

## PROMETEU: O TRANSE, O PODER E A GÊNESE

Larissa Costa da Mata (DLCV-USP / CNPq)

**RESUMO:** As interpretações do mito de Prometeu pela literatura de Hesíodo (em *Teogonia* e em *O trabalho e os dias*) e de Ésquilo (em *Prometeu acorrentado*) encenam manifestações diversas do fenômeno da origem da cultura, a qual se apresenta ora como a instauração do progresso pelo roubo do fogo, ora como a aproximação entre o titã e os homens graças ao ato criminoso e à punição tirânica de Zeus. Focaremos duas versões do mito na literatura brasileira, a de Glauber Rocha em *Riverão Sussuarana* (1978) e a de Murilo Mendes no poema “Novíssimo Prometeu”, de *O visionário* (1933), a partir da noção nietzschiana da genealogia — compreendida como o conflito entre potências opostas e a irrupção de um começo imprevisível na história — e de sua leitura pela modernidade. Mendes e Rocha concebem Prometeu, respectivamente, como uma instância pós-fundacional, descentralizadora do cânone da literatura, e como um revolucionário em conflito com o poder dos Estados ditatoriais.

Palavras-chave: Prometeu. Origem. Murilo Mendes. Glauber Rocha.

## PROMETEU: O TRANSE, O PODER E A GÊNESE

Larissa Costa da Mata (DLCV-USP / CNPq)

### Prometeu

O mito de Prometeu, como vemos nas interpretações de Hesíodo (em *Teogonia*, do verso 507 ao 616 e em *O trabalho e os dias*, do verso 42 ao 105) e de Ésquilo (em *Prometeu acorrentado*), encena figurações diversas do fenômeno da origem da cultura. Essa se apresenta ora como a instauração do progresso pelo roubo do fogo (em Hesíodo), ora como a aproximação entre o titã e os homens graças ao ato criminoso e à punição tirânica de Zeus, que sacrificara o corpo do herói (em Ésquilo). Nos valeremos de duas aparições dessa figura na literatura brasileira, que guardam afinidades com a interpretação nietzschiana do mito na modernidade: a do fragmento de *Riverão Sussuarana* (1978), de Glauber Rocha, no qual o titã consiste no “nada” constitutivo de cada ser, e o poema

“Novíssimo Prometeu” de Murilo Mendes, de *O visionário* (1933), em que Prometeu retorna na imagem dionisíaca, aberta e decaída da esfera divina<sup>1</sup>.

Segundo a *Teogonia*, quando Jápeto se casa com Clímena, filha do Oceano, tem quatro filhos como resultado da união: o “esforçado” Atlas, o “glorioso” Menécio, o “torpe” Epimeteu e Prometeu, “hábil e de versátil astúcia”. Por uma razão que não está clara no fragmento, Prometeu é preso a uma coluna para que tenha o fígado devorado por uma águia, até ser salvo por Hércules. Visto ter oferecido, arditamente, os restos de um boi destruído a Zeus, o pai dos deuses se vinga do titã uma vez mais, escondendo o fogo dos homens (HESÍODO, in: GUAL, 2009). Já em *Trabalhos e os dias*, Prometeu furta o fogo e leva-o aos mortais em um galho oco. Zeus reage criando uma mulher e pede para que Hermes lhe ofereça “um espírito cínico e um caráter volúvel”; essa mulher é Pandora, cuja caixa porta todos os males (HESÍODO, in: GUAL, 2009). Em Hesíodo, a insurgência de Prometeu (e a sua consequente punição) compreende o aspecto principal das narrativas, reforçando a conexão desse ato com uma perspectiva progressiva da história e com a fundação da cultura.

*Prometeu acorrentado*, tragédia de Ésquilo, foca os padecimentos do titã preso ao Cáucaso e relembra os sofrimentos de outro herói, o irmão Atlas, como afirmam as ninfas do coro. O delito de Prometeu contra o poder supremo parte de sua crença nos benefícios que poderia trazer aos homens. Apesar da angústia e da opressão causadas pela pena divina, ele não se curva ao seu algoz, nem se arrepende dos atos cometidos. Por sua vez, Io, a ninfa filha de um rio, também vítima de Zeus, é destinada a vagar eternamente. Desse modo, a tragédia de Ésquilo perfaz uma reflexão sobre a violência (a silenciosa *Bía*), o poder (*Krátos*) e a tirania, pois Zeus é descrito com as expressões *tyrannos* e *tyrannis*: em nenhum momento é empregado o termo *basileús*, ou rei (GUAL, 2009). Essa dupla forma de Prometeu, o instaurador da civilização e do progresso e, ao mesmo tempo, de um tempo circular por meio de seu corpo que se regenera a cada dia, nos sugere que a gênese esteja marcada pela cisão entre dois elementos opostos, o ser e a sua negatividade, leitura do mito que percorre uma vertente da modernidade marcada pela relação conflituosa com o poder

---

<sup>1</sup> Vale mencionar que Murilo Marcondes de Moura também investiga a presença do mito de Prometeu em Murilo Mendes no seu livro *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, de 1995.

do Estado, a qual pertenceriam os intelectuais do Colégio de Sociologia, mas também Glauber Rocha e Murilo Mendes.

### **O transe e a gênese**

Friedrich Nietzsche propusera uma concepção de origem como a indecisão entre o sujeito e a estética, por meio da proliferação de bipolaridades, como aquela entre Apolo (a forma, a aparência) e Dioniso (a força, o tempo) em *O nascimento da tragédia no espírito da música* de 1872. O dionisíaco equivale a uma sorte de elemento transfigurador do apolíneo (por sua vez, predominante na rigidez e na organização do Estado dórico), inicialmente recusado como o bárbaro da cultura helênica. De acordo com a noção de genealogia nietzschiana, revisitada mais recentemente por filósofos como Roberto Esposito, a partir de Michel Foucault (FOUCAULT 2007; ESPOSITO, 1999), o começo representa um conflito entre forças e impõe a diferença como valor preponderante. Em *Riverão Sussuarana*, texto de gênero híbrido, Glauber Rocha assume o atributo de personagem, provocando descentralizações do cânone e do autor, de modo que a origem, configurada como fundação negativa, desloca-se do conteúdo da história.

O transe foi um dos procedimentos adotados pelo cineasta baiano, segundo esclarece em seus manifestos sobre a estética, por tratar-se de uma alternativa ao racionalismo e à subjugação colonial e de um dos vestígios do surrealismo nos trópicos (em “A estética do sonho”, de 1971). O efeito é levado ao cinema mais exemplarmente em *Terra em transe*, de 1967, seja nas interferências não-lineares dos *flashbacks* de Paulo Martins, na cena ritual de dança africana ao som de tambores, na repetição sucessiva de cenas, seja no reconhecimento do poeta como um duplo do líder populista, “uma cópia mal-feita” da figura de Diaz. Roger Caillois, um dos fundadores do Colégio de Sociologia em 1937 com Georges Bataille e Michel Leiris, propõe uma sociologia dos jogos baseada no simulacro, de forma semelhante à tragédia. Quando a representação do herói combina-se à vertigem provocada pela dança e pela embriaguez, o sujeito mascarado e em transe identifica-se com a face da divindade que imita. O fenômeno somente é permitido às comunidades que adotariam a máscara, a possessão, a vertigem e o êxtase: as ameríndias,

africanas e oceânicas. Por outro lado, essas contrapõem-se às “sociedades do progresso”, aquelas que se organizam em instituições e perpetuam o poder do aparelho de Estado.

Haveria, ainda, no cinema e no livro de 1978, o que poderíamos designar como o *trânsito* egocêntrico do “Glauber personagem”. O cineasta invade o *set* de filmagem, deixando que a sua voz seja ouvida e o corpo do diretor em ação seja visto nas imagens, como se estivesse possuído pela “personagem-diretor” em filmes como *A idade da terra* (1980) (SOARES, 2005, p. 152-153). Como consequência do transe glauberiano, a figura do cineasta encontra-se incessantemente com a do herói e com a de outros duplos, as máscaras trágicas escolhidas por ele. É desse modo que, em uma carta escrita para Cacá Diegues quando se encontra exilado em Paris em 1972, se compadece do próprio sofrimento, pois havia recentemente perdido os rolos de *Câncer* (filmado naquele ano), confiscados pela alfândega francesa. Sem dinheiro, contava com o faturamento do filme para se manter e, diante do fato de que talvez fosse impossível lançá-lo e do seu isolamento, se compara a um pária social e a um mártir ao mesmo tempo: “[...] a solidão é terrível e sinto todas as feridas do país estourando no meu corpo e alma, e parece até o prenúncio da morte. [...] Parece até que roubei o fogo; virei Prometeu” (ROCHA, 1997, p. 447). *Riverão* é publicado quando Rocha retorna desse exílio de cinco anos — entre Nova York, Roma, Paris e outras capitais — e está marcado por constantes vestígios da história ditatorial que o afastara do Brasil.

Em *Riverão Sussuarana*, o titã da tragédia de Ésquilo compõe os fragmentos sob o título de “PHROMETEU” (ROCHA, 2012, p. 194-198), escritos quase totalmente em letras maiúsculas e dispostos em colunas, recordando, assim, uma afinidade entre a estética escritural de Glauber Rocha e a poesia concreta. Os doze trechos acerca do titã situam-se ao final da narrativa principal, em que a personagem Karter Bracker, o empresário estrangeiro explorador das minas de urânio, interfere na epopeia de Linda, Guimarães Rosa, Anjo Mauro e Riverão Sussuarana pelo sertão nordestino. O empresário procura descobrir o “Geo Fogo”, referindo-se a uma noção positivista do desenvolvimento, que o impele ao progresso a todo custo, mesmo a despeito da violência (Karter defende o armamento brasileiro com a bomba atômica durante a guerra). PHROMETEU antecede o trecho autobiográfico sobre Neco Rocha, irmã de Glauber morta em 1977, reportando-nos a uma ferida que assume ares ficcionais. Desse modo, simboliza o progresso histórico, a

expansão do país ao interior com a construção de Brasília e a irrupção de conflitos como a revolução de 1930:

[...] como se PROMETEU FOSSE O FOGO NUCLEAR,  
O NASCIMENTO DOS DEUSES  
O NASCIMENTO DA CONSCIÊNCIA  
O NASCIMENTO DA CIVILIZAÇÃO (ROCHA, 2012, p. 195).

No entanto, ao situar-se próxima de um evento que oscila entre o dado e a ficção, a *história é deslocada e ressignificada por meio da estória*, como afirma Guimarães Rosa personagem no início do texto. Com a releitura da tragédia de Ésquilo, Glauber Rocha reitera o efeito alucinatório da narrativa de *Riverão Sussuarana* e perfaz uma interpretação não-cronológica da gênese, ao valer-se no livro de um proto-gênero ou anti-gênero textual — a tragédia — em meio à narrativa policial, às letras de canções, ao conto, ao poema, ao diálogo dramático e ao roteiro de cinema.

O Prometeu pirofórico é condenado à tortura pelos próprios homens que não compreendem a potência do fogo revolucionário: “Não troco meu sofrimento pela vossa falsa liberdade nas trevas iluminadas pelas ilusões. Eu conheci o fogo e mesmo dele exilado sou a memória do seu fulgor...” (ROCHA, 2012, p. 195). O detentor das luzes não é meramente uma alegoria do progresso, mas também um eco do culto solar que se manifesta na antiguidade por meio da figura de Apolo (a divindade da criação plástica, da beleza e da aparência tranquilas, portadora de um “olho solar”, segundo Nietzsche, 2007), e que regressa nas culturas ameríndias.

Se o tempo de Prometeu é o do retorno, pois o seu fígado é devorado durante o dia e regenera-se a cada amanhã, o sol também poderá se remeter ao Georges Bataille de *O ânus solar* a uma repetição periódica e não linear, a dos seus movimentos em torno de um centro móvel e a de seus encontros com a face escura planetária. O sol, noturno e erótico para Bataille, contraria a destruição da guerra: “À fecundidade celeste opõem-se os desastres que são imagem do amor terrestre sem condição, ereção simpática sem saída nem regra, escândalo e terror” (BATAILLE, 1985, s. p.). Parte de uma série de outros princípios geradores, que também bailam circularmente, o sol em Glauber Rocha consiste em uma das figuras do sertão escaldante, desdobrado em uma paisagem de múltiplos centros na narrativa, destituindo a possibilidade de pensarmos em um sistema, pois o deserto

sertanejo é como uma clareira que ultrapassa os limites da nação, indo do Grande Sertão Veredas à tragédia antiga.

Poderíamos aproximar, em *Riverão Sussuarana*, a versão do Prometeu solar a uma infinidade de outros mártires e messias, como Antonio Conselheiro, que se interpõem entre a organização da comunidade e o sistema. No entanto, apesar da presença de Conselheiro, o efeito do romance é o da *desmistificação* – uma vez que a assinatura não é senão uma máscara escritural que reformula os nomes próprios de Guimarães Rosa (Major e Mestre Rosa, Embaixador Romancista, Jango Rosa) e de Glauber Rocha (Glaubiru, Grober, Glaudi, seu Roxo), até que por fim o escritor mineiro e o cineasta mesclam-se na personagem Guimarães Rocha: um qualquer, uma bipolaridade formada pelo soberano e pelo *homo sacer*.

Prometeu, por outro lado, assume a forma do absoluto – daquilo que esconde algo em que poderia se tornar, uma categoria da representação livre de qualquer transcendentalidade (EINSTEIN, 2004). O autor esvazia, por conseguinte, as funções predominantes nas aparições desse mito, de modo que já não se refira a ao ato da criação divina, nem inaugure a civilização entre os homens, mas aponte para o “nada” característico do começo não-cronológico:

I

[...]

Mais importante do que esses dois atos é o DURANTE que preenche sentimentalmente a LACUNA.

Este durante do ENTRE é a dor de Prometeu

[...] (ROCHA, 2012, p. 195).

II

[...]

E NO PRAZER DE DAR SUBLIMA O NÃO SER PROJETADO DA  
MATÉRIA FELIZ PORQUE VIU UM NADA LACUNAR ENTRE  
O SER E O PASSADO

[...] (ROCHA, 2012, p. 196).

V

[...]

NADA É O NOME DE DEUS.

O ANTERIOR E O POSTERIOR E O IMAGINADO

JAMAIS MATERIALIZADOS

EIS O DESEJO DE DEUS INDEFINÍVEL NADA

ALEM DO CONCEITO DE INFINITO NÃO SER

[...] (ROCHA, 2012, p. 197).

O procedimento alucinatório se completa com a justaposição de paisagens diversas sem a interposição de limites entre elas — o sertão nordestino, o Piauí, o Rio de Janeiro, “o tempo sem cronologia” e sem espaço do culto ao herói — e sem que se respeite uma ordenação do tempo. Por sua vez, “vozes” interrompem o relato revelando as “falhas” nas montagens<sup>2</sup>, as atuações e os simulacros no interior do texto, de onde surgem as figurações do vazio delineadas pelo fragmento prometeico.

Nesses termos, mesmo a *Estetyka da fome* de Glauber Rocha pode ser vista como um outro nome para o deserto, para esse nada que permite que o começo se ofereça pela via da emergência. *Herkunft* e *Erbschaft*, empregados por Nietzsche para designar a origem, atuam como um sintoma ou um *pathos*, a presença de uma incompletude inevitável, ou seja, “um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instável, e, do interior ou de baixo, ameaçam o frágil herdeiro” (FOUCAULT, 2007, p. 21). Como o filósofo italiano Roberto Esposito irá recordar contemporaneamente, o início nietzschiano não é exatamente uma questão temporal, mas de relação, na medida em que a divindade somente pode ser concebida na sua própria dissolução como Ser para dar origem ao homem, tornando-se, assim, “não-Ser”. Portanto, no modelo bipolar de Glauber Rocha, o começo está tomado pela diferença e prescindindo de toda a pretensão de unidade e de presença, pois carrega em si o traço de seu nascimento e a potência da criação, do vir a existir e do tornar-se outro, mesmo que momentaneamente.

## Deus no mundo

Eu quis acender o espírito da vida  
Quis refundir o meu próprio molde,  
Quis reconhecer a verdade dos seres, dos elementos;  
Me rebelei contra Deus,  
5 Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,  
Contra minha família, contra meu amor,  
Depois contra o trabalho,  
Depois contra a preguiça,  
Depois contra mim mesmo,

---

<sup>2</sup> Segundo vemos na passagem em que o narrador Glauber Rocha relata a morte de Neco e investiga os acontecimentos e os depoimentos que não o convencem. Quando “interroga”, por exemplo, o marido da vizinha da falecida irmã, após ouvir as respostas dele, afirma: “*Montagem mal feita* – respondi e o deixei” (ROCHA, 2012, p. 180 – grifo nosso).

10 Contra minhas três dimensões:  
Então o ditador do mundo  
Mandou me prender no Pão de Açúcar:  
Vêm esquadrilhas de aviões  
Bicar o meu pobre fígado.  
15 Vomito bÍlis em quantidade,  
Contemplo lá embaixo as filhas do mar  
Vestidas de maiô, cantando sambas,  
Vejo madrugadas e tardes nascerem  
– Pureza e simplicidade da vida! –  
Mas não posso pedir perdão.  
(Murilo Mendes, “NovÍssimo Prometeu”)

O Prometeu acorrentado de Ésquilo, ao lado da figura eternamente errante de Io, nos faz compreender que a punição pelo roubo do fogo revela um fato oculto da história: o de que a contingência e o movimento de Io rumo ao fim dos tempos serão interrompidos pelo retorno dos mártires e pela incessante renovação do sofrimento. Essa qualidade do mito prometeico foi enfatizada na retomada nietzschiana da tragédia grega, que recupera a condição impura desse relato. Apresentando ainda uma afinidade com a vertente romântica do mito, a do poema de Goethe, o filósofo alemão afirma que a ânsia esquiliana de conferir ao titã o dilaceramento do seu corpo devolve a esse mito outra máscara possível: a de Dioniso (NIETZSCHE, 2007).

Murilo Mendes reúne nos versos de *O visionário* a característica de uma religiosidade quase mundana, expondo a laceração da carne e a violência dos regimes ditatoriais do período, que se apropriam dos corpos, dos gestos e fazem novo uso da vida mesma, reduzida a uma condição inumana e a um mecanismo de controle. Mendes aproxima a divindade do labor do poeta, quem funde e refunde o molde da linguagem em sua tarefa e se manifesta politicamente contra o fascismo, como faria ao longo de sua trajetória escritural (PICCHIO, 1994). Nessas características, encontramos vestígios da proximidade entre Mendes e o surrealismo dissidente internacional e a doutrina católica do amigo e artista Ismael Nery. O resultado da síntese entre a acefalia e a religião seria o que Mário de Andrade denominou, em “A poesia em pânico” (1946), de uma religião desprovida de universalismo:

Quero dizer: a atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião, além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o



Catolicismo, que se quer universal por definição (ANDRADE, 1972, p. 46-47).

De fato, a observação de Andrade é pertinente: o que lemos na poesia de Murilo é uma concepção anacrônica da eternidade, nem sempre pautada na possibilidade da redenção por meio do encontro com o divino, pois se insurge contra os próprios dogmas em que se baseia, travestindo a igreja com corpos femininos e somando o amor pela virgem ao amor pela mulher mundana<sup>3</sup>. O espírito e a essência se transformam nas pedras que rolam pelos poemas de *O visionário*, o horror da guerra se espelha na carne e modifica os homens comuns e os santos em rocha. Em poemas como “O doente do século”, “A cadeira elétrica” e “Mas” não existe uma separação entre a geografia do Cáucaso e o fígado de Prometeu, dado que o organismo resume-se a estilhaços solidificados e as pedras pesem sobre um corpo acéfalo:

Meu coração vai sangrando,  
Se desfazendo aos pedaços,  
Mas assim mesmo inda tem  
Uns pedacinhos de pedra  
Que resistem duramente:  
A pedra resiste ao vento  
De aridez, que vai passando,  
Vem rolando traiçoeiro,  
Dos desertos da cabeça. (“O doente do século”, MENDES, 1994, p. 236).

Uma noite — talvez avisem no jornal —  
Apertarei um botão no rochedo da carne,  
O mar jorrará assim, aos borbotões,  
Das minhas veias onde desliza  
Modesto e manso sem fazer barulho. [...] (“A cadeira elétrica”, MENDES, 1994, p. 237).

As ondas amarguradas  
Encostam a cabeça na pedra do cais.  
Até as ondas possuem uma pedra na cabeça.  
Eu na verdade possuo  
Todas as pedras que há no mundo,  
Mas não descanso (“Mas”, MENDES, 1994, p. 234).

Ao reconhecer-se uma fusão entre criador e criatura, em “Novíssimo Prometeu”, o poeta se recusa a submeter-se a uma hierarquia superior, assumindo-se culpado e

---

<sup>3</sup> Como vemos nos versos de “A destruição”, de *A poesia em pânico* (1936-1937): “Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne / Estás mais perto de nós do que a Virgem Maria, / Isenta, desde a eternidade, da culpa original. / Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça: Pertencemos à numerosa comunidade do desespero / Que existirá até a consumação do mundo” (MENDES, 1994, p. 287).

confessando os supostos lapsos (verso 20). No entanto, em sua rebeldia, procura reinserir a possibilidade de fundamento (o “espírito da vida”, “a verdade dos seres, dos elementos”) no amálgama entre o céu (que envolve o Pão de Açúcar) e a terra (a praia carioca), do verso 11 ao 16.

Vale recordar, nesse sentido, que a noção de tempo implicada em Murilo deve-se em grande parte ao essencialismo de Ismael Nery, quem conheceu em 1922. Como sabemos, o autor de *Bumba-meu-poeta* (1930-1931) reuniu os escritos de Nery sobre essa doutrina na revista *A Ordem*, fundada por Jackson Figueiredo em 1921. O essencialismo procurava garantir a “superação” do homem por meio da abstração do tempo e do espaço, a que o ser humano deveria sujeitar-se. Além disso, o homem deveria submeter todas as suas ações e envolver-se apenas com os fatos essenciais ao seu “Bem” (ou “tudo o que nos conduz à morte naturalmente sem atacar a nossa dose de instinto de conservação”). Visto que, para o essencialismo, a vida seria um processo de construção do conhecimento, um

não desviar-se de um destino inevitável e preservar-se no percurso até um futuro previsto, uma reconstrução que se inicia com o nascimento e finda com a morte. *Todo o homem possui um coeficiente de energia e de tempo determinado que não poderá ser desperdiçado sem prejuízo final* (MENDES, 1935, p. 315-316 – grifo do autor).

Em “Novíssimo Prometeu”, a abstração do tempo e do espaço se dá com a perda das margens corpóreas, como se Prometeu se tornasse quase plano e se confundisse mimeticamente com o Pão de Açúcar (o qual substitui o Cáucaso), pois o poeta rebela-se contra a divindade e contra as “três dimensões” do seu corpo. Ao renunciar ao poder o titã entrega-se a uma necessidade de liberdade nietzschiana e acéfala. O eu-lírico, crendo ainda na comunhão com a divindade, não cessa igualmente de demonstrar a aspiração de *tornar-se o próprio regente* de seus domínios e deixar de servir como a peça submissa de uma engrenagem. Nesses termos, o poeta reforça uma posição quase terrena da espiritualidade e a sua vizinhança com um Deus que combina a luz (“Eu quis acender o espírito da vida”) ao sofrimento no mundo. Murilo Mendes propõe, em seu texto, a imagem de um novo homem que se ergue sobre os estilhaços da violência da guerra, talhado em pedra, carne e sangue: um Prometeu compósito, um Prometeu-Dioniso, como

aquele sugerido pelos colaboradores da revista *Acéphale* entre 1936 e 1938, Bataille e Caillois<sup>4</sup>.

O mote para a revista *Acéphale* deriva da ilustração de André Masson de um corpo cujo sexo é substituído por um crânio descarnado e que apresenta uma tocha posicionada na mão esquerda (MARTÍNEZ, in: BATAILLE *et al.*, 2010). Os cinco números dessa revista dedicam-se especialmente a refutar o uso da filosofia nietzschiana pelo nazismo e a enfatizar o aspecto dionisíaco do pensamento, posto que o corpo decomposto de Dioniso remeta-se ao globo em ebulição e ao homem do entre-guerras. Murilo Mendes reivindica esse mesmo aspecto da obra de Friedrich Nietzsche nos *Retratos-relâmpago*, publicados entre 1965 e 1966: “[...] Renovar sua didascália sobre o espírito grego como ponto de partida da cultura, e sobre o espírito israelita como organizador da ação. Desnazificar Nietzsche. Desprussianizá-lo (MENDES, 1994, p. 1210).

O titã do poema de Murilo não lamenta os sofrimentos de que padece, mas carrega a punição que lhe é destinada como o Atlas levaria o mundo sobre as costas, trocando das consequências para a humanidade, dado que se insurja contra os valores que o seu ato supostamente tornaria possíveis – “o trabalho, os banqueiros, a escola antiga” — de modo que se aproxime do revolucionário anarquista. Seja no modelo acefálico de Murilo Mendes ou no bipolar de Glauber Rocha, o mito de Prometeu nos reporta a um começo não unitário, suscitado pelo conflito entre forças de assenhramento e de subjugação, que retorna em eventos diversos da história — o dos fascismos e o das ditaduras latino-americanas — com sentido e finalidade passíveis de interpretações novas.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985.

---

<sup>4</sup> Nas “Proposições sobre o fascismo”, publicadas no número 2 da revista *Acéphale* em 1937, Georges Bataille faz a seguinte interpretação do conceito de liberdade em Nietzsche: “Ser livre significa não ser função. Deixar que a vida se encerre em uma função é deixar que a vida se castre. A cabeça, autoridade consciente ou Deus, representa a unidade das funções servis que se oferece e se toma a si mesma como um fim; conseqüentemente, é a que deve ser objeto da mais profunda aversão” (BATAILLE, 2010, p. 67 — tradução nossa).

- \_\_\_\_\_. [et al]. *Acéphale*. 3. ed. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra, 2010 (p. 63-70).
- BENTES, Ivana (Org.) Glauber Rocha — *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- EINSTEIN, Carl. Revolution Smashes Through History and Tradition. Trans. Charles W. Haxthausen. *October*, n. 107, p. 139-145, Winter, 2004.
- ESPOSITO, Roberto. *El origen de la política*. ¿Hannah Arendt o Simone Weil? Traducción de Rosa Rius Gatell. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1999.
- ÉSQUILO. Prometeo encadenado. In: In: GUAL, Carlos García. *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: FCE, 2009 (p. 49-82).
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. Roberto Machado. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- GUAL, Carlos García. *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: FCE, 2009.
- HESÍODO. Teogonía (v. 507-616). Trabajos y días (v. 42-105). In: GUAL, Carlos García. *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: FCE, 2009 (p. 27-35).
- MENDES, Murilo. Comentários aos poemas de Ismael Nery. In: *A Ordem*, p. 315-317, abr. 1935.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Org., prep. do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Reimpressão.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinzburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Riverão Sussuarana*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.
- SOARES, Luis Felipe. Glauber Evangelista. In: *Cinemas, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.