecimento de causa. Insere os tercetos de Shelley na história lírico-épica encabeçada por Dante e Petrarca e vem até a vanguarda. A visão é ampla, bem informada e pertinente. Correto é lembrar Drummond neste apanhado. Merece menção ainda a inventiva recriação de tercetos de Dante, feita por Haroldo de Campos em “Pedra e Luz na Poesia de Dante”. (SCHÜLER, 2001).

É aos esforços de Fróes que aqui somamos, então, os nossos – na medida, inclusive, em que *O Triunfo da Vida e Prometeu Desacorrentado* se complementam poeticamente: *Prometeu* sendo o grande poema idealista de regeneração da humanidade do Shelley maduro, e *O Triunfo*, o poema posterior de desilusão e desespero diante das mazelas da humanidade (BLOOM, 1979, p. 364), o apagamento da chama prometeica da inteligência e da criatividade pela implacabilidade da vida prática. O objetivo dessa tradução, portanto, seria colaborar de modo consciente com essa apresentação do poeta para um público brasileiro, através da seleção de um poema longo (com quase cinco vezes o tamanho do *Triunfo*) com uma posição de destaque dentro de sua obra – como atestam Bishop e Yeats –, e colaborar com o que se vê como uma nova avaliação dos românticos.

Academicamente, no que condiz a questões teóricas, poderíamos fundamentar o nosso trabalho de tradução nas ideias do poeta e teórico francês Henri Meschonnic, uma vez que um dos pontos principais que o autor defende, em seu livro *Poética do Traduzir*, é a união entre uma teoria e prática de tradução (MESCHONNIC, 2010, p. 6). A teorização é um pensamento sobre uma prática, e as duas coisas precisam estar interligadas. Meschonnic frisa a necessidade de se traduzir um “poema como um poema” (*ibid*, p. 26), e insiste que, para isso, é preciso traduzir o *ritmo* do poema. A princípio, pode-se pensar que isso significaria uma ênfase na importância da métrica, mas, como ele lembra sempre, ritmo não é necessariamente métrica, e verso não é necessariamente poesia. O buraco é um pouco mais embaixo. As traduções de Grünewald estão em versos e têm métrica, mas não dão nem bons poemas, nem são poemas representativos de Shelley.

O que seria poesia e ritmo, então?

Para entender esse conceito de Meschonnic, seria útil aqui recorrer à explicação dada por Beatriz Cabral Bastos, em sua dissertação de mestrado, com base em um outro artigo do autor (traduzido em inglês como “Rhythm and life”). Diz Bastos:

A rima também tem um papel importante na construção do ritmo. (...) A rima é um princípio de escuta que não pode ser reduzido ao metro, ela participa da *paranomásia*, e a sua identificação com o final do verso na teoria métrica tradicional apenas mascarava esse efeito, diz o autor. A distância entre as rimas, suas subidas e descidas, o começo e sua retomada, fazem com que a rima vire ritmo. Segundo Meschonnic, a poesia moderna difundiu a rima para o todo do poema, ela não se encontra mais apenas no final da linha do verso. Para o autor, esse deslocamento possibilita certa redescoberta da rima, como se essa renovação na forma nos tornasse novamente sensíveis à rima.

(BASTOS, 2010, p. 29)

Essa noção do ritmo como uma estrutura de repetições, distâncias, subidas e descidas, visível na disposição das rimas, ajuda a compreendê-lo, então, como algo além da métrica pura – algo importante, imprescindível para a poesia. Se vale para a rima e outros elementos sonoros – “cada consoante, cada vogal” (*ibid*) – é difícil não pensar que o mesmo valeria também para todos os outros elementos de grau superior constituintes de um poema, como as imagens e conceitos poéticos, temáticas, tons, *crescendos* e *diminuendos*, tais como analisei brevemente no monólogo de abertura de *Prometeu* em 2.1. Eis a riqueza do ritmo e a importância de não deixá-lo se diluir na redução ao metro – por isso, diz Meschonnic que “traduzir em versos não significa fazer poesia, ritmo não é métrica: versos tornam-se poesia quando são valor de discurso, quando fazem parte da poética de um texto, quando integram seu ritmo” (MESCHONNIC, 2010, p. 125). “Poética” é também outra palavra-chave da terminologia de Meschonnic, pois é o foco de todo seu pensamento tradutório, o de trabalhar para uma poética da tradução, como ele diz, se concentrando precisamente sobre o literário (em vez de encará-lo como um lugar de exceção isolado, como fazem outras teorias sobre a tradução) e visando estudá-lo com suas especificidades e não apenas como uma produção linguística. Por isso, ela se opõe com veemência a uma série de outras tradições tradutórias, como a estruturalista-semiótica, a fenomenológica e hermenêutica (BASTOS, 2010, p. 30),

por elas se focarem exclusivamente no elemento pontual do signo (em vez do elemento maior e organizador do discurso que é ritmo), e procurarem em vão nele uma verdade maior e essencial. Em oposição a isso, Meschonnic afirma que “o discurso não é o emprego de signos, mas a atividade dos sujeitos no interior e contra uma história, uma cultura, uma língua” (MESCHONNIC, 2010, p. 16), o que, como vimos anteriormente em 3.1., inseriria o pensamento do autor numa linha mais próxima à da logologia de Barbara Cassin, que vê a linguagem como produtora de sentido, ao passo que essas posturas todas que ele condena estariam enquadradas sob uma mentalidade ontológica pré-século XX ainda.

Não é difícil pensar, então, em como a postura de Cassin, bem como a ideia de um performativo de Austin por ela reaproveitada, pode ser trazida à tradução. Assim como as tradições ontológicas são surdas ao ritmo, elas também ignoram a capacidade da linguagem de fazer coisas e operar mudanças sobre o mundo, uma vez que esta opera além dos limites da gramática. Podemos ver o efeito estético de um poema como uma dessas capacidades, fundamentado na reação emocional do leitor ao texto e ao modo como ele trabalha com conceitos, imagens e temas através da linguagem, postos todos em um diálogo não necessariamente direto, mas muitas vezes sugerido, no intelecto do leitor – e nisso o ritmo tem um papel fundamental em determinar o sucesso ou fracasso da empreitada. Mencionamos já em 3.2. como o poema *Rainha Mab* de Shelley fracassou ao tentar lidar com o mesmo problema de *Prometeu*, pois recorria, para tratar dos mecanismos imaginados de libertação do homem, às mesmas imagens artificiais e mecânicas que Shelley usa para representar o sistema de opressão que deseja derrubar, e assim um elemento rítmico, uma recorrência imagética, acaba por frustrar toda a empreitada do poema, por mais nobre que seja a causa, por mais eloquente que seja a linguagem (CURRAN, 2007, p. 603).

Em termos austinianos estritos (ou, pelo menos, segundo o Austin inicial da primeira parte de *How to do things with words*), a importância da performatividade na tradução se reduz à tradução de frases simples e convencionadas ou à tradução juramentada, em que um mesmo documento precisa ter na língua de chegada o mesmo poder que tinha na língua de partida. No entanto, ao pensar na

performatividade segundo Cassin, pode-se pensar na performatividade para toda uma obra literária e como ela pode fazer coisas na língua para a qual é traduzida. É evidente que as coisas que ela fará não serão efetivamente as mesmas: assim como Górgias possibilitou pensar em Helena como vítima, Milton possibilitou pensar em Satã como uma figura heroica, mas é improvável que uma nova tradução de *Paraíso Perdido* traga essa possibilidade à tona outra vez em português, pois essa porta já foi aberta. Também não podemos garantir que uma tradução brasileira da obra de Shelley irá influenciar alguma forma de equivalentes brasileiros do século XXI a Wallace Stevens e Yeats – seria absurdo ter esses objetivos em mente como avaliação para determinar o sucesso ou fracasso da tradução.

Em vez disso, porém, podemos manter uma postura semelhante à do poeta, no que diz respeito ao seu projeto, tal como podemos concebê-lo. Seria impossível, é óbvio, entrar no exato estado de espírito de Shelley – para isso, me faltaria viver no início do século XIX, ser expulso de Oxford, passar por um inverno vulcânico e ter um amigo poeta lorde, no mínimo – , e qualquer representação que podemos ter dele jamais chegará à verdade. Daí vêm as duas possibilidades de reação a esse fato: uma melancólica, que resulta no abandono da atividade de tradução (ou, então, à continuidade da atividade tentando varrer para embaixo do tapete essa impossibilidade de se chegar à verdade), e a outra, regozijante, enxergando nisso toda a potencialidade de se trabalhar com essas representações. Não é nenhuma surpresa que essa bifurcação se assemelhe à das reações ao se constatar a intraduzibilidade da poesia. A poesia é intraduzível, logo é a única coisa que vale realmente a pena traduzir.

Ao longo de toda esta dissertação, viemos trabalhando com uma representação de Shelley com base em sua obra, relatos biográficos e comentários críticos posteriores – daí as conclusões do primeiro parágrafo desta seção. A partir dessa representação, derivamos uma postura perante a linguagem, tal como glosado no capítulo 3. Não podemos garantir que esse, no entanto, fosse o “verdadeiro Shelley”, ou que essa seja a “essência de Shelley”, mas é uma representação muito mais substancial (considerando-se o todo da obra de Shelley), interessante e relevante para o pensamento contemporâneo do que a nascida da

noção de senso comum sobre o poeta, perpetuada nas traduções de Grünewald. Novamente, estamos em sintonia com o pensamento de Meschonnic, que define como uma boa tradução:

a que em relação à poética do texto inventa sua própria poética, e que substitui as soluções da língua por problemas do discurso, até inventar um problema novo, como a obra o inventa.
(MESCHONNIC, 2010, p. 71)

Assim sendo, se não podemos fazer com o nosso *Prometeu Desacorrentado* faça exatamente a mesma coisa que Shelley fez com seu *Prometheus Unbound*, podemos ao menos produzir uma obra poética pautada pelo mesmo pensamento por trás dele, tal como identificado criticamente – um ato poético, portanto, visando trazer à tona tudo que estamos pondo em discussão e unindo a teoria à prática. Como esse pensamento guia as decisões tomadas ao longo do processo de tradução do poema é algo que iremos acompanhar nas próximas seções deste capítulo, ao discorrermos sobre a métrica de Shelley em 4.2 (não o único elemento constituinte do ritmo, é claro, mas um elemento importante na medida em que Shelley trabalha com as variações dos pés métricos ingleses) e de problemas de tradução referentes a rimas, criação de palavras e até do problema do próprio título do poema, em 4.3. Meschonnic, ao lado de tantos outros teóricos contemporâneos, também prega a oposição à naturalização do texto e ao apagamento do tradutor (BASTOS, 2010, p. 30), e as nossas decisões tomadas ao traduzir *Prometeu*, como era de se esperar, resultaram, de fato, numa desnaturalização do português, chegando a violar, por vezes, os limites da compreensibilidade. Tais são os riscos que consideramos que valeria a pena correr – sob a pena de o resultado ser menos shelleyano (tal como concebemos Shelley em nossos estudos), se de outro modo procedêssemos.

4.2 A métrica de Shelley: estranheza e virtuosismo

Antes de partirmos para algumas especificações mais detidas sobre a métrica de *Prometeu Desacorrentado*, sobre a qual já comentamos alguma coisa na seção 2.2., eu gostaria de tecer alguns comentários sobre o uso da métrica na poesia de

Shelley em geral, uma vez que isso dialoga com o modo como ele lida com metrificação em *Prometeu*. E as estranhezas de Shelley podem ser destacadas sobretudo quando comparadas a outros poetas, que fizeram usos mais ortodoxos de metro e ritmo. Tomemos, por exemplo, o clássico poema “A slumber did my spirit seal”, de William Wordsworth, cuja escansão de seu “metro de balada” (“ballad meter”) em tetrâmetros e trímetros jâmbicos se dá sem maiores dificuldades:

A **slumber did** my **spirit seal**
I **had** no **human fears**:
She **seemed** a **thing** that **could** not **feel**
The **touch** of **earthly years**.

No **motion has** she **now**, no **force**;
She **neither hears** nor **sees**;
Rolled **round** in **earth's** diurnal **course**,
With **rocks**, and **stones**, and **trees**.¹⁰⁸

Nada mais simples e intuitivo: as tônicas caem precisamente onde se espera que caiam. Para a versificação da língua portuguesa, acostumada mais à contagem de sílabas por verso do que a pensar o verso em pés métricos, os versos de Wordsworth caem também convenientemente em uma disposição de 8/6/8/6 em cada estrofe.

Não por acaso, o professor, poeta e tradutor Paulo Henriques Britto trata, em um artigo, da possibilidade de se traduzir poemas estruturados nessa forma de metro de balada pelos versos em 7 sílabas das redondilhas maiores (BRITTO, 2008, p. 26), especialmente nos casos da poesia de Emily Dickinson e Elizabeth Bishop. Sua lógica para essa opção tradutória é bastante clara: o metro de balada é o metro da poesia popular de língua inglesa por excelência, adotado também por poetas “eruditos” (aspas do autor) para elaboração de poemas narrativos – como é o caso que ele cita de Bishop, com o poema “The burglar of Babylon”, para dar um certo ar atemporal de poesia popular à história da caçada de um marginal no morro da Babilônia, uma favela na Zona Sul do Rio de Janeiro (*ibid*, p. 24) – ou, no caso de Dickinson, que usou essa forma em toda a sua extensa obra, para criar um efeito

108“Selou-me a alma um sono profundo; / Perdi os medos humanos: / Ela era insensível ao mundo / E o seu toque dos anos. // Ela não mais tem força ou vida; / Nada vê, nem escuta; / No diurno percurso envolvida / Com bosque e pedra e gruta”.

dissonante no contraste entre a aparente simplicidade da forma e a gravidade do conteúdo. Como a redondilha maior, no português, é o metro da trova popular, da poesia de cordel, da cantiga de roda e o verso que mais carrega esse aspecto de um tom popular e infantil, ele lhe parece a melhor opção para recriar esse choque entre forma e conteúdo da obra de Dickinson. A esse pensamento por trás da ideia de Britto podemos somar uma noção matemática, inclusive, na medida em que, se no metro inglês, os versos alternam entre 8 e 6 sílabas, a redondilha maior tem 7, que seria a média matemática dos versos.

Essas conclusões, no entanto, parecem ter escapado a Grūnewald quando ele traduziu esse poema de Wordsworth na mesma antologia de que tratamos em 4.1, recorrendo ao caminho mais fácil e redutor que é simplesmente traduzir tudo em decassílabos, num processo achatador que acaba com as diferenças de versificação.

Toda a lógica da contagem de sílabas, no entanto, começa a dar problemas quando tentamos utilizar esse instrumento para dar conta de parte da poesia de Shelley. Vamos, portanto, ao seu famoso poema “To –” também conhecido como “Music, when soft voices die”:

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory;
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken;

Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the beloved's bed;
And so thy thoughts, when thou are gone,
Love itself shall slumber on.¹⁰⁹

Contando as sílabas, temos, então 7/7/8/8//7/8/8/7, ou, então, 7/5/7/7//7/8/8/7, se contarmos, à moda portuguesa/francesa, só até à última sílaba tônica. Qual seria a lógica, portanto, por trás desse poema? Ao traduzi-lo visando essa mesma abordagem pela contagem de sílabas, qual seria a melhor proposta? Seguir a mesma estrutura à risca, ainda que pareça arbitrária, ou variar, à vontade, entre

¹⁰⁹“Música, quando a voz se finda, / Vibra na memória ainda — / Cheiros, se as flores não mais viçam / Vivem no sentido que atičam. // Folhas, quando morre a rosa, / Colhem-se à cama amorosa; / E assim tu, quando te fores, / Vivem no sono os teus amores”.

versos de 7 e 8 sílabas, ou recorrer ao achatamento métrico e empregar unicamente versos heptassilábicos? (acho que a esta altura eu não precisaria nem dizer que Grünewald sequer pestaneja: e dá-lhe decassílabos).

A situação, porém, fica muito mais simples quando começamos a escandi-lo sob a ótica dos pés métricos:

Music, when soft voices die,

A primeira sílaba de “music” é forte, enquanto “when” puxa a tonicidade perdida pelo adjetivo “soft” ao lado do substantivo “voices”, evitando o choque entre duas tônicas (uma vez, também, que adjetivos, em geral, costumam ser mais fracos que os substantivos). A segunda sílaba de “voices” é claramente átona e não precisa de maior esforço para se ver que o “die” que encerra o verso é tônico – compondo, portanto, um verso tetrâmetro trocaico cataléctico (com a omissão da última sílaba fraca). O segundo verso é um pouco mais complicado, porque “memory” é uma palavra que pode ser lida rapidamente no inglês moderno como “mem-ry”, suprimindo a sílaba central, o que faria do verso um trímetro. No entanto, pelo bem da simplicidade, vamos tomá-lo como um tetrâmetro também (logo na sequência explicarei o porquê), o que faria com os próximos versos a seguinte escansão:

Vibrates in the memory;
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken;

E os últimos dois versos, contrariando os anteriores, não são catalécticos (compostos simplesmente de troqueus normais). Isso, no entanto, não parece ser nenhum problema, visto que, como nos lembra Glauco Mattoso, em seu tratado de metrificação, é um costume já da metrificação ignorar as sílabas átonas finais, mesmo quando se tem como referência uma metrificação em pés métricos e não ao modo português (MATTOSO, 2010, p. 22). Mattoso também nos lembra das tônicas secundárias na metrificação (*ibid*, p. 24), mais comuns no inglês (reconhecidas, inclusive, pelos dicionários) e foi o que assumimos no segundo verso para fechar as 4 tônicas com **mem-o-ry**, pois, do contrário, seria um trímetro, com a substituição do

último pé trocaico por um dátilo.

Uma substituição dessas não seria de todo absurda. Para realizar nosso estudo aqui, juntamente com o estudo de Mattoso, tomamos como base o estudo de Joseph Bickersteth sobre Shelley, que dedica um capítulo inteiro ao poeta em seu *Chapters on English Meter*. Nele, Mayor elenca e categoriza os diversos tipos de pés métricos empregados por Shelley, mas, mais do que isso, porém, ele nos aponta para algumas irregularidades que marcam a versificação shelleyana (MAYOR, 2003, pp. 230-2). Essas irregularidades incluem: a inversão de acento (o que era comum entre os ingleses, mesmo para poetas mais clássicos como Shakespeare, mas é levada a novos níveis em Shelley, como o próprio Mayor afirma), a anacruse, i.e., a inclusão de uma sílaba (átona) anterior ao primeiro pé do verso, o truncamento, a exclusão de uma sílaba átona no final de um pé, que efetivamente encerraria, por exemplo, alguns dos versos trocaicos de “A uma Cotovia” numa sílaba tônica (uma rima masculina) e transformaria, segundo Mayor, alguns dos anapestos de “Os Dois Espíritos” em jambos. Aliás, ainda sobre “Os Dois Espíritos”, poderíamos dizer que sua estrutura, na verdade, em sua maior parte, consiste numa transformação de jambos em anapestos, em vez do contrário, visto que a métrica desse poema é predominantemente jâmbica desde o começo, como se pode ver na estrofe de abertura:

O **thou**, who **plumed** with **strong** desire
Wouldst **float** above the **earth**, beware!
A **Shadow tracks** thy **flight** of **fire**—

...que se desenvolve, nas estrofes finais, em:

Some **say** when **nights** are **dry** and **clear**,
And the **death**-dews **sleep** on **the** morass,
Sweet **whispers** are **heard** by the **traveller**,

O primeiro verso é um tetrâmetro jâmbico, enquanto o segundo e o terceiro apontam para substituições de pés jâmbicos por anapésticos no primeiro pé do segundo verso e no segundo e terceiro pés do terceiro verso.

No entanto, o que permite a Shelley que opere essas alterações sobre a

metrificação, que faz com que ela se torne irregular à primeira vista, é a sua definição prévia de um ritmo regular. Em “Os dois espíritos”, as primeiras estrofes são altamente regulares em seu uso do tetrâmetro jâmbico, enquanto as estrofes finais, mesmo apresentando essas alterações, só o fazem após definir com clareza o ritmo dominante no primeiro verso. E isso permite que as variações sejam introduzidas no verso sem descaracterizá-lo.

Essa digressão será útil mais adiante para compreendermos melhor algumas escolhas de Shelley em *Prometeu*, mas, apesar dessa possibilidade em “Music, when soft voices die”, que estávamos analisando, prefiro considerar “memory” como uma palavra de 3 sílabas com uma tônica e uma subtônica, que serve para fazer de seu verso um tetrâmetro trocaico cataléctico padrão.

Mas essa noção de ritmo dominante será útil também para entendermos a segunda estrofe do poema, visto que ela se abre e fecha com tetrâmetros trocaicos padrão, numa estrutura em sanduíche, mas permite uma maior variação entre os versos que interpolam:

Rose leaves, **when** the **rose** is **dead**,
(...)
Love **itself** shall **slumber** **on**.

Sobram portanto os versos “Are heaped for the beloved's bed” e “And so thy thoughts, when thou are gone”. Felizmente, Mayor introduz a noção da anacruse em Shelley, e isso, por si só já explica o que ocorre no 7º verso:

(And) **so** thy **thoughts**, when **thou** are **gone**,

Seria estranho forçar o troqueu de modo a deixar o “and” e o “thy” tônicos, pois um nome como “thoughts” tende a puxar a tonicidade naturalmente. “And” e “so” não têm muita força por si, mas começar o verso com o “and” tônico e o “thoughts” depois também comporia um pé trocaico seguido por um jâmbico, o que, de fato, não seria nada absurdo. No entanto, o “bed” tônico que encerra o verso anterior ainda paira no ar quando se começa a leitura desse verso, e sua tonicidade tenderia a enfraquecer a (hipotética) tonicidade de “and”, fazendo com que essa leitura

ficasse forçada. Por isso, a inserção de uma sílaba átona que caracteriza a anacruse me parece ser a leitura mais adequada e mais natural à leitura.

A anacruse também está presente no verso 6, em “are **heaped**”, mas o que complica sua leitura é a variedade de divisões silábicas da palavra “beloved”. Sabemos, com certeza, que “heaped” e “bed” aqui são monossilábicos e tônicos, mas paira uma incerteza em “for the beloved's”. Se tivéssemos aceitado a hipótese de que o segundo verso de cada estrofe é trimétrico, em vez de tetramétrico, teríamos de considerar “beloved” como um dissílabo, e aceitar a substituição de um troqueu por um dátilo em “heaped for the”, da seguinte maneira:

Are **heap'd** for the **belov'd's bed**;

Mas talvez seja forçar demais o uso da anacruse e da substituição de pé no mesmo verso. E aí temos o problema de algumas edições (como a edição de Arthur Quiller-Couch, de 1919) marcarem “beloved” como “belovèd” (e “heaped” como “heap'd”, o que, felizmente, é já a interpretação que está sendo feita aqui), o que nos forçaria a considerar a palavra como um trissílabo. Nesse caso, teremos de tratar do verso como sendo tetramétrico, assim como os problemas com “memory” nos fizeram ter de interpretar o 2º verso como sendo tetramétrico também, em vez de trimétrico. Desse modo, temos:

(Are) **heaped** for **the** beloved's **bed**;

Isso, no entanto, não necessariamente desqualificaria a possibilidade de o segundo verso de cada estrofe ser trimétrico e de se pronunciar “memory” e “beloved” com duas sílabas somente cada. A pronúncia evidentemente irá variar de leitor para leitor, mas a hipótese de estarmos trabalhando com três sílabas e tetrâmetros constantes parece ser a mais simples. No final, apesar de termos nos excedido nessa longa explicação, não há nada de complicado, de fato, na estrutura métrica subjacente ao poema, como podemos ver abaixo (as anacruses e sílabas átonas finais foram deixadas entre parênteses):

- u | - u | - u | -
- u | - u | - u | -
- u | - u | - u | - (u)
- u | - u | - u | - (u)

- u | - u | - u | -
(u) - u | - u | - u | -
(u) - u | - u | - u | -
- u | - u | - u | -

Mas, se não pensássemos a metrificação de Shelley pelo olhar do pé métrico e pelas possibilidades de variações elucidadas por Mayor, perderíamos tempo batendo a cabeça desnecessariamente contra uma contagem de sílabas que não parece se fechar de nenhuma maneira imediatamente óbvia (ao contrário do que acontece com o metro de balada e o pentâmetro jâmbico, que coincidem com as nossas contagens). No entanto, feito esse trabalho, o resultado é de uma simplicidade enganosa. E, mais do que isso, o poema funciona muito bem quando musicado. Mesmo T. S. Eliot, que, como vimos, era avesso à poesia de Shelley, elogia a musicalidade desse poema, sobretudo em comparação a um outro poema do vitoriano Algernon de Swinburne, que Eliot vê como discípulo de Shelley (ELIOT, 1934, pp. 323-25). Não por acaso, também, “Music, when soft voices die” foi musicado por diversos compositores, como Roger Quilter e Charles Hubert Hastings Parry – cujas interpretações, disponíveis para audição online, parecem ratificar as nossas posições assumidas quanto à pronúncia das palavras, sua silabificação e a presença da anacruse. Para verificar a existência da anacruse, conferir o trecho referente ao verso “Are heaped for the beloved’s bed” na partitura encontrada aqui no anexo 2.

Vale lembrar que Emily Dickinson, como comenta Britto, também apresenta irregularidades métricas, cometendo, em específico, a omissão de um pé métrico nos tetrassílabos de seus versos de balada – um efeito que Britto recria através do emprego de redondilhas irregulares (oscilando entre 6 e 8 sílabas), como pode ser observado no poema que ele cita, com sua tradução, de número 258, “There’s a certain Slant of light” (BRITTO, 2008, p. 28). No entanto, talvez fosse interessante

repensar a versificação em língua portuguesa em pés métricos, tal como proposta por Glauco Mattoso (2010), para dar conta das irregularidades de Shelley, que tratam, mais especificamente, como vimos no poema acima, de uma oposição entre o estabelecimento de um certo ritmo e experimentações sobre ele.

O motivo pelo qual citei esse poema de Shelley, apesar de, a princípio, pouco ter a ver com *Prometeu*, é porque essa postura de Shelley diante da métrica exibida nele é a mesma que o poeta exibe quando escreve os versos de canção do drama (que longamente especificamos e descrevemos no capítulo 2), o que cria uma unidade interna em sua obra, na medida em que essas irregularidades, como as de Dickinson, fazem parte de sua identidade poética, em vez de constituírem erros de métrica. Como já demonstramos, a métrica dos versos de recitação de *Prometeu* são pentâmetros jâmbicos padrão e quaisquer alterações que Shelley opere sobre eles são de natureza interna e não chegam nem mesmo a alterar o número de sílabas por verso, que podem ser seguramente traduzindo por decassílabos em português. Já os versos de canção exigem um pouco mais de consideração.

Outra possibilidade que é digna de menção é a de pensar na sobreposição entre a irregularidade da canção popular e a irregularidade do metro da poesia clássica grega, que, pelo menos em *Prometeu*, visivelmente, foi uma das influências sobre Shelley, a partir do molde de Ésquilo. Dentre as técnicas listadas por Mayor, se não todas, pelo menos boa parte delas já eram operações padrão da poesia antiga. O exemplo mais clássico de substituições métricas da antiguidade é a de uma sílaba longa por duas breves que temos no hexâmetro datílico, o verso por excelência da poesia épica, que permite evitar que um poema tão longo quanto a *Ilíada* ou a *Odisseia* caiam na monotonia (tal operação, no entanto, não faz sentido se transposta literalmente para a versificação moderna, uma vez que a terminologia métrica das línguas neolatinas fala de pés métricos, mas em relação a tonicidade e não comprimento de sílaba, como era no grego e no latim, o que faz com que a divisão lógica de uma sílaba longa em duas breves não seja compatível com a de uma sílaba tônica em duas átonas, por exemplo). Mas, além dela, podemos listar também na poesia grega, ocorrências de outras alterações interiores como a síncope (omissão de sílaba breve no interior do verso) e a anáclase (quebra de ritmo

através da inversão dos pés) (DAIN, 1965, pp. 32-3) e as alterações de terminação do elemento, como a catalexe (exclusão da última sílaba do pé), a hipermetria e a acefalia (*ibid*, pp. 34-7). Este fato parece reforçar o argumento a favor de se traduzir o *Prometeu* de Shelley pensando na possibilidade de se utilizar pés métricos em nossa língua, encontrando aí uma confluência entre o grego, o inglês e o português, e entre o popular e o erudito, o escrito e o oral.

Foi isso que nos levou a buscar as ideias do poeta e ensaísta Glauco Mattoso sobre métrica. Seu *Tratado de Versificação* é elaborado sobre uma obra anterior, o ensaio “Ritmo e poesia” (1955), do general e homem de letras mato-grossense Manuel Cavalcanti Proença, um texto que se propõe não um manual prático sobre metrificação, mas uma discussão mais detida sobre tonicidade e musicalidade, uma área em específico em que há uma “fatal lacuna teórica” (MATTOSO, 2010, p. 11). O trabalho de Mattoso pretende “revisitar as trilhas da versificação” e “revitalizá-las” sob a ótica do ouvido, e por isso ele elege Proença como base para suas divagações e exemplificações, por ser o que mais se presta a esse pensamento musical. É através do que ele pensa que nos baseamos para poder recriar as estruturas métricas subjacentes às canções de *Prometeu*.

Qualquer tradutor que já tenha pensado no assunto já deve ter concluído que recriar em português uma estrutura tão elementar e ubíqua quanto o metro jâmbico do inglês é uma tarefa ingrata. A fonologia da língua inglesa faz com que seu vocabulário tenha uma predominância muito maior de palavras mais curtas, mono ou dissilábicas, o que, junto com a fluidez com a qual as sílabas assumem ou não tonicidade, facilita e muito a composição do pulso oscilante de sílabas fracas e fortes que constitui o verso jâmbico. Há, é claro, exemplos de versos em português perfeitamente jâmbicos, como os que Mattoso cita do soneto “Crepúsculo dos deuses” de Olavo Bilac, os seus versos 3 e 14:

Heróis rojando ao chão, troféus ardendo em pira,

Em cinza, em crepe, em fumo, em sonho, em noite, em nada.

Mas essa versificação é sempre minoritária (neste poema mesmo, só constitui 1/7 dos versos). Raramente chegam a compor toda a metrificação de uma canção

curta sequer como “A slumber did my spirit seal”, que dirá serem uma presença dominante em boa parte das canções de um poema de 2.600 versos. Essa possibilidade, no entanto, começa a surgir quando contemplamos alguns dos apontamentos de Mattoso.

Começemos pelo básico, portanto. Glauco Mattoso trabalha com a concepção clássica de pés métricos adaptada para o português, como é para o inglês, com a noção de sílabas longas e breves adaptadas para a de sílabas tônicas e átonas. Nada de muito estranho até aí, é claro. As unidades máximas que constituem o objeto da atenção tanto de Mattoso quanto de Proença (sobre o qual Mattoso trabalha), i.e. o tamanho máximo dos pés por ele considerado, são as de quatro sílabas, com Proença lembrando que, na música, o maior compasso é o de quatro tempos e que a música e a poesia têm, pelo menos em sua origem, um relação íntima. Considerando-se também, então, que o encontro de duas sílabas tônicas é motivo de contenda, os tipos de pés, portanto, contemplados pelo autor – trocadilhos à parte – são os jambos, troqueus, anapestos, dátilos e péons primos e quartos (MATTOSO, 2010, p. 23). A métrica clássica contemplava pés métricos com a presença de duas sílabas fortes (longas) seguidas, como os espondeus, o que não era problema para o grego e o latim, que previam a possibilidade da substituição das sílabas breves dos dátilos por espondeus, segundo a lógica do tempo musical. No entanto, como o português opera com sílabas tônicas em vez de sílabas longas, o espondeu passa a ser problemático porque é problemático o choque entre duas tônicas: Proença chega a teorizar sobre uma possível proibição desta justaposição de tônicas, o que gera um debate acerca de um verso clássico de Camões, o segundo dos *Lusíadas*, “Que da ocidental praia lusitana”, por conta do encontro incômodo entre as tônicas “tal” e “prai” (*ibid*, p. 33). Em alguns casos (exemplificados por Proença e Mattoso com versos de Casimiro de Abreu, Castro Alves e Bilac), há a possibilidade de esse encontro ser amortecido por alguma forma de pausa, seja pela própria pontuação do verso (como em “Chamo-me Dor, abre a porta”, com a vírgula), seja, como sugere Proença, por alguma forma de sílaba extra invisível formada por uma respirada durante a leitura. Em outros, como é o exemplo de Camões, ocorre a perda da tonicidade, e, sugere Glauco, “ocidental” passaria a

ser uma paroxítona. De fato, no exemplo que citei de Shelley, em “when soft voices die”, a palavra “soft”, por ser um adjetivo monossilábico, apesar de normalmente ser mais forte do que ainda outros monossílabos (como pronomes e artigos), perde força diante da tonicidade da primeira sílaba da palavra “voices”. De qualquer modo, apesar de Mattoso conceder a possibilidade da existência da justaposição de duas tônicas (como é o caso problemático de um verso de Bandeira: “Não, nunca senti somente o viço”), com o argumento, algo cômico em seu duplo sentido, de que “o jeito é aceitar a convivência de dois machos, já que os poetas a aceitam” (*ibid*, p. 35), fica claro que esta é uma situação de exceção. Em todo caso, podemos ao menos aproveitar dessa discussão a técnica da suavização da tônica na situação para alguns casos de choque entre tônicas (em que essa suavização, óbvio, seja cabível).

Outra técnica útil é a atribuição de tônicas secundárias. No inglês, a tônica secundária já é uma noção amplamente aceita, marcada, inclusive, nos dicionários. Em português, apesar do assunto exigir mais atenção do que no inglês, por nossas palavras serem, em média, mais longas, ele ainda é motivo de discussão entre linguistas, mas parece um tanto mal resolvido para a metrificação. Um dos argumentos de Proença, aliás, para estabelecer os limites da unidade métrica nas quatro sílabas é o surgimento de ritmos internos em unidades maiores do que isso. Um de seus exemplos é o verso “Da sucessividade dos segundos”, de Augusto dos Anjos. A rigor, as tônicas do verso seriam apenas a 6^a e a 10^a, mas, como apontam Proença e Mattoso, surge um acento interno na segunda sílaba “su”, que pode ainda estar presente em outras porções da palavra, passível de outras divisões segundo a disposição do leitor (*ibid*, p. 17). Com essas noções em mente, e, pensando também na possibilidade de um ritmo dominante pré-estabelecido no poema, que se sobreponha à versificação e permita influenciar essa divisão acentual, torna-se mais fácil pensar na composição dos versos em tradução conforme uma estrutura de pés métricos, especialmente os binários, predominantes numa língua tão predominantemente mono e dissilábica quanto o inglês.

Assim, voltamos ao exemplo da primeiríssima canção em *Prometeu*, que citamos em 2.1 como um exemplo de tetrâmetro trocaico cataléctico, igual a “Music,

when soft voices die”:

Thrice three hundred thousand years
O'er the Earthquake's couch we stood:
Oft, as men convulsed with fears,
We trembled in our multitude.
(1. vv. 74-77)

Para traduzi-la, pensamos em algo como:

Triplo cem vez três mil anos
Nós na Terra, em prontidão,
Entre o medo dos humanos
Trememos numa multidão.

Escandindo esta estrofe conforme o pensamento baseado em Mattoso, teríamos:

Triplo cem vez três mil anos
Nós na Terra, em prontidão,
Entre o medo dos humanos
(Tre)memos numa multidão.

No primeiro verso, a palavra “triplo” compõe um troqueu perfeito, mas o restante do verso consiste em monossílabos, e, assim, em “cem vez” é necessário que o “vez” perca sua tonicidade para “cem”, e em “três mil” que o “mil” perca para o “três” e a primeira sílaba em “anos” – o que não são alterações muito forçadas, dado o fato de que o ritmo trocaico já se inicia com o primeiro pé do verso. Já no segundo verso, para manter o ritmo trocaico, é preciso haver uma tônica secundária em “pron” de “prontidão”, em “dos”, no terceiro verso, e em “mul” de “multidão”, no quarto. São pequenas alterações sobre as tendências normais da metrificação portuguesa, mas abrem grandes possibilidades de versificação.

Já o último verso da estrofe, que começa com uma sílaba átona, é um caso à parte, por conta da questão da anacruse. Como vimos acima em “Music, when soft voices die” e pelo comentário de Mayor, Shelley era adepto do uso dessa técnica derivada da música. Quanto ao comentário de Mattoso sobre a anacruse, reproduzo-o abaixo por completo, conforme encontrado no glossário de seu tratado:

ANACRUSE ou **ANACRUSA** – Sílaba pretônica inicial dum verso, quando desconsiderada na escansão. Proença chega a tratar como anacruse a

primeira sílaba do verso se for fêmea, mas nem sempre é o caso, já que versos começados por pé jâmbico ou anapéstico têm fêmea inicial cuja contagem é indispensável. Ademais, a sílaba anacrusada pode ser, eventualmente, uma máscula. A rigor, só ocorre anacruse quando o ritmo relativo, na declamação ou na canção, nos obriga a “pular” aquela sílaba, como neste trecho de “A valsa” de Casimiro de Abreu:

[Meu Deus
(e)ras bela
donzela
valsando...]

Na música é freqüente a ocorrência dessa sílaba extra que, metricamente, não deve ser levada em conta, como na letra do “Samba de uma nota só” de Newton Mendonça, quando a melodia de Jobim tem espaço para a nota que parece não caber no verso. Isto porque, no ritmo relativo, é possível fundir a pretônica inicial do verso à postônica final do verso anterior. O mesmo se dá na letra de “Parque industrial” de Tom Zé. Confirmam-se ambos os casos:

[Eis aqui este sambinha
Feito numa nota só
Outras notas vão entrar
Mas a base é uma só
Esta outra é conseqüência
Do que acabo de dizer
Como eu sou a conseqüência
(i)Nevitável de você]

Que soa como:

[Como eu sou a conseqüên//ciai
Nevitável de você]

[A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular
(que) Nunca se espreme porque pode derramar]

Que soa como:

[E tem jornal popular//que
Nunca se espreme porque pode derramar]

(MATTOSO, 2010, pp. 283-4)

É o que acontece com “Music, when soft voices die”, como podemos ver em sua partitura e execução, com as sílabas anacrusadas sendo deixadas de lado na contagem, bem como no quarto verso da primeira canção de *Prometeu*. Como essa é uma técnica bastante empregada por Shelley, seria uma forma de deformação traduzi-lo de maneira a conformá-lo a uma metrficação mais normalizada. O fato de

que os exemplos de Mattoso se concentram na música popular brasileira e num poeta romântico parece confirmar essa possibilidade de traduzi-lo em português utilizando esse recurso. Como a anacruse utiliza o espaço entreversos para a sílaba extra, o mesmo espaço ocupado pelas sílabas átonas finais após a última tônica do verso, parece natural que ela ocorra somente após versos oxítonos, como é com os exemplos de Glauco (com o único paroxítono terminando em vogal, ainda que essa elisão do “iai” seja um tanto forçada para uma sílaba só, tanto teoricamente quanto na prática, ao ouvir a canção). No entanto, como esse espaço entreversos aceita as duas sílabas finais dos versos esdrúxulos, tenho a impressão de que seja razoável que ele aceite igualmente as duas sílabas que seriam a anacruse e a sílaba final do verso anterior terminando em paroxítona. Assim, fica a possibilidade do “humanos/Trememos” em nossa tradução de Shelley, mas ficam vetadas, é claro, anacruses após versos esdrúxulos.

Por fim, a última questão que exige alguma demonstração é a da alteração de pés métricos, que foi a que me levou, enfim, desde o começo a buscar as noções de Mattoso para facilitar o trabalho. Essa substituição é comum em inglês, mas Shelley a emprega com um grande grau de virtuosismo. Vejamos a canção do Espírito das Horas que encerra a cena 4 do ato 2:

My **coursers** are **fed** with the **lightning**,
They **drink** of the **whirlwind's stream**,
And **when** the red **morning** is **bright**'ning
They **bathe** in the **fresh sunbeam**;
They have **strength** for their **swiftness** I **deem**,
Then **ascend** with me, **daughter** of **Ocean**.

O pé métrico dominante desta canção é o anapéstico (trímetro anapéstico, aliás), mas não apenas permite os jambos como eles são dominantes na primeira posição do verso (enquanto, exceto no quinto verso, eles ocorrem apenas no segundo e terceiro pés). Por isso, a vertemos tendo em mente estas mesmas regras:

Com relâmpago **nutro** o **corcel**,
Bebido no **rio** do **tufão**,
Quando a **aurora avermelha** o **céu**
Eu o **banho** em **sol-ribeirão**;

Com presteza, poder, direção;
Acompanha-me, filha de Oceano.

A posição dos pés métricos na tradução não é idêntica à do original, mas o método por trás de sua disposição é o mesmo, tal como na proposta de tradução que elaboramos na seção anterior. Não é preciso que as anacruses e as substituições de pés métricos ocorram, em nosso *Prometeu Desacorrentado* exatamente nas mesmas ocasiões em que ocorrem em *Prometheus Unbound*, mas fica o reconhecimento de que Shelley se vale dessas duas técnicas para tecer o seu poema, e nós, como tradutores, nos reservamos, então, o direito de empregá-las conforme necessário, regulados pela lógica do ouvido e do ritmo criado por Shelley e que buscamos recriar. Lembrando Meschonnic, no entanto, a métrica por si não é o único nem o mais importante elemento do ritmo, porém, pensando na estrutura rítmica superior que rege o poema, é importante apontar para como Shelley alterna canções de versificações distintas ao longo de todo o poema. Um resumo do funcionamento dessas canções se encontra na tabela em 2.1, onde se pode ver o grau de maestria do poeta em evitar a repetição em suas organizações das estrofes e sua métrica, conferindo certas formas a vozes específicas. Se fizéssemos como Grünwald, por exemplo, e achatássemos essas formas de canção em decassílabos, ou heptassílabos, ou qualquer outra forma fixa baseada apenas na lógica da versificação portuguesa, estaríamos anulando esta estrutura rítmica superior que se constrói com as oposições das estruturas de cada canção e contribuindo para tingir o poema de uma monotonia que, pode-se notar, Shelley procurou evitar.

4.3 Outros problemas de tradução

Além do problema da métrica, há outras questões que exigem alguma atenção. A primeira delas, a mais gritante, dada sua eminência, é o título.

A peça de Ésquilo sobre a qual Shelley se baseou se chama *Προμηθεὺς Λυόμενος* (*Promētheus Lyomenos*, transliterado) ou, segundo a convenção na língua

inglesa, *Prometheus Unbound* – em oposição a *Prometheus Bound*, que traduz *Προμηθεὺς Δεσμώτης* (*Promētheus Desmōtēs*), conhecida em português como *Prometeu Acorrentado*, a primeira peça da trilogia. Como *Promētheus Lyomenos* nunca foi traduzido (até porque a peça completa não existe, é óbvio), não existe ao certo um consenso para qual seria o título convencional da peça em português. Na falta desse consenso, refere-se a ela tanto como *Prometeu Libertado* quanto como *Prometeu Libertado*. No entanto, como glosamos ao longo desta dissertação, há uma ênfase especial dada em todo o poema à questão da negação e da negatividade, segundo Webb, na medida em que Júpiter seria o deus da negação que encarna esse nada e acaba ele mesmo sendo reduzido ao nada – e então, a partir de sua queda, a negação passa a ser positiva, como é o contexto em que palavras como “unmeasured” passam a ser usadas nos atos 3 e 4 (WEBB, 2007, p. 703). Essa negatividade não surge apenas como um conceito, mas tem uma materialidade linguística, frequentemente presente nos prefixos “un-” do vocabulário shelleyano: “unenvied”, “unmeasured”, “undefended”, “unrest” e “unresting”... e isso só nos primeiros 100 versos. Sintético de tudo que ocorre no desenrolar da peça, esse prefixo se encontra, então, no próprio título do poema em inglês. Assim, aproveitando a frouxidão utilizada para se referir, na tradição luso-brasileira, à peça de Ésquilo e de Shelley (mais difícil de ser desafiada caso houvesse já uma terminologia consolidada) e desejando manter essa marcação de negação, optamos por traduzir o título do poema, de modo um tanto heterodoxo, por *Prometeu Desacorrentado*. De acordo, foi feito também um esforço para manter esse uso da negação (em vez de inverter as negações, como é o caso da tradução de “Unbound” por “Libertado”) ao longo do poema inteiro. Por infeliz coincidência, há já uma obra conhecida em português como *Prometeu Desacorrentado*, que, na verdade, traduz o título de um livro de história da economia intitulado *The Unbound Prometheus*, de 1969, escrito pelo professor David S. Landes. Como se trata apenas de uma coincidência entre dois livros que pouco têm a ver entre si (como não raro acontece entre livros de literatura e de outras áreas, para a confusão de bibliotecônomos e para a frustração de alguns compradores, sem dúvida... embora seja difícil dizer qual se frustraria mais ao descobrir o engano, o leitor de poesia ou o de economia), este

fato não desencoraja a decisão de optar pelo título que optamos, e essa ambiguidade, pode, portanto, ser resolvida através do título completo do poema, com seu subtítulo – *Prometeu Desacorrentado: um Drama Lírico em Quatro Atos*.

E essa questão do título – de manter um termo com negação no título, isto é, não o da ambiguidade com outras obras – se relaciona com o problema da criação de palavras. Já tratamos disso anteriormente, em 2.1, ao examinarmos o adjetivo composto “sleep-unsheltered”. O processo que leva à criação dessa palavra não é incomum em inglês, mas Shelley recorre a ele com muita frequência (bem mais do que o faz Wordsworth ou Byron, por exemplo) e, apesar de, vez ou outra, empregar adjetivos mais comuns, como “million-peopled city” (l. v. 551), na maior parte das vezes os resultados são construções complexas como “rock-embosomed lawns” (l. v. 120), “whirlwind-peopled mountains” (l. v. 204), “star-inwoven” (l. 234), “rose-ensanguined ivory” (l. v. 321), “all-miscreative brain” (l. v. 448). O caso de “whirlwind-peopled mountains”, por exemplo, é particularmente complexo, porque não se trata apenas de uma “windy mountain”, que poderíamos traduzir por “montanha ventosa” ou “montanha batida por ventos” (como o faz o Google Tradutor, por exemplo), mas é uma montanha que é *habitada* pelos vendavais, personificados pela palavra “peopled”. Em outros momentos, como na fala de Prometeu entre os versos 112 e 130, Shelley chega a encadear vários adjetivos compostos (de maior ou menor grau de complexidade), como, além do supracitado “rock-embosomed lawns”, também “all-enduring will”, “all-conquering foe”, “snow-fed streams” e “fiend-drawn charioteer”.

Para dar conta de resolver esta situação, recorreremos a diversos recursos. Em algumas ocorrências, o vocabulário comum do português mesmo já dava conta de resolver a questão. Em III.2.v. 12, uma fala na voz de Apolo alude a “thunder-baffled wings”, que resolvemos como “atônitas asas”, já que a palavra “atônita” carrega consigo o sentido etimológico, da origem latina, de *attonitus*, “assustado pelo ruído do trovão”, que parece ser condizente ao “thunder-baffled” de Shelley. Com as “whirlwind-peopled mountains” fizemos algo semelhante, mas mudamos o foco da imagem do verso das montanhas para os ventos e fizemos “alpestres vendavais” uma vez que “alpestre” significa “que habita as montanhas”, segundo o Houaiss, e a

palavra é incomum o bastante para reproduzir em algum grau a estranheza da construção shelleyana. Em outros momentos, recorreremos a palavras compostas, como “carro de corcéis-demônios” para “fiend-drawn charioteer” (com a metonímia da referência para o carro em vez do condutor) ou, então, “vejo... à minha mágoa-luz” para o verso “see more clear... within my woe-illumèd mind” (l. vv. 636-7), em que a “mágoa-luz” traduz o conceito de “woe-illumèd mind” (mente iluminada pela mágoa).

Em outras situações ainda, o recurso empregado na tradução foi um recurso já há muito conhecido entre os tradutores de poesia clássica, como Odorico Mendes, que é o neologismo, às vezes derivado de raízes gregas e latinas. Assim, o “all-beholding Sun” (l. v. 24) virou o “onividente Sol” também, nos moldes da tradução de Ésquilo feita por Mário da Gama Kury, como glosamos em 2.2.1. Em alguns casos mais radicais, recorreremos a composições igualmente radicais, como o verso “Ó, prados petricórdios, rios nevífagos” para “Oh, rock-embosomed lawns, and snow-fed streams”, com o “petricórdio” (“pétreo” + a palavra latim “cor”, coração, significando, então, “com coração de pedra”) se referindo ao “rock-embosomed” (de peito empedrado), e o “nevífago” (“neve” + a palavra grega “phagos”, comedor, para “comedor de neve”) para “snow-fed” (nutrido de neve). Em um verso como “Dim twilight-lawns, and stream-illumèd caves” (ll.3. v. 36), ainda, empregamos mais de uma das opções de soluções, usando tanto um nome composto quanto um neologismo, traduzindo o verso por “Prados-ocaso e grutas fluvilúmines”, com “prados-ocaso” traduzindo “twilight-lawns” (“prados crepusculares”, literalmente) e “grutas fluvilúmines” (do latim para rio + luz) traduzindo “stream-illumèd caves” (cavernas iluminadas por riachos). Estou ciente de que algumas dessas soluções são pouco ortodoxas e podem dificultar um pouco a compreensão imediata do poema. No entanto, dada a tradição corrente de traduções clássicas que recorrem a essas soluções, de Odorico a Jaa Torrano, e considerando a influência do grego clássico sobre Shelley nesta obra em específico, acredito que este seja um risco que valha a pena correr, até mesmo porque a poesia de Shelley é, em todo caso, uma poesia difícil – como imagino que deva ter ficado claro já a esta altura da dissertação.

Outro pequeno problema diz respeito às rimas imperfeitas empregadas por Shelley. Já na primeira canção do poema, na segunda voz (das fontes) (1.vv. 78-81), ele rima “blood” com “solitude”, depois “heaven” com “riven” (e mais tarde ainda “driven” e “even”). A palavra “agony” rima com “sea”, “me” e “be” (com som de i, portanto) ainda nesta canção inicial (1.vv. 93-8), mas, depois, na praga repetida pelo Fantasma de Júpiter (1. vv. 272-281), rima com “high” (com som de ai). Essa mesma ambivalência sonora vale para “victory” que rima com “cry” e “sky” na canção do primeiro espírito na consolação de Prometeu (I. vv. 694-707) e com “be” e “free” na canção final de Demogórgone (IV. vv. 570-8). Temos também “ever” e “fever”, no coro das Fúrias (I. vv. 539-63), e depois “ever” com “river”, na canção de Ásia (II. 5. vv. 72-84) e com “shiver” na canção da Terra no final (4. vv. 376-87), onde também há “mirror” rimando com “error”. Em alguns casos ainda, ele recorre a “eye rhymes” como “sounds”–“wounds” na canção de Ione (I. vv. 231-239), “behind”–“wind” na canção de Ione que anuncia a chegada das Fúrias (I. vv. 326-30) e no semicoro 1 da cena dos faunos (II.2. vv. 41-63) ou “Breath”–“Death”–“beneath” no coro de espíritos final (IV. vv. 150-2). Enfim, não pretendo fazer uma lista extensa das rimas imperfeitas em *Prometeu* e também não quero criar nenhum alarde com elas (como se a rima imperfeita fosse um recurso muito marcante da poética de Shelley, como é a rima toante, por exemplo, para João Cabral), mas precisamos reconhecer que elas existem e são identificáveis, o que, portanto, justifica também o uso de rimas imperfeitas na tradução, senão não exatamente onde ocorrem as do original, pelo menos com uma frequência semelhante ao longo do poema.

Quanto às rimas ainda, é importante apontar que as canções do poema estão marcadas por indentações. Em oposição aos versos de recitação, que estão “colados” à margem, as canções são marcadas por um espaçamento básico (equivalente a três toques da barra de espaço do teclado) e uma indentação marcando as rimas, como na primeira canção, na voz dos montes:

Triplo cem vez três mil anos
Nós na Terra, em prontidão,
Entre o medo dos humanos
Trememos numa multidão.

(1. vv. 74-7)

A estrutura de rimas foi deixada, em sua maior parte, tal como no original, o máximo possível. As exceções são uma estrofe única na primeira canção da cena 5 do ato II do Espírito das Horas, em que o dístico final foi deslocado para baixo (uma mudança pequena, considerando que a canção em questão só tem uma única e breve estrofe) e a canção do semicoro de espíritos na cena 2, também no ato II, que é, como observamos em 2.2.2., uma canção cuja estrutura de rimas é altamente irregular – e, portanto, seria um excesso desnecessário de zelo tentar reproduzir a estrutura tal como é, exatamente.

Por fim, um último detalhe é que a última palavra de Júpiter antes de desaparecer é “Ai”. É assim que Shelley põe no original, “Ai” e não “Alas”, como é o caso das palavras que traduzimos por “ai” ao longo do poema. Isso é porque o “Ai” de Júpiter é o lamento grego, equivalente ao nosso do português. Para distingui-lo, então, dos outros “ais”, optamos pelo recurso visual de deixar esse “Ai” em específico em grego: Αι, Αι.

A tradução é acompanhada pelo prefácio do próprio poeta e por notas explicativas ao fim, iluminando brevemente, para os leitores da tradução em seu estágio final, algumas das referências e alusões feitas por Shelley, cruciais para a compreensão do poema – ou, melhor dizendo, para a reflexão sobre ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o término desta dissertação, fecha-se, enfim, um ciclo que começou há alguns anos, com as minhas primeiras tentativas de tradução de Shelley. Desde então, pude melhorar substancialmente minhas técnicas de tradução poética (uma melhora decorrente de uma maior experiência como tradutor) e tive acesso a uma quantidade de material muito maior, tanto do próprio Shelley quanto de comentário crítico sobre ele e de comentários teóricos sobre as questões em que a poesia dele toca. É fato que acabei me excedendo um tanto com a extensão deste trabalho (*mea culpa*), que poderia ter se concentrado apenas na análise estrutural do poema e nas questões pontuais sobre a sua tradução, mas acredito que não estaria fazendo jus ao poeta se assim procedesse, limitando e restringindo a pesquisa. Não tenho notícia de alguma outra tese ou dissertação recente em português que trate detidamente de Shelley em específico, e menos ainda que aborde um poema tão estranho como o *Prometeu Desacorrentado*. Por isso é importante não apenas traduzi-lo, apresentá-lo, contextualizá-lo e tratar de alguns dos pormenores do poema e sua tradução, como é também crucial discorrer sobre a questão da linguagem e do poder tal como vistos por Shelley, na companhia de diversos outros poetas e pensadores posteriores. Como demonstramos, essas preocupações faziam parte da obra shelleyana desde a sua poesia de juventude, marcam um período importante de sua fase madura – os poemas políticos de 1819, *Prometeu*, *Os Cenci* e *Hellas* – e o acompanham até a data de sua morte precoce.

E é nisso que ele firma sua relevância como artista. Como dito no começo deste trabalho, o propósito dessa tradução não é trazer Shelley para o português como alguma relíquia de um passado remoto, sanando uma lacuna que já deveria ter sido preenchida há anos (o que também seria um trabalho louvável, de qualquer modo), mas fazer com que sua poesia comunique – e aqui emprego o verbo “comunicar” naquele sentido de que a poesia tem a capacidade de comunicar mesmo quando não é necessariamente compreendida de um modo lógico e racional. Por isso enfatizamos esses dois aspectos de *Prometeu Desacorrentado*, o seu lado contemplativo sobre a linguagem e os seus usos, até o ponto de procurar

recursos oblíquos que, desde *Alastor*, faziam com que sua poesia fosse um tanto hermética *avant-la-lettre*, bem como sua verve política, na medida em que ele incorpora na figura do manifestante não-violento de “A Máscara da Anarquia” no titã, e, em Jove, todos os poderes da opressão. *Prometeu* não aponta para uma solução fácil e direta – é um poema, afinal, não um tratado –, mas sugere, e uma das coisas que fica sugerida é o não-engajamento na dialética do poder, isto é, não substituir um opressor por outro. Pode parecer um tipo de lição banal, mas foi algo que a Rússia, para citar um único exemplo, viveu na pele um século depois, com Trotsky, Lenin e Stalin. A retórica estagnada do poder e o discurso ideológico mantiveram um punho firme sobre toda a história da política do século XX, das Guerras Mundiais à Guerra Fria ao Golpe de 64 no Brasil – chamado ironicamente pelos militares de “Revolução de 64”, demonstrando na prática e num exemplo doméstico algo da morte da linguagem que discutimos no capítulo 3 –, passando por inúmeras outras guerras e massacres e genocídios vergonhosos em todo o mundo. Das atrocidades do Holocausto às do genocídio em Ruanda, o discurso teve um papel crucial em moldar o mundo e a visão dele na mente de quem as perpetraram e dos que lhes foram coniventes. Mas o discurso – bem como a poesia, esse antídoto tirado do veneno da palavra, que é a própria palavra em seu estado mais concentrado – tem também um papel crucial em retificar isso. Barbara Cassin, ao abordar o assunto em um artigo que já citamos anteriormente neste trabalho, apresenta-nos uma visão bastante reveladora a respeito:

Thucydides already remarked that *stasis*, the civil war in Athens, was also a war of words: “Words had to change their ordinary meaning and to take that which was now given them” (Thucydides 1954, 3, 82). Twenty-five centuries later, Victor Klemperer sensed, as a philologist, the rise of Nazism in the German language: “Words can be like tiny doses of arsenic: they are swallowed unnoticed, appear to have no effect, and then after a little time the toxic reaction sets in after all” (Klemperer 2000, 14). And once again this resonates with the distressing, sober testimonies collected by Jean Hatzfeld in *Into the Quick of Life: the Rwandan Genocide. The Survivors Speak* (Hatzfeld 2005): “There is something important I must point out: the genocide changed the meaning of certain words in the survivor’s language; and it completely lifted the meaning out of other words, and so the person listening must be alert to such changes in meaning” (Hatzfeld 2005, 159).¹¹⁰

110“Tucídides já comentou que a estase, a guerra civil em Atenas, foi também uma guerra de palavras: “As palavras precisaram mudar o seu sentido ordinário e receber aquele que agora lhes era dado” (Tucídides, 1954, 3, 82). Vinte e cinco séculos mais tarde, Victor Klemperer sentiu, como

(CASSIN, 2009, p. 9)

Mesmo agora, dia 13 de junho, enquanto termino de escrever estas considerações finais, as ruas de São Paulo estão sendo convertidas num campo de batalha, enquanto um protesto não-violento sofre uma repressão brutal pela polícia, uma situação que não seria digna de menção num trabalho de literatura se não fosse pela semelhança assombrosa com os eventos do Massacre de Peterloo que inspiraram “A Máscara da Anarquia”. Há, é claro, uma diferença na evolução tecnológica e legal de 1819 para 2013 que determina que a supressão dos protestos seja feita com armas menos letais, o que permite reduzir o número de mortos e feridos, ainda que a apatia dos governantes e a sanha destrutiva das forças de aplicação da lei (mesmo quando a lei, palavra morta, já não faça mais sentido. Ou seja distorcida. Ou não exista) permaneçam iguais a como eram há quase dois séculos.

Por isso, é seguro afirmar que a poesia de Shelley – ou melhor dizendo, desse Shelley que é político ao mesmo tempo em que é mítico e complexo, em oposição ao lado egótico que por muito tempo foi visto como sua única faceta, o que pode ser visto como uma forma sutil e até talvez inconsciente de censura – continuará a fazer sentido e a comunicar, pelo menos enquanto o poder e a sua violência continuarem determinando o funcionamento das relações humanas.

um filólogo, a ascensão do Nazismo na língua alemã: “As palavras podem ser como doses minúsculas de arsênico: são engolidas sem que se dê conta, parecer não ter efeito, e após um curto espaço de tempo, a reação tóxica começa enfim a se manifestar” (Klemperer, 2000, 14). E isso outra vez encontra ressonâncias com os testemunhos lúcidos, perturbadores, reunidos por Jean Hatzfeld em *Into the Quick of Life: the Rwandan Genocide. The Survivors Speak* (Hatzfeld, 2005): “Há algo importante que eu preciso destacar: o genocídio alterou o sentido de certas palavras na linguagem dos sobreviventes e, em outras, retirou-lhe completamente o sentido, de modo que o ouvinte precisa ficar alerta para tais mudanças de significado” (Hatzfeld 2005, 159)”.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: editora 34, 2007.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago. Editora Ltda, 1992.

AUGUSTO, Ronald. A Ku Klux Khan de Monteiro Lobato. *Revista Sibila*. 17 de maio de 2011. Disponível online em <<http://sibila.com.br/critica/a-ku-klux-khan-de-monteiro-lobato/4760>> acesso em 21/01/2013

AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975.

AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos Artificiais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BASTOS, Beatiz Cabral. *Um Corpo a Corpo com a Poesia: Traduzindo Hilda Hilst e Adília Lopes*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica: Rio de Janeiro, 2010.

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. Nova York: Grove Weinfeld, 1982. (p.

BEHRENDT, Stephen. *Zastrozzi and St. Irvyne*. Toronto: Broadview Press, 2002.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BISHOP, Elizabeth. *Elizabeth Bishop: Poems, Prose and Letters*. Nova York: Library of America, 2008.

BLAKE, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Nova York: Anchor Books, 1988.

BLOOM, Harold. *Shelley's Mythmaking*. New Haven: Yale University Press, 1959.

_____. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca & Londres: Cornell University Press, 1971.

_____. *The Western Canon: Books and Schools of the Ages*. Florida: Papermac, 1994.

BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, v. 34, 2008.

BYRON, Baron George Gordon. "Manfred: a Dramatic Poem". In: *The Works of Lord Byron: volume 4*. 2006. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/20158>> Acesso em: 01/10/2010.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. Ateliê: São Paulo, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 2011.

CASSIN, Bárbara. *O Efeito Sofístico: Sofística, filosofia, retórica, literatura*. São Paulo: editora 34, 2005.

_____. Sophistic, Rhetorics and Performance; or, How to Really Do Things with Words. *Philosophy & Rhetoric*, Pennsylvania, Vol. 42, No. 4, pp. 349-372, 2009.

_____. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem. *Revista Letras*, Curitiba, n. 82, set./dez, p. 11-46, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *Literature, Theory and Common Sense: translated by Carol Cosman*. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

CONDOR, Josiah. Art. IX. Alastor: or the Spirit of Solitude: and other Poems, by Percy Bysshe Shelley. In: *The Eclectic Review*. vol 1 (outubro de 1816). Disponível digitalizado online em <<http://books.google.com.br/books?id=vtsEAAAAQAAJ>> acesso em 10/1/2013.

CORRIGAN, Kevin. *Plato's Dialectic at Play: argument, structure, and myth in the Symposium*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004.

CORSO, Gregory. "I am 25". *Revista Coyote*, Londrina, número 23, 2011.

DAIN, A. *Traité de Métrique Grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1965.

DECREUS, F. About Western man and the "gap" that is constantly threatening him: or how to deal with the tragic when staging Greek tragedies today? *Euphrosyne: Revista de Filologia Clássica*, Lisboa, v. 31, pp. 61-82, 2003.

DOMENECK, Ricardo. *A Cadela Sem Logos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Eu falo dos que não falam*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES. *Prometeu Acorrentado, Ajax, Alceste*. Trad. de Mário da Gama Kury. São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory – An Introduction*. Londres: Blackwell publishing, 1996.

_____. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*. São Paulo: Companhia das

Letras, 1994.

ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber Limited, 1934.

GREGORY, Justina (org.). *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell, 2005.

HERÓDOTO. *The Histories, with an English translation by A. D. Godley*. Cambridge: Harvard University Press, 1920. Disponível online em <www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0126:book=2:chapter=41> Acesso em 5/09/2013

FISH, Stanley. *How Milton Works*. Cambridge: Belknap P of HUP, 2001.

FOOT, Paul. Shelley: The Trumpet of a Prophecy. In: *International Socialism (1st series)*, Londres, Nº 79, junho, pp.26-32, 1975. <<http://www.marxists.org/archive/foot-paul/1975/06/shelley.htm>> Acesso em 11/10/2012

FRÓES, Leonardo. “Os embates de Shelley pelas artes da vida”. In: SHELLEY, P. B. *O Triunfo da Vida (The Triumph of Life)*. Tradução e ensaio, Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto: uma tragédia, primeira parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.

GONZALES, Francisco J. Introduction: A Short History of Platonic Interpretation and the “Third Way”. in: *The Third Way: New Directions in Platonic Studies*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc, 1995.

GRÜNEWALD, J. L. *Grandes Poetas da Língua Inglesa do Século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

HALL, Edith. The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, P. E. *The*

Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge: Cambridge Press, 1997.

KEACH, William. *Shelley's Style*. Nova York: Methuen, 1984.

KITTO, H. D. F. *Tragédia Grega – Estudo Literário*. Tradução do inglês e prefácio de Dr. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Ceira, 1972.

KNOX, Bernard MacGregor Walker. *Word and action: essays on the ancient theater*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.

LEFEVERE, André. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: *Divagações*, tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p.157-167.

MARLOWE, Christopher. *The Complete Plays*. Nova York: Penguin, 2003.

MATTOSO, Glauco. *Tratado de Versificação*. São Paulo: Annablume, 2010.

MAYOR, Joseph Bickersteth. *Chapters on English Meter*. Ithaca: Cornell University Library, 2009.

MELAMED, Meir Matzliah (tradução). *Torá: A Lei de Moisés e as Haftarot*. São Paulo: Sefer, 1962.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILTON, John. *Paradise Lost*. Suffolk: Penguin, 2003.

MULHALLEN, Jacqueline. *The Theatre of Shelley*. Cambridge, Open Book

Publishers, 2010.

NAILS, Debra. Mouthpiece Schmouthpiece. In: PRESS, Gerald A. (org). *Who Speaks for Plato?: Studies in Platonic Anonymity*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2000.

NICOLSON, Marjorie Hope. *A reader's guide to John Milton*. Londres: Thames and Hudson, 1964.

NICHOLS, Ashton. Liberationist Sexuality and Nonviolent Resistance: The Legacy of Blake and Shelley in Morris's News From Nowhere. 2008. Disponível em <<http://www.morrisociety.org/JWMS/SP94.10.4.Nichols.pdf>> 13/04/2010.

O'CONNOR, David K (org.). *The Symposium of Plato: the Shelley translation*. South Bend, Indiana: St. Augustine Press, 2002.

OLIVEIRA, Jane Kelly de. *As Funções do Coro na Comédia de Aristófanes*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – FCL – UNESP, Araraquara, 2009.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

PIVA, Roberto. *Obras Reunidas: Volume 1. Um Estrangeiro na Legião*. São Paulo: Globo, 2008.

POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. Nova York: New Directions, 1968.

SCANDOLARA, Adriano. *O nome atroz da eternidade: questões acerca da tradução brasileira de Percy Bysshe Shelley*. Monografia. Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal do Paraná, 2010.

SCHÜLER, Donaldo. Um cortejo de almas. Folha de São Paulo, 2001. Disponível online em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0508200124.htm>> acesso em 4/5/2013.

REIMAN, Donald H. & FRAISTAT, Neil (org.). *Shelley's Poetry and Prose: A Norton Critical Edition*. Nova York: Norton Press & Co, 2007.

ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1998.

SEGAL, Erich. *The Death of Comedy*. Harvard: University Press, 2001.

SEYMOUR, Miranda. *Mary Shelley*. Londres: Grove Press, 2002.

SIMIC, Charles. *Sixty Poems*. Nova York: Harvest, 2007.

SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Oxford: Wordsworth Editions, 1996.

SHELLEY, P. B. *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. Oxford edition: Including materials never before printed in any edition of the poems*; Edited with textual notes by Thomas Hutchinson, M. A. Editor of the Oxford Wordsworth. 1914. Disponível em <http://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/s54cp/index.html> Acesso 20/07/2009.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. São Paulo: Abril, 1984.

STARNER, Jacqueline M. *Shelley and Plato: Metaphysical Formulations*. 2008.

STEINER, George. *The Death of Tragedy*. Norfolk: Faber and Square, 1961.

_____. *After Babel: aspects of language and translation*. Nova York: Oxford UP, 1975.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas: tradução de Regina Przybycien*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de

Janeiro: Rocco, 2003.

VEYNE, Paul. *A Elegia Erótica Romana: O amor, a poesia e o Ocidente*. SP: Brasiliense, 1985.

YEATS, William Butler. *The Philosophy of Shelley's Poetry*. 1900. Disponível em <<http://www.yeatsvision.com/Shelley.html>> Acesso 22/09/2010.

WALLACE, Jennifer. Shelley, Plato and the political imagination. In: BALDWIN, Anna & HUTTON, Sarah (org.). *Platonism and the English Imagination*. Cambridge: UP, 1994.

WILSON, Edmund. *Axel's Castle: a study of the imaginative literature of 1870-1930*. Nova York: The Modern Library, 1996.

PROMETEU DESACORRENTADO: um Drama Lírico em Quatro Atos¹¹¹

AUDISNE HAEC AMPHIARAE, SUB TERRAM ABDITE?

[Composto por Percy Bysshe Shelley em Este, setembro/outubro de 1818 (Ato 1); em Roma, março/abril de 1819 (Atos 2 e 3); em Florença, final de 1819 (Ato 4). Publicado por C. e J. Ollier, Londres, verão de 1820. Traduzido por Adriano Scandolara em Curitiba, entre julho de 2010 e julho de 2012 e revisado até junho de 2013]

PREFÁCIO

Os tragediógrafos gregos, ao selecionarem como tema qualquer porção de sua história ou mitologia nacionais, empregavam, no tratamento que lhes davam, uma certa discricção arbitrária. De modo algum eles se consideravam acorrentados à interpretação comum ou à imitação no que diz respeito a história ou o título de seus rivais e predecessores. Tal sistema teria resultado na resignação daquelas afirmações de preferência sobre seus competidores que incitavam a composição. A história de Agamêmnon foi exibida no teatro ateniense num número de variações tão grande quanto o de peças.

Presumi empregar semelhantes liberdades. O *Prometeu Libertado* de Ésquilo supunha a reconciliação de Júpiter com sua vítima como preço da revelação do perigo que ameaçava seu império pela consumação de seu casamento com Tétis. Tétis, de acordo com essa visão do assunto, foi dada em casamento a Peleu, e Prometeu, com a permissão de Júpiter, foi livrado de seu cativeiro por Hércules. Se eu tivesse encaixado minha história nesse modelo, não estaria fazendo mais do que tentar restaurar o drama perdido de Ésquilo; uma ambição, que, se minha preferência a esse modo de tratamento do assunto tivesse me incitado a apreciar, a lembrança da excelsa comparação ousada por tal tentativa poderia muito bem abater. Mas, na verdade, eu era avesso a uma catástrofe tão flébil quanto a reconciliação do Campeão com o Opressor da humanidade. O interesse moral da fábula, tão poderosamente sustentado pelos sofrimentos e resistência de Prometeu, seria aniquilado se pudéssemos concebê-lo desdizendo sua linguagem elevada e se encolhendo diante de seu adversário pérfido e bem-sucedido. O único ser imaginário semelhante em algum grau a Prometeu é Satã; e Prometeu é, em meu julgamento, um personagem mais poético do que Satã, porque, além da coragem e majestade e oposição firme e paciência à força onipotente, ele é passível de ser descrito como isento das máculas da ambição, inveja, vingança e desejo por engrandecimento pessoal que no Herói do *Paraíso Perdido* interferem com os interesses. O personagem de Satã engendra na mente uma casuística perniciosa que nos leva a

¹¹¹ Como mencionado anteriormente nesta dissertação, apesar de a tradução completa ter sido concluída durante o período do programa de mestrado, a versão completa *não* está incluída nesta edição digital, para que ela possa ser futuramente publicada por alguma editora – isto é, após alguns ajustes e aperfeiçoamentos, conforme sugerido pelos professores da banca, Caetano Galindo e Paulo Henriques Britto. De qualquer modo, estão ainda incluídos nesta edição o prefácio, as notas, o primeiro ato e os primeiros versos (mais os últimos, no caso do ato IV) de cada cena do poema.

pesar suas falhas com seus erros, e a desculpar aquelas porque estas excedem qualquer medida. Nas mentes daqueles que levam essa ficção magnífica em consideração com um sentimento religioso, algo pior é engendrado. Mas Prometeu, por assim dizer, é de um tipo de maior perfeição de natureza moral e intelectual, impellido pelas motivações mais puras e verdadeiras às melhores e mais nobres mentes.

Este Poema foi escrito, principalmente, sobre as ruínas montanhosas dos Banhos de Caracala, entre as clareiras floridas e alamedas de odoríferas árvores fluorescentes, que se estendem em longos labirintos sobre suas imensas plataformas e estonteantes arcos suspensos no ar. O céu azul-claro de Roma e o efeito da vigorosa primavera, a despertar nesse clima dos mais divinos, e a vida nova com que ela inunda os espíritos ao ponto da embriaguez, foram a inspiração para esse drama.

As imagens que empreguei serão vistas, em muitas instâncias, como retiradas das operações da mente humana, ou daquelas ações externas pelas quais elas são expressas. Isso é incomum na poesia moderna, embora Dante e Shakespeare sejam repletos de instâncias do mesmo tipo: Dante, de fato, mais do que qualquer outro poeta, e com maior sucesso. Mas os poetas gregos, como escritores aos quais nenhum recurso para despertar a compaixão de seus contemporâneos era desconhecido, estavam em uso costumeiro deste poder; e é ao estudo de suas obras (visto que um mérito maior provavelmente me seria negado) que estou disposto que meus leitores imputem essa singularidade.

Devo dizer algo em candura do grau em que o estudo da literatura contemporânea pode ter tingido minha composição, pois esse vem sendo um tópico de censura em relação a poemas com maior popularidade, e, de fato, uma popularidade muito mais merecida do que a dos meus. É impossível para que alguém que habite a mesma era que tais escritores dos mais altos escalões possa garantir a si próprio, conscientemente, que a linguagem e o tom de seu pensamento não tenha sido modificado pelo estudo das produções desses intelectos extraordinários. É verdade que, não o espírito do seu gênio, mas as formas nas quais ele se manifestou, se devem menos às peculiaridades de suas próprias mentes do que às peculiaridades da condição moral e intelectual das mentes dentre as quais foi produzida. Assim, um número de escritores possui a forma, enquanto lhes falta o espírito daqueles de quem alegam imitar; porque os primeiros são o dom da era em que vivem, e os últimos devem ser o relâmpago não-comunicado de suas próprias mentes.

O estilo peculiar das imagens intensas e abrangentes que distinguem a literatura moderna da Inglaterra não foram, como um poder geral, o produto da imitação de qualquer escritor em particular. A massa das capacidades permanece, materialmente, em todos os períodos a mesma; as circunstâncias que a despertam para a ação mudam perpetuamente. Se a Inglaterra fosse dividida em quarenta repúblicas, cada uma igual em população e extensão a Atenas, não há motivo para supor que cada uma delas produziria filósofos e poetas iguais àqueles que (se excetuarmos Shakespeare) jamais foram ultrapassados. Temos uma dívida para com os grandes escritores da era de ouro de nossa literatura no que diz respeito ao despertar fervoroso da mente pública que reduziu a pó a forma mais antiga e

opressora da religião cristã. Devemos a Milton o progresso e o desenvolvimento do mesmo espírito: o santo Milton era, lembremos para sempre, um republicano e um inquisidor audaz das morais e da religião. Os grandes escritores de nossa era são, como temos motivos para supor, os companheiros e precursores de alguma mudança inimaginada em nossa condição social ou das opiniões que a cimentam. As nuvens da mente descarregam seu relâmpago reunido, e o equilíbrio entre instituições e opiniões está sendo ou prestes a ser restaurada.

Quanto à imitação, a poesia é uma arte mimética. Ela cria, mas cria através da combinação e da representação. Abstrações poéticas são belas e novas, não porque as porções de que são compostas não tenham tido existência na mente do homem ou na natureza, mas porque o todo produzido por sua combinação tem alguma bela e inteligível analogia com aquelas fontes de emoção e pensamento e com a sua condição contemporânea: um grande poeta é uma obra-prima da natureza, que outro não só pode, como deve, estudar. Ele poderia, com a mesma sapiência e facilidade, determinar que essa mente não deva mais ser o espelho de tudo que é agradável e visível no universo, de modo a excluir de sua contemplação o belo que existe na literatura de um grande contemporâneo. A pretensão de realizar algo do tipo seria uma presunção das maiores; o efeito, mesmo nele, seria forçado, anti-natural e ineficaz. Um poeta é o produto combinado de tais poderes internos que modificam a natureza alheia; e, de tais influências externas que excitam e mantêm esses poderes; ele não é um deles, mas ambos. A mente de todos os homens, neste respeito, é modificada por todos os objetos da natureza e da arte; cada palavra e cada sugestão já admirada que age sobre sua consciência é o espelho sobre o qual todas as formas se refletem, no qual compõe uma forma. Os poetas, não diferente dos filósofos, pintores, escultores e músicos, são, em certo sentido, os criadores e, em outro, as criações, de sua era. Desta subjeção, nem os mais excelsos escapam. Há uma similaridade entre Homero e Hesíodo, entre Ésquilo e Eurípedes, entre Virgílio e Horácio, entre Dante e Petrarca, entre Shakespeare e Fletcher, entre Dryden e Pope; cada um tem uma semelhança genérica sob a qual são distribuídas suas distinções específicas. Se tal similaridade resulta da imitação, estou disposto a confessar que imitei.

Que me seja concedida esta oportunidade de reconhecer que tenho, nos termos característicos de um certo poeta escocês, “uma paixão por reformar o mundo”: qual paixão o incitou a escrever e publicar seu livro, ele omite a explicação. De minha parte, prefiro juntar-me aos condenados, ao lado de Platão e Lorde Bacon, do que ascender ao Céu com Paley e Malthus. Mas é um erro supor que dedico minhas composições poéticas apenas para a aplicação direta da reforma, ou que as considero, em qualquer grau, como contendo um sistema calculado sobre a teoria da vida humana. Tenho horror à poesia didática; nada pode ser igualmente bem-expresso em prosa que não seja tedioso e supererrogatório em verso. Meu propósito, portanto, foi simplesmente o de familiarizar a imaginação altamente refinada das classes mais seletas de leitores poéticos com belos idealismos de excelência moral; ciente de que, até que a mente possa amar, admirar, confiar e ter esperança e resistência, os princípios razoáveis da conduta moral são sementes lançadas na estrada da vida que o passageiro inconsciente pisoteia até que virem pó, ainda que desejasse gozar da colheita de sua alegria. Se eu viver para realizar o

que proponho, isto é, produzir uma história sistemática dos que me parecem ser os elementos genuínos da sociedade humana, que os defensores da injustiça e da superstição não se alegrem por eu tomar Ésquilo, em vez de Platão, como modelo.

O fato de eu ter falado de mim mesmo com uma liberdade desprovida de afetações é algo que precisará de poucas desculpas para os mais cândidos; e que os menos cândidos considerem que me ferem menos do que ferem suas próprias mentes e corações pela falsa representação. Quaisquer talentos que uma pessoa possa possuir para divertir e instruir os outros, irrisórios como possam ser, devem ser por ela exercidos: se essa tentativa for ineficaz, que o castigo de um propósito não-cumprido seja o suficiente; que ninguém se perturbe em cumular o pó do esquecimento sobre seus esforços; a nuvem que levantam trairá sua sepultura, que poderia, de outro modo, ser desconhecida.

ATO I

Cena:

Uma ravina de gélidas rochas no Cáucaso indiano.

PROMETEU é descoberto acorrentado ao precipício.

PANTEIA e IONE estão sentadas aos seus pés.

Hora, noite.

Enquanto isso, raia a alvorada lentamente.

PROMETEU

Senhor dos Deuses, Dáimones e Espíritos

Menos Um, congregantes nestes mundos

De luz e voltas, que eu e Tu, somente,

Insones contemplamos! Mira a Terra

De servos multitudinária, a quem

Punes por loas, preces genuflexas,

Labor, peitos sangrando em hecatombes,

Desamor próprio, medo e fé agreste.

Enquanto a mim, teu imigo, cego em ódio,

Deste-me triunfo e reino, em teu escárnio,

Sobre o meu mal e a tua vã vingança.

Três mil anos de insone desabrigo

Momentos, sempre por ferrões divisos,

Iguais a anos, tortura e solidude,

Desdém e desespero – eis meu reino –

Mais glorioso que aquele que em teu trono

Despiciendo prospectas, Grande Deus!

Ah, onipotente, se eu me rebaixasse

À tua vergonhosa tirania

E não pendesse fixo a este gélido

Morro confunde-águias, negro e morto;

Sem fim, sem mato, inseto ou besta ou vida.

Ai de mim! Dor, dor, sempre, sempiterna!

10

20

Sem mudar, sem cessar, sem crer! Resisto.

A Terra indago, os montes não sentiram?

Indago o Céu, longínquo, o onividente

Sol não a viu? O Mar, calmo ou revoltado,

Sombra do Céu, mutável, derramada,

Não me ouve a surda vaga, em agonia?

Ai de mim! Dor, dor, sempre, sempiterna!

30

Geleiras lentas furam-me com lanças

De seus cristais lunares; os grilhões

Corroem meus ossos com seu frio ardor.

O alado cão do céu polui seu bico
 No veneno dos lábios teus, e rasga
 Meu coração; visões vagam disformes,
 O horrível povo da região do sonho,
 Zombando-me: os demônios dos Tremores
 Retorcem-me os rebites nas feridas,
 Partindo e outra vez cerrando as rochas: 40
 Enquanto, unem-se, das uivantes fragas,
 Os gênios da tormenta, enfurecendo
 Vendavais, me afligindo com granizo.
 Mas ainda saúdo a noite e o dia,
 Se um rompe a gris geada da manhã,
 Ou, astral, baço e lento, o outro sobe
 O plúmbeo leste; guiam eles, pois,
 As horas rastejantes, das quais uma
 – Sacerdote a arrastar ferrenha vítima –
 Te fará, Rei cruel, beijar o sangue 50
 Destes pálidos pés, que pisar-te-iam,
 Mas desdenham um servo assim prostrado.
 Desdém! Não! Tenho é dó de ti. Que ruína
 Caçará a ti, indefeso, no amplo Céu!
 Como o terror irá fender tua alma,
 Feito um profundo inferno! Falo em luto,
 Não triunfo, não odeio como outrora,
 Ora sou sábio pela dor. A praga
 Lembro, que contra ti alentei. Montes, 60
 Teus Ecos em coral, pela neblina
 Das cataratas, troam meu feitiço!
 Ó, fontes gélidas, na bruma rijas,
 Vibrantes por me ouvir, tremendo lentas
 Pela Índia! Ó, Ar mais que sereno,
 Onde passeia o Sol no ardor sem raios!
 Ó, prestos Vendavais, que em leves asas
 Pairam mudos no abismo silenciado,
 Como o trovão, altíssimo, que em rocha
 Fez o terrestre globo! Se há poder 70
 Em minha voz, embora esteja morto
 Em mim o mau desejo; se o que é ódio
 Não mais me lembro, que ele não se perca!
 Como era a praga? Todos vós me ouvíreis.

PRIMEIRA VOZ (DAS MONTANHAS):
 Triplo cem vez três mil anos
 Nós na Terra, em prontidão,
 Entre o medo dos humanos
 Trememos numa multidão.

SEGUNDA VOZ (*DAS FONTES*):
Raios nos crestaram as águas
No clamor da imolação
Fluímos mudos, rubras mágoas
Por cidade e solidão. 80

TERCEIRA VOZ (*DO AR*):
Trajo dêz do erguer terreno
Terrenos restos noutras cores
E amiúde meu lazer sereno
Fendem rasgos de clamores.

QUARTA VOZ (*DOS VENDAVAIS*):
Nós pairamos sob os montes
Por eras; nem a trovoada,
Nem do magma ardentes fontes
Nem força baixa ou elevada
A voz tirou-nos, deslumbrada. 90

PRIMEIRA VOZ
Nunca a nívea tez curvamos
Tal quando a tua dor 'scutamos.

SEGUNDA VOZ
Nunca um som assim levamos
Às ondas dos mares indianos
Um nauta que entre tormentas dormia
Salta ao mar em agonia
“Ai de mim!”, gritava e ouvia
E, insano como as vagas, morria.

TERCEIRA VOZ
Jura entre Céu e Terra
Nunca o reino meu fendera
Fechada a chaga, lá estava,
Sobre o dia, sanguínea, a treva. 100

QUARTA VOZ
E fugimos: grutas mofinas
Nos guardaram, sonhos-ruínas
Nos calaram – e após – e após –
E inferno é o silêncio a nós.

A TERRA
As cavernas sem línguas dos penhascos

Clamaram, pois, “Miséria!” E o Céu oco,
Também, “Miséria!” E as purpúreas vagas
Ao vento algoz uivaram, vindo à terra,
E as pálidas nações ouvem, “Miséria!”

110

PROMETEU

Eu ouço um som de vozes: não a voz
Que eu mesmo lanço. Mãe, tu com teus filhos
Riem dele, que sem plurifirme ânimo,
Sob fera onipotência do deus Jove,
Sumiriam tu e eles, feito bruma
Que o vento matinal dissipa. Não
Me conheces? Titã que agonia
Fez barreira ao imigo onitriunfante?
Ó, prados petricórdios, rios nevífagos,
Ora vistos com gélidos vapores,
Abaixo, em cujos bosques já vaguei
Com Ásia, e por seus olhos bebi vida,
Por que zomba o espírito informante
A comunhão comigo? Eu, que vi,
Qual quem vê um carro de corcéis-demônios,
A falsidade e força do reinante
Supremo, que có'o pranto dos seus servos
Enchem teus vales turvos e ermos líquidos:
Não respondem por quê? Irmãos!

120

A TERRA

Não ousam.

130

PROMETEU

Quem ousa? Quero ouvir de novo a praga.
Ah, que sussurro formidável se ergue!
Sequer é como um som, o corpo arde
Como arde o raio, e paira antes do ataque.
Fala, Espírito! Só sei que te moves
Próximo, pela tua voz inorgânica,
E amo. Praguejei como?

A TERRA

Como ouves
Quem a língua dos mortos não conhece?

PROMETEU

És vivo espírito; falai como um!

A TERRA

Não falo como a vida, que o Tirano
Não me ouça, para atar-me à alguma roda
De tortura maior que a de quem arco.
Sutil e bom tu és, e embora os Deuses
Não ouçam esta voz, és mais que Deus,
Gentil e sábio, dê-me ouvidos francos.

140

PROMETEU
Obscuros em meu cérebro, quais sombras,
Correm horríveis pensamentos. Sinto
Fraqueza igual a quem no amor se mescla;
Porém, não é prazer.

A TERRA
Não, tu não ouves.
És imortal, conhecem esta língua
Só aqueles que morrem.

150

PROMETEU
E o que és tu,
Voz de melancolia?

A TERRA
Sou a Terra,
Tua mãe, aquela em que, das pétreas veias
Até as fibras das copas mais altivas,
Cujas folhas ondulam no ar gelado,
Correu o júbilo, igual sangue ao corpo,
Que te ergueste do seu peito, qual
Nuvem de glória, jubiloso espírito!
E à tua voz, os seus filhos desejosos
O cenho ergueram do poluente pó,

160

E o poderoso Déspota, em pavor
Pálido, aqui, com seu trovão, prendeu-te.
Pois vê os milhões de mundos que ardem, giram
Arredor: seus nativos me contemplam,
Nos Céus, minguante a luz de orbe: o mar
Tormenta estranha ergueu, e novo fogo,
Das néveas serras tremorissulcadas,
As mechas ondudou ao Céu vincado;
Tomou os campos a Enxurrada e o Raio;
Cardos floriram nas cidades; sapos
Em belos átrios, sem nutriz, rastearam:
Ao cair no homem, besta e verme a Peste,
E a Fome; maculadas ervas e árvores;
E os cereais, e as vinhas, prados-relva

170

Criaram inextirpáveis ervas tóxicas
Gorando-as, pois, secou meu seio pálido
Com pesar; meu alento, o ar, viciou-se
Com o contágio do ódio que uma mãe
No algoz do filho alenta; sim, ouvi
Tua praga, que, embora não recordes, 180
Os meus mares e córregos sem número,
Montanhas, grutas, ventos e o ar vasto,
E os mortos, esse povo inexpressivo,
Guardam-no qual tesouro. Meditamos
As juras na esperança oculta, e júbilo,
Sem as ousar dizer.

PROMETEU

Mãe venerável!

Tudo que vive e sofre de ti tem
Consolo; flores, frutos, sons alegres,
E amor, fugaz no entanto; menos eu.
Mas, das minhas palavras, não me negues. 190

A TERRA

Dir-se-ão. Antes de ser pó a Babilônia,
Meu filho morto, o Mago Zoroastro,
Vira andar sua imagem no jardim.
Único homem a ver a aparição.
Sabe que os mundos, pois, da vida e morte
São dois: um, que contemplas; mas o outro
Jaz sob a sepultura, onde habitam
Sombras das formas a pensar, viver,
Até a morte as unir, e não mais partem;
As imaginações dos homens, sonhos, 200
Os desejos do amor, obras da fé,
Formas raras, sublimes, belas, vis.
Lá estás, pendurado, vulto agônico,
Entre os alpestres vendavais, os deuses
'Stão lá, e de mundos sem nome os poderes,
Visões com cetros, homens, heróis, feras;
E Demogórgone, tremenda treva;
E ele, Tirano súpero, em seu trono
De ouro candente. Filho, irá um deles
Dizer a praga que lembramos. Chama 210
De ti mesmo o fantasma, ou de Júpiter,
Tifeu ou Hades, ou que outros grãos Deuses,
Dês tua ruína, do fecundo Mal
Surgiram, a pisar teus filhos lassos.
Pede, e responderão: p'ra que a vingança

Do Supremo as vazias sombras varra,
Qual vendaval nas portas solitárias
De um palácio caído.

PROMETEU

Mãe, não deixa
Que o que possa ser mal roce outra vez
Meus lábios, ou de quem parece a mim.
Vem, Fantasma de Júpiter, revela-te!

220

IONE

Eu dobro as asas sobre o ouvido
Eu cruzo as asas sobre a vista
Mas vem, na argêntea sombra surgido,
E pelas plumas ainda é vista
A sombra, enorme ruído,
Que ela, tal, não faça mal
A ti, já tão ferido!
A cujos pés, por nossa irmã,
Velamos, noite até a manhã.

230

PANTEIA

O som é de um tufão sismal,
Tremor, incêndio e serra fendida;
Igual o som é a sombra, sepulcral,
De escuro púrpura-astral vestida.
Um cetro d'ouro malsão
Co'altivo passo, em cirro lasso,
Mantém venosa mão.
Tem ar cruel, de calma e vigor,
De quem não sofre, causa, dor.

FANTASMA DE JÚPITER

Porque os poderes deste estranho mundo
Trazem-me aqui, fantasma oco e frágil
Na atroz tormenta? Pairam em meus lábios
Que sons descostumados, voz diversa
Da que a nossa palente raça fala
Nas trevas? Glório sofredor, quem és?

240

PROMETEU

Tremenda Imagem, como deves ser
Quem tu sombreias. Sou dele o inimigo,
Titã. Fala as palavras que desejo
Ouvir, sem o pensar dessa voz oca.

A TERRA
Ouve! Teus ecos emudecem, mas
Riachos, e antigos bosques, grises montes,
Águres grutas, rios que as ilhas cingem,
Regozijam-se ouvindo o que não falas. 250

FANTASMA
Toma-me um 'spírito, e por dentro fala:
Rasga-me feito fogo em nuvem negra.

PANTEIA
Vê, despe ele o semblante forte, o Céu
Escurece.

IONE
Cobri-me! Ele fala!

PROMETEU
A praga vejo em gestos frios, de orgulho,
E firme olhar desafiador, calmo ódio
E desespero tal que em sorrir zomba-se,
Como num pergaminho: fala! Ó, fala! 260

FANTASMA
Demônio, eu te enfrento, inabalável!
Que causes tudo que puder causar;
Tirano a deus e a homem, detestável,
Um ser, só, não irás tu subjugar.
Chove a peste em mim aqui,
Doença e medo em frenesi;
Que gelo, e fogo após, me fira
Alternando-se em tua ira,
Raios, saraiva aguda e legiões
De fúrias, a chegar por infestos tufões. 270

Faz teu pior. Tu és onipotente.
Assola o homem, manda tua miséria.
A tudo que há, exceto a nós somente,
Dei-te o poder que tens na torre etérea.
Que em treva aqueles meus amados
Por teu 'spectro sejam pisados;
A mim e aos meus então praguejo
Torturas do teu mau desejo,
E assim devoto insone à agonia
A mente altiva enquanto tens soberania. 280

Mas, tu, Ó, tu, que Deus és e Senhor;
Que em medo, adoração, ao teu semblante,
No que tua alma insufla o mundo em dor,
Tudo se curva, imigo onitriunfante.
Praguejo! Que a sofrida praga
Iguar remorso, algoz, te traga
A um infinito que seria
Um manto em veneno de agonia
E tua onipotência, igual candente 290
Ouro, coroa de dor ao crânio dissolvente.

Cumula na tua alma, co' esta Praga,
Maldade, frustrô, a contemplar virtude;
Como o universo, infinda e vaga,
Tua autotorturante solitude.
Do grão poder um vulto agora
Te assentas calmo, deixa a hora
Vir, tornando transparente
Aquilo que és internamente;
E após estéreis crimes tão contritos 300
Tua queda zombe no espaço e tempo irrestritos.

PROMETEU
Mãe, foram tais meus termos?

TERRA
Foram teus.

PROMETEU
Lamento: vãs palavras em ardor;
Cegos são os pesares, como os meus.
A ser vivente algum desejo dor.

TERRA
Miséria, Ó, miséria ao meu ser,
Se vier Jove a ti vencer.
Vinde, Terra e Mar, gemer,
A Terra irá vos responder.
Uivai, almas de vivo ou falecido, 310
Vosso abrigo, amparo, jaz caído e vencido.

PRIMEIRO ECO
Jaz caído e vencido!

SEGUNDO ECO
Caído e vencido.

IONE
Não temas: é um espasmo e passa
Invicto ainda é o Titã.
Mas vê, da profundidade baça
Da colina em nívea cã,
A pisar monções sem fim
De pé aurífero que alvora,
Sob a pluma em cor carmim
Feito sanguirróseo marfim,
Um Vulto agora
Vem e estende à destra mão
Serpenvolto bastão.

320

PANTEIA
Mundívago Mercúrio, a Jove afim.

IONE
E o que elas são? de tranças de hidra,
E férreas asas que o ar albardam
Às quais, cenhoso, o Deus alvidra,
Iguais vapores que retardam,
Tumultuoso bando ansioso –

330

PANTEIA
Cães são: de urro e sangue os farta
Jove, proceliambuloso,
Que, ao carro em cirro sulfuroso,
Célios fins aparta.

IONE
Regidas, de ceifadas vidas,
Para serem nutridas?

PANTEIA
Tenaz ainda é o Titã, não orgulhoso.

PRIMEIRA FÚRIA
Ah! Eu farejo vida!

SEGUNDA FÚRIA
Quero ver seus olhos!

TERCEIRA FÚRIA
Como um monte de mortos pós-batalha
Cheira ao corvo, é o anseio em torturá-lo.

340

PRIMEIRA FÚRIA

Demoras, Ó, Arauto! Cães do Inferno,
Alegrai-vos: se formos, pois, caçadas
Pelo Filho de Maia agora – quem
O Onipotente apraz?

MERCÚRIO

Às férreas torres
Tornai; rilhai, nos rios de fogo e gritos,
Dentes varados. Gérion, vinde! Górgona,
Quimera, e tu, sutil demônio, Esfinge,
Que a Tebas deu celeste e infesto vinho,
Contranaturo amor, e inda mais o ódio:
Tais farão vossa lida.

PRIMEIRA FÚRIA

Oh, clemência!
Co' o desejo morremos: não nos leves!

350

MERCÚRIO

Quietas prostrai-vos. Sofredor excelso!
Relutante, a ti, mais que relutante
Venho, pela vontade do grão Pai,
A executar de nova pena o juízo.
Ai! De ti tenho dó, e odeio a mim
Por não poder fazer mais: ao voltar
De te ver, faz-se Inferno o Céu, por tempos,
Dia e noite teu vulto me persegue,
Sorrindo em repreensão. Bom, sábio, justo
És, mas te pões em vão, sozinho, ao prélio
Contra o Onipotente; como as lâmpadas
Distantes medem, cindem, anos gastos,
Sem refúgio, há muito ensinam, muito
Ensinarão. O Algoz teu, mesmo agora
Arma com dor jamais imaginada
Poderes que agonias lentas tramam
No Inferno, e minha comissão é aqui
Trazê-los, ou mais vis, sutis, selvagens
Demônios abissais, para que ajam.
Que assim não seja! Há um segredo só
Por ti sabido, e a ninguém mais vivo,
Que pode o cetro transferir, do Céu,
O medo que ao Supremo estarrece:
Em palavras o veste, o trono abraça
Na intercessão, orando, dobra a alma
E, suplicante num vistoso templo,

360

370

No coração soberbo ajoelha o anseio,
Submissão mansa e benefícios domam
O mais forte e feroz.

PROMETEU

As mentes más

380

À sua natura o bem alteram. Dei
Tudo que ele possui, e ele aqui prende-me
Por anos, eras, dia e noite, quer
Fenda-me a pele o Sol, ou meus cabelos,
Ao luar, prendam neve em cristais-asas,
Enquanto pisam minha amada raça
Aqueles que executam suas ordens,
Tal do tirano a recompensa; é justo:
O mau não pode receber o bem;
Pelo amigo perdido ou mundo ganho,
Ele não sente gratidão, só ódio,
Medo e vergonha, e por seus erros pune-me.
A bondade só lhe é censura, e quebra
Em agulhões o sono da Vingança.
Sabes que a submissão é-me impossível:
Pois é a fatal palavra, submissão,
Selo de morte da prisão humana,
Qual gládio da Sicília, filipênsil
À sua coroa: ele aceitaria?
Posso eu ceder? Porém não cederei.
Que outros o Crime louvem, entronado
Em breve Onipotência: estão seguros:
Pois Justiça, triunfante, pranteará
Piedade e não castigo por seus males,
Muito vingados pelos que erram. 'Spero,
Penando, a hora da retribuição,
Que se aproxima mais dêz que falamos.
Sem atraso, ouve: clamam Cães-do-Inferno:
Vê, o Céu pende ao cenho de teu Pai.

390

400

MERCÚRIO

Ah, que nós fôssemos poupados – eu
De infligir, tu, sofrer! Outra vez, dize:
Não sabes do poder de Jove o fim?

410

PROMETEU

Sei somente que irá acontecer.

MERCÚRIO

Ai!

Os teus anos de dor por vir não contas?

PROMETEU

Duram Jove a reinar; nem mais, nem menos
Desejo ou temo.

MERCÚRIO

Pausa, porém, lança-te
Na Eternidade, em que em lembrado tempo
Mesmo o que imaginamos, era em era,
É um ponto só, e a mente, relutante,
Cansada, ondula em voo infindável,
Até afundar, perdida, zonza e cega,
Talvez teus anos lentos de tortura,
Sem alívio, não sejam numerados.

420

PROMETEU

Incontáveis que sejam — porém passam.

MERCÚRIO

Se pudesses morar em meio aos Deuses
Em voluptuosa graça?

PROMETEU

Não sairia
Dessa ravina, impenitente dor.

MERCÚRIO

Ai! Deslumbras-me, mas faz-me ter pena.

PROMETEU

Tende pena dos desamados servos
Do Céu, e não de mim, que à mente entrono
A paz, qual luz no sol: é vão falar!
Chama os demônios.

430

IONE

Vê, irmã! Alva chama
Fende o nevado cedro até as raízes;
Como o trovão de Deus uiva, medonho!

MERCÚRIO

Ai: a essas ordens devo obedecer!
Pesa em meu coração grave remorso!

PANTEIA

Vê onde, com alados pés, o filho
Do Céu extingue a luz da aurora oblíqua.

IONE

Cara irmã, cerra as plumas sobre os olhos
Ou poderás morrer: elas vem, vem,
Toldando o novo dia em asas várias
E ocas por baixo, como a morte.

440

PRIMEIRA FÚRIA

Prometeu!

SEGUNDA FÚRIA

Titã imortal!

TERCEIRA FÚRIA

Campeão dos servos do Céu!

PROMETEU

Jaz aqui quem medonha voz invoca,
O titã em grilhões, Prometeu. Vultos
Horríveis, quem e o que sois? Nunca espectros
Do Hades monstrífero tão vis saíram
Pela onidescriadora mente em Jove;
Contemplando tais formas execráveis,
Creio tornar-me igual ao que contemplo,
E observo e rio na compaixão mais sórdida.

450

PRIMEIRA FÚRIA

Somos ministras do temor, das dores,
E decepções, das desconfianças, do ódio,
E resistente crime; como caçam
Cães um cervo ferido em bosque e lago,
Seguimos o que chora e sangra e vive,
Quando à nossa vontade os trai o Rei.

PROMETEU

Oh! Tantas naturezas vis num nome,
Eu sei quem sóis; e os lagos e ecos sabem
Das trevas, do clangor de vossas asas.
Por que mais hediondas que o normal
Vos reunis em legiões vindas do abismo?

460

SEGUNDA FÚRIA

Eis algo novo: ride, ride, Irmãs!

PROMETEU

O quê? Em ser horrendas exultais?

SEGUNDA FÚRIA

Da beleza o deleite apraz amantes,
Entreadmirando-se: pois, nós também.
Como o carmim aéreo cai da rosa,
De onde a sacerdotisa colhe flores
P'r'uma guirlanda, e cora as faces pálidas,
A agonia da vítima fadada
Investe-nos co'a forma que tomamos,
Senão, como a mãe Noite, informes somos.

470

PROMETEU

Rio de vosso poder, de quem vos manda,
Em desdém. Pois vertei da dor o cálice.

PRIMEIRA FÚRIA

Crês que iremos destruir-te osso por osso,
Nervo por nervo, feito fogo interno?

PROMETEU

Dor é meu elemento, e ódio o vosso;
Ora destruí-me: não me importo.

SEGUNDA FÚRIA

Pensas
Que riremos nos olhos teus sem pálpebras?

PROMETEU

Não peso o que fazeis, só o que sofreis
Na maldade. Cruel poder que trouxe
A vós, tão miseráveis, para a luz.

480

TERCEIRA FÚRIA

Crês que uma a uma, sobreviveremos
A ti, como animais, que sem a alma
Toldarmos, a queimar, ao lado dela
Moraremos, qual vã, ruidosa turba,
Dos sábios a vexar o auto-contento:
Que em teu cérebro mau pensar seremos,
E vil desejo em teu pasmado peito
E sangue nas tuas veias labirínticas,
Na agonia a rastear?

490

PROMETEU

Ora assim sois;

Sou rei, porém, de mim mesmo e governo
A interna turba em guerras e torturas,
Qual Jove a vós, no Inferno amotinado.

CORO DE FÚRIAS

Dos confins desta terra, os confins desta terra,
Em que nasce a manhã e onde a noite se enterra,
Vem! Vem! Vem!

Tu, que os montes abala, com troça que berra,
As cidades ululam e afundam em ruínas
Sem asas pisais as ondas marinhas
De onde a Fome vem ágil de lá do Naufrágio,
A rir dos famélicos vãos do pelágio;
Vem! Vem! Vem!

500

Fria cama deixai, entre a trama,
Sob nação que morre à lama;
O ódio igual deixai, borralha,
Que futuro ardor se torna:
Com clarões de sangue espalha

Se mexida, e assim retorna:

E ao vigor sentiencantado
Desamor por si implantado,
Combustível frio das dores:
O Hades, pois, deixai calado
Só p'ra loucos sonhadores;

510

Mais vive ele na inação
Que tu na ira.

Vem! Vem! Vem!

Fervilhando do infernal portão,
Carregamos o ar que então se respira
Mas sem vós cá é a lida em vão.

520

IONE

Irmã, ouço o trovão de novas asas.

PANTEIA

Tremem os montes sólidos co'o som,
Como o ar trêmulo: sombras escurecem
O espaço em minhas plumas mais que a noite.

PRIMEIRA FÚRIA

Seu grito, alada carruagem,
Trouxe-nos na eólia viagem,
Dos golfos márcios da carnagem.

SEGUNDA FÚRIA

De estados fami-destruídos.

TERCEIRA FÚRIA
Sangue e gritos não fruídos

QUARTA FÚRIA
Conclaves régios, frios e tersos,
Em que ouro em sangue faz comércios;

530

QUINTA FÚRIA
Da alva forja a incendiar,
Em que –

UMA FÚRIA
Nada hás de falar;
Tudo sei que tu dirias
Ao condão quebraria
A voz, p'ra dobrar o Invicto,
O em duro pensar;
Do inferno as Forças ele desafia.

UMA FÚRIA
Rasga o véu!

OUTRA FÚRIA
'Stá rasgado.

CORO
Os astros no céu
Dão luz pálida à dor infindável.
Desfalesces, Titã, entre o nosso escarcéu?
Pois te agrada o saber que acordaste no homem?
Pois atijam-se nele tais sedes e o consomem
Findas as águas mortas; a sede sem pejo
Esperança, dúvida, amor e desejo.
Veio um homem valoroso
Sorrindo ao mundo sanguinoso;
Legando o verbo, igual veneno
Fez murchar paz, dó e verdade
Vede! No horizonte pleno
Onde a popular cidade
Vomita fumo no ar aflito.
Ouvi do desespero o grito!
É o seu brando e suave nume,
Que a fé lamenta que aquecera:
Vê outra vez! Já quase o lume

540

550

Ao de um lampírio decrescera:
Os vivos se unem numa horda,
Que arde à chama.

Ah! Ah! Ah!

560

O passado cumula-se em ti, e recorda,
O futuro é sombrio, o presente esparrama
Qual, à frente insone, espinhosa cama.

SEMICORO I

Gotas de agonia em ranço
Rubras caem de um cenho manso.

Concedei algum descanso:

Vê a nação em desencanto

Vir raiar de seu quebranto:

À Verdade sagra o estado,

570

Pela Liberdade guiado;

Irmãos em bando, em legião

Que filhos crê o Amor –

SEMICORO II

É outro, não!

Vê, todo elo se dizima:

Da morte e crime é a vindima:

Ferve um vinho em sangue acima:

Desesperação

Preme o mundo, que a servo e rei decima.

[Somem todas as FÚRIAS, exceto uma.]

IONE

Ouve, irmã! Que gemido baixo e fero

Irreprimido rasga o coração

Do bom Titã, como a tormenta rasga

580

O abismo, o mar gemendo para as bestas.

Ousaste vê-las no que o torturavam?

PANTEIA

Ai! Olhei duas vezes, mas não mais.

IONE

O que viste?

PANTEIA

Visão horrenda: um jovem

De olhar paciente preso ao crucifixo.

IONE
Depois?

PANTEIA
O céu em torno, a terra abaixo
Povoados por da humana morte os vultos,
Tudo horrível, por mãos humanas feito,
E obra, em parte, de humanos corações,
Morrendo lentos por sorriso e cenho:
E outras visões mais, impronunciáveis
Vagavam. Não tentemos piores medos
Com o olhar: tais gemidos já nos bastam.

590

FÚRIA
Eis o emblema: os que realmente aguentam
Os males do homem, 'scárnio e grilhões, juntam
Mil tormentos a si próprios e a ele.

PROMETEU
Abata a angústia deste olhar tão lúcido;
Une os lábios; que da coroa-espino
Não flua o sangue; mescla-se ele às lágrimas!
Fixa, fixa na paz e morte os orbes
Que não tremas a cruz com teus espasmos,
Que não brinquem teus dedos na carnagem,
Horrível! Não direi o nome teu,
Tornou-se ele uma praga. Vejo, eu vejo,
Os sábios, brandos, justos e os altivos,
Que os teus servos odeiam porque lembram
A ti, alguns caçados por mentiras
Do peito; um lar que, cedo aceito, chora-se
Depois; como o leopardo agarra a presa;
Alguns presos a mortos em vis celas;
Alguns – ouço da multidão o riso? –
Empalados no fogo tardo; e reinos
Flutuam aos meus pés, mari-revoltas
Ilhas, cujo filial sangue, sovado,
Flui, à luz rubra de seu lar em chamas.

600

610

FÚRIA
Vês sangue e fogo, e ouves os gemidos;
Falta o pior, invisto e inaudito.

PROMETEU
Pior?

FÚRIA

Vive o terror no peito humano
No abismo que o engole: os mais soberbos
Temem ser vero o que ao pensar desdenham: 620
Costume, hipocrisia, as mentes tornam
Templos de adorações, já desgastadas.
Não ousam planejar o bem ao homem,
Sem saberem, porém, que não o ousam.
Ao bom falta poder, p'r'o pranto infértil
Ao poderoso o bem, pior carência
Ao sábio, amor, sapiência ao amante,
E o que de melhor há em mal confunde-se.
Querem ser justos tantos ricos, fortes,
Mas vivem entre seus irmãos que sofrem, 630
Sem sentirem: não sabem o que fazem.

PROMETEU

Tua fala é nuvem de serpente alada;
Mas tenho pena de quem não torturam.

FÚRIA

Tens pena? Nada mais digo.

[Desaparece]

PROMETEU

Ah, mágoa!
Mágoa! Ai! Dor, dor, sempre, sempiterna!
Fecho os olhos ilácrimes, mais claro
Vejo tua obra à minha mágoa-luz,
Sutil tirano! A paz está na cova.
Esconde a cova o que há de belo e bom:
Sou um Deus, não a posso encontrar lá, 640
Nem desejo: seria, pois, vingança,
Porém derrota e não vitória, Ó, rei.
As visões torturantes cingem-me a alma
Com nova resistência, até chegar
A hora em que não serão mais o que são.

PANTEIA

Ai! Vistes mais?

PROMETEU

Há dois tipos de mágoas:
Falar e contemplar; de uma me poupas.
Há os Nomes, lemas sacros de Natura,

Que em lustrosos brasões foram erguidos;
As nações se reuniram e clamaram, 650
Numa voz, liberdade, amor, verdade!
Súbita e forte confusão do céu
Cai entre eles: com medo, logro e dor:
Vieram tiranos, deles foi o espólio.
Eis, da verdade que então vi, a sombra.

A TERRA

Tua tortura senti, filho; com mista
Graça em dor e virtude. P'ra alegrar-te
Fiz que ascendessem 'spíritos sutis,
Que às grutas moram do pensar humano,
E que habitam, quais aves pelos ventos, 660
O seu cosmo-envolvente éter: veem
Como em cristal o que virá, além desse
Reino crepuscular: que te confortem!

PANTEIA

Vê, irmã, que, quais nuvens em rebanho
Na primavera, espíritos se apanham,
Povoando o ar azul!

IONE

Vê! Mais à frente,
Qual vapor, quando o vento jaz silente,
Subindo em linhas os despenhadeiros.
E, ouvi! Será a canção destes pinheiros?
Será do lago? Ou da queda-d'água? 670

PANTEIA

É ainda mais amável, com mais mágoa.

CORO DE ESPÍRITOS

De eras imemoriais
Somos guias cordiais
Dos celiopressos, os mortais;
Respiramos, sem enjoar
Da razão humana o ar:
Seja escura e cinza e fria,
Qual proceli-extinto dia,
Pelos moribundas réstias;
Seja mais que reluzente 680
Claro céu e rio sem léstias,
Fluido, plácido e silente;
Como as aves pelos ventos

Como os peixes na onda pura,
Na humana mente os pensamentos
Pairam sobre a sepultura;
Fluido lar fizemos lá,
Viajando em brumas e irrestritos
Por elementos infinitos:
Portamos, pois, a profecia
Que em ti termina e se inicia!

690

IONE

Outros vêm, um por um: esse ar que os cinge
Se irradia como o ar que cinge estrelas.

PRIMEIRO ESPÍRITO

Com a trombetante voz
Vim, veloz, veloz, veloz,
Na treva revirada após.
Do pó dos credos pelos anos,
Da rota insígnia dos tiranos,
Se reunindo e me cercando,
Houve um grito de vitória –
Morte! Liberdade! Glória!
No céu sumindo sem demora;
E um ruído só, ao redor e acima
Se ouvia, acima e ao redor
A alma, a se mover, do Amor;
A esperança, a profecia
Que em ti termina e se inicia.

700

SEGUNDO ESPÍRITO

O arco-íris se revela
No imóvel mar que se debela;
Parte a triunfal procela,
Um conquistador altivo,
Passando, em nuvarrão cativo,
O bando escuro e fugitivo,
Nuvens por raio sulcadas:
Do trovão ouvi risadas:
Destrói, qual joio, as armadas,
Em mortal inferno estradas
Nas alvas águas. Acendi
Em tronejada nau e aqui
Rumos do estertor persigo,
De quem deu ao seu imigo
A prancha e salta ao jazigo.

710

720

TERCEIRO ESPÍRITO

Eu, à luz vermelha e lábil
Via, ao lado, dormir um sábio,
Com seu repasto, o alfarrábio,
Quando um Sonho em plumas-chama
Vem pairar à sua cama
E eu soube que era esta a flama
Que vinha há anos aquecer
Eloquência, dor, dever;
E o mundo veio guarnecer
O vulto ilustre, de seu lustre.
Vim veloz igual lampejo
Dos pés de raio do Desejo:
Hei de, ante o sol, voltar,
Ou triste o sábio irá acordar.

730

QUARTO ESPÍRITO

Sonho em lábios do poeta,
Qual sequaz do amor-profeta
No alento dessa voz quieta;
Sem buscar pulsões funéreas,
Vive de afeições aéreas
Das formas do ermo das ideias.
Da aurora à noite observará
O Sol-reflexo iluminar,
Do lago, abelhas a voar,
Sem mesmo ver que possam ser;
Mas disso inventa mais reais
Formas que as visões mortais,
Lactentes do viver sem fim!
De vós um despertara a mim,
E socorrer a ti eu vim.

740

750

IONE

Não vês as formas que, de leste e oeste
Vêm, quais pombas ao ninho em voo celeste,
Lactentes de ares onissustentantes
Descendo os dois do céu em voos rasantes?
Que triste e doce voz! Se mesclam antes
Amor e desespero, o som após.

PANTEIA

Podes falar, irmã? Morreu-me a voz

IONE

Dá-me voz tal beleza. Como pairam

Com fortes asas de texturas célias, 760
Azuis e alaranjadas, dourejantes:
Seus sorrisos acendem o ar qual 'strela.

CORO DE ESPÍRITOS
Do amor a forma viste?

QUINTO ESPÍRITO
Como em colossais domínios
Corri, qual presta nuvem cobre o ermo celestial,
O vulto planetário em que penachos tonilíneos
Da vida a graça vertem pela coma ambrosial:
Seu passo em luzes calça o mundo; que, ao passar, sumiam,
A Ruína bocejando atrás: os sábios, na loucura,
Patriotas mentecaptos, jovens que, servis, morriam,
Na noite reluziram. Vim a ti, ó, Rei da agrura. 770
E em teu sorriso, vejo agora alegre a desventura.

SEXTO ESPÍRITO
Ah, minha irmã! O desalento é coisa delicada:
Não anda em terra ou paira no ar, é mais sutil
No seu embalo; abana, co'asa mais calada,
Nutridas esperanças por quem é bom, gentil;
Que, calmos no ócio falso dessas plumas em frescor
E a dança musicante de seus passos magnânicos,
Sonham visões de aérea graça e clamam pelo Amor,
O monstro, achando a sombra Dor, como ele a quem saudamos.

CORO
Ruína-sombra do Amor somente 780
Segue-o, destruidoramente,
No que a ninguém deixa intato
Da Morte o corcel mais palente,
A pisar por flor e mato,
Homem, fera, o feio, o belo,
Como do vento o flagelo;
Vencerás, sem tê-lo ferido,
Cavaleiro tão temido.

PROMETEU
'Spíritos, como isso conhecem?

CORO DE ESPÍRITOS
No ar está, que nos alenta, 790
Quais botões que enfim rubescem
No que a Primavera venta

Contra as neves, folhas leves,
E o campeiro sabe a errar
Que o pilrito se abrirá:
Paz, Saber, Justiça, Amor,
Quando sofrem seu labor,
São qual suave ventania
Ao pastor, a profecia
Que em ti termina e se inicia.

800

IONE
Aonde os Espíritos?

PANTEIA
Somente a ciência
Deles se guarda, como a onipotência
Musical, quando as vozes enlanguescem
Co'os ludes, e as respostas emudecem
Que através da profunda alma dedálea,
Como eco em grutas, a ondular, se espalha.

PROMETEU
Que belas formas aéreas! Porém sinto,
Sem amor, ser vã a esperança; tão
Longe estás, Ásia; ao transbordar meu ser
Foste ao meu vinho claro o áureo cálice
Que o poupou de cair no pó sedento.
Tudo está inerte: ai! Tão quieta, como
Pesa em meu coração esta manhã;
Mesmo em dor sonharia, se dormisse,
Mas me é negado o sono. Ser aquilo
Que é meu destino ser traria júbilo,
Do homem que sofre a força, o salvador,
Ou ir-me ao golfo original das coisas:
Agonia não há mais, nem conforto;
Nem mais tortura o Céu, consola a Terra.

810

820

PANTEIA
Tu te esqueceste da que assiste a ti
Na escura noite fria, sem dormir
Até que teu espírito a penumbra?

PROMETEU
Vã, a esperança sem amor: tu amas.

PANTEIA
Profundamente. O astro do oriente

Fraqueja, e Ásia aguarda no índio vale
Tristes cenas do exílio; antes duro,
Gélido e desolado, como aqui;
Mas investido agora de flor e erva,
Com os mais doces sons e ares, que fluem
Entre riacho e floresta, a partir do éter
De seu transfigurante aspecto, que há
De sumir, se ao teu não se unir. Adeus!

830

ATO II

Cena 2.1.

Manhã. Um adorável vale no Cáucaso indiano. ÁSIA, sozinha.

ÁSIA

Das rajadas celestes tu desceste –
Sim, qual 'spírito, ideia que com lágrimas
Raras faz embaçar os córneos olhos
E assombrar co'o pulsar o peito só
Que repousar devia, – tu desceste
No berço da tormenta acordas, filha
Dos ventos vários, Primavera... súbita
Tu vens como a memória vem, de um sonho,
Agora triste porque fora amável,
Qual gênio ou qual graça que levanta
Como da Terra e veste em nuvens áureas
O deserto da vida...

10

Eis a estação e o dia, e eis a hora;
Na aurora viestes, minha doce irmã...
Há muito tarda e desejada, vem! ...
Como é rasteiro o tempo, como o verme!
Tremula ainda o ponto da alva estrela
Na luz alaranjada da manhã
Além dos montes púrpuras; no abismo
De névoa repartida ao vento um lago
Negro a reflete – ora mingua – ou brilha
Com o sumir das ondas e o arder
No pálido ar das nuvens desfiadas...
Perco-a! Picos de neves como as nuvens
Tremeluzem no róseo sol – não ouço
Das plumas verde-mar a eólia música
Vibrando n'alba rubra?

20

[PANTEIA entra

Sinto e vejo

Olhos que ardem sorrisos lacrimosos
De astros no argênteo orvalho semi-extintos.
Minha amada belíssima, que vestes
A sombra d'alma pela qual eu vivo,
Como tardas! O sol esféreo o mar
Subira, o peito adocece em esperança,
No imaculado ar, por tuas plumas.

30

(...)

Cena 2.2.

Uma floresta, entremeada de rochas e cavernas.

ÁSIA e PANTEIA passam por ela.

Dois jovens FAUNOS estão sentados sobre uma rocha, escutando.

PRIMEIRO SEMI-CORO DE ESPÍRITOS

O rumo em que o amável par
Por cedro, pinha e teixo alçou,
E tudo que lá já medrou,
Do azul celeste se velou;
Nem chuva ou vento, sol, luar
Penetra as copas tão bacentas
Nem nada, fora o nublo rol,
Que em brisas paira-agarra a terra
E entre os troncos grises erra,
Perola as flores macilentas
Do verde louro, que renovou;
E dobra-se e, mudo, pois, se encerra,
Anêmona tão suave e bela:
Ou quando então alguma estrela,
Que sobe e vaga a noite escarpada,
Encontra a fenda, só, de onde ela
Faz cair a luz que os golfos vela
Que logo irá partir, partir,
No presto Céu que irá sumir,
Espalha em gotas luz dourada,
Como em queda a saraivada:
Aqui, a diva escuridão,
E jaz abaixo o músgueo chão.

10

20

(...)

Cena 2.3.

Um pináculo de rocha entre montanhas.

ÁSIA e PANTEIA.

PANTEIA

Eis aonde o som nos carregou – ao reino
De Demogórgone, o portal vulcânico
Como as fendas que sopram meteoros,
E onde o vapor oracular cumula
Que errantes jovens, sós, bebem e chamam
Verdade, amor, virtude, gênio, júbilo,
Vinho louco da vida, cujas borras
Sugam até se inebriarem, e erguem,
Qual Mênade a gritar Evoé! Evoé!,
Essa voz que é o contágio deste mundo.

10

(...)

Cena 2.4.

A caverna de DEMOGÓRGONE.

ÁSIA e PANTEIA.

PANTEIA

Que forma senta, em véu, no ebâneo trono?

ÁSIA

O véu cai.

PANTEIA

Poderosas trevas vejo,
No assento de poder, e umbrosos raios
Dardejam, como luz do sol no zênite.
Inobservado, informe; não tem membros,
Nem forma, nem desenho; mas sentimos
Que é alma viva.

DEMOGÓRGONE

O que for, pergunte.

ÁSIA

O que podes dizer?

DEMOGÓRGONE

O que exigires.

ÁSIA

Quem fez o mundo vivo?

DEMOGÓRGONE

Deus.

ÁSIA

Quem nele
Tudo fez? Juízo, ideias, paixões, zelo,
Criatividade?

10

DEMOGÓRGONE

Deus: o Onipotente.

ÁSIA

Quem o sentido fez, que à rara vinda
De primaveris ventos, ou à voz
De alguém amado, ouvida à sós no viço,

Enche os olhos de lágrimas, que turvam
Das flores sem lamento a vista esplêndida,
E em solitude deixa a plena terra
Quando não volta?

DEMOGÓRGONE

Deus misericórdio.

ÁSIA

E quem fez o terror, remorso, crime,
Que, com cada pensar da humana mente,
Dos elos da cadeia-mor das coisas,
Com peso pende e arrasta, e cada um arca
Sob o fardo, rumando o mortal fosso;
Desespero, e amor que se faz ódio;
Desamor próprio, amargo mais que sangue;
Dor, cuja fala familiar e ignota
Uiva, e aguda grita, dia a dia
E Inferno, ou medo dele?

20

DEMOGÓRGONE

Ele reina.

ÁSIA

Dize seu nome: um mundo ardendo em dor
Pede seu nome: pragas hão de tê-lo.

30

(...)

Cena 2.5.

O carro faz uma pausa dentro de uma nuvem no cume de uma montanha nevada.

ÁSIA, PANTEIA e o ESPÍRITO DAS HORAS

ESPÍRITO:

Meus corcéis vêm querer descansar
No que a noite se faz em manhã
Mas a Terra me veio avisar
Que mais rápido devem voar:
Como fogo será seu afã!

ÁSIA

Sopras em suas ventas, mas meu sopro
Os faria correr mais.

ESPÍRITO

Ai, não faz!

PANTEIA

Oh, para e dize de onde a luz vem, 'spírito
Que esta nuvem inunda? O sol repousa.

ESPÍRITO

O sol se erguerá ao meio dia: Apolo
No céu detém-se, estupefato; a luz
Que inunda este vapor, como o tom aéreo
De rosas preenche o rio cuja água miram,
Flui de tua poderosa irmã.

10

PANTEIA

Sim, sinto—

ÁSIA

O que há contigo, irmã? Tu estás pálida.

(...)

ATO III

Cena 3.1.

Céu.

JÚPITER no seu trono; TÉTIS e as outras deidades em assembleia.

JÚPITER

Congregados poderes do céu, sócios
Da força e glória deste a quem servis,
Regozijai! Onipotente agora
Sou, tudo me é submisso; solitária,
A humana alma, como fogo vivo,
Queima ao céu ainda com feroz censura e dúvida
E lamentos e preces relutantes,
Lançando insurreições, que tornar podem
Nosso império inseguro, embora fixo
Na ancestre fé, e o coevo infernal, medo;
E pelas minhas pragas pelo ar pêndulo,
Qual neve em picos nus, cai floco a floco,
Agarrando-o, na noite da ira minha
Galga as penhas da vida, passo a passo,
Que a fere, como o frio fere o pé nu
Sobre a miséria permanece, excelsa,
Irreprimida, mas ruínosa em breve:
Mesmo agora gerei portento estranho,
A criança fatal, terror da terra,
Que aguarda chegar destinada hora,
Do ermo assento levar, de Demogórgone
Hedionda força em membros sempre-vivos
Trajando o torvo incontemplado espírito,
A redescer e a chama pisotear.

10

20

(...)

Cena 3.2.

A foz de um grande rio na ilha de Atlântida.

OCEANO é descoberto reclinando-se próximo à praia;

APOLO está em pé ao seu lado.

OCEANO

Ele caiu sob seu conquistador?

APOLO

Sim, findando-se a lida que turvou
Meu orbe, e abalou os astros sólidos,
Seu olhar em terror clareou o céu
Com luz sanguínea, pelas grossas franjas
Das trevas vitoriosas, com sua queda:
Como a luz-estertor de um rubro dia,
Que, de um rasgo entre nuvens flamejantes,
Queima em voragens procelissulcadas.

OCEANO

Ao abismo afundou? Ao vazio negro?

10

APOLO

Um'águia envolta em nuvem carregada,
As atônitas asas, pelo Cáucaso
Embrenhadas nos vendavais, seus olhos
Que o sol miraram sem se ofuscar, cegos
Pelo alvo raio, e a saraiva dura
A faz se debater, e enfim afunda
Prostrada, e gelo aéreo nela prende.

(...)

Cena 3.3.

Cáucaso.

PROMETEU, HÉRCULES, IONE, a TERRA, ESPÍRITOS, ÁSIA e PANTEIA, levadas na carruagem com o ESPÍRITO DAS HORAS.

HÉRCULES desagrilha PROMETEU, que desce.

HÉRCULES

Gloriosíssimo espírito! A força
À coragem, saber e amor sofrido
E a ti, que a forma és a quem alentam,
Como um escravo serve.

PROMETEU

Tais palavras
Mais doces são que a liberdade tão
Tarda quanto almejada.

Ásia, luz
Vital, sombra do incontemplado belo;
E vós, ninfas irmãs, que, com cuidado
E amor, doces fizeram árduos anos;
Não partiremos, pois. Há uma caverna,
Toda coberta em plantas odoríferas,
Que com folhas e flores o sol toldam,
Calçada de esmeralda; em despertante
Clamor, salta uma fonte por seu meio.
Lágrimas congeladas da montanha,
Qual neve ou prata, diamantinos píncaros
Chovendo dúbia luz, do teto pendem;
E lá é ouvido o ar, sempre-movente
De ramo em ramo sussurrando, e aves,
E abelhas; e ao redor músgueos assentos,
E ervas brandas paredes duras vestem;
Será nossa tal simples moradia;

10

20

(...)

Cena 3.4.

Uma Floresta. Ao fundo, uma Gruta. PROMETEU, ÁSIA, PANTEIA, IONE e o ESPÍRITO DA TERRA.

IONE

Irmã, vê que sublime; como plana
Sob as folhas! E em sua cabeça queima
Luz, como raios de astros de esmeralda
Mistos na bela coma! Como cai
Seu esplendor em flocos sobre a relva!
Tu o conheces?

PANTEIA

É o sensível 'spírito
Que a terra guia pelo céu. De longe
Densas constelações a essa luz chamam
De mais amável dos planetas; paira
Às vezes nos borrifos do mar salso
Ou de nuvens brumosas faz seu carro,
Ou passa campos, urbes dormecidas,
Ou sobre os píncaros e sob os rios,
Ou pelo vasto verde ermo, como
Agora, em maravilha. Quando Jove
Não reinava, era Ásia sua amada,
E vinha, de seus olhos beber líquida
Luz, da qual tinha sede, como alguém
Mordido pela dipsas, e com ela
Confidenciava, pueril, e disse
O que sabia e via, e muito via,
Fazendo pouco caso do que via;
E a chamava, seu rumo não sabendo,
Mãe, cara mãe.

10

20

O ESPÍRITO DA TERRA, *correndo para ÁSIA*

Mãe, caríssima mãe!

Posso falar contigo como quero?
Posso esconder meus olhos nos teus braços,
Após cansá-los com tamanha graça?
Posso brincar ao lado teu nas tardes
Em que a lida se finda no ar silente?

(...)

ATO IV

Cena

Parte de uma floresta próxima à caverna de PROMETEU. PANTEIA e IONE dormem: elas despertam gradualmente durante a primeira canção.

VOZ DE ESPÍRITOS INVISÍVEIS
O ástreo céu se fora!
No que o sol pastor guia
As estrelas ao redil
No abismo da aurora,
Eclipsante e apressado, e elas, além
De sua azul moradia,
Fogem, qual cervo arredio.
Onde estais, porém?

[Uma Procissão de Sombras e Vultos negros passa, confusamente, cantando.]

Vamos, vamos:
O esquife portamos 10
Do pai de muitos cancelados anos!
Somos umbras
Das Horas fundas
Levando o Tempo à sua eterna tumba.

Lancemos, lancemos
Não folhas, cabelos,
Com pranto e não rocio o pálio molhemos!
Espalhe-se a flora
Que a morte descora 20
Sobre o cadáver do Senhor das Horas!

(...)

DEMOGÓRGONE
Eis o dia em que no vazio abismo
Vai no condão da Terra o despotismo
Do céu, caindo a Conquista no vazio:
O amor, do trono do poder paciente
No peito sábio, d' hora mais insciente
Da resistência, do escorregadio 560
Penhasco da agonia, cobertura
Vem com as asas dar ao mundo em cura.

O Bem, Saber, Virtude e Resistência,

Eis os selos da mais firme evidência
Que o fosso cobre contra a Destruição;
E se, com mão enferma, a Eternidade,
Mãe de atos e horas, for dar liberdade
À serpente que, com sua extensão,
A agarraria; co'este condão há
De o império, da ruína, recobrar.

Sofrer mal à Esperança infindo e vasto;
Perdoar o ato que à morte é mais nefasto;
Violar o que se crê o maior poder,
Amar, arcar; té que a Esperança veja
Nascer de seus destroços o que almeja;
Não se alterar, falhar, se arrepender;
Isso, Titã, é ter, como em tua glória,
Bem, Belo, a Liberdade que vigora;
Isso em si é Graça, Vida, Reinado e Vitória.

570

FIM

Anexo 1: Notas do poema

“Ouves isso, Anfiarau, tu que jazes sob a terra?” o verso é da tragédia perdida de Ésquilo *Epigoni*, que Shelley encontrou ao ler as *Tusculanae Disputationes* de Cícero (II. xxv. 60). A frase deste verso está na voz do personagem Cleante, e seu interlocutor, na peça, é Anfiarau, mas Cícero a volta para se referir a Zenão, o fundador do estoicismo. Cleante reclama aqui da incapacidade do deus Dioniso de suportar sofrimento físico como os estoicos. Ao copiar esse verso para o seu caderno, ele o intitulou de “Ao fantasma de Ésquilo”, voltando, assim, as palavras do tragediógrafo contra si, um movimento semelhante ao realizado pelo todo do seu *Prometeu Desacorrentado*.

Ato I

Uma ravina de gélidas rochas no Cáucaso indiano. Shelley desloca a cena do mito do Cáucaso europeu (entre o Mar Negro e o Mar Cáspio) para o Cáucaso indiano, ou Kush, que alguns escritores identificavam com o Himalaia. O motivo por trás desse deslocamento não há muito motivo de especulação, mas pode-se pensá-lo como uma transposição visando uma ampliação da abrangência do mito grego, da topografia grega para o mundo, universalizando o mito de Prometeu.

Panteia e Ione. Duas oceânides, ninfas filhas do deus Oceano. No *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, as oceânides, sem nomes individuais, servem de coro à peça. Em Shelley, elas são individualizadas e têm personalidade própria.

v. 1. Dáimones: do grego *daimon*, figuras intermediárias entre os homens e os deuses. A terminologia é usada por Platão em diálogos como *O Banquete* e *A Apologia de Sócrates*, por exemplo, em que Sócrates revela não crer nos deuses, tal como representados pela mitologia grega, mas ele acreditava nos dáimones – e Eros, o Amor, para ele seria um dáimon. Aqui, sendo o “Senhor dos Deuses, Dáimones e Espíritos” Júpiter, o interlocutor ausente de Prometeu, a locução do monólogo se refere à sua dominação a todos os seres vivos, menos um, que é o próprio Prometeu (v. 2).

v. 13. Três mil anos.... O tempo que, pelo cálculo dos cientistas da época, separava as civilizações antigas da civilização contemporânea.

v. 48. horas rastejantes: Shelley aqui subverte a representação clássica das Horas como seres alados.

v. 123. Ásia: Filha de Oceano e Tétis, irmã das outras ninfas já presentes na peça, Ione e Panteia. Era tipicamente representada como mãe de Prometeu, mas Heródoto, possivelmente por engano, se refere a ela como esposa do titã, que é provável que seja a fonte para a criação da Ásia de Shelley.

v. 186. Mãe venerável: Gaia ou Teia, a Terra, na *Teogonia* de Hesíodo, é mãe dos titãs, cujo pai é Urano, o Céu.

v. 206. Demogórgone: O Demogórgone de *Prometeu Desacorrentado* é uma criação própria de Shelley, cujo sentido Harold Bloom identifica como representando o ato relacional que une um Eu a um Tu na relação mítica (e, posteriormente, dissemina essa relação pelo mundo inteiro, restaurando-o). Shelley, no entanto, deriva o nome de uma tradição pré-existente, mas cuja origem é incerta: os críticos apontam para um erro medieval de ortografia da palavra grega *demiourgos*, “demiurgo”, no mito de criação do diálogo *Timeu*, de Platão, que resultou em “Demogorgon”, que transbrasileiramos aqui como “Demogórgone”. A partir daí, o filósofo Teodôncio, que viveu entre os séculos IX e XI e cuja obra, em sua maior parte se perdeu, atribui a Demogorgon, em um de seus textos, a paternidade dos deuses, sendo citado, nisso, por Bocaccio em seu livro *Da Genealogia dos Deuses dos Gentios*. E, Thomas Peacock (1785-1866), um escritor e amigo próximo de Shelley, por sua vez, usa essa mesma obra de Bocaccio em seu poema *Rhododaphne* numa nota sobre Demogorgon, considerada a provável referência a que Shelley teve acesso. No entanto, temos mais de uma referência a essa entidade já na tradição da literatura inglesa: em Christopher Marlowe, John Milton e Samuel Taylor Coleridge, por exemplo, ela aparece demonizada e com ares sinistros, sendo mencionado na fórmula satânica recitada pelo Doutor Fausto (Cena 3, vv. 16-23), na tragédia homônima, surgindo como um dos estranhos habitantes das regiões do Caos, no *Paraíso Perdido* (II. vv. 961-5), e se fazendo presente num poema tardio de Coleridge (ao qual, presume-se, Shelley não deve ter tido acesso), intitulado “Limbo” (v. 10). Uma outra interpretação, ainda, o associaria etimologicamente ao povo, decompondo a palavra em *demo* e *gorgon*, *people-monster*, como é referido pelos críticos de língua inglesa, o “monstro do povo”, representando as energias represadas da população contra os tiranos. Essa é provavelmente a mais útil das informações que temos sobre o personagem, ainda que fracasse em explicá-lo em sua totalidade, reduzindo-o a uma alegoria, a uma pequena parte do sentido do mito maior que é relatado pela visão de Shelley.

v. 211. Tifeu: gigante de cem cabeças, com asas e a parte de baixo formada por serpentes, o último filho da Terra, cujo pai era o Tártaro. Seu nascimento e a luta contra ele são narrados na *Teogonia* (vv. 820-68). É vencido por Jove após uma longa e árdua batalha, que o aprisiona, enfim, no Monte Etna. Também conhecido como “Pai de todos os monstros”, gerou várias bestas mitológicas com sua esposa, Equidna, “Mãe de todos os monstros”.

vv. 286-91. Aqui Shelley combina imagens análogas à da tortura da camisa de Nessus, da mitologia grega (em “Um manto em veneno de agonia”) com a imagem cristã da coroa de espinhos (“candente / Ouro, coroa de dor ao crânio dissolvente”) e das “roupas resplandecentes” com as quais vestiram Jesus, segundo o Evangelho de Lucas (23:11), bem como também de Mateus, 27: 28-29, e Marcos, 15:17.

v. 324. Serpenvolto bastão: Hermes/Mercúrio carregava o caduceu, um bastão

envolvido por duas serpentes. Este verso prenuncia a chegada do mensageiro dos deuses à cena.

vv. 346-48. *Gerião*: monstro mitológico habitante da Eriteia, “a ilha vermelha”. É morto e tem o seu gado roubado por Hércules, como parte do seu décimo trabalho. É mencionado, na antiguidade, por Hesíodo, Ésquilo e Estesícoro. Na poesia moderna, Dante o representa como um monstro alado no *Inferno*, que o transporta, junto de seu guia, Virgílio, até o oitavo círculo infernal no canto 17. Já a poeta contemporânea canadense Anne Carson se baseia na representação da obra fragmentada de Estesícoro para fazer dele o personagem principal de seu romance-poema *Autobiography of Red*; *Quimera*: filha de Tifeu com Equidna, era um monstro que soprava fogo pelas ventas, formado por partes de outros animais, como o leão, o dragão e o bode. É morta por Belerofonte, com a ajuda de Pégaso, a pedido do rei lóbates, da Lícia; *Esfinge*: monstro com asas, corpo de leão e rosto e seios humanos, que aterrorizou Tebas, devorando qualquer um que fracassasse em responder ao seu enigma. Comete suicídio quando este é resolvido por Édipo. Shelley aqui alude ainda à parte posterior do mito de Édipo, descrita nas peças como o *Édipo Rei* de Sófocles, em que Édipo descobre ter matado o pai e se casado com a mãe (o “contranatural amor”).

v. 398. *gládio da Sicília, filipênsil*: referência à espada de Dámocles. Dámocles, um bajulador, pronunciara que Dioniso de Siracusa, governante da região, na Sicília, era o homem mais feliz do mundo por conta de sua riqueza. Dioniso, por sua vez, convidou Dámocles a ocupar o seu lugar como soberano. Em meio a todas as pompas, Dámocles se dá conta de que há, simbolicamente, uma espada pendurada sobre sua cabeça, suspensa apenas por um pelo de cavalo.

v. 456. Shelley derivou essa imagem, a dos medos, ódios e maus pensamentos humanos como cães de caça perseguindo uma presa, de um trecho da *Décima Segunda Noite*, de Shakespeare: “Neste instante, transformei-me num cervo / E os meus desejos, como cães cruéis / Desde então perseguem-me” (l.i.21-23).

v. 472. A Noite, ou *Nyx*, no grego, era a divindade ancestral filha do Caos e responsável por gerar várias entidades sombrias, dentre elas Lote, Morte, Sono, Escárnio, Miséria, as três Moiras (Fiandeira, Distributriz e Inflexível), Nêmesis, Engano, Amor, Velhice e Éris, conforme a *Teogonia* (os nomes dessas entidades em português foram aqui retirados da tradução de Jaa Torrano). As Erínias, ou Fúrias, no entanto, eram filhas da castração de Urano, nascendo das gotas de sangue do pênis desmembrado, e a alteração de parentesco para relacioná-las à Noite parece ser mais uma alteração de Shelley. Segundo a representação clássica também, as Fúrias seriam três, Alecto, Megera e Tisífone, mas Shelley as representa em um número de pelo menos cinco delas, sem nomes individuais.

v. 546. Jesus Cristo.

v. 567. A França. Shelley alude aqui à degeneração da Revolução Francesa no

período de Terror e às guerras de conquista.

v. 585. Cristo, outra vez.

v. 631. *não sabem o que fazem*: as palavras da Fúria são uma referência irônica ao discurso de Cristo na cruz, como se pode ler em Lucas 23:34: “E dizia Jesus: Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem”.

vv. 691. Os espíritos, que formaram um coro em vv. 672-690, agora surgem individualmente. Segundo Harold Bloom, os quatro primeiros são espíritos individuais que representam arquétipos do rebelde, do mártir, do sábio e do poeta, os agentes ideais capazes de realizar o que Bloom chama de “apocalipse humanista”, a revolução que marca o ato III. Já os espíritos quinto e sexto encerram a canção com o aviso sobre a sombra da possibilidade da reversão do apocalipse, da transformação novamente do mundo regenerado em um mundo decaído (BLOOM, 1959, p. 114).

vv. 825. *O astro do oriente*: Primeira referência aqui à estrela-da-manhã, Vésper, ou o planeta Vênus, cuja luz vai sendo ofuscada pelo Sol enquanto ele ascende rumo ao zênite. Bloom interpreta essa imagem como referente ao poder de Júpiter, que míngua diante do poder maior de Demogórgone, assim como a luz de Vênus míngua diante da luz do sol.

v. 826. *Índio vale*: O vale no Cáucaso indiano onde se passará a cena seguinte (em oposição à cena que acabou de transcorrer nas montanhas do Cáucaso). Há uma simbologia sexual evidente na oposição entre as montanhas gélidas do primeiro ato e o vale “agradável” em que se abre o segundo.

Ato II

Cena 1.

v. 16. Cf. I. v. 48.

v. 57. *irmã marinha*: Ione.

vv. 68-9. *Irmã de quem com passos calça o mundo / De amor*: A interlocutora aqui é Panteia, que relata o diálogo. Quem calça de amor o mundo com seus passos é Ásia, que mais tarde é transfigurada numa forma de deusa do amor.

v. 107. Cf. I. v. 825.

v. 132. Como disse Panteia, ela teve dois sonhos. Um deles, ela relatou em vv. 62-92. Do outro, como ela disse, ela não se lembra, mas ele toma forma e passa fisicamente pela cena agora e as guia até as cenas seguintes, rumo à caverna de

Demogórgone e à queda de Júpiter.

v. 135. *amendoeira*: Earl R. Wasserman aponta que, na *História Natural* de Plínio (obra com a qual Shelley estava bem familiarizado), livro XVI (que trata das árvores), trecho 103, a amendoeira é a primeira árvore a florescer no inverno (em janeiro) e a dar frutos (março), o que a reveste com toda uma simbologia associada à primavera, cujo tom domina esta cena inteira. Na Bíblia Hebraica, em Jeremias, 1:10-1, há um trocadilho, na voz de lavé, entre as palavras “amêndoa” (*shaqued*) e “vigiar” (*shoqued*), que resulta no seguinte diálogo (que assume, em português, um tom levemente absurdista, visto que as traduções não costumam tentar reproduzir esse jogo de palavras do hebraico): “Ainda veio a mim a palavra do SENHOR, dizendo: Que é que vês, Jeremias? E eu disse: Vejo uma vara de amendoeira. E disse-me o SENHOR: Viste bem; porque eu velo sobre a minha palavra para cumpri-la”. Assim, a amendoeira está aqui duplamente associada à atenção, à vigília. Ela aparece aqui fulminada (“lightning-blasted”), no entanto, e, como se sabe, o raio é a arma de Jove. O fato de que os botões de flores surgem na árvore, ainda que castigada pelo tirano, a associa a Prometeu.

v. 136. *ermos citas*: refere-se à Cítia, região maior localizada ao norte e nordeste da Pártia, ao noroeste do leste europeu e ao norte do Mar Negro.

v. 140. No mito grego, o mortal Jacinto é abduzido por Apolo, após o deus se apaixonar por ele. Mas Zéfiro, com ciúme, o mata (volvendo o vento para que o atingisse com um disco de arremesso), e Apolo, choroso, após transformá-lo na flor de nome jacinto, escreveu seu lamento “ai” (igual ao “ai” português) nas pétalas. Nesta cena, então, as pétalas do sonho de Panteia estão cobertas com a palavra “seguir” iguais às pétalas do luto de Apolo.

v. 170. Oceano, na mitologia, é, ao mesmo tempo, o rio Oceano que, segundo a concepção grega, circundava o mundo, e o titã que preside sobre essas águas desconhecidas (em oposição a Posêidon/Netuno, que presidia sobre os mares mais conhecidos do Mediterrâneo). Ásia, Panteia e Ione, são oceânides, filhas desse deus.

Cena 2

v. 2. *teixo*. O teixo é uma árvore que costuma nascer em cemitérios e pátios de igreja, sendo, por isso, associado à morte.

v. 13. *anêmona*: não a anêmona do mar, mas uma flor, chamada em inglês também de “wind-flower”, que recupera parte do sentido de “filha do vento”, que a palavra tem em grego. Segundo a mitologia, Vênus transforma o sangue de Adônis, após sua morte, nesta flor, evento narrado no livro X das *Metamorfoses*, de Ovídio.

vv. 18-9. O “presto Céu que irá sumir”, no inglês “swift Heavens that cannot stay”

(“os Céus ligeiros que não podem permanecer”, numa tradução mais literal), alude, segundo Harold Bloom, à impossibilidade da manutenção das relações mitopeicas no mundo decaído (BLOOM, 1959, p. 120).

vv. 70-82. Está aqui representado o ciclo do hidrogênio, conforme era o conhecimento científico da época, gerando o fenômeno do *ignus fatuus*, ou fogo fátuo, em pântanos.

v. 90. *Sileno*. Entidade que foi companheiro e tutor de Dioniso/Baco, deus do vinho, representado como um homem gordo, alegre e bêbado montado num jumento, com uma coroa de flores. Como uma entidade da natureza e membro da procissão do deus do vinho, ele está aqui representado como chefe dos faunos (ou sátiros) em cena.

Cena 3

v. 4. Acredita-se que os antigos transe proféticos dos oráculos eram obtidos através da inalação de vapores vulcânicos. A cena ocorre com um fundo de um “pináculo de rochas entre montanhas”, conferindo-lhe um tom oracular.

v. 9. As mênades, ou bacantes, eram as adoradoras de Dioniso. Durante os bacanais, elas realizavam atos milagrosos com o tirso (o símbolo do deus, uma forma de cetro de madeira com uma pinha na ponta) e, num estado de frenesi ritualístico, obtido através de uma mescla de dança e vinho, destroçavam, com as próprias mãos, qualquer homem ou animal que cruzasse seu caminho. O rei Penteu, de Tebas, foi vítima das mênades, castigado por ele por não reconhecer a divindade do deus (conforme retratado em *As Bacantes*, de Eurípedes), e destino semelhante teve Orfeu. “Evoé!” era a palavra que elas gritavam durante os bacanais.

vv. 12-6. As imagens centrais aqui ecoam as de Milton, no *Paraíso Perdido*, quando Rafael sugere a Adão que a Terra possa ser “senão a sombra do Céu e das coisas lá contidas / Cada uma à outra semelhante, mais do que se pensa na Terra”, em tradução livre (V. vv. 574-6).

v. 39. Uma metáfora invertida, em que um evento natural (a avalanche) é comparado a figuras “das operações da mente humana” (uma revolução, ocorrida com a revolta em “celiavessas mentes”, i.e. mentes avessas ao Céu, à tirania representada por Júpiter) como o próprio Shelley menciona no prefácio.

v. 70. O “pétreo gênio”, ou o espírito da pedra, que atrai o metal é uma referência ao ímã, que atrai o ferro, do mesmo modo como todas as outras coisas se atraem nesta estrofe: o cervo chama o cão, o trovão atrai o vapor, o calor atrai a mosca (no original, as imagens são da vela e da mariposa). E assim também é a morte e o amor, e a dor e o afã, o ontem e o amanhã.

v. 73. Ao contrário de como ocorre na atmosfera, com o ar agindo como prisma para a luz branca, que é dividida em cores, lá embaixo, a treva é espessa, portanto, “ não é um prisma”.

Cena 4

v. 6. A descrição de Demogórgone por Panteia remete à descrição da Morte feita por Milton, uma forma “indistinguível em junta ou membros” (Il. 666-73)

v. 61. *Amaranto*: uma flor cujo nome, do grego, significa “que não murcha”. Na literatura cristã, de Pedro a Milton, representa a esperança da salvação; *Nepente*: droga grega, descrita no livro IV da *Odisseia*, que afasta a tristeza (de “penthos”, tristeza, com o prefixo de negação “ne”) através do esquecimento. Por extensão, refere-se também à erva da qual essa droga seria extraída, já que este verso se dedica a tratar de flores e ervas mitológicas; *Moli*: no canto X da *Odisseia*, uma erva mágica dada a Ulisses por Hermes para protegê-lo dos feitiços de Circe.

v. 91. *mar interlunar*: o mar escuro e oculto visto à (falta de) luz na mudança da lua velha para a lua nova.

v. 116. Segundo Bloom, o apocalipse humanista de Shelley é um apocalipse agnóstico, a ser realizado através dos poderes de criação de imagens, mas não através de qualquer imagem específica. Por isso, diz Demogórgone, “sem imagem é a verdade” (BLOOM, 1959, p. 123).

v. 128. A fala de Demogórgone marca a chegada do Espírito que conduz o Carro das Horas. Ásia procura Demogórgone buscando informação, daí as referências oraculares em sua descida até ele. O que se revela, então, é que sua busca por informação se transforma numa busca por transfiguração. Ela pergunta quando chegará a hora de Prometeu se levantar, e a hora, segundo Demogórgone, é agora. Ela afunda na treva, a treva da Experiência, como diz Bloom, para encontrar o ponto em que ela converge com a Relação. Tendo encontrado a verdade, essa verdade, então, a liberta (BLOOM, 1959, p. 124).

v. 173. *Atlas*: titã irmão de Prometeu, recusou hospitalidade ao herói Perseu e foi por ele petrificado, através da cabeça da Medusa, transformando-se numa montanha tão imensa que, para os antigos, o mundo repousava em seus ombros.

Cena 5.

v. 16. A cena é escura (o sol só se erguerá após o meio-dia, com a libertação de Prometeu), e a luz irradiada aqui provém de Ásia. Com a chegada da hora da libertação, ela é transfigurada numa figura de deusa do amor (daí a luz aqui irradiada), que é o foco desta cena. Panteia primeiro descreve essa mudança,

depois uma canção de uma voz no ar e, por fim, a própria Ásia (a canção dela nesta cena é a única ocasião em que ela canta na peça inteira).

v. 25. Shelley faz aqui um uso sincrético dos mitos acerca do nascimento de Afrodite/Vênus: uma das versões a via como filha do Céu com a Luz; outra, como filha do sêmen de Urano (Céu) castrado, emergindo da espuma do mar; e outra ainda localizava seu nascimento perto de Tiro e a identificava com a Astarte dos fenícios e sírios. Ele aqui a funde com a figura mais livre e de menos fortuna mítica associada, que é Ásia, libertando-se, assim, das limitações de qualquer mito associado a Vênus.

vv. 98-100. Reiman aponta como a reversão das idades do homem aqui é paralela ao mito do diálogo *Político*, de Platão (REIMAN, 2007, p. 255, n.3). Bloom diz que aqui ela faz o percurso da Experiência rumo à Inocência, o caminho reverso da vida, e que ela pode realizá-lo apenas por ter tido sua natureza transfigurada. Ela retorna ao Jardim eterno, para renascer como uma noiva digna do Prometeu também renascido (BLOOM, 1959, p. 128-30).

Ato III

Cena 1

v. 12. A imagem da neve caindo “floco a floco” ecoa a imagem da revolução-avalanche, usada por Ásia em 2.3. v. 39, e representa uma ironia trágica por parte de Júpiter, na medida em que suas palavras remetem a uma verdade que ele mesmo desconhece. Trata-se de um reflexo de outra ironia maior, expressa em seu discurso até o v. 49, quando ele pensa que o carro em que chega Demogórgone é o carro que trará seu filho ainda mais poderoso que ele, destinado a herdar seu reino.

v. 25. *Ganimedes*: herói troiano, filho do rei Tros e da náíade Calírooe, abduzido por Zeus na forma de uma águia por causa de sua beleza, para se tornar escanção no Olimpo.

v. 36. *Tétis*: ninfa marinha, mãe de Aquiles.

v. 39. *Penetrante presença*: além de uma insinuação sexual evidente, o termo se refere ao mito de Sêmele, filha de Cadmo, que, seduzida por Júpiter, teria sido enganada por Juno para que pedisse a ele que se revelasse a ela em sua forma verdadeira, cujo esplendor, uma vez contemplado, a fez ser consumida por chamas. Dioniso (renascido, pois sua encarnação anterior, chamada Dioniso Zagreu, filho de Jove e Perséfone/Prosérpina, fora despedaçada pelos titãs ainda criança, sendo o coração a única parte sobrevivente) era o filho do qual Sêmele ainda estava grávida quando morreu. Para salvar o deus infante, Jove o recupera de entre as chamas e o gesta em sua perna.

v. 40. sépis: na *Farsália*, de Lucano (que Shelley leu), era uma serpente peçonhenta lendária, cujo veneno era capaz de dissolver quem por ela fosse mordido. Em Lucano, o personagem Sabelo é morto por uma delas ao tentar atravessar o deserto da Numídia (IX. 762-88). A serpente também é descrita, mais tarde, no século 7 d.C., por Isidoro de Sevilha (*Etimologias*, livro 12, 4:17).

v. 62. cárcere titânico: referência ao Tártaro, o equivalente para os deuses ao que é o Hades para os mortais, bem como lugar de punição a figuras vis como Sísifo e Tântalo. Quase todos os titãs foram banidos para o Tártaro após a Titanomaquia. Prometeu, em Ésquilo, é lançado para lá ao final de *Prometeu Acorrentado*. A distância entre a Terra e o Tártaro é tamanha que, segundo Hesíodo, na *Teogonia*, demoraria nove dias para uma bigorna de bronze cair do Céu até a Terra (chegando à Terra apenas no décimo dia), e o mesmo tempo para que caísse da Terra para o Tártaro.

v. 69. Senhor do mundo: “monarch” (monarca), no original, a terminologia de Jove aqui ecoa as de Prometeu na abertura do poema, que se refere a ele como “monarca dos deuses...” (que optamos em traduzir por “senhor” por questões métricas, e repetimos em ambas as instâncias pelo bem da recorrência). Jove não é capaz de compreender que Prometeu não quer derrubá-lo para tomar o lugar dele como senhor, mas sim, abolir todo o sistema de opressão que faz com que ele ou qualquer outro deus seja um tirano sobre todos os outros seres.

v. 72. abutre e serpente: Joseph Campbell comenta a simbologia por trás do uso mítico do serpente e da águia, na medida em que a primeira é um símbolo do terrestre por excelência, e a outra, do aéreo, do celestial (sendo a união dos dois materializada na imagem do dragão) (CAMPBELL, 2010, p. 39). Em Shelley, o primeiro canto de *A Revolta do Islã* começa com a observação de um embate entre os dois animais. A águia também é o animal de Júpiter, mas Shelley, ao que parece, faz um jogo de palavras curioso aqui, ao substituí-la por um abutre, na medida em que ambas as aves são referenciadas como a ave da punição de Prometeu. É evidente, no entanto, que, no que diz respeito à nobreza, o abutre representa um rebaixamento em relação à águia.

v. 79. Ai: como dito na nota de 2.1. v. 140, “ai” é o lamento grego, tal como no português. Shelley emprega o “ai” grego aqui, em vez do “alas” do inglês (como é o caso dos outros momentos que traduzimos por “ai”). Para marcar a diferença entre o grego e o português, em que são idênticos os “ais”, recorreremos, então, a um recurso gráfico.

v. 81. sempre, sempiterno: a expressão “ever, forever”, empregada por Júpiter aqui, ecoa mais uma vez, as palavras de Prometeu, quando exclama “dor, sempre, sempiterna” nos vv. 23, 30, 636.

vv. 2-3. O orbe de Apolo é o Sol, que se move, propelido pelo carro do Sol. Já as estrelas no céu estão representadas segundo a concepção clássica dos astros imóveis, por isso “astros sólidos”.

v. 39. *Vesper*: Cf. I. v. 825.

Cena 3

v. 1. Hércules/Héracles era quem estava destinado a libertar Prometeu ao final do ciclo de seu mito, quebrando as cadeias que o prendem e matando a águia/abutre. No entanto, com a abolição da violência do apocalipse humanista de Shelley, ele só quebra as cadeias, e o destino da ave é ignorado. Hércules é descendente de Io, que tem um papel crucial em *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Io, com Jove, gera Épafo, cuja filha Líbia gera, com Posêidon, Belo, cujo filho Dânao gera, entre as outras 50 filhas, Hipermnestra (a única danaide que não mata o marido após as núpcias), que gera Abas, que gera Acrísio, cuja filha Dânae gera Perseu. Perseu, por fim, com Andrômeda gera Electrião, e Alcmena é sua filha, totalizando 12 gerações de Io até o nascimento de Hércules.

v. 25. *Mutabilidade*: a noção de Mutabilidade provém do poeta do século XVI Edmund Spenser, autor de *The Fairie Queene*, (chamam-se os “cantos da Mutabilidade” os fragmentos do sétimo e incompleto livro do poema) obra que foi lida por Shelley e que o influenciou poeticamente. Ela se refere a como as coisas no reino mortal sofrem a ação do tempo e foi já assunto de Shelley em poemas ambos intitulados “Mutability” (“The flower that smiles today” e “We are as clouds that veil the midnight moon”), bem como no famoso soneto “Ozimândias”, indiretamente.

vv. 42-3. *Ena*: é nos prados da região do Ena, na Sicília, onde, segundo a mitologia, teria acontecido o episódio do rapto de Perséfone/Prosérpina por Hades/Plutão. *Hímera*: importante cidade da Grécia antiga, próxima do Ena, destruída pelos cartagineses.

v. 65. *Proteu*: divindade marinha ancestral, capaz de mudar de forma e revelar coisas sobre o passado, o presente e o futuro, se capturado. Aparece no canto IV da *Odisseia*. Segundo a interpretação dos mitos clássicos feita por Francis Bacon, ele representaria a natureza física e a lei natural.

v. 154. *Nisa*: Há pelo menos dez lugares chamados Nisa na geografia clássica, todos eles relacionados ao deus Dioniso.

v. 165. *formas praxitelianas*: formas como as esculpidas por Praxíteles, escultor grego do século IV a.C.

v. 170. A Lampadephoría, em Atenas, era uma corrida em que os jovens participavam com tochas nas mãos (portanto emulosos, em emulação ao titã), em

culto a Prometeu. *Prometeu Piróforo* (aquele que porta o fogo) era o nome de uma das peças perdidas de trilogia de Ésquilo.

Cena 4

v. 19. *dipsas*: serpente lendária, presente em Lucano (*Farsália*, livro 9) e Milton (*Paraíso Perdido*, livro 10), cuja mordida causa uma sede incontrollável. O nome foi dado também, posteriormente, a um gênero de cobras (não lendárias) da América Latina.

vv. 65-7. A imagem das máscaras do que há de desagradável na natureza humana sendo removidas das criaturas que as usavam deriva do trecho sobre os simulacros em *Da natureza das coisas*, de Lucrécio (IV. v. 46ff) e aparece também no *Triunfo da Vida* (vv. 480-516).

v. 105. Com a regeneração geral da Terra, sua atmosfera deixa de agir como um prisma, por isso não mais distorce a luz branca numa variedade de cores e brilhos que ocultam a realidade.

v. 112. *formas fidisianas*: formas como as esculpidas por Fídias, escultor ateniense do século V d.C.

v. 119. *anfisbena*: serpente mítica de duas cabeças, uma em cada extremidade. A imagem toda deste trecho deriva do Panteão e da Sala della Biga no Museu do Vaticano, que Shelley visitou em Roma. O “carro lunar” dos vv. 111-2 se refere à biga, com suas duas rodas, em oposição ao carro com quatro rodas do deus solar; no museu, o jugo da biga era uma anfisbena.

v. 136. Inscrição do portão para o Inferno em Dante (III. v. 9).

v. 170. *Obelisco*: monumento egípcio em forma de um pilar quadrilátero e pontiagudo. Os obeliscos foram transplantados do Egito pelos exércitos de Roma para as principais piazzas da cidade, enquanto as construções erguidas pelos conquistadores, i.e. os próprios romanos, haviam ruído. Durante a época de Shelley, os hieróglifos ainda não haviam sido decifrados (por isso são “monstruosas formas bárbaras”).

v. 204. *inânia intensa*: inânia significa vaziez de matéria, vacuidade, ou o vácuo do espaço, no contexto. É razoável que, sendo Júpiter, como argumenta Timothy Webb, um deus da negação, esse capítulo termine com uma imagem de vazio.

Ato IV

v. 13. Aqui é o momento pós-apocalipse, a revelação, o fim do mistério e da história (escatologia), por isso a morte das horas.

v. 207. *Mãe dos Meses*: um nome para Diana/Ártemis, se referindo à lua. Aqui há a imagem dela como uma crescente finíssima, da lua nova trazendo a sombra da lua velha (compare com *O Triunfo da Vida*, vv. 79-86, em que a imagem do carro da vida também aparece com uma imagem lunar) Nota-se também uma relação de oposição entre ela e o Senhor das Horas, recém-falecido.

vv. 219-230. Há inúmeras alusões a brancura aqui, referente à lua, enfatizando sua esterilidade fria e a beleza de sua luz, não mais distorcida pela atmosfera.

v. 242. A imagem aqui ecoa a descrição dos anjos de Milton em *Paraíso Perdido* (V. v. 620-4) e do Carro da Deidade Paterna (VI. v. 749 ff), que, por sua vez, são releituras das visões de Dante (*Purgatorio*, Canto XXIX) e Ezequiel (1 e 10).

v. 283. *Prata vegetal*: referência a Milton, que, no *Paraíso Perdido*, fala que a Árvore da Vida, do Éden, dava “frutos ambrosiais / De ouro vegetal” (IV. v. 218-20).

v. 273. *Mirta*: planta associada a Vênus e ao amor.

vv. 289-318: muitos dos detalhes deste trecho derivam de um livro de paleontologia que Shelley leu em 1812, *Organic Remains of a Former World: an examination of the mineralized remains of the vegetables and animals of the Antediluvian World; generally termed extraneous fossils* [Restos Orgânicos de um Mundo Anterior: um exame dos restos mineralizados de vegetais e animais do Mundo Antediluviano: geralmente classificados de fósseis extrâneos], de James Parkinson, que parece coerente aqui com a descrição de um mundo habitado por beemotes e monstruosas formas não-humanas, ecoando as bestas míticas, gigantes e Nefelim do Antigo Testamento.

v. 338. *Praga com seu cetro*: Júpiter aqui foi, ele próprio, reduzido a uma praga.

vv. 388-393. A estrofe faz referência à lenda do Rei Bladud, da Bretanha. Bladud foi expulso do reino por sofrer de lepra, mas, enquanto caçava um porco que havia fugido, encontrou a fonte termal curativa da cidade de Bath e voltou para casa curado.

v. 415. *Órfica*: referente a Orfeu, o tocador de lira da mitologia grega, cuja canção amansava feras selvagens e fazia até mesmo cessar as torturas do Tártaro.

v. 471-2. Porque a Terra e a Lua se encontram no que se chama de rotação sincronizada, os dois corpos celestes estão sempre, com o período orbital da Lua sendo igual ao de rotação da Terra. Por isso, a Lua de Shelley diz estar sempre mirando a Terra.

vv. 474-5. *Agave*: filha de Cadmo, mãe do rei Penteu. Tornou-se uma mênade de Dioniso e, intoxicada pelo deus, matou o filho com as próprias mãos, imaginando que ele fosse um leão – a conclusão trágica da peça *As Bacantes*, de Eurípedes.

vv. 519. Aqui começa a canção final. Demogórgone se dirige a cada um dos elementos do mundo, e, sendo ele o próprio da relação mítica, segundo Bloom (1959), os elementos (Terra, Lua, os Deuses, os Mortos, os Gênios Elementais e as criaturas mortais) o respondem. A canção conclui com a fórmula mágica de Demogórgone para restaurar a regeneração da Terra caso ela se degenerar outra vez.

v. 575. Aqui Shelley adapta o sentimento de Satã do *Paraíso Perdido*, de Milton, revertendo as suas implicações morais: “nem por isso / Nem por o que o Poderoso Vencedor em sua fúria / Possa infligir, eu me arrependo ou mudo” (l. 94-96).

v. 578. O último verso da última estrofe, como um *grand finale* glorioso, destoa dos versos finais das outras estrofes, por ser um verso a mais (as outras chaves de ouro têm 2 versos, esta tem 3) e 2 sílabas a mais.

Anexo 2: Partitura de “Music, when soft voices die”

Lento espressivo

The image shows a musical score for the piece "Music, when soft voices die". It is written for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked "Lento espressivo". The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: "Music, when soft voices die, Vi-brates in the rose is dead, Are heaped, are heaped for the be-lov-ed's bed; And". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The first system covers measures 1-9, and the second system starts at measure 10. The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The Alto part follows with a similar melodic line. The Tenor part starts with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The Bass part starts with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The lyrics are written below each staff, with some words underlined to indicate phrasing. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

SOPRANO
 Mu - sic, when soft voi - ces die, Vi - brates in

ALTO
 Mu - sic, when soft voi - ces die, Vi - brates vi -

TENOR
 Mu - sic, when soft voi - ces die, Vi - brates, vi - brates

BASS
 Mu - sic, when soft voices die, Vi - brates in the

10
 rose is dead, Are heaped, are heaped for the be - lov - ed's bed; And

rose is dead, Are heaped, heaped for the be - lov - ed's bed; And

rose is dead, Are heaped, heaped for the be - lov - ed's bed; And

rose is dead, Are heaped, heaped for the be - lov - ed's bed; And

Anexo 3: Prometheus Unbound

PROMETHEUS UNBOUND: a Lyrical Drama in Four Acts

AUDISNE HAEC AMPHIARAE, SUB TERRAM ABDITE?

[Composed at Este, September, October, 1818 (Act 1); at Rome, March-April 6, 1819 (Acts 2, 3); at Florence, close of 1819 (Act 4). Published by C. and J. Ollier, London, summer of 1820.]

Preface

The Greek tragic writers, in selecting as their subject any portion of their national history or mythology, employed in their treatment of it a certain arbitrary discretion. They by no means conceived themselves bound to adhere to the common interpretation or to imitate in story as in title their rivals and predecessors. Such a system would have amounted to a resignation of those claims to preference over their competitors which incited the composition. The Agamemnonian story was exhibited on the Athenian theatre with as many variations as dramas.

I have presumed to employ a similar license. The Prometheus Unbound of Æschylus supposed the reconciliation of Jupiter with his victim as the price of the disclosure of the danger threatened to his empire by the consummation of his marriage with Thetis. Thetis, according to this view of the subject, was given in marriage to Peleus, and Prometheus, by the permission of Jupiter, delivered from his captivity by Hercules. Had I framed my story on this model, I should have done no more than have attempted to restore the lost drama of Æschylus; an ambition which, if my preference to this mode of treating the subject had incited me to cherish, the recollection of the high comparison such an attempt would challenge might well abate. But, in truth, I was averse from a catastrophe so feeble as that of reconciling the Champion with the Oppressor of mankind. The moral interest of the fable, which is so powerfully sustained by the sufferings and endurance of Prometheus, would be annihilated if we could conceive of him as unsaying his high language and quailing before his successful and perfidious adversary. The only imaginary being, resembling in any degree Prometheus, is Satan; and Prometheus is, in my judgment, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandizement, which, in the hero of Paradise Lost, interfere with the interest. The character of Satan engenders in the mind a pernicious casuistry which leads us to weigh his faults with his wrongs, and to excuse the former because the latter exceed all measure. In the minds of those who consider that magnificent fiction with a religious feeling it engenders something worse. But Prometheus is, as it were, the type of the highest perfection of moral and intellectual nature impelled by the purest

and the truest motives to the best and noblest ends.

This Poem was chiefly written upon the mountainous ruins of the Baths of Caracalla, among the flowery glades and thickets of odoriferous blossoming trees, which are extended in ever winding labyrinths upon its immense platforms and dizzy arches suspended in the air. The bright blue sky of Rome, and the effect of the vigorous awakening spring in that divinest climate, and the new life with which it drenches the spirits even to intoxication, were the inspiration of this drama.

The imagery which I have employed will be found, in many instances, to have been drawn from the operations of the human mind, or from those external actions by which they are expressed. This is unusual in modern poetry, although Dante and Shakespeare are full of instances of the same kind; Dante indeed more than any other poet, and with greater success. But the Greek poets, as writers to whom no resource of awakening the sympathy of their contemporaries was unknown, were in the habitual use of this power; and it is the study of their works (since a higher merit would probably be denied me) to which I am willing that my readers should impute this singularity.

One word is due in candor to the degree in which the study of contemporary writings may have tinged my composition, for such has been a topic of censure with regard to poems far more popular, and indeed more deservedly popular, than mine. It is impossible that any one, who inhabits the same age with such writers as those who stand in the foremost ranks of our own, can conscientiously assure himself that his language and tone of thought may not have been modified by the study of the productions of those extraordinary intellects. It is true that, not the spirit of their genius, but the forms in which it has manifested itself, are due less to the peculiarities of their own minds than to the peculiarity of the moral and intellectual condition of the minds among which they have been produced. Thus a number of writers possess the form, whilst they want the spirit of those whom, it is alleged, they imitate; because the former is the endowment of the age in which they live, and the latter must be the uncommunicated lightning of their own mind.

The peculiar style of intense and comprehensive imagery which distinguishes the modern literature of England has not been, as a general power, the product of the imitation of any particular writer. The mass of capabilities remains at every period materially the same; the circumstances which awaken it to action perpetually change. If England were divided into forty republics, each equal in population and extent to Athens, there is no reason to suppose but that, under institutions not more perfect than those of Athens, each would produce philosophers and poets equal to those who (if we except Shakespeare) have never been surpassed. We owe the great writers of the golden age of our literature to that fervid awakening of the public mind which shook to dust the oldest and most oppressive form of the Christian religion. We owe Milton to the progress and development of the same spirit: the sacred Milton was, let it ever be remembered, a republican and a bold inquirer into morals and religion. The great writers of our own age are, we have reason to suppose, the

companions and forerunners of some unimagined change in our social condition or the opinions which cement it. The cloud of mind is discharging its collected lightning, and the equilibrium between institutions and opinions is now restoring or is about to be restored.

As to imitation, poetry is a mimetic art. It creates, but it creates by combination and representation. Poetical abstractions are beautiful and new, not because the portions of which they are composed had no previous existence in the mind of man or in Nature, but because the whole produced by their combination has some intelligible and beautiful analogy with those sources of emotion and thought and with the contemporary condition of them. One great poet is a masterpiece of Nature which another not only ought to study but must study. He might as wisely and as easily determine that his mind should no longer be the mirror of all that is lovely in the visible universe as exclude from his contemplation the beautiful which exists in the writings of a great contemporary. The pretence of doing it would be a presumption in any but the greatest; the effect, even in him, would be strained, unnatural and ineffectual. A poet is the combined product of such internal powers as modify the nature of others, and of such external influences as excite and sustain these powers; he is not one, but both. Every man's mind is, in this respect, modified by all the objects of Nature and art; by every word and every suggestion which he ever admitted to act upon his consciousness; it is the mirror upon which all forms are reflected and in which they compose one form. Poets, not otherwise than philosophers, painters, sculptors and musicians, are, in one sense, the creators, and, in another, the creations, of their age. From this subjection the loftiest do not escape. There is a similarity between Homer and Hesiod, between Æschylus and Euripides, between Virgil and Horace, between Dante and Petrarch, between Shakespeare and Fletcher, between Dryden and Pope; each has a generic resemblance under which their specific distinctions are arranged. If this similarity be the result of imitation, I am willing to confess that I have imitated.

Let this opportunity be conceded to me of acknowledging that I have what a Scotch philosopher characteristically terms a 'passion for reforming the world:' what passion incited him to write and publish his book he omits to explain. For my part I had rather be damned with Plato and Lord Bacon than go to Heaven with Paley and Malthus. But it is a mistake to suppose that I dedicate my poetical compositions solely to the direct enforcement of reform, or that I consider them in any degree as containing a reasoned system on the theory of human life. Didactic poetry is my abhorrence; nothing can be equally well expressed in prose that is not tedious and supererogatory in verse. My purpose has hitherto been simply to familiarize the highly refined imagination of the more select classes of poetical readers with beautiful idealisms of moral excellence; aware that, until the mind can love, and admire, and trust, and hope, and endure, reasoned principles of moral conduct are seeds cast upon the highway of life which the unconscious passenger tramples into dust, although they would bear the harvest of his happiness. Should I live to accomplish what I purpose, that is, produce a systematical history of what appear to me to be the genuine elements of human society, let not the advocates of injustice

and superstition flatter themselves that I should take Æschylus rather than Plato as my model.

The having spoken of myself with unaffected freedom will need little apology with the candid; and let the uncandid consider that they injure me less than their own hearts and minds by misrepresentation. Whatever talents a person may possess to amuse and instruct others, be they ever so inconsiderable, he is yet bound to exert them: if his attempt be ineffectual, let the punishment of an unaccomplished purpose have been sufficient; let none trouble themselves to heap the dust of oblivion upon his efforts; the pile they raise will betray his grave which might otherwise have been unknown.

ACT I

Scene:

*A Ravine of Icy Rocks in the Indian Caucasus.
Prometheus is discovered bound to the Precipice.
Panthea and Ione are seated at his feet.
Time, night.
During the Scene, morning slowly breaks.*

PROMETHEUS

Monarch of Gods and Dæmons, and all Spirits
But One, who throng those bright and rolling worlds
Which Thou and I alone of living things
Behold with sleepless eyes! regard this Earth
Made multitudinous with thy slaves, whom thou
Requitest for knee-worship, prayer, and praise,
And toil, and hecatombs of broken hearts,
With fear and self-contempt and barren hope.
Whilst me, who am thy foe, eyeless in hate, 10
Hast thou made reign and triumph, to thy scorn,
O'er mine own misery and thy vain revenge.
Three thousand years of sleep-unsheltered hours,
And moments aye divided by keen pangs
Till they seemed years, torture and solitude,
Scorn and despair, — these are mine empire: —
More glorious far than that which thou surveyest
From thine unenvied throne, O Mighty God!
Almighty, had I deigned to share the shame
Of thine ill tyranny, and hung not here 20
Nailed to this wall of eagle-baffling mountain,
Black, wintry, dead, unmeasured; without herb,
Insect, or beast, or shape or sound of life.
Ah me! alas, pain, pain ever, for ever!

No change, no pause, no hope! Yet I endure.
I ask the Earth, have not the mountains felt?
I ask yon Heaven, the all-beholding Sun,
Has it not seen? The Sea, in storm or calm,
Heaven's ever-changing Shadow, spread below,
Have its deaf waves not heard my agony?
Ah me! alas, pain, pain ever, for ever! 30

The crawling glaciers pierce me with the spears
Of their moon-freezing crystals, the bright chains
Eat with their burning cold into my bones.

Heaven's wingèd hound, polluting from thy lips
 His beak in poison not his own, tears up
 My heart; and shapeless sights come wandering by,
 The ghastly people of the realm of dream,
 Mocking me: and the Earthquake-fiends are charged
 To wrench the rivets from my quivering wounds
 When the rocks split and close again behind: 40
 While from their loud abysses howling throug
 The genii of the storm, urging the rage
 Of whirlwind, and afflict me with keen hail.
 And yet to me welcome is day and night,
 Whether one breaks the hoar frost of the morn,
 Or starry, dim, and slow, the other climbs
 The leaden-coloured east; for then they lead
 The wingless, crawling hours, one among whom
 — As some dark Priest hales the reluctant victim —
 Shall drag thee, cruel King, to kiss the blood 50
 From these pale feet, which then might trample thee
 If they disdained not such a prostrate slave.
 Disdain! Ah no! I pity thee. What ruin
 Will hunt thee undefended through wide Heaven!
 How will thy soul, cloven to its depth with terror,
 Gape like a hell within! I speak in grief,
 Not exultation, for I hate no more,
 As then ere misery made me wise. The curse
 Once breathed on thee I would recall. Ye Mountains,
 Whose many-voicèd Echoes, through the mist 60
 Of cataracts, flung the thunder of that spell!
 Ye icy Springs, stagnant with wrinkling frost,
 Which vibrated to hear me, and then crept
 Shuddering through India! Thou serenest Air,
 Through which the Sun walks burning without beams!
 And ye swift Whirlwinds, who on poisèd wings
 Hung mute and moveless o'er yon hushed abyss,
 As thunder, louder than your own, made rock
 The orbèd world! If then my words had power,
 Though I am changed so that aught evil wish 70
 Is dead within; although no memory be
 Of what is hate, let them not lose it now!
 What was that curse? for ye all heard me speak.

FIRST VOICE (FROM THE MOUNTAINS)

Thrice three hundred thousand years
 O'er the Earthquake's couch we stood:
 Oft, as men convulsed with fears,
 We trembled in our multitude.

SECOND VOICE (FROM THE SPRINGS)

Thunderbolts had parched our water,
We had been stained with bitter blood,
And had run mute, 'mid shrieks of slaughter,
Thro' a city and a solitude.

80

THIRD VOICE (FROM THE AIR)

I had clothed, since Earth uprose,
Its wastes in colours not their own,
And oft had my serene repose
Been cloven by many a rending groan.

FOURTH VOICE (FROM THE WHIRLWINDS)

We had soared beneath these mountains
Unresting ages; nor had thunder,
Nor yon volcano's flaming fountains,
Nor any power above or under
Ever made us mute with wonder.

90

FIRST VOICE

But never bowed our snowy crest
As at the voice of thine unrest.

SECOND VOICE

Never such a sound before
To the Indian waves we bore.
A pilot asleep on the howling sea
Leaped up from the deck in agony,
And heard, and cried, "Ah, woe is me!"
And died as mad as the wild waves be.

THIRD VOICE

By such dread words from Earth to Heaven
My still realm was never riven:
When its wound was closed, there stood
Darkness o'er the day like blood.

100

FOURTH VOICE

And we shrank back: for dreams of ruin
To frozen caves our flight pursuing
Made us keep silence — thus — and thus —
Though silence is as hell to us.

THE EARTH

The tongueless Caverns of the craggy hills

Cried, "Misery!" then; the hollow Heaven replied,
"Misery!" And the Ocean's purple waves,
Climbing the land, howled to the lashing winds,
And the pale nations heard it, "Misery!" 110

PROMETHEUS

I heard a sound of voices: not the voice
Which I gave forth. Mother, thy sons and thou
Scorn him, without whose all-enduring will
Beneath the fierce omnipotence of Jove,
Both they and thou had vanished, like thin mist
Unrolled on the morning wind. Know ye not me,
The Titan? He who made his agony
The barrier to your else all-conquering foe? 120
Oh, rock-embosomed lawns, and snow-fed streams,
Now seen athwart frore vapours, deep below,
Through whose o'ershadowing woods I wandered once
With Asia, drinking life from her loved eyes;
Why scorns the spirit which informs ye, now
To commune with me? me alone, who checked,
As one who checks a fiend-drawn charioteer,
The falsehood and the force of him who reigns
Supreme, and with the groans of pining slaves
Fills your dim glens and liquid wildernesses:
Why answer ye not, still? Brethren!

THE EARTH

They dare not. 130

PROMETHEUS

Who dares? for I would hear that curse again.
Ha, what an awful whisper rises up!
'Tis scarce like sound: it tingles through the frame
As lightning tingles, hovering ere it strike.
Speak, Spirit! from thine inorganic voice
I only know that thou art moving near
And love. How cursed I him?

THE EARTH

How canst thou hear
Who knowest not the language of the dead?

PROMETHEUS

Thou art a living spirit; speak as they.

THE EARTH

I dare not speak like life, lest Heaven's fell King
Should hear, and link me to some wheel of pain
More torturing than the one whereon I roll.
Subtle thou art and good, and though the Gods
Hear not this voice, yet thou art more than God,
Being wise and kind: earnestly hearken now. 140

PROMETHEUS
Obscurely through my brain, like shadows dim,
Sweep awful thoughts, rapid and thick. I feel
Faint, like one mingled in entwining love;
Yet 'tis not pleasure.

THE EARTH
No, thou canst not hear:
Thou art immortal, and this tongue is known 150
Only to those who die.

PROMETHEUS
And what art thou,
O, melancholy Voice?

THE EARTH
I am the Earth,
Thy mother; she within whose stony veins,
To the last fibre of the loftiest tree
Whose thin leaves trembled in the frozen air,
Joy ran, as blood within a living frame,
When thou didst from her bosom, like a cloud
Of glory, arise, a spirit of keen joy!
And at thy voice her pining sons uplifted
Their prostrate brows from the polluting dust, 160
And our almighty Tyrant with fierce dread
Grew pale, until his thunder chained thee here.
Then, see those million worlds which burn and roll
Around us: their inhabitants beheld
My spherèd light wane in wide Heaven; the sea
Was lifted by strange tempest, and new fire
From earthquake-rifted mountains of bright snow
Shook its portentous hair beneath Heaven's frown;
Lightning and Inundation vexed the plains;
Blue thistles bloomed in cities; foodless toads 170
Within voluptuous chambers panting crawled:
When Plague had fallen on man, and beast, and worm,
And Famine; and black blight on herb and tree;
And in the corn, and vines, and meadow-grass,

Teemed ineradicable poisonous weeds
Draining their growth, for my wan breast was dry
With grief; and the thin air, my breath, was stained
With the contagion of a mother's hate
Breathed on her child's destroyer; ay, I heard
Thy curse, the which, if thou rememberest not, 180
Yet my innumerable seas and streams,
Mountains, and caves, and winds, and yon wide air,
And the inarticulate people of the dead,
Preserve, a treasured spell. We meditate
In secret joy and hope those dreadful words,
But dare not speak them.

PROMETHEUS

Venerable mother!

All else who live and suffer take from thee
Some comfort; flowers, and fruits, and happy sounds,
And love, though fleeting; these may not be mine.
But mine own words, I pray, deny me not. 190

THE EARTH

They shall be told. Ere Babylon was dust,
The Magus Zoroaster, my dead child,
Met his own image walking in the garden.
That apparition, sole of men, he saw.
For know there are two worlds of life and death:
One that which thou beholdest; but the other
Is underneath the grave, where do inhabit
The shadows of all forms that think and live
Till death unite them and they part no more;
Dreams and the light imaginings of men, 200
And all that faith creates or love desires,
Terrible, strange, sublime and beauteous shapes.
There thou art, and dost hang, a writhing shade,
'Mid whirlwind-peopled mountains; all the gods
Are there, and all the powers of nameless worlds,
Vast, sceptred phantoms; heroes, men, and beasts;
And Demogorgon, a tremendous gloom;
And he, the supreme Tyrant, on his throne
Of burning gold. Son, one of these shall utter
The curse which all remember. Call at will 210
Thine own ghost, or the ghost of Jupiter,
Hades or Typhon, or what mightier Gods
From all-prolific Evil, since thy ruin
Have sprung, and trampled on my prostrate sons.
Ask, and they must reply: so the revenge

Of the Supreme may sweep through vacant shades,
As rainy wind through the abandoned gate
Of a fallen palace.

PROMETHEUS

Mother, let not aught
Of that which may be evil, pass again
My lips, or those of aught resembling me.
Phantasm of Jupiter, arise, appear!

220

IONE

My wings are folded o'er mine ears:
My wings are crossèd o'er mine eyes:
Yet through their silver shade appears,
And through their lulling plumes arise,
A Shape, a throng of sounds;
May it be no ill to thee
O thou of many wounds!
Near whom, for our sweet sister's sake,
Ever thus we watch and wake.

230

PANTHEA

The sound is of whirlwind underground,
Earthquake, and fire, and mountains cloven;
The shape is awful like the sound,
Clothed in dark purple, star-inwoven.
A sceptre of pale gold
To stay steps proud, o'er the slow cloud
His veinèd hand doth hold.
Cruel he looks, but calm and strong,
Like one who does, not suffers wrong.

PHANTASM OF JUPITER

Why have the secret powers of this strange world
Driven me, a frail and empty phantom, hither
On direst storms? What unaccustomed sounds
Are hovering on my lips, unlike the voice
With which our pallid race hold ghastly talk
In darkness? And, proud sufferer, who art thou?

240

PROMETHEUS

Tremendous Image, as thou art must be
He whom thou shadowest forth. I am his foe,
The Titan. Speak the words which I would hear,
Although no thought inform thine empty voice.

THE EARTH

Listen! And though your echoes must be mute,
Gray mountains, and old woods, and haunted springs,
Prophetic caves, and isle-surrounding streams,
Rejoice to hear what yet ye cannot speak.

250

PHANTASM

A spirit seizes me and speaks within:
It tears me as fire tears a thunder-cloud.

PANTHEA

See, how he lifts his mighty looks, the Heaven
Darkens above.

IONE

He speaks! O shelter me!

PROMETHEUS

I see the curse on gestures proud and cold,
And looks of firm defiance, and calm hate,
And such despair as mocks itself with smiles,
Written as on a scroll: yet speak: Oh, speak!

260

PHANTASM

Fiend, I defy thee! with a calm, fixed mind,
All that thou canst inflict I bid thee do;
Foul Tyrant both of Gods and Human-kind,
One only being shalt thou not subdue.
Rain then thy plagues upon me here,
Ghastly disease, and frenzying fear;
And let alternate frost and fire
Eat into me, and be thine ire
Lightning, and cutting hail, and legioned forms
Of furies, driving by upon the wounding storms.

270

Ay, do thy worst. Thou art omnipotent.
O'er all things but thyself I gave thee power,
And my own will. Be thy swift mischiefs sent
To blast mankind, from yon ethereal tower.
Let thy malignant spirit move
In darkness over those I love:
On me and mine I imprecate
The utmost torture of thy hate;
And thus devote to sleepless agony,
This undeclining head while thou must reign on high.

280

But thou, who art the God and Lord: O, thou,
Who fillest with thy soul this world of woe,
To whom all things of Earth and Heaven do bow
In fear and worship: all-prevailing foe!
I curse thee! let a sufferer's curse
Clasp thee, his torturer, like remorse;
Till thine Infinity shall be
A robe of envenomed agony;
And thine Omnipotence a crown of pain, 290
To cling like burning gold round thy dissolving brain.

Heap on thy soul, by virtue of this Curse,
Ill deeds, then be thou damned, beholding good;
Both infinite as is the universe,
And thou, and thy self-torturing solitude.
An awful image of calm power
Though now thou sittest, let the hour
Come, when thou must appear to be
That which thou art internally;
And after many a false and fruitless crime 300
Scorn track thy lagging fall through boundless space and time.

PROMETHEUS

Were these my words, O Parent?

THE EARTH

They were thine.

PROMETHEUS

It doth repent me: words are quick and vain;
Grief for awhile is blind, and so was mine.
I wish no living thing to suffer pain.

THE EARTH

Misery, Oh misery to me,
That Jove at length should vanquish thee.
Wail, howl aloud, Land and Sea,
The Earth's rent heart shall answer ye.
Howl, Spirits of the living and the dead, 310
Your refuge, your defence lies fallen and vanquishèd.

FIRST ECHO

Lies fallen and vanquishèd!

SECOND ECHO

Fallen and vanquishèd!

IONE

Fear not: 'tis but some passing spasm,
The Titan is unvanquished still.
But see, where through the azure chasm
Of yon forked and snowy hill
Trampling the slant winds on high
With golden-sandalled feet, that glow
Under plumes of purple dye,
Like rose-ensanguined ivory,
A Shape comes now,
Stretching on high from his right hand
A serpent-cinctured wand.

320

PANTHEA

'Tis Jove's world-wandering herald, Mercury.

IONE

And who are those with hydra tresses
And iron wings that climb the wind,
Whom the frowning God represses
Like vapours steaming up behind,
Clanging loud, an endless crowd —

330

PANTHEA

These are Jove's tempest-walking hounds,
Whom he gluts with groans and blood,
When charioted on sulphurous cloud
He bursts Heaven's bounds.

IONE

Are they now led, from the thin dead
On new pangs to be fed?

PANTHEA

The Titan looks as ever, firm, not proud.

FIRST FURY

Ha! I scent life!

SECOND FURY

Let me but look into his eyes!

THIRD FURY

The hope of torturing him smells like a heap

Of corpses, to a death-bird after battle. 340

FIRST FURY

Darest thou delay, O Herald! take cheer, Hounds
Of Hell: what if the Son of Maia soon
Should make us food and sport — who can please long
The Omnipotent?

MERCURY

Back to your towers of iron,
And gnash, beside the streams of fire and wail,
Your foodless teeth. Geryon, arise! and Gorgon,
Chimæra, and thou Sphinx, subtlest of fiends
Who ministered to Thebes Heaven's poisoned wine,
Unnatural love, and more unnatural hate:
These shall perform your task.

FIRST FURY

Oh, mercy! mercy! 350
We die with our desire: drive us not back!

MERCURY

Crouch then in silence. Awful Sufferer!
To thee unwilling, most unwillingly
I come, by the great Father's will driven down,
To execute a doom of new revenge.
Alas! I pity thee, and hate myself
That I can do no more: aye from thy sight
Returning, for a season, Heaven seems Hell,
So thy worn form pursues me night and day,
Smiling reproach. Wise art thou, firm and good, 360
But vainly wouldst stand forth alone in strife
Against the Omnipotent; as yon clear lamps
That measure and divide the weary years
From which there is no refuge, long have taught
And long must teach. Even now thy Torturer arms
With the strange might of unimagined pains
The powers who scheme slow agonies in Hell,
And my commission is to lead them here,
Or what more subtle, foul, or savage fiends

People the abyss, and leave them to their task. 370
Be it not so! there is a secret known
To thee, and to none else of living things,
Which may transfer the sceptre of wide Heaven,
The fear of which perplexes the Supreme:
Clothe it in words, and bid it clasp his throne

In intercession; bend thy soul in prayer,
And like a suppliant in some gorgeous fane,
Let the will kneel within thy haughty heart:
For benefits and meek submission tame
The fiercest and the mightiest.

PROMETHEUS

Evil minds

380

Change good to their own nature. I gave all
He has; and in return he chains me here
Years, ages, night and day: whether the Sun
Split my parched skin, or in the moony night
The crystal-wingèd snow cling round my hair:
Whilst my belovèd race is trampled down
By his thought-executing ministers.
Such is the tyrant's recompense: 'tis just:
He who is evil can receive no good;
And for a world bestowed, or a friend lost,
He can feel hate, fear, shame; not gratitude:
He but requites me for his own misdeed.
Kindness to such is keen reproach, which breaks
With bitter stings the light sleep of Revenge.
Submission, thou dost know I cannot try:
For what submission but that fatal word,
The death-seal of mankind's captivity,
Like the Sicilian's hair-suspended sword,
Which trembles o'er his crown, would he accept,
Or could I yield? Which yet I will not yield.
Let others flatter Crime, where it sits throned
In brief Omnipotence: secure are they:
For Justice, when triumphant, will weep down
Pity, not punishment, on her own wrongs,
Too much avenged by those who err. I wait,
Enduring thus, the retributive hour
Which since we spake is even nearer now.
But hark, the hell-hounds clamour: fear delay:
Behold! Heaven lowers under thy Father's frown.

390

400

MERCURY

Oh, that we might be spared: I to inflict
And thou to suffer! Once more answer me:
Thou knowest not the period of Jove's power?

410

PROMETHEUS

I know but this, that it must come.

MERCURY

Alas!

Thou canst not count thy years to come of pain?

PROMETHEUS

They last while Jove must reign: nor more, nor less
Do I desire or fear.

MERCURY

Yet pause, and plunge

Into Eternity, where recorded time,
Even all that we imagine, age on age,
Seems but a point, and the reluctant mind
Flags wearily in its unending flight,
Till it sink, dizzy, blind, lost, shelterless;
Perchance it has not numbered the slow years
Which thou must spend in torture, unreprieved?

420

PROMETHEUS

Perchance no thought can count them, yet they pass.

MERCURY

If thou might'st dwell among the Gods the while
Lapped in voluptuous joy?

PROMETHEUS

I would not quit

This bleak ravine, these unrepentant pains.

MERCURY

Alas! I wonder at, yet pity thee.

PROMETHEUS

Pity the self-despising slaves of Heaven,
Not me, within whose mind sits peace serene,
As light in the sun, throned: how vain is talk!
Call up the fiends.

430

IONE

O, sister, look! White fire

Has cloven to the roots yon huge snow-loaded cedar;
How fearfully God's thunder howls behind!

MERCURY

I must obey his words and thine: alas!
Most heavily remorse hangs at my heart!

PANTHEA

See where the child of Heaven, with wingèd feet,
Runs down the slanted sunlight of the dawn.

IONE

Dear sister, close thy plumes over thine eyes
Lest thou behold and die: they come: they come
Blackening the birth of day with countless wings,
And hollow underneath, like death.

440

FIRST FURY

Prometheus!

SECOND FURY

Immortal Titan!

THIRD FURY

Champion of Heaven's slaves!

PROMETHEUS

He whom some dreadful voice invokes is here,
Prometheus, the chained Titan. Horrible forms,
What and who are ye? Never yet there came
Phantasms so foul through monster-teeming Hell
From the all-miscreative brain of Jove;
Whilst I behold such execrable shapes,
Methinks I grow like what I contemplate,
And laugh and stare in loathsome sympathy.

450

FIRST FURY

We are the ministers of pain, and fear,
And disappointment, and mistrust, and hate,
And clinging crime; and as lean dogs pursue
Through wood and lake some struck and sobbing fawn,
We track all things that weep, and bleed, and live,
When the great King betrays them to our will.

PROMETHEUS

Oh! many fearful natures in one name,
I know ye; and these lakes and echoes know
The darkness and the clangour of your wings.
But why more hideous than your loathèd selves
Gather ye up in legions from the deep?

460

SECOND FURY

We knew not that: Sisters, rejoice, rejoice!

PROMETHEUS

Can aught exult in its deformity?

SECOND FURY

The beauty of delight makes lovers glad,
Gazing on one another: so are we.
As from the rose which the pale priestess kneels
To gather for her festal crown of flowers
The aëreal crimson falls, flushing her cheek,
So from our victim's destined agony
The shade which is our form invests us round,
Else we are shapeless as our mother Night.

470

PROMETHEUS

I laugh your power, and his who sent you here,
To lowest scorn. Pour forth the cup of pain.

FIRST FURY

Thou thinkest we will rend thee bone from bone,
And nerve from nerve, working like fire within?

PROMETHEUS

Pain is my element, as hate is thine;
Ye rend me now: I care not.

SECOND FURY

Dost imagine
We will but laugh into thy lidless eyes?

PROMETHEUS

I weigh not what ye do, but what ye suffer,
Being evil. Cruel was the power which called
You, or aught else so wretched, into light.

480

THIRD FURY

Thou think'st we will live through thee, one by one,
Like animal life, and though we can obscure not
The soul which burns within, that we will dwell
Beside it, like a vain loud multitude
Vexing the self-content of wisest men:
That we will be dread thought beneath thy brain,
And foul desire round thine astonished heart,
And blood within thy labyrinthine veins

490

Crawling like agony?

PROMETHEUS

Why, ye are thus now;
Yet am I king over myself, and rule
The torturing and conflicting throngs within,
As Jove rules you when Hell grows mutinous.

CHORUS OF FURIES

From the ends of the earth, from the ends of the earth,
Where the night has its grave and the morning its birth,
Come, come, come!

Oh, ye who shake hills with the scream of your mirth,
When cities sink howling in ruin; and ye
Who with wingless footsteps trample the sea, 500
And close upon Shipwreck and Famine's track,
Sit chattering with joy on the foodless wreck;

Come, come, come!

Leave the bed, low, cold, and red,
Strewed beneath a nation dead;
Leave the hatred, as in ashes

Fire is left for future burning:
It will burst in bloodier flashes

When ye stir it, soon returning:
Leave the self-contempt implanted 510
In young spirits, sense-enchanted,
Misery's yet unkindled fuel:

Leave Hell's secrets half unchanted
To the maniac dreamer; cruel
More than ye can be with hate
Is he with fear.

Come, come, come!

We are steaming up from Hell's wide gate
And we burthen the blast of the atmosphere,
But vainly we toil till ye come here. 520

IONE

Sister, I hear the thunder of new wings.

PANTHEA

These solid mountains quiver with the sound
Even as the tremulous air: their shadows make
The space within my plumes more black than night.

FIRST FURY

Your call was as a wingèd car

Driven on whirlwinds fast and far;
It rapped us from red gulfs of war.

SECOND FURY

From wide cities, famine-wasted;

THIRD FURY

Groans half heard, and blood untasted;

FOURTH FURY

Kingly conclaves stern and cold,
530

Where blood with gold is bought and sold;

FIFTH FURY

From the furnace, white and hot,
In which —

A FURY

Speak not: whisper not:
I know all that ye would tell,
But to speak might break the spell
Which must bend the Invincible,
The stern of thought;
He yet defies the deepest power of Hell.

A FURY

Tear the veil!

ANOTHER FURY

It is torn.

CHORUS

The pale stars of the morn
Shine on a misery, dire to be borne. 540
Dost thou faint, mighty Titan? We laugh thee to scorn.
Dost thou boast the clear knowledge thou waken'dst for man?
Then was kindled within him a thirst which outran
Those perishing waters; a thirst of fierce fever,
Hope, love, doubt, desire, which consume him for ever.
One came forth of gentle worth
Smiling on the sanguine earth;
His words outlived him, like swift poison
Withering up truth, peace, and pity.
Look! where round the wide horizon 550
Many a million-peopled city

PANTHEA

A woful sight: a youth
With patient looks nailed to a crucifix.

IONE

What next?

PANTHEA

The heaven around, the earth below
Was peopled with thick shapes of human death,
All horrible, and wrought by human hands,
And some appeared the work of human hearts,
For men were slowly killed by frowns and smiles:
And other sights too foul to speak and live
Were wandering by. Let us not tempt worse fear
By looking forth: those groans are grief enough.

590

FURY

Behold an emblem: those who do endure
Deep wrongs for man, and scorn, and chains, but heap
Thousandfold torment on themselves and him.

PROMETHEUS

Remit the anguish of that lighted stare;
Close those wan lips; let that thorn-wounded brow
Stream not with blood; it mingles with thy tears!
Fix, fix those tortured orbs in peace and death,
So thy sick throes shake not that crucifix,
So those pale fingers play not with thy gore.
O, horrible! Thy name I will not speak,
It hath become a curse. I see, I see,
The wise, the mild, the lofty, and the just,
Whom thy slaves hate for being like to thee,
Some hunted by foul lies from their heart's home,
An early-chosen, late-lamented home;
As hooded ounces cling to the driven hind;
Some linked to corpses in unwholesome cells:
Some — Hear I not the multitude laugh loud? —
Impaled in lingering fire: and mighty realms
Float by my feet, like sea-uprooted isles,
Whose sons are kneaded down in common blood
By the red light of their own burning homes.

600

610

FURY

Blood thou canst see, and fire; and canst hear groans;

Worse things, unheard, unseen, remain behind.

PROMETHEUS

Worse?

FURY

In each human heart terror survives
The ravin it has gorged: the loftiest fear
All that they would disdain to think were true: 620
Hypocrisy and custom make their minds
The fanes of many a worship, now outworn.
They dare not devise good for man's estate,
And yet they know not that they do not dare.
The good want power, but to weep barren tears.
The powerful goodness want: worse need for them.
The wise want love; and those who love want wisdom;
And all best things are thus confused to ill.
Many are strong and rich, and would be just,
But live among their suffering fellow-men 630
As if none felt: they know not what they do.

PROMETHEUS

Thy words are like a cloud of wingèd snakes;
And yet I pity those they torture not.

FURY

Thou pitiest them? I speak no more!

[Vanishes.]

PROMETHEUS

Ah woe!
Ah woe! Alas! pain, pain ever, for ever!
I close my tearless eyes, but see more clear
Thy works within my woe-illumèd mind,
Thou subtle tyrant! Peace is in the grave.
The grave hides all things beautiful and good:
I am a God and cannot find it there, 640
Nor would I seek it: for, though dread revenge,
This is defeat, fierce king, not victory.
The sights with which thou torturest gird my soul
With new endurance, till the hour arrives
When they shall be no types of things which are.

PANTHEA

Alas! what sawest thou more?

Be it bright as all between 680
Cloudless skies and windless streams,
Silent, liquid, and serene;
As the birds within the wind,
As the fish within the wave,
As the thoughts of man's own mind
Float through all above the grave;
We make there our liquid lair,
Voyaging cloudlike and unpent
Through the boundless element:
Thence we bear the prophecy 690
Which begins and ends in thee!

IONE

More yet come, one by one: the air around them
Looks radiant as the air around a star.

FIRST SPIRIT

On a battle-trumpet's blast
I fled hither, fast, fast, fast,
'Mid the darkness upward cast.
From the dust of creeds outworn,
From the tyrant's banner torn,
Gathering 'round me, onward borne,
There was mingled many a cry — 700
Freedom! Hope! Death! Victory!
Till they faded through the sky;
And one sound, above, around,
One sound beneath, around, above,
Was moving; 'twas the soul of Love;
'Twas the hope, the prophecy,
Which begins and ends in thee.

SECOND SPIRIT

A rainbow's arch stood on the sea,
Which rocked beneath, immovably;
And the triumphant storm did flee, 710
Like a conqueror, swift and proud,
Between, with many a captive cloud,
A shapeless, dark and rapid crowd,
Each by lightning riven in half:
I heard the thunder hoarsely laugh:
Mighty fleets were strewn like chaff
And spread beneath a hell of death
O'er the white waters. I alit
On a great ship lightning-split,

And speeded hither on the sigh 720
Of one who gave an enemy
His plank, then plunged aside to die.

THIRD SPIRIT

I sate beside a sage's bed,
And the lamp was burning red
Near the book where he had fed,
When a Dream with plumes of flame,
To his pillow hovering came,
And I knew it was the same
Which had kindled long ago
Pity, eloquence, and woe; 730
And the world awhile below
Wore the shade, its lustre made.
It has borne me here as fleet
As Desire's lightning feet:
I must ride it back ere morrow,
Or the sage will wake in sorrow.

FOURTH SPIRIT

On a poet's lips I slept
Dreaming like a love-adept
In the sound his breathing kept;
Nor seeks nor finds he mortal blisses, 740
But feeds on the aëreal kisses
Of shapes that haunt thought's wildernesses.
He will watch from dawn to gloom
The lake-reflected sun illumine
The yellow bees in the ivy-bloom,
Nor heed nor see, what things they be;
But from these create he can
Forms more real than living man,
Nurslings of immortality!
One of these awakened me, 750
And I sped to succour thee.

IONE

Behold'st thou not two shapes from the east and west
Come, as two doves to one beloved nest,
Twin nurslings of the all-sustaining air
On swift still wings glide down the atmosphere?
And, hark! their sweet, sad voices! 'tis despair
Mingled with love and then dissolved in sound.

PANTHEA

Canst thou speak, sister? all my words are drowned.

IONE

Their beauty gives me voice. See how they float
On their sustaining wings of skiey grain,
Orange and azure deepening into gold:
Their soft smiles light the air like a star's fire.

760

CHORUS OF SPIRITS

Hast thou beheld the form of Love?

FIFTH SPIRIT

As over wide dominions

I sped, like some swift cloud that wings the wide air's wildernesses,
That planet-crested shape swept by on lightning-braided pinions,
Scattering the liquid joy of life from his ambrosial tresses:
His footsteps paved the world with light; but as I passed 'twas fading,
And hollow Ruin yawned behind: great sages bound in madness,
And headless patriots, and pale youths who perished, unupbraiding,
Gleamed in the night. I wandered o'er, till thou, O King of sadness,
Turned by thy smile the worst I saw to recollected gladness.

770

SIXTH SPIRIT

Ah, sister! Desolation is a delicate thing:
It walks not on the earth, it floats not on the air,
But treads with lulling footstep, and fans with silent wing
The tender hopes which in their hearts the best and gentlest bear;
Who, soothed to false repose by the fanning plumes above
And the music-stirring motion of its soft and busy feet,
Dream visions of aëreal joy, and call the monster, Love,
And wake, and find the shadow Pain, as he whom now we greet.

CHORUS

Though Ruin now Love's shadow be,
Following him, destroyingly,
On Death's white and wingèd steed,
Which the fleetest cannot flee,
Trampling down both flower and weed,
Man and beast, and foul and fair,
Like a tempest through the air;
Thou shalt quell this horseman grim,
Woundless though in heart or limb.

780

PROMETHEUS

Spirits! how know ye this shall be?

CHORUS

In the atmosphere we breathe, 790
As buds grow red when the snow-storms flee,
From Spring gathering up beneath,
Whose mild winds shake the elder brake,
And the wandering herdsmen know
That the white-thorn soon will blow
Wisdom, Justice, Love, and Peace,
When they struggle to increase,
Are to us as soft winds be
To shepherd boys, the prophecy
Which begins and ends in thee. 800

IONE

Where are the Spirits fled?

PANTHEA

Only a sense
Remains of them, like the omnipotence
Of music, when the inspired voice and lute
Languish, ere yet the responses are mute,
Which through the deep and labyrinthine soul,
Like echoes through long caverns, wind and roll.

PROMETHEUS

How fair these airborne shapes! and yet I feel
Most vain all hope but love; and thou art far,
Asia! who, when my being overflowed,
Wert like a golden chalice to bright wine 810
Which else had sunk into the thirsty dust.
All things are still: alas! how heavily
This quiet morning weighs upon my heart;
Though I should dream I could even sleep with grief
If slumber were denied not. I would fain
Be what it is my destiny to be,
The saviour and the strength of suffering man,
Or sink into the original gulf of things:
There is no agony, and no solace left;
Earth can console, Heaven can torment no more. 820

PANTHEA

Hast thou forgotten one who watches thee
The cold dark night, and never sleeps but when
The shadow of thy spirit falls on her?

PROMETHEUS

I said all hope was vain but love: thou lovest.

PANTHEA

Deeply in truth; but the eastern star looks white,
And Asia waits in that far Indian vale,
The scene of her sad exile; rugged once
And desolate and frozen, like this ravine;
But now invested with fair flowers and herbs,
And haunted by sweet airs and sounds, which flow
Among the woods and waters, from the aether
Of her transforming presence, which would fade
If it were mingled not with thine. Farewell!

830

ACT II

Scene I.

Morning. A lovely Vale in the Indian Caucasus. Asia alone.

ASIA

From all the blasts of heaven thou hast descended:
Yes, like a spirit, like a thought, which makes
Unwonted tears throng to the horny eyes,
And beatings haunt the desolated heart,
Which should have learnt repose: thou hast descended
Cradled in tempests; thou dost wake, O Spring!
O child of many winds! As suddenly
Thou comest as the memory of a dream,
Which now is sad because it hath been sweet;
Like genius, or like joy which riseth up
As from the earth, clothing with golden clouds
The desert of our life.

10

This is the season, this the day, the hour;
At sunrise thou shouldst come, sweet sister mine,
Too long desired, too long delaying, come!
How like death-worms the wingless moments crawl!
The point of one white star is quivering still
Deep in the orange light of widening morn
Beyond the purple mountains. through a chasm
Of wind-divided mist the darker lake
Reflects it: now it wanes: it gleams again
As the waves fade, and as the burning threads
Of woven cloud unravel in pale air:
'Tis lost! and through yon peaks of cloud-like snow
The roseate sunlight quivers: hear I not
The Æolian music of her sea-green plumes
Winnowing the crimson dawn?

20

[PANTHEA enters.

I feel, I see

Those eyes which burn through smiles that fade in tears,
Like stars half quenched in mists of silver dew.
Belovèd and most beautiful, who wearest
The shadow of that soul by which I live,
How late thou art! the spherèd sun had climbed
The sea; my heart was sick with hope, before
The printless air felt thy belated plumes.

30

PANTHEA

Pardon, great Sister! but my wings were faint
 With the delight of a remembered dream,
 As are the noontide plumes of summer winds
 Sate with sweet flowers. I was wont to sleep
 Peacefully, and awake refreshed and calm
 Before the sacred Titan's fall, and thy 40
 Unhappy love, had made, through use and pity,
 Both love and woe familiar to my heart
 As they had grown to thine: erewhile I slept
 Under the glaucous caverns of old Ocean
 Within dim bowers of green and purple moss,
 Our young lone's soft and milky arms
 Locked then, as now, behind my dark, moist hair,
 While my shut eyes and cheek were pressed within
 The folded depth of her life-breathing bosom:
 But not as now, since I am made the wind 50
 Which fails beneath the music that I bear
 Of thy most wordless converse; since dissolved
 Into the sense with which love talks, my rest
 Was troubled and yet sweet; my waking hours
 Too full of care and pain.

ASIA

Lift up thine eyes,
 And let me read thy dream.

PANTHEA

As I have said
 With our sea-sister at his feet I slept.
 The mountain mists, condensing at our voice
 Under the moon, had spread their snowy flakes,
 From the keen ice shielding our linkèd sleep. 60
 Then two dreams came. One, I remember not.
 But in the other his pale wound-worn limbs
 Fell from Prometheus, and the azure night
 Grew radiant with the glory of that form
 Which lives unchanged within, and his voice fell
 Like music which makes giddy the dim brain,
 Faint with intoxication of keen joy:
 "Sister of her whose footsteps pave the world
 With loveliness — more fair than aught but her,
 Whose shadow thou art — lift thine eyes on me." 70
 I lifted them: the overpowering light
 Of that immortal shape was shadowed o'er
 By love; which, from his soft and flowing limbs,
 And passion-parted lips, and keen, faint eyes,

Steamed forth like vaporous fire; an atmosphere
 Which wrapped me in its all-dissolving power,
 As the warm aether of the morning sun
 Wraps ere it drinks some cloud of wandering dew.
 I saw not, heard not, moved not, only felt
 His presence flow and mingle through my blood 80
 Till it became his life, and his grew mine,
 And I was thus absorbed, until it passed,
 And like the vapours when the sun sinks down,
 Gathering again in drops upon the pines,
 And tremulous as they, in the deep night
 My being was condensed; and as the rays
 Of thought were slowly gathered, I could hear
 His voice, whose accents lingered ere they died
 Like footsteps of weak melody: thy name 90
 Among the many sounds alone I heard
 Of what might be articulate; though still
 I listened through the night when sound was none.
 I awoke then, and said to me:
 "Canst thou divine what troubles me to-night?
 I always knew what I desired before,
 Nor ever found delight to wish in vain.
 But now I cannot tell thee what I seek;
 I know not; something sweet, since it is sweet
 Even to desire; it is thy sport, false sister;
 Thou hast discovered some enchantment old, 100
 Whose spells have stolen my spirit as I slept
 And mingled it with thine: for when just now
 We kissed, I felt within thy parted lips
 The sweet air that sustained me, and the warmth
 Of the life-blood, for loss of which I faint,
 Quivered between our intertwining arms."
 I answered not, for the Eastern star grew pale,
 But fled to thee.

ASIA

Thou speakest, but thy words
 Are as the air: I feel them not: Oh, lift
 Thine eyes, that I may read his written soul! 110

PANTHEA

I lift them though they droop beneath the load
 Of that they would express: what canst thou see
 But thine own fairest shadow imaged there?

ASIA

Thine eyes are like the deep, blue, boundless heaven
Contracted to two circles underneath
Their long, fine lashes; dark, far, measureless,
Orb within orb, and line through line inwoven.

PANTHEA

Why lookest thou as if a spirit passed?

ASIA

There is a change: beyond their inmost depth
I see a shade, a shape: 'tis He, arrayed 120
In the soft light of his own smiles, which spread
Like radiance from the cloud-surrounded moon.

Prometheus, it is thine! depart not yet!

Say not those smiles that we shall meet again

Within that bright pavilion which their beams

Shall build o'er the waste world? The dream is told.

What shape is that between us? Its rude hair

Roughens the wind that lifts it, its regard

Is wild and quick, yet 'tis a thing of air,

For through its gray robe gleams the golden dew 130

Whose stars the noon has quenched not.

DREAM

Follow! Follow!

PANTHEA

It is mine other dream.

ASIA

It disappears.

PANTHEA

It passes now into my mind. Methought

As we sate here, the flower-infolding buds

Burst on yon lightning-blasted almond-tree,

When swift from the white Scythian wilderness

A wind swept forth wrinkling the Earth with frost:

I looked, and all the blossoms were blown down;

But on each leaf was stamped, as the blue bells

Of Hyacinth tell Apollo's written grief, 140

O, follow, follow!

ASIA

As you speak, your words

Fill, pause by pause, my own forgotten sleep

With shapes. Methought among these lawns together

We wandered, underneath the young gray dawn,
 And multitudes of dense white fleecy clouds
 Were wandering in thick flocks along the mountains
 Shepherded by the slow, unwilling wind;
 And the white dew on the new-bladed grass,
 Just piercing the dark earth, hung silently;
 And there was more which I remember not: 150
 But on the shadows of the morning clouds,
 Athwart the purple mountain slope, was written
 Follow, O, follow! as they vanished by;
 And on each herb, from which Heaven's dew had fallen,
 The like was stamped, as with a withering fire;
 A wind arose among the pines; it shook
 The clinging music from their boughs, and then
 Low, sweet, faint sounds, like the farewell of ghosts,
 Were heard: O, follow, follow, follow me!
 And then I said: "Panthea, look on me." 160
 But in the depth of those beloved eyes
 Still I saw, follow, follow!

ECHO

Follow, follow!

PANTHEA

The crags, this clear spring morning, mock our voices
 As they were spirit-tongued.

ASIA

It is some being
 Around the crags. What fine clear sounds! O, list!

ECHOES (UNSEEN)

Echoes we: listen!
 We cannot stay:
 As dew-stars glisten
 Then fade away —
 Child of Ocean!

170

ASIA

Hark! Spirits speak. The liquid responses
 Of their aëreal tongues yet sound.

PANTHEA

I hear.

ECHOES

O, follow, follow,

As our voice recedeth
Through the caverns hollow
Where the forest spreadeth;

(More distant.)

O, follow, follow!
Through the caverns hollow,
As the song floats thou pursue,
Where the wild bee never flew,
Through the noontide darkness deep,
By the odour-breathing sleep
Of faint night flowers, and the waves
At the fountain-lighted caves,
While our music, wild and sweet,
Mocks thy gently falling feet,
Child of Ocean!

180

ASIA

Shall we pursue the sound? It grows more faint And distant.

PANTHEA

List! the strain floats nearer now.

ECHOES

In the world unknown
Sleeps a voice unspoken;
By thy step alone
Can its rest be broken;
Child of Ocean!

190

ASIA

How the notes sink upon the ebbing wind!

ECHOES

O, follow, follow!
Through the caverns hollow,
As the song floats thou pursue,
By the woodland noontide dew;
By the forest, lakes, and fountains,
Through the many-folded mountains;
To the rents, and gulfs, and chasms,
Where the Earth reposed from spasms,
On the day when He and thou
Parted, to commingle now;
Child of Ocean!

200

ASIA

Come, sweet Panthea, link thy hand in mine,
And follow, ere the voices fade away.

Scene 2.2

A Forest, intermingled with Rocks and Caverns. Asia and Panthea pass into it. Two young Fauns are sitting on a Rock listening.

SEMICHORUS I OF SPIRITS

The path through which that lovely twain
Have passed, by cedar, pine, and yew,
And each dark tree that ever grew,
Is curtained out from Heaven's wide blue;
Nor sun, nor moon, nor wind, nor rain,
Can pierce its interwoven bowers,
Nor aught, save where some cloud of dew,
Drifted along the earth-creeping breeze,
Between the trunks of the hoar trees,
Hangs each a pearl in the pale flowers 10
Of the green laurel, blown anew;
And bends, and then fades silently,
One frail and fair anemone:
Or when some star of many a one
That climbs and wanders through steep night,
Has found the cleft through which alone
Beams fall from high those depths upon
Ere it is borne away, away,
By the swift Heavens that cannot stay,
It scatters drops of golden light, 20
Like lines of rain that ne'er unite:
And the gloom divine is all around,
And underneath is the mossy ground.

SEMICHORUS II

There the voluptuous nightingales,
Are awake through all the broad noonday.
When one with bliss or sadness fails,
And through the windless ivy-boughs,
Sick with sweet love, droops dying away
On its mate's music-panting bosom;
Another from the swinging blossom, 30
Watching to catch the languid close
Of the last strain, then lifts on high
The wings of the weak melody,
'Till some new strain of feeling bear
The song, and all the woods are mute;
When there is heard through the dim air
The rush of wings, and rising there
Like many a lake-surrounded flute,

Sounds overflow the listener's brain
So sweet, that joy is almost pain.

SEMICHORUS I

There those enchanted eddies play
Of echoes, music-tongued, which draw,
By Demogorgon's mighty law,
With melting rapture, or sweet awe,
All spirits on that secret way;
As inland boats are driven to Ocean
Down streams made strong with mountain-thaw:
And first there comes a gentle sound
To those in talk or slumber bound,
And wakes the destined soft emotion, — 50
Attracts, impels them; those who saw
Say from the breathing earth behind
There steams a plume-uplifting wind
Which drives them on their path, while they
Believe their own swift wings and feet
The sweet desires within obey:
And so they float upon their way,
Until, still sweet, but loud and strong,
The storm of sound is driven along,
Sucked up and hurrying: as they fleet 60
Behind, its gathering billows meet
And to the fatal mountain bear
Like clouds amid the yielding air.

FIRST FAUN

Canst thou imagine where those spirits live
Which make such delicate music in the woods?
We haunt within the least frequented caves
And closest coverts, and we know these wilds,
Yet never meet them, though we hear them oft:
Where may they hide themselves?

SECOND FAUN

'Tis hard to tell: 70
I have heard those more skilled in spirits say,
The bubbles, which the enchantment of the sun
Sucks from the pale faint water-flowers that pave
The oozy bottom of clear lakes and pools,
Are the pavilions where such dwell and float
Under the green and golden atmosphere
Which noontide kindles through the woven leaves;

And when these burst, and the thin fiery air,
The which they breathed within those lucent domes,
Ascends to flow like meteors through the night,
They ride on them, and rein their headlong speed,
And bow their burning crests, and glide in fire
Under the waters of the earth again.

80

FIRST FAUN

If such live thus, have others other lives,
Under pink blossoms or within the bells
Of meadow flowers, or folded violets deep,
Or on their dying odours, when they die,
Or in the sunlight of the spherèd dew?

SECOND FAUN

Ay, many more which we may well divine.
But, should we stay to speak, noontide would come,
And thwart Silenus find his goats undrawn,
And grudge to sing those wise and lovely songs
Of Fate, and Chance, and God, and Chaos old,
And Love, and the chained Titan's woful doom,
And how he shall be loosed, and make the earth
One brotherhood: delightful strains which cheer
Our solitary twilights, and which charm
To silence the unenvying nightingales.

90

Scene 2.3.
A Pinnacle of Rock among Mountains.

ASIA and PANTHEA

PANTHEA

Hither the sound has borne us — to the realm
Of Demogorgon, and the mighty portal,
Like a volcano's meteor-breathing chasm,
Whence the oracular vapour is hurled up
Which lonely men drink wandering in their youth,
And call truth, virtue, love, genius, or joy,
That maddening wine of life, whose dregs they drain
To deep intoxication; and uplift,
Like Mænads who cry loud, Evoe! Evoe!
The voice which is contagion to the world.

10

ASIA

Fit throne for such a Power! Magnificent!
How glorious art thou, Earth! And if thou be
The shadow of some spirit lovelier still,
Though evil stain its work, and it should be
Like its creation, weak yet beautiful,
I could fall down and worship that and thee.
Even now my heart adoreth: Wonderful!
Look, sister, ere the vapour dim thy brain:
Beneath is a wide plain of billowy mist,
As a lake, paving in the morning sky,
With azure waves which burst in silver light,
Some Indian vale. Behold it, rolling on
Under the curdling winds, and islanding
The peak whereon we stand, midway, around,
Encinctured by the dark and blooming forests,
Dim twilight-lawns, and stream-illumèd caves,
And wind-enchanted shapes of wandering mist;
And far on high the keen sky-cleaving mountains
From icy spires of sun-like radiance fling
The dawn, as lifted Ocean's dazzling spray,
From some Atlantic islet scattered up,
Spangles the wind with lamp-like water-drops.
The vale is girdled with their walls, a howl
Of cataracts from their thaw-cloven ravines,
Satiates the listening wind, continuous, vast,
Awful as silence. Hark! the rushing snow!
The sun-awakened avalanche! whose mass,
Thrice sifted by the storm, had gathered there

20

30

Flake after flake, in heaven-defying minds
As thought by thought is piled, till some great truth
Is loosened, and the nations echo round,
Shaken to their roots, as do the mountains now. 40

PANTHEA

Look how the gusty sea of mist is breaking
In crimson foam, even at our feet! it rises
As Ocean at the enchantment of the moon
Round foodless men wrecked on some oozy isle.

ASIA

The fragments of the cloud are scattered up;
The wind that lifts them disentwines my hair;
Its billows now sweep o'er mine eyes; my brain
Grows dizzy; see'st thou shapes within the mist? 50

PANTHEA

A countenance with beckoning smiles: there burns
An azure fire within its golden locks!
Another and another: hark! they speak!

SONG OF SPIRITS

To the deep, to the deep,
Down, down!
Through the shade of sleep,
Through the cloudy strife
Of Death and of Life;
Through the veil and the bar
Of things which seem and are 60
Even to the steps of the remotest throne,
Down, down!

While the sound whirls around,
Down, down!
As the fawn draws the hound,
As the lightning the vapour,
As a weak moth the taper;
Death, despair; love, sorrow;
Time both; to-day, to-morrow;
As steel obeys the spirit of the stone, 70
Down, down!

Through the gray, void abysm,
Down, down!
Where the air is no prism,

And the moon and stars are not,
And the cavern-crag wear not
The radiance of Heaven,
Nor the gloom to Earth given,
Where there is One pervading, One alone,

Down, down!

80

In the depth of the deep,

Down, down!

Like veiled lightning asleep,
Like the spark nursed in embers,
The last look Love remembers,
Like a diamond, which shines
On the dark wealth of mines,
A spell is treasured but for thee alone.

Down, down!

We have bound thee, we guide thee;

Down, down!

90

With the bright form beside thee;
Resist not the weakness,
Such strength is in meekness
That the Eternal, the Immortal,
Most unloose through life's portal
The snake-like Doom coiled underneath his throne
By that alone.

Scene 2.4.
The Cave of Demogorgon.

ASIA and PANTHEA

PANTHEA
What veiled form sits on that ebon throne?

ASIA
The veil has fallen.

PANTHEA
I see a mighty darkness
Filling the seat of power, and rays of gloom
Dart round, as light from the meridian sun.
— Ungazed upon and shapeless; neither limb,
Nor form, nor outline; yet we feel it is
A living Spirit.

DEMOGORGON
Ask what thou wouldst know.

ASIA
What canst thou tell?

DEMOGORGON
All things thou dar'st demand.

ASIA
Who made the living world?

DEMOGORGON
God.

ASIA
Who made all
That it contains? thought, passion, reason, will, Imagination?

10

DEMOGORGON
God: Almighty God.

ASIA
Who made that sense which, when the winds of Spring
In rarest visitation, or the voice
Of one beloved heard in youth alone,
Fills the faint eyes with falling tears which dim

The radiant looks of unbewailing flowers,
And leaves this peopled earth a solitude
When it returns no more?

DEMOGORGON

Merciful God.

ASIA

And who made terror, madness, crime, remorse,
Which from the links of the great chain of things,
To every thought within the mind of man
Sway and drag heavily, and each one reels
Under the load towards the pit of death;
Abandoned hope, and love that turns to hate;
And self-contempt, bitterer to drink than blood;
Pain, whose unheeded and familiar speech
Is howling, and keen shrieks, day after day;
And Hell, or the sharp fear of Hell?

20

DEMOGORGON

He reigns.

ASIA

Utter his name: a world pining in pain
Asks but his name: curses shall drag him down.

30

DEMOGORGON

He reigns.

ASIA

I feel, I know it: who?

DEMOGORGON

He reigns.

ASIA

Who reigns? There was the Heaven and Earth at first,
And Light and Love; then Saturn, from whose throne
Time fell, an envious shadow: such the state
Of the earth's primal spirits beneath his sway,
As the calm joy of flowers and living leaves
Before the wind or sun has withered them
And semivital worms; but he refused
The birthright of their being, knowledge, power,
The skill which wields the elements, the thought
Which pierces this dim universe like light,

40

Self-empire, and the majesty of love;
 For thirst of which they fainted. Then Prometheus
 Gave wisdom, which is strength, to Jupiter,
 And with this law alone, "Let man be free,"
 Clothed him with the dominion of wide Heaven.
 To know nor faith, nor love, nor law; to be
 Omnipotent but friendless is to reign;
 And Jove now reigned; for on the race of man
 First famine, and then toil, and then disease, 50
 Strife, wounds, and ghastly death unseen before,
 Fell; and the unseasonable seasons drove
 With alternating shafts of frost and fire,
 Their shelterless, pale tribes to mountain caves:
 And in their desert hearts fierce wants he sent,
 And mad disquietudes, and shadows idle
 Of unreal good, which levied mutual war,
 So ruining the lair wherein they raged.
 Prometheus saw, and waked the legioned hopes
 Which sleep within folded Elysian flowers, 60
 Nepenthe, Moly, Amaranth, fadeless blooms,
 That they might hide with thin and rainbow wings
 The shape of Death; and Love he sent to bind
 The disunited tendrils of that vine
 Which bears the wine of life, the human heart;
 And he tamed fire which, like some beast of prey,
 Most terrible, but lovely, played beneath
 The frown of man; and tortured to his will
 Iron and gold, the slaves and signs of power, 70
 And gems and poisons, and all subtlest forms
 Hidden beneath the mountains and the waves.
 He gave man speech, and speech created thought,
 Which is the measure of the universe;
 And Science struck the thrones of earth and heaven,
 Which shook, but fell not; and the harmonious mind
 Poured itself forth in all-prophetic song;
 And music lifted up the listening spirit
 Until it walked, exempt from mortal care,
 Godlike, o'er the clear billows of sweet sound;
 And human hands first mimicked and then mocked, 80
 With moulded limbs more lovely than its own,
 The human form, till marble grew divine;
 And mothers, gazing, drank the love men see
 Reflected in their race, behold, and perish.
 He told the hidden power of herbs and springs,
 And Disease drank and slept. Death grew like sleep.
 He taught the implicated orbits woven

Of the wide-wandering stars; and how the sun
Changes his lair, and by what secret spell
The pale moon is transformed, when her broad eye
Gazes not on the interlunar sea: 90

He taught to rule, as life directs the limbs,
The tempest-wingèd chariots of the Ocean,
And the Celt knew the Indian. Cities then
Were built, and through their snow-like columns flowed
The warm winds, and the azure aether shone,
And the blue sea and shadowy hills were seen.
Such, the alleviations of his state,
Prometheus gave to man, for which he hangs
Withering in destined pain: but who rains down 100
Evil, the immedicable plague, which, while
Man looks on his creation like a God
And sees that it is glorious, drives him on,
The wreck of his own will, the scorn of earth,
The outcast, the abandoned, the alone?
Not Jove: while yet his frown shook Heaven, ay, when
His adversary from adamant chains
Cursed him, he trembled like a slave. Declare
Who is his master? Is he too a slave?

DEMOGORGON
All spirits are enslaved which serve things evil: 110
Thou knowest if Jupiter be such or no.

ASIA
Whom calledst thou God?

DEMOGORGON
I spoke but as ye speak,
For Jove is the supreme of living things.

ASIA
Who is the master of the slave?

DEMOGORGON
If the abysm
Could vomit forth its secrets . . . But a voice
Is wanting, the deep truth is imageless;
For what would it avail to bid thee gaze
On the revolving world? What to bid speak
Fate, Time, Occasion, Chance, and Change? To these
All things are subject but eternal Love. 120

ASIA

So much I asked before, and my heart gave
The response thou hast given; and of such truths
Each to itself must be the oracle.

One more demand; and do thou answer me
As mine own soul would answer, did it know
That which I ask. Prometheus shall arise
Henceforth the sun of this rejoicing world:
When shall the destined hour arrive?

DEMOGORGON

Behold!

ASIA

The rocks are cloven, and through the purple night
I see cars drawn by rainbow-wingèd steeds
Which trample the dim winds: in each there stands
A wild-eyed charioteer urging their flight.
Some look behind, as fiends pursued them there,
And yet I see no shapes but the keen stars:
Others, with burning eyes, lean forth, and drink
With eager lips the wind of their own speed,
As if the thing they loved fled on before,
And now, even now, they clasped it. Their bright locks
Stream like a comet's flashing hair: they all
Sweep onward.

130

DEMOGORGON

These are the immortal Hours,
Of whom thou didst demand. One waits for thee.

140

ASIA

A spirit with a dreadful countenance
Checks its dark chariot by the craggy gulf.
Unlike thy brethren, ghastly charioteer,
Who art thou? Whither wouldst thou bear me? Speak!

SPIRIT

I am the shadow of a destiny
More dread than is my aspect: ere yon planet
Has set, the darkness which ascends with me
Shall wrap in lasting night heaven's kingless throne.

ASIA

What meanest thou?

PANTHEA

That terrible shadow floats
Up from its throne, as may the lurid smoke
Of earthquake-ruined cities o'er the sea.
Lo! it ascends the car; the coursers fly
Terrified: watch its path among the stars
Blackening the night!

150

ASIA

Thus I am answered: strange!

PANTHEA

See, near the verge, another chariot stays;
An ivory shell inlaid with crimson fire,
Which comes and goes within its sculptured rim
Of delicate strange tracery; the young spirit
That guides it has the dove-like eyes of hope;
How its soft smiles attract the soul! as light
Lures wingèd insects through the lampless air.

160

SPIRIT

My coursers are fed with the lightning,
They drink of the whirlwind's stream,
And when the red morning is bright'ning
They bathe in the fresh sunbeam;
They have strength for their swiftness I deem,
Then ascend with me, daughter of Ocean.

I desire: and their speed makes night kindle;
I fear: they outstrip the Typhoon;
Ere the cloud piled on Atlas can dwindle
We encircle the earth and the moon:
We shall rest from long labours at noon:
Then ascend with me, daughter of Ocean.

170

Scene 2.5

The Car pauses within a Cloud on the top of a snowy Mountain.

ASIA, PANTHEA, and the SPIRIT OF THE HOUR

SPIRIT

On the brink of the night and the morning
My coursers are wont to respire;
But the Earth has just whispered a warning
That their flight must be swifter than fire:
They shall drink the hot speed of desire!

ASIA

Thou breathest on their nostrils, but my breath
Would give them swifter speed.

SPIRIT

Alas! it could not.

PANTHEA

Oh Spirit! pause, and tell whence is the light
Which fills this cloud? the sun is yet unrisen.

SPIRIT

The sun will rise not until noon. Apollo
Is held in heaven by wonder; and the light
Which fills this vapour, as the aëreal hue
Of fountain-gazing roses fills the water,
Flows from thy mighty sister.

10

PANTHEA

Yes, I feel —

ASIA

What is it with thee, sister? Thou art pale

PANTHEA

How thou art changed! I dare not look on thee;
I feel but see thee not. I scarce endure
The radiance of thy beauty. Some good change
Is working in the elements, which suffer
Thy presence thus unveiled. The Nereids tell
That on the day when the clear hyaline
Was cloven at thine uprise, and thou didst stand
Within a veinèd shell, which floated on
Over the calm floor of the crystal sea,
Among the Ægean isles, and by the shores

20

Which bear thy name; love, like the atmosphere
Of the sun's fire filling the living world,
Burst from thee, and illumined earth and heaven
And the deep ocean and the sunless caves
And all that dwells within them; till grief cast
Eclipse upon the soul from which it came: 30
Such art thou now; nor is it I alone,
Thy sister, thy companion, thine own chosen one,
But the whole world which seeks thy sympathy.
Hearest thou not sounds i' the air which speak the love
Of all articulate beings? Feelest thou not
The inanimate winds enamoured of thee? List!

[Music.]

ASIA
Thy words are sweeter than aught else but his
Whose echoes they are: yet all love is sweet,
Given or returned. Common as light is love, 40
And its familiar voice wearies not ever.
Like the wide heaven, the all-sustaining air,
It makes the reptile equal to the God:
They who inspire it most are fortunate,
As I am now; but those who feel it most
Are happier still, after long sufferings,
As I shall soon become.

PANTHEA
List! Spirits speak.

VOICE IN THE AIR, SINGING
Life of Life! thy lips enkindle
With their love the breath between them;
And thy smiles before they dwindle 50
Make the cold air fire; then screen them
In those looks, where whoso gazes
Faints, entangled in their mazes.

Child of Light! thy limbs are burning
Through the vest which seems to hide them;
As the radiant lines of morning
Through the clouds ere they divide them;
And this atmosphere divinest
Shrouds thee wheresoe'er thou shinest.

Fair are others; none beholds thee, 60

But thy voice sounds low and tender
Like the fairest, for it folds thee
From the sight, that liquid splendour,
And all feel, yet see thee never,
As I feel now, lost for ever!

Lamp of Earth! where'er thou movest
Its dim shapes are clad with brightness,
And the souls of whom thou lovest
Walk upon the winds with lightness,
Till they fail, as I am failing,
Dizzy, lost, yet unbewailing!

70

ASIA

My soul is an enchanted boat,
Which, like a sleeping swan, doth float
Upon the silver waves of thy sweet singing;
And thine doth like an angel sit
Beside a helm conducting it,
Whilst all the winds with melody are ringing.
It seems to float ever, for ever,
Upon that many-winding river,
Between mountains, woods, abysses,
A paradise of wildernesses!
Till, like one in slumber bound,
Borne to the ocean, I float down, around,
Into a sea profound, of ever-spreading sound:

80

Meanwhile thy spirit lifts its pinions
In music's most serene dominions;
Catching the winds that fan that happy heaven.
And we sail on, away, afar,
Without a course, without a star,
But, by the instinct of sweet music driven;
Till through Elysian garden islets
By thee, most beautiful of pilots,
Where never mortal pinnacle glided,
The boat of my desire is guided:
Realms where the air we breathe is love,
Which in the winds and on the waves doth move,
Harmonizing this earth with what we feel above.

90

We have passed Age's icy caves,
And Manhood's dark and tossing waves,
And Youth's smooth ocean, smiling to betray:
Beyond the glassy gulfs we flee

100

Of shadow-peopled Infancy,
Through Death and Birth, to a diviner day;
A paradise of vaulted bowers,
Lit by downward-gazing flowers,
And watery paths that wind between
Wildernesses calm and green,
Peopled by shapes too bright to see,
And rest, having beheld; somewhat like thee;
Which walk upon the sea, and chant melodiously!

110

ACT III

Scene 3.1.

Heaven. JUPITER *on his Throne*; THETIS *and the other Deities assembled*.

JUPITER

Ye congregated powers of heaven, who share
The glory and the strength of him ye serve,
Rejoice! henceforth I am omnipotent.
All else had been subdued to me; alone
The soul of man, like unextinguished fire,
Yet burns towards heaven with fierce reproach, and doubt,
And lamentation, and reluctant prayer,
Hurling up insurrection, which might make
Our antique empire insecure, though built
On eldest faith, and hell's coeval, fear; 10
And though my curses through the pendulous air,
Like snow on herbless peaks, fall flake by flake,
And cling to it; though under my wrath's night
It climbs the crags of life, step after step,
Which wound it, as ice wounds unsandalled feet,
It yet remains supreme o'er misery,
Aspiring, unrepressed, yet soon to fall:
Even now have I begotten a strange wonder,
That fatal child, the terror of the earth, 20
Who waits but till the destined hour arrive,
Bearing from Demogorgon's vacant throne
The dreadful might of ever-living limbs
Which clothed that awful spirit unbeheld,
To redescend, and trample out the spark.
Pour forth heaven's wine, Idæan Ganymede,
And let it fill the Dædal cups like fire,
And from the flower-inwoven soil divine
Ye all-triumphant harmonies arise,
As dew from earth under the twilight stars: 30
Drink! be the nectar circling through your veins
The soul of joy, ye ever-living Gods,
Till exultation burst in one wide voice
Like music from Elysian winds.

And thou

Ascend beside me, veiled in the light
Of the desire which makes thee one with me,
Thetis, bright image of eternity!
When thou didst cry, "Insufferable might!
God! Spare me! I sustain not the quick flames,
The penetrating presence; all my being,

Like him whom the Numidian seps did thaw 40
Into a dew with poison, is dissolved,
Sinking through its foundations": even then
Two mighty spirits, mingling, made a third
Mightier than either, which, unbodied now,
Between us floats, felt, although unbeheld,
Waiting the incarnation, which ascends,
(Hear ye the thunder of the fiery wheels
Griding the winds?) from Demogorgon's throne.
Victory! victory! Feel'st thou not, O world,
The earthquake of his chariot thundering up 50
Olympus?

*[The Car of the Hour arrives.
Demogorgon descends, and moves
towards the Throne of Jupiter.*

Awful shape, what art thou? Speak!

DEMOGORGON
Eternity. Demand no direr name.
Descend, and follow me down the abyss.
I am thy child, as thou wert Saturn's child;
Mightier than thee: and we must dwell together
Henceforth in darkness. Lift thy lightnings not.
The tyranny of heaven none may retain,
Or reassume, or hold, succeeding thee:
Yet if thou wilt, as 'tis the destiny
Of trodden worms to writhe till they are dead, 60
Put forth thy might.

JUPITER
Detested prodigy!
Even thus beneath the deep Titanian prisons
I trample thee! thou lingerest?

Mercy! mercy!
No pity, no release, no respite! Oh,
That thou wouldst make mine enemy my judge,
Even where he hangs, seared by my long revenge,
On Caucasus! he would not doom me thus.
Gentle, and just, and dreadless, is he not
The monarch of the world? What then art thou?
No refuge! no appeal!

Sink with me then, 70

We two will sink on the wide waves of ruin,
Even as a vulture and a snake outspent
Drop, twisted in inextricable fight,
Into a shoreless sea. Let hell unlock
Its mounded oceans of tempestuous fire,
And whelm on them into the bottomless void
This desolated world, and thee, and me,
The conqueror and the conquered, and the wreck
Of that for which they combated.

Ai! Ai!

The elements obey me not. I sink
Dizzily down, ever, for ever, down.
And, like a cloud, mine enemy above
Darkens my fall with victory! Ai, Ai!

80

Scene 3.2.

The Mouth of a great River in the Island Atlantis. OCEAN is discovered reclining near the Shore; APOLLO stands beside him.

OCEAN

He fell, thou sayest, beneath his conqueror's frown?

APOLLO

Ay, when the strife was ended which made dim
The orb I rule, and shook the solid stars,
The terrors of his eye illumined heaven
With sanguine light, through the thick ragged skirts
Of the victorious darkness, as he fell:
Like the last glare of day's red agony,
Which, from a rent among the fiery clouds,
Burns far along the tempest-wrinkled deep.

OCEAN

He sunk to the abyss? To the dark void?

10

APOLLO

An eagle so caught in some bursting cloud
On Caucasus, his thunder-baffled wings
Entangled in the whirlwind, and his eyes
Which gazed on the undazzling sun, now blinded
By the white lightning, while the ponderous hail
Beats on his struggling form, which sinks at length
Prone, and the aëreal ice clings over it.

OCEAN

Henceforth the fields of heaven-reflecting sea
Which are my realm, will heave, unstained with blood,
Beneath the uplifting winds, like plains of corn
Swayed by the summer air; my streams will flow
Round many-peopled continents, and round
Fortunate isles; and from their glassy thrones
Blue Proteus and his humid nymphs shall mark
The shadow of fair ships, as mortals see
The floating bark of the light-laden moon
With that white star, its sightless pilot's crest,
Borne down the rapid sunset's ebbing sea;
Tracking their path no more by blood and groans,
And desolation, and the mingled voice
Of slavery and command; but by the light
Of wave-reflected flowers, and floating odours,

20

30

And music soft, and mild, free, gentle voices,
And sweetest music, such as spirits love.

APOLLO

And I shall gaze not on the deeds which make
My mind obscure with sorrow, as eclipse
Darkens the sphere I guide; but list, I hear
The small, clear, silver lute of the young Spirit
That sits i' the morning star.

OCEAN

Thou must away;
Thy steeds will pause at even, till when farewell:
The loud deep calls me home even now to feed it
With azure calm out of the emerald urns
Which stand for ever full beside my throne.
Behold the Nereids under the green sea,
Their wavering limbs borne on the wind-like stream,
Their white arms lifted o'er their streaming hair
With garlands pied and starry sea-flower crowns,
Hastening to grace their mighty sister's joy.

40

[A sound of waves is heard.
It is the unpastured sea hungering for calm.
Peace, monster; I come now. Farewell.

APOLLO

Farewell.

50

Scene 3.3

Caucasus. PROMETHEUS, HERCULES, IONE, HERCULES, THE EARTH, SPIRITS, ASIA, and PANTHEA, borne in the Car with the SPIRIT OF THE HOUR. HERCULES unbinds PROMETHEUS, who descends.

HERCULES

Most glorious among Spirits, thus doth strength
To wisdom, courage, and long-suffering love,
And thee, who art the form they animate,
Minister like a slave.

PROMETHEUS

Thy gentle words
Are sweeter even than freedom long desired
And long delayed.

Asia, thou light of life,
Shadow of beauty unbeheld: and ye,
Fair sister nymphs, who made long years of pain
Sweet to remember, through your love and care: 10
Henceforth we will not part. There is a cave,
All overgrown with trailing odorous plants,
Which curtain out the day with leaves and flowers,
And paved with veinèd emerald, and a fountain
Leaps in the midst with an awakening sound.
From its curved roof the mountain's frozen tears
Like snow, or silver, or long diamond spires,
Hang downward, raining forth a doubtful light:
And there is heard the ever-moving air,
Whispering without from tree to tree, and birds, 20
And bees; and all around are mossy seats,
And the rough walls are clothed with long soft grass;
A simple dwelling, which shall be our own;
Where we will sit and talk of time and change,
As the world ebbs and flows, ourselves unchanged.
What can hide man from mutability?
And if ye sigh, then I will smile; and thou,
lone, shalt chant fragments of sea-music,
Until I weep, when ye shal smile away
The tears she brought, which yet were sweet to shed. 30
We will entangle buds and flowers and beams
Which twinkle on the fountain's brim, and make
Strange combinations out of common things,
Like human babes in their brief innocence;
And we will search, with looks and words of love,
For hidden thoughts, each lovelier than the last,

Our unexhausted spirits; and like lutes
 Touched by the skill of the enamoured wind,
 Weave harmonies divine, yet ever new,
 From difference sweet where discord cannot be;
 And hither come, sped on the charmèd winds, 40
 Which meet from all the points of heaven, as bees
 From every flower aëreal Enna feeds,
 At their known island-homes in Himera,
 The echoes of the human world, which tell
 Of the low voice of love, almost unheard,
 And dove-eyed pity's murmured pain, and music,
 Itself the echo of the heart, and all
 That tempers or improves man's life, now free;
 And lovely apparitions, — dim at first,
 Then radiant, as the mind, arising bright 50
 From the embrace of beauty (whence the forms
 Of which these are the phantoms) casts on them
 The gathered rays which are reality —
 Shall visit us, the progeny immortal
 Of Painting, Sculpture, and rapt Poesy,
 And arts, though unimagined, yet to be.
 The wandering voices and the shadows these
 Of all that man becomes, the mediators
 Of that best worship love, by him and us
 Given and returned; swift shapes and sounds, which grow 60
 More fair and soft as man grows wise and kind,
 And, veil by veil, evil and error fall:
 Such virtue has the cave and place around.

[Turning to the SPIRIT OF THE HOUR.

For thee, fair Spirit, one toil remains. lone,
 Give her that curvèd shell, which Proteus old
 Made Asia's nuptial boon, breathing within it
 A voice to be accomplished, and which thou
 Didst hide in grass under the hollow rock.

lONE

Thou most desired Hour, more loved and lovely
 Than all thy sisters, this is the mystic shell; 70
 See the pale azure fading into silver
 Lining it with a soft yet glowing light:
 Looks it not like lulled music sleeping there?

SPIRIT

It seems in truth the fairest shell of Ocean:
 Its sound must be at once both sweet and strange.

PROMETHEUS

Go, borne over the cities of mankind
On whirlwind-footed coursers: once again
Outspeed the sun around the orbèd world;
And as thy chariot cleaves the kindling air,
Thou breathe into the many-folded shell,
Loosening its mighty music; it shall be
As thunder mingled with clear echoes: then
Return; and thou shalt dwell beside our cave.
And thou, O, Mother Earth! —

80

THE EARTH

I hear, I feel;

Thy lips are on me, and their touch runs down
Even to the adamantine central gloom
Along these marble nerves; 'tis life, 'tis joy,
And through my withered, old, and icy frame
The warmth of an immortal youth shoots down
Circling. Henceforth the many children fair
Folded in my sustaining arms; all plants,
And creeping forms, and insects rainbow-winged,
And birds, and beasts, and fish, and human shapes,
Which drew disease and pain from my wan bosom,
Draining the poison of despair, shall take
And interchange sweet nutriment; to me
Shall they become like sister-antelopes
By one fair dam, snow-white and swift as wind,
Nursed among lilies near a brimming stream.
The dew-mists of my sunless sleep shall float
Under the stars like balm: night-folded flowers
Shall suck unwithering hues in their repose:
And men and beasts in happy dreams shall gather
Strength for the coming day, and all its joy:
And death shall be the last embrace of her
Who takes the life she gave, even as a mother
Folding her child, says, "Leave me not again."

90

100

ASIA

Oh, mother! wherefore speak the name of death?
Cease they to love, and move, and breathe, and speak,
Who die?

THE EARTH

It would avail not to reply:
Thou art immortal, and this tongue is known

110

But to the uncommunicating dead.
 Death is the veil which those who live call life:
 They sleep, and it is lifted: and meanwhile
 In mild variety the seasons mild
 With rainbow-skirted showers, and odorous winds,
 And long blue meteors cleansing the dull night,
 And the life-kindling shafts of the keen sun's
 All-piercing bow, and the dew-mingled rain
 Of the calm moonbeams, a soft influence mild, 120
 Shall clothe the forests and the fields, ay, even
 The crag-built deserts of the barren deep,
 With ever-living leaves, and fruits, and flowers.
 And thou! There is a cavern where my spirit
 Was panted forth in anguish whilst thy pain
 Made my heart mad, and those who did inhale it
 Became mad too, and built a temple there,
 And spoke, and were oracular, and lured
 The erring nations round to mutual war,
 And faithless faith, such as Jove kept with thee; 130
 Which breath now rises, as amongst tall weeds
 A violet's exhalation, and it fills
 With a serener light and crimson air
 Intense, yet soft, the rocks and woods around;
 It feeds the quick growth of the serpent vine,
 And the dark linkèd ivy tangling wild,
 And budding, blown, or odour-faded blooms
 Which star the winds with points of coloured light,
 As they rain through them, and bright golden globes
 Of fruit, suspended in their own green heaven, 140
 And through their veinèd leaves and amber stems
 The flowers whose purple and translucent bowls
 Stand ever mantling with aëreal dew,
 The drink of spirits: and it circles round,
 Like the soft waving wings of noonday dreams,
 Inspiring calm and happy thoughts, like mine,
 Now thou art thus restored. This cave is thine.
 Arise! Appear!

[A Spirit rises in the likeness of a winged child.

This is my torch-bearer;
 Who let his lamp out in old time with gazing
 On eyes from which he kindled it anew 150
 With love, which is as fire, sweet daughter mine,
 For such is that within thine own. Run, wayward,
 And guide this company beyond the peak
 Of Bacchic Nysa, Mænad-haunted mountain,

And beyond Indus and its tribute rivers,
Trampling the torrent streams and glassy lakes
With feet unwet, unwearied, undelaying,
And up the green ravine, across the vale,
Beside the windless and crystalline pool,
Where ever lies, on unerasing waves, 160
The image of a temple, built above,
Distinct with column, arch, and architrave,
And palm-like capital, and over-wrought,
And populous with most living imagery,
Praxitelean shapes, whose marble smiles
Fill the hushed air with everlasting love.
It is deserted now, but once it bore
Thy name, Prometheus; there the emulous youths
Bore to thy honour through the divine gloom
The lamp which was thine emblem; even as those 170
Who bear the untransmitted torch of hope
Into the grave, across the night of life,
As thou hast borne it most triumphantly
To this far goal of Time. Depart, farewell.
Beside that temple is the destined cave.

Scene IV.

A Forest. In the Background a Cave. PROMETHEUS, ASIA, PANTHEA, IONE, and the SPIRIT OF THE EARTH.

IONE

Sister, it is not earthly: how it glides
Under the leaves! how on its head there burns
A light, like a green star, whose emerald beams
Are twined with its fair hair! how, as it moves,
The splendour drops in flakes upon the grass!
Knowest thou it?

PANTHEA

It is the delicate spirit
That guides the earth through heaven. From afar
The populous constellations call that light
The loveliest of the planets; and sometimes
It floats along the spray of the salt sea, 10
Or makes its chariot of a foggy cloud,
Or walks through fields or cities while men sleep,
Or o'er the mountain tops, or down the rivers,
Or through the green waste wilderness, as now,
Wondering at all it sees. Before Jove reigned
It loved our sister Asia, and it came
Each leisure hour to drink the liquid light
Out of her eyes, for which it said it thirsted
As one bit by a dipsas, and with her
It made its childish confidence, and told her 20
All it had known or seen, for it saw much,
Yet idly reasoned what it saw; and called her —
For whence it sprung it knew not, nor do I —
Mother, dear mother.

SPIRIT OF THE EARTH (*running to Asia*).

Mother, dearest mother;
May I then talk with thee as I was wont?
May I then hide my eyes in thy soft arms,
After thy looks have made them tired of joy?
May I then play beside thee the long noons,
When work is none in the bright silent air?

ASIA

I love thee, gentlest being, and henceforth 30
Can cherish thee unenvied: speak, I pray:
Thy simple talk once solaced, now delights.

SPIRIT OF THE EARTH

Mother, I am grown wiser, though a child
Cannot be wise like thee, within this day;
And happier too; happier and wiser both.
Thou knowest that toads, and snakes, and loathly worms,
And venomous and malicious beasts, and boughs
That bore ill berries in the woods, were ever
An hindrance to my walks o'er the green world:
And that, among the haunts of humankind, 40
Hard-featured men, or with proud, angry looks,
Or cold, staid gait, or false and hollow smiles,
Or the dull sneer of self-loved ignorance,
Or other such foul masks, with which ill thoughts
Hide that fair being whom we spirits call man;
And women too, ugliest of all things evil,
(Though fair, even in a world where thou art fair,
When good and kind, free and sincere like thee),
When false or frowning made me sick at heart
To pass them, though they slept, and I unseen. 50
Well, my path lately lay through a great city
Into the woody hills surrounding it:
A sentinel was sleeping at the gate:
When there was heard a sound, so loud, it shook
The towers amid the moonlight, yet more sweet
Than any voice but thine, sweetest of all;
A long, long sound, as it would never end:
And all the inhabitants leaped suddenly
Out of their rest, and gathered in the streets, 60
Looking in wonder up to Heaven, while yet
The music pealed along. I hid myself
Within a fountain in the public square,
Where I lay like the reflex of the moon
Seen in a wave under green leaves; and soon
Those ugly human shapes and visages
Of which I spoke as having wrought me pain,
Passed floating through the air, and fading still
Into the winds that scattered them; and those
From whom they passed seemed mild and lovely forms
After some foul disguise had fallen, and all 70
Were somewhat changed, and after brief surprise
And greetings of delighted wonder, all
Went to their sleep again: and when the dawn
Came, wouldst thou think that toads, and snakes, and efts,
Could e'er be beautiful? yet so they were,
And that with little change of shape or hue:

All things had put their evil nature off:
I cannot tell my joy, when o'er a lake
Upon a drooping bough with nightshade twined,
I saw two azure halcyons clinging downward
And thinning one bright bunch of amber berries,
With quick long beaks, and in the deep there lay
Those lovely forms imaged as in a sky;
So, with my thoughts full of these happy changes,
We meet again, the happiest change of all.

80

ASIA

And never will we part, till thy chaste sister
Who guides the frozen and inconstant moon
Will look on thy more warm and equal light
Till her heart thaw like flakes of April snow
And love thee.

SPIRIT OF THE EARTH

What; as Asia loves Prometheus?

90

ASIA

Peace, wanton, thou art yet not old enough.
Think ye by gazing on each other's eyes
To multiply your lovely selves, and fill
With spherèd fires the interlunar air?

SPIRIT OF THE EARTH

Nay, mother, while my sister trims her lamp
'Tis hard I should go darkling.

ASIA

Listen; look!

[The SPIRIT OF THE EARTH enters.]

PROMETHEUS

We feel what thou hast heard and seen: yet speak.

SPIRIT OF THE EARTH

Soon as the sound had ceased whose thunder filled
The abysses of the sky and the wide earth,
There was a change: the impalpable thin air
And the all-circling sunlight were transformed,
As if the sense of love dissolved in them
Had folded itself round the spherèd world.
My vision then grew clear, and I could see

100

Into the mysteries of the universe:
 Dizzy as with delight I floated down,
 Winnowing the lightsome air with languid plumes,
 My coursers sought their birthplace in the sun,
 Where they henceforth will live exempt from toil,
 Pasturing flowers of vegetable fire; 110
 And where my moonlike car will stand within
 A temple, gazed upon by Phidian forms
 Of thee, and Asia, and the Earth, and me,
 And you fair nymphs looking the love we feel, —
 In memory of the tidings it has borne, —
 Beneath a dome fretted with graven flowers,
 Poised on twelve columns of resplendent stone,
 And open to the bright and liquid sky.
 Yoked to it by an amphisbaenic snake 120
 The likeness of those wingèd steeds will mock
 The flight from which they find repose. Alas,
 Whither has wandered now my partial tongue
 When all remains untold which ye would hear?
 As I have said, I floated to the earth:
 It was, as it is still, the pain of bliss
 To move, to breathe, to be; I wandering went
 Among the haunts and dwellings of mankind,
 And first was disappointed not to see
 Such mighty change as I had felt within 130
 Expressed in outward things; but soon I looked,
 And behold, thrones were kingless, and men walked
 One with the other even as spirits do,
 None fawned, none trampled; hate, disdain, or fear,
 Self-love or self-contempt, on human brows
 No more inscribed, as o'er the gate of hell,
 "All hope abandon ye who enter here";
 None frowned, none trembled, none with eager fear
 Gazed on another's eye of cold command,
 Until the subject of a tyrant's will 140
 Became, worse fate, the abject of his own,
 Which spurred him, like an outspent horse, to death.
 None wrought his lips in truth-entangling lines
 Which smiled the lie his tongue disdained to speak;
 None, with firm sneer, trod out in his own heart
 The sparks of love and hope till there remained
 Those bitter ashes, a soul self-consumed,
 And the wretch crept a vampire among men,
 Infecting all with his own hideous ill;
 None talked that common, false, cold, hollow talk 150
 Which makes the heart deny the yes it breathes,

Yet question that unmeant hypocrisy
With such a self-mistrust as has no name.
And women, too, frank, beautiful, and kind
As the free heaven which rains fresh light and dew
On the wide earth, past; gentle radiant forms,
From custom's evil taint exempt and pure;
Speaking the wisdom once they could not think,
Looking emotions once they feared to feel,
And changed to all which once they dared not be,
Yet being now, made earth like heaven; nor pride, 160
Nor jealousy, nor envy, nor ill shame,
The bitterest of those drops of treasured gall,
Spoilt the sweet taste of the nepenthe, love.

Thrones, altars, judgement-seats, and prisons; wherein,
And beside which, by wretched men were borne
Sceptres, tiaras, swords, and chains, and tomes
Of reasoned wrong, glozed on by ignorance,
Were like those monstrous and barbaric shapes,
The ghosts of a no-more-remembered fame, 170
Which, from their unworn obelisks, look forth
In triumph o'er the palaces and tombs
Of those who were their conquerors: mouldering round,
These imaged to the pride of kings and priests
A dark yet mighty faith, a power as wide
As is the world it wasted, and are now
But an astonishment; even so the tools
And emblems of its last captivity,
Amid the dwellings of the peopled earth,
Stand, not o'erthrown, but unregarded now.
And those foul shapes, abhorred by god and man, — 180
Which, under many a name and many a form
Strange, savage, ghastly, dark and execrable,
Were Jupiter, the tyrant of the world;
And which the nations, panic-stricken, served
With blood, and hearts broken by long hope, and love
Dragged to his altars soiled and garlandless,
And slain amid men's unreclaiming tears,
Flattering the thing they feared, which fear was hate, —
Frown, mouldering fast, o'er their abandoned shrines:
The painted veil, by those who were, called life, 190
Which mimicked, as with colours idly spread,
All men believed or hoped, is torn aside;
The loathsome mask has fallen, the man remains
Sceptreless, free, uncircumscribed, but man
Equal, unclassed, tribeless, and nationless,

Exempt from awe, worship, degree, the king
Over himself; just, gentle, wise: but man
Passionless? — no, yet free from guilt or pain,
Which were, for his will made or suffered them,
Nor yet exempt, though ruling them like slaves,
From chance, and death, and mutability,
The clogs of that which else might oversoar
The loftiest star of unascended heaven,
Pinnacled dim in the intense inane.

200

ACT IV

Scene.

A Part of the Forest near the Cave of PROMETHEUS. PANTHEA and IONE are sleeping: they awoken gradually during the first Song.

VOICE OF UNSEEN SPIRITS

The pale stars are gone!
For the sun, their swift shepherd,
To their folds them compelling,
In the depths of the dawn,
Hastes, in meteor-eclipsing array, and they flee
Beyond his blue dwelling,
As fawns flee the leopard.
But where are ye?

A Train of dark FORMS and SHADOWS passes by confusedly, singing.

Here, oh, here:
We bear the bier 10
Of the Father of many a cancelled year!
Spectres we
Of the dead Hours be,
We bear Time to his tomb in eternity.

Strew, oh, strew
Hair, not yew!
Wet the dusty pall with tears, not dew!
Be the faded flowers
Of Death's bare bowers 20
Spread on the corpse of the King of Hours!
Haste, oh, haste!
As shades are chased,
Trembling, by day, from heaven's blue waste.
We melt away,
Like dissolving spray,
From the children of a diviner day,
With the lullaby
Of winds that die
On the bosom of their own harmony!

IONE 30
What dark forms were they?

PANTHEA

The past Hours weak and gray,
With the spoil which their toil
 Raked together
From the conquest but One could foil.

IONE
 Have they passed?

PANTHEA
 They have passed;
 They outspeeded the blast,
While 'tis said, they are fled:

IONE
 Whither, oh, whither?

PANTHEA
 To the dark, to the past, to the dead.

VOICE OF UNSEEN SPIRITS
 Bright clouds float in heaven, 40
 Dew-stars gleam on earth,
 Waves assemble on ocean,
 They are gathered and driven
By the storm of delight, by the panic of glee!
 They shake with emotion,
 They dance in their mirth.
But where are ye?

 The pine boughs are singing
 Old songs with new gladness, 50
 The billows and fountains
Fresh music are flinging,
Like the notes of a spirit from land and from sea;
 The storms mock the mountains
 With the thunder of gladness.
But where are ye?

IONE
What charioteers are these?

PANTHEA
 Where are their chariots?

SEMICHORUS OF HOURS
 The voice of the Spirits of Air and of Earth

Have drawn back the figured curtain of sleep
Which covered our being and darkened our birth
In the deep.

A VOICE

In the deep?

SEMICHORUS II

Oh, below the deep.

60

SEMICHORUS I

An hundred ages we had been kept
Cradled in visions of hate and care,
And each one who waked as his brother slept,
Found the truth —

SEMICHORUS II

Worse than his visions were!

SEMICHORUS I

We have heard the lute of Hope in sleep;
We have known the voice of Love in dreams;
We have felt the wand of Power, and leap —

SEMICHORUS II

As the billows leap in the morning beams!

CHORUS

Weave the dance on the floor of the breeze,
Pierce with song heaven's silent light,
Enchant the day that too swiftly flees,
To check its flight ere the cave of Night.

70

Once the hungry Hours were hounds
Which chased the day like a bleeding deer,
And it limped and stumbled with many wounds
Through the nightly dells of the desert year.

But now, oh weave the mystic measure
Of music, and dance, and shapes of light,
Let the Hours, and the spirits of might and pleasure,
Like the clouds and sunbeams, unite.

A VOICE

Unite!

80

Panthea.

See, where the Spirits of the human mind
Wrapped in sweet sounds, as in bright veils, approach.

CHORUS OF SPIRITS

We join the throng
Of the dance and the song,
By the whirlwind of gladness borne along;
As the flying-fish leap
From the Indian deep,
And mix with the sea-birds, half asleep.

CHORUS OF HOURS

Whence come ye, so wild and so fleet,
For sandals of lightning are on your feet, 90
And your wings are soft and swift as thought,
And your eyes are as love which is veiled not?

CHORUS OF SPIRITS

We come from the mind
Of human kind
Which was late so dusk, and obscene, and blind,
Now 'tis an ocean
Of clear emotion,
A heaven of serene and mighty motion

From that deep abyss
Of wonder and bliss, 100
Whose caverns are crystal palaces;
From those skiey towers
Where Thought's crowned powers
Sit watching your dance, ye happy Hours!

From the dim recesses
Of woven caresses,
Where lovers catch ye by your loose tresses
From the azure isles,
Where sweet Wisdom smiles,
Delaying your ships with her siren wiles. 110

From the temples high
Of Man's ear and eye,
Roofed over Sculpture and Poesy;
From the murmurings
Of the unsealed springs

Where Science bedews her Dædal wings.

Years after years,
Through blood, and tears,
And a thick hell of hatreds, and hopes, and fears;
We waded and flew, 120
And the islets were few
Where the bud-blighted flowers of happiness grew.

Our feet now, every palm,
Are sandalled with calm,
And the dew of our wings is a rain of balm;
And, beyond our eyes,
The human love lies
Which makes all it gazes on Paradise.

CHORUS OF SPIRITS AND HOURS

Then weave the web of the mystic measure;
From the depths of the sky and the ends of the earth, 130
Come, swift Spirits of might and of pleasure,
Fill the dance and the music of mirth,
As the waves of a thousand streams rush by
To an ocean of splendour and harmony!

CHORUS OF SPIRITS

Our spoil is won,
Our task is done,
We are free to dive, or soar, or run;
Beyond and around,
Or within the bound
Which clips the world with darkness round. 140

We'll pass the eyes
Of the starry skies
Into the hoar deep to colonize:
Death, Chaos, and Night,
From the sound of our flight,
Shall flee, like mist from a tempest's might.

And Earth, Air, and Light,
And the Spirit of Might,
Which drives round the stars in their fiery flight;
And Love, Thought, and Breath, 150
The powers that quell Death,
Wherever we soar shall assemble beneath.

And our singing shall build
In the void's loose field
A world for the Spirit of Wisdom to wield;
We will take our plan
From the new world of man,
And our work shall be called the Promethean.

CHORUS OF HOURS

Break the dance, and scatter the song;
Let some depart, and some remain.

160

SEMICHORUS I

We, beyond heaven, are driven along:

SEMICHORUS II

Us the enchantments of earth retain:

SEMICHORUS I

Ceaseless, and rapid, and fierce, and free,
With the Spirits which build a new earth and sea,
And a heaven where yet heaven could never be.

SEMICHORUS II

Solemn, and slow, and serene, and bright,
Leading the Day and outspeeding the Night,
With the powers of a world of perfect light.

SEMICHORUS I

We whirl, singing loud, round the gathering sphere,
Till the trees, and the beasts, and the clouds appear
From its chaos made calm by love, not fear.

170

SEMICHORUS II

We encircle the ocean and mountains of earth,
And the happy forms of its death and birth
Change to the music of our sweet mirth.

CHORUS OF HOURS AND SPIRITS

Break the dance, and scatter the song,
Let some depart, and some remain,
Wherever we fly we lead along
In leashes, like starbeams, soft yet strong,
The clouds that are heavy with love's sweet rain.

PANTHEA

Ha! they are gone!

IONE

Yet feel you no delight
From the past sweetness?

180

PANTHEA

As the bare green hill
When some soft cloud vanishes into rain,
Laughs with a thousand drops of sunny water
To the unpavilioned sky!

IONE

Even whilst we speak
New notes arise. What is that awful sound?

PANTHEA

'Tis the deep music of the rolling world
Kindling within the strings of the waved air
Æolian modulations.

IONE

Listen too,
How every pause is filled with under-notes,
Clear, silver, icy, keen, awakening tones,
Which pierce the sense, and live within the soul,
As the sharp stars pierce winter's crystal air
And gaze upon themselves within the sea.

190

PANTHEA

But see where through two openings in the forest
Which hanging branches overcanopy,
And where two runnels of a rivulet,
Between the close moss violet-inwoven,
Have made their path of melody, like sisters
Who part with sighs that they may meet in smiles,
Turning their dear disunion to an isle
Of lovely grief, a wood of sweet sad thoughts;
Two visions of strange radiance float upon
The ocean-like enchantment of strong sound,
Which flows intenser, keener, deeper yet
Under the ground and through the windless air.

200

IONE

I see a chariot like that thinnest boat,
In which the Mother of the Months is borne
By ebbing light into her western cave,

375

When she upsprings from interlunar dreams; 210
 O'er which is curved an orblike canopy
 Of gentle darkness, and the hills and woods,
 Distinctly seen through that dusk aery veil,
 Regard like shapes in an enchanter's glass;
 Its wheels are solid clouds, azure and gold,
 Such as the genii of the thunderstorm
 Pile on the floor of the illumined sea
 When the sun rushes under it; they roll
 And move and grow as with an inward wind;
 Within it sits a wingèd infant, white
 Its countenance, like the whiteness of bright snow, 220
 Its plumes are as feathers of sunny frost,
 Its limbs gleam white, through the wind-flowing folds
 Of its white robe, woof of ethereal pearl.
 Its hair is white, the brightness of white light
 Scattered in strings; yet its two eyes are heavens
 Of liquid darkness, which the Deity
 Within seems pouring, as a storm is poured
 From jaggèd clouds, out of their arrowy lashes,
 Tempering the cold and radiant air around,
 With fire that is not brightness; in its hand 230
 It sways a quivering moonbeam, from whose point
 A guiding power directs the chariot's prow
 Over its wheelèd clouds, which as they roll
 Over the grass, and flowers, and waves, wake sounds,
 Sweet as a singing rain of silver dew.

PANTHEA

And from the other opening in the wood
 Rushes, with loud and whirlwind harmony,
 A sphere, which is as many thousand spheres,
 Solid as crystal, yet through all its mass 240
 Flow, as through empty space, music and light:
 Ten thousand orbs involving and involved,
 Purple and azure, white, and green, and golden,
 Sphere within sphere; and every space between
 Peopled with unimaginable shapes,
 Such as ghosts dream dwell in the lampless deep,
 Yet each inter-transpicuous, and they whirl
 Over each other with a thousand motions,
 Upon a thousand sightless axles spinning,
 And with the force of self-destroying swiftness,
 Intensely, slowly, solemnly roll on, 250
 Kindling with mingled sounds, and many tones,
 Intelligible words and music wild.

With mighty whirl the multitudinous orb
Grinds the bright brook into an azure mist
Of elemental subtlety, like light;
And the wild odour of the forest flowers,
The music of the living grass and air,
The emerald light of leaf-entangled beams
Round its intense yet self-conflicting speed,
Seem kneaded into one aëreal mass 260
Which drowns the sense. Within the orb itself,
Pillowed upon its alabaster arms,
Like to a child o'erwearied with sweet toil,
On its own folded wings, and wavy hair,
The Spirit of the Earth is laid asleep,
And you can see its little lips are moving,
Amid the changing light of their own smiles,
Like one who talks of what he loves in dream.

IONE

'Tis only mocking the orb's harmony.

PANTHEA

And from a star upon its forehead, shoot, 270
Like swords of azure fire, or golden spears
With tyrant-quelling myrtle overtwin'd,
Embleming heaven and earth united now,
Vast beams like spokes of some invisible wheel
Which whirl as the orb whirls, swifter than thought,
Filling the abyss with sun-like lightnings,
And perpendicular now, and now transverse,
Pierce the dark soil, and as they pierce and pass,
Make bare the secrets of the earth's deep heart;
Infinite mines of adamant and gold, 280
Valueless stones, and unimagined gems,
And caverns on crystalline columns poised
With vegetable silver overspread;
Wells of unfathomed fire, and water springs
Whence the great sea, even as a child is fed,
Whose vapours clothe earth's monarch mountain-tops
With kingly, ermine snow. The beams flash on
And make appear the melancholy ruins
Of cancelled cycles; anchors, beaks of ships;
Planks turned to marble; quivers, helms, and spears, 290
And gorgon-headed targes, and the wheels
Of scythèd chariots, and the emblazonry
Of trophies, standards, and armorial beasts,
Round which death laughed, sepulchred emblems

Of dead destruction, ruin within ruin!
 The wrecks beside of many a city vast,
 Whose population which the earth grew over
 Was mortal, but not human; see, they lie,
 Their monstrous works, and uncouth skeletons,
 Their statues, homes and fanes; prodigious shapes 300
 Huddled in gray annihilation, split,
 Jammed in the hard, black deep; and over these,
 The anatomies of unknown wingèd things,
 And fishes which were isles of living scale,
 And serpents, bony chains, twisted around
 The iron crags, or within heaps of dust
 To which the tortuous strength of their last pangs
 Had crushed the iron crags; and over these
 The jagged alligator, and the might 310
 Of earth-convulsing behemoth, which once
 Were monarch beasts, and on the slimy shores,
 And weed-overgrown continents of earth,
 Increased and multiplied like summer worms
 On an abandoned corpse, till the blue globe
 Wrapped deluge round it like a cloak, and they
 Yelled, gasped, and were abolished; or some God
 Whose throne was in a comet, passed, and cried,
 "Be not!" And like my words they were no more.

THE EARTH

The joy, the triumph, the delight, the madness!
 The boundless, overflowing, bursting gladness, 320
 The vaporous exultation not to be confined!
 Ha! ha! the animation of delight
 Which wraps me, like an atmosphere of light,
 And bears me as a cloud is borne by its own wind.

THE MOON

Brother mine, calm wanderer,
 Happy globe of land and air,
 Some Spirit is darted like a beam from thee,
 Which penetrates my frozen frame,
 And passes with the warmth of flame,
 With love, and odour, and deep melody 330
 Through me, through me!

THE EARTH

Ha! ha! the caverns of my hollow mountains,
 My cloven fire-crags, sound-exulting fountains
 Laugh with a vast and inextinguishable laughter.

The oceans, and the deserts, and the abysses,
And the deep air's unmeasured wildernesses,
Answer from all their clouds and billows, echoing after.

They cry aloud as I do. Sceptred curse,
Who all our green and azure universe
Threatenedst to muffle round with black destruction, sending 340
A solid cloud to rain hot thunderstones,
And splinter and knead down my children's bones,
All I bring forth, to one void mass battering and blending, —

Until each crag-like tower, and storied column,
Palace, and obelisk, and temple solemn,
My imperial mountains crowned with cloud, and snow, and fire;
My sea-like forests, every blade and blossom
Which finds a grave or cradle in my bosom,
Were stamped by thy strong hate into a lifeless mire:

How art thou sunk, withdrawn, covered, drunk up 350
By thirsty nothing, as the brackish cup
Drained by a desert-troop, a little drop for all;
And from beneath, around, within, above,
Filling thy void annihilation, love
Burst in like light on caves cloven by the thunder-ball.

THE MOON

The snow upon my lifeless mountains
Is loosened into living fountains,
My solid oceans flow, and sing, and shine:
A spirit from my heart bursts forth,
It clothes with unexpected birth 360
My cold bare bosom: Oh! it must be thine
On mine, on mine!

Gazing on thee I feel, I know
Green stalks burst forth, and bright flowers grow,
And living shapes upon my bosom move:
Music is in the sea and air,
Wingèd clouds soar here and there,
Dark with the rain new buds are dreaming of:
'Tis love, all love!

THE EARTH

It interpenetrates my granite mass, 370
Through tangled roots and trodden clay doth pass
Into the utmost leaves and delicatest flowers;

Upon the winds, among the clouds 'tis spread,
It wakes a life in the forgotten dead,
They breathe a spirit up from their obscurest bowers.

And like a storm bursting its cloudy prison
With thunder, and with whirlwind, has arisen
Out of the lampless caves of unimagined being:
With earthquake shock and swiftness making shiver
Thought's stagnant chaos, unremoved for ever, 380
Till hate, and fear, and pain, light-vanquished shadows, fleeing,
Leave Man, who was a many-sided mirror,
Which could distort to many a shape of error,
This true fair world of things, a sea reflecting love;
Which over all his kind, as the sun's heaven
Gliding o'er ocean, smooth, serene, and even,
Darting from starry depths radiance and life, doth move:

Leave Man, even as a leprous child is left,
Who follows a sick beast to some warm cleft
Of rocks, through which the might of healing springs is poured; 390
Then when it wanders home with rosy smile,
Unconscious, and its mother fears awhile
It is a spirit, then, weeps on her child restored.

Man, oh, not men! a chain of linkèd thought,
Of love and might to be divided not,
Compelling the elements with adamantine stress;
As the sun rules, even with a tyrant's gaze,
The unquiet republic of the maze
Of planets, struggling fierce towards heaven's free wilderness.

Man, one harmonious soul of many a soul, 400
Whose nature is its own divine control,
Where all things flow to all, as rivers to the sea;
Familiar acts are beautiful through love;
Labour, and pain, and grief, in life's green grove
Sport like tame beasts, none knew how gentle they could be!

His will, with all mean passions, bad delights,
And selfish cares, its trembling satellites,
A spirit ill to guide, but mighty to obey,
Is as a tempest-wingèd ship, whose helm
Love rules, through waves which dare not overwhelm, 410
Forcing life's wildest shores to own its sovereign sway.

All things confess his strength. Through the cold mass

Of marble and of colour his dreams pass;
Bright threads whence mothers weave the robes their children wear;
Language is a perpetual Orphic song,
Which rules with Dædal harmony a throng
Of thoughts and forms, which else senseless and shapeless were.

The lightning is his slave; heaven's utmost deep
Gives up her stars, and like a flock of sheep
They pass before his eye, are numbered, and roll on! 420
The tempest is his steed, he strides the air;
And the abyss shouts from her depth laid bare,
Heaven, hast thou secrets? Man unveils me; I have none.

THE MOON

The shadow of white death has passed
From my path in heaven at last,
A clinging shroud of solid frost and sleep;
And through my newly-woven bowers,
Wander happy paramours,
Less mighty, but as mild as those who keep
Thy vales more deep. 430

THE EARTH

As the dissolving warmth of dawn may fold
A half unfrozen dew-globe, green, and gold,
And crystalline, till it becomes a wingèd mist,
And wanders up the vault of the blue day,
Outlives the moon, and on the sun's last ray
Hangs o'er the sea, a fleece of fire and amethyst.

THE MOON

Thou art folded, thou art lying
In the light which is undying
Of thine own joy, and heaven's smile divine;
All suns and constellations shower 440
On thee a light, a life, a power
Which doth array thy sphere; thou pourest thine
On mine, on mine!

THE EARTH

I spin beneath my pyramid of night,
Which points into the heavens dreaming delight,
Murmuring victorious joy in my enchanted sleep;
As a youth lulled in love-dreams faintly sighing,
Under the shadow of his beauty lying,
Which round his rest a watch of light and warmth doth keep.

THE MOON

As in the soft and sweet eclipse, 450
When soul meets soul on lovers' lips,
High hearts are calm, and brightest eyes are dull;
So when thy shadow falls on me,
Then am I mute and still, by thee
Covered; of thy love, Orb most beautiful,
Full, oh, too full!

Thou art speeding round the sun
Brightest world of many a one;
Green and azure sphere which shinest 460
With a light which is divinest

Among all the lamps of Heaven
To whom life and light is given;
I, thy crystal paramour
Borne beside thee by a power
Like the polar Paradise,
Magnet-like of lovers' eyes;
I, a most enamoured maiden
Whose weak brain is overladen
With the pleasure of her love, 470
Maniac-like around thee move

Gazing, an insatiate bride,
On thy form from every side
Like a Mænad, round the cup
Which Agave lifted up
In the weird Cadmæan forest.
Brother, wheresoe'er thou soarest
I must hurry, whirl and follow
Through the heavens wide and hollow,
Sheltered by the warm embrace
Of thy soul from hungry space, 480

Drinking from thy sense and sight
Beauty, majesty, and might,
As a lover or a chameleon
Grows like what it looks upon,
As a violet's gentle eye
Gazes on the azure sky

Until its hue grows like what it beholds,
As a gray and watery mist
Glowing like solid amethyst
Athwart the western mountain it enfolds, 490
When the sunset sleeps

Upon its snow —

THE EARTH

And the weak day weeps
That it should be so.
Oh, gentle Moon, the voice of thy delight
Falls on me like thy clear and tender light
Soothing the seaman, borne the summer night,
Through isles for ever calm;
Oh, gentle Moon, thy crystal accents pierce
The caverns of my pride's deep universe,
Charming the tiger joy, whose tramlings fierce
Made wounds which need thy balm.

500

PANTHEA

I rise as from a bath of sparkling water,
A bath of azure light, among dark rocks,
Out of the stream of sound.

IONE

Ah me! sweet sister,
The stream of sound has ebbed away from us,
And you pretend to rise out of its wave,
Because your words fall like the clear, soft dew
Shaken from a bathing wood-nymph's limbs and hair.

PANTHEA

Peace! peace! A mighty Power, which is as darkness,
Is rising out of Earth, and from the sky
Is showered like night, and from within the air
Bursts, like eclipse which had been gathered up
Into the pores of sunlight: the bright visions,
Wherein the singing spirits rode and shone,
Gleam like pale meteors through a watery night.

510

IONE

There is a sense of words upon mine ear.

PANTHEA

An universal sound like words: Oh, list!

DEMOGORGON

Thou, Earth, calm empire of a happy soul,
Sphere of divinest shapes and harmonies,
Beautiful orb! gathering as thou dost roll
The love which paves thy path along the skies:

520

THE EARTH

I hear: I am as a drop of dew that dies.

DEMOGORGON

Thou, Moon, which gazest on the nightly Earth
With wonder, as it gazes upon thee;
Whilst each to men, and beasts, and the swift birth
Of birds, is beauty, love, calm, harmony:

THE MOON

I hear: I am a leaf shaken by thee!

DEMOGORGON

Ye Kings of suns and stars, Dæmons and Gods,
Aetherial Dominations, who possess
Elysian, windless, fortunate abodes
Beyond Heaven's constellated wilderness:

530

A VOICE FROM ABOVE

Our great Republic hears, we are blest, and bless.

DEMOGORGON

Ye happy Dead, whom beams of brightest verse
Are clouds to hide, not colours to portray,
Whether your nature is that universe
Which once ye saw and suffered —

A VOICE FROM BENEATH

Or as they
Whom we have left, we change and pass away.

DEMOGORGON

Ye elemental Genii, who have homes
From man's high mind even to the central stone
Of sullen lead; from heaven's star-fretted domes
To the dull weed some sea-worm battens on:

540

A CONFUSED VOICE

We hear: thy words waken Oblivion.

DEMOGORGON

Spirits, whose homes are flesh: ye beasts and birds,
Ye worms, and fish; ye living leaves and buds;
Lightning and wind; and ye untameable herds,
Meteors and mists, which throng air's solitudes: —

A VOICE

Thy voice to us is wind among still woods.

DEMOGORGON

Man, who wert once a despot and a slave;
A dupe and a deceiver; a decay;
A traveller from the cradle to the grave
Through the dim night of this immortal day:

550

ALL

Speak: thy strong words may never pass away.

DEMOGORGON

This is the day, which down the void abyss
At the Earth-born's spell yawns for Heaven's despotism,
And Conquest is dragged captive through the deep:
Love, from its awful throne of patient power
In the wise heart, from the last giddy hour
Of dread endurance, from the slippery, steep,
And narrow verge of crag-like agony, springs
And folds over the world its healing wings.

560

Gentleness, Virtue, Wisdom, and Endurance,
These are the seals of that most firm assurance
Which bars the pit over Destruction's strength;
And if, with infirm hand, Eternity,
Mother of many acts and hours, should free
The serpent that would clasp her with his length;
These are the spells by which to reassume
An empire o'er the disentangled doom.

To suffer woes which Hope thinks infinite;
To forgive wrongs darker than death or night;
To defy Power, which seems omnipotent;
To love, and bear; to hope till Hope creates
From its own wreck the thing it contemplates;
Neither to change, nor falter, nor repent;
This, like thy glory, Titan, is to be
Good, great and joyous, beautiful and free;
This is alone Life, Joy, Empire, and Victory.

570