



ABRIR PROMETEU
(ou *Anotações da sombra à luz*)¹

TO OPEN PROMETHEUS
(or *Notes from shadow to light*)

Artur de Vargas Giorgi²

RESUMO: As imagens de Prometeu – figura mitológica que conduziu a luz dos deuses aos homens, e que por isso foi severamente punida por Zeus, tendo o seu fígado incessantemente devorado por um abutre – devem ser lidas exatamente desta maneira: enquanto imagens. O que implica pensar os eventos em que Prometeu aparece a partir da abertura que caracteriza as imagens em geral, mas incisivamente a do próprio Prometeu: por meio não apenas da aparência, do que se doa, brilhante, em promessa, mas igualmente por meio da aparição dos vestígios que operam como sintomas do desfazimento do corpo da imagem – por meio do que rasga a imagem na carne e a expõe. Nesse sentido, poemas de León Felipe, de Castro Alves e de Murilo Mendes, trabalhando a imagem de Prometeu, se abrem para a leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Prometeu; Imagem; Abertura; Corpo; Carne.

ABSTRACT: Images of Prometheus – the mythological figure who led the light of the gods to men, and so was severely punished by Zeus, having his liver incessantly eaten by a vulture – must to be read exactly in this way: as images. This implicates thinking the events in which Prometheus appears by the opening that characterizes images in general, but incisively the Prometheus himself: not only through the appearance, through what gives itself, shining, in promise, but also by apparition of traces that operates like symptoms of the body image dissolving – by what rips the image in the flesh and exposes it. In this sense, the poems of León Felipe, Castro Alves and Murilo Mendes, working the image of Prometheus, open for reading.

KEYWORDS: Prometheus; Image; Opening; Body; Flesh.

O que nos assombra nas imagens é o fantasma, a insistência do seu retorno. Não o retorno de alguma integridade: não se vê a aparição na fidelidade das formas, no que se doa, brilhante, em promessa; antes, a aparição está na permanência falha, na sobrevivência de um

¹ Este ensaio foi escrito a partir do trabalho junto às leituras e às aulas que compreenderam parte do curso *A imaginação*, ministrado, no segundo semestre de 2009, pelo Prof. Dr. Raúl Antelo, no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² Artur de Vargas Giorgi é graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UNAERP-SP) e licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literatura (UFSC). Faz mestrado em Teoria Literária (UFSC), com pesquisa a partir de relações entre reprodutibilidade técnica e modernidade brasileira. Bolsista do CNPq.



vestígio que opera como sintoma do desfazimento do corpo da própria imagem – está no que rasga a imagem na carne e a expõe.

Georges Didi-Huberman, em *Venus rajada* (2005), demonstra o caráter fundamentalmente *impuro* do humanismo florentino por meio da leitura da nudez na obra de Botticelli; leitura anacrônica, realizada com diversos outros suplementos – literários, pictóricos, escultóricos, etc. Desse contato, resulta, então, que a impureza em questão não é fruto do contágio por um elemento exterior à pureza humanista, e que assim poderia ser identificado e dissociado, permitindo, ainda, o reconhecimento de uma essência pura ou ideal ao alcance da preservação; mas, ao contrário, é impureza criada no seio do próprio humanismo, dele inseparável, impureza que, em resto sobrevivente, apenas pode ser lida, em sua aparição, no consumo da imagem, no rasgo da imagem, em sua abertura, e isso nos dois sentidos antitéticos que a abertura pode assumir, como afirma Didi-Huberman:

Acceptemos el trabajo conjunto de los dos significados antitéticos de apertura: *abrir* como se abre el campo semántico, como se abre una infinidad de posibilidades; *abrir* como se abre, hiriéndolo, un cuerpo, como se sacrifica la integridad de un organismo. La desnudez conduciría pues su propio horizonte procesal hacia la apertura de un mundo aumentado y hacia la de un mundo herido (2005, p. 113).

A imagem, assim encarnada, é tanto promessa quanto desdita. Alguma beleza nua e sua corrosão. E então o informe vaza. E o fantasma, aparição que retorna, longe de estar na aparência exterior bem conservada, na precisão do desenho e seu desígnio, o fantasma, digo, está no interior do corpo, no que o corpo nu ainda esconde – e que, escondido, move o fascínio, o horror.

Antes do humanismo florentino, recuando à própria Grécia, há outra origem dessa imagem de abertura, ou melhor, há a passagem de uma origem dessa imagem de abertura, já que a origem é constantemente restaurada, mas incompleta, tal como definida por Benjamin: o originário é o que emerge “do vir-a-ser e da extinção” (1984, p. 67). Em *Prometeu acorrentado*, Ésquilo (2005) registra um corte na história de Prometeu. É um momento preciso no que se refere à narrativa mitológica³. E, sobretudo ao final do texto, precipita-se a leitura em abertura ambígua: Prometeu está exposto, vulnerável como um corpo nu, e há todo um mundo de

³ O mito de Prometeu também foi tratado, na antiguidade, por Hesíodo, em *Teogonia* e em *Os trabalhos e os dias*, por Platão, em *Protágoras*, e por Ovídio, em *Metamorfoses*, por exemplo.



possibilidades anunciadas, mas, igualmente, toda uma eternidade de dilacerações. Assim, trata-se de um corte ontológico, mas, também, “biológico”, já que prenuncia, na previdência mesma do corpo prometeico, tanto a ferida que se imprime no sujeito através dos traços do erotismo, do sonho e da linguagem quanto a ferida, mais larga e mais funda, marcada no homem, pelo homem, através dos traços sombrios da sobrevivência da crueldade e da domesticação da vida, ainda que tudo esteja à luz do fogo ideal e de garantias de desenvolvimento e futuro.

Por isso, talvez, Prometeu retorna. Porque em sua imagem há promessa e desventura movendo as aporias entre sujeito e comunidade, entre Estado e povo, entre corpo e carne... E porque essa condição é a própria herança garantida, já que o desentendimento e o litígio a respeito da contagem desigual dos sujeitos nos modos de visibilidade do sensível fazem parte de um conflito sempre emergencial, político, como era desde o surgimento da democracia, desde a *pólis*, como demonstra Jacques Rancière (1996), e como é hoje, a vida muito tensa entre o *logos* (palavra) e a *phóné* (voz), entre a *bíos* e a *zōé*⁴. De modo que outras manifestações de Prometeu podem ser comentadas⁵ sob este aspecto da abertura e do que dela resta.

Em *El poeta prometeico* (1984), publicado no México, em 1942, o espanhol León Felipe faz da figura mítica um poeta, nascido da imaginação, “del mito y de las entrañas de los libros sagrados” (FELIPE, 1984, p. 82); um corpo divino como o de Prometeu, santo como o de Cristo, trágico como o de Édipo e louco como o de Dom Quixote; um corpo rachado, dinâmico, em que o caráter revolucionário e esperançoso é acompanhado de inseparáveis cinzas, pois além de imaginação e entranhas, “El Poeta es carne encendida nada más. Y la Poesía, una llama sin tregua” (FELIPE, 1984, p. 87). E acender é excitar, trazer ânimo ou luz, mas é igualmente queimar, consumir um corpo.

⁴ Afirma Rancière em *O desentendimento* (1996, p. 36): “No âmago da política, há um duplo dano, um conflito fundamental e nunca considerado como tal em torno da relação entre a capacidade do ser falante sem propriedade e a capacidade política. Para Platão, a multiplicidade dos seres falantes anônimos chamada povo prejudica toda distribuição ordenada dos corpos em comunidade. Mas inversamente ‘povo’ é o nome, a forma de subjetivação, desse dano imemorial e sempre atual pelo qual a ordem social se simboliza rejeitando a maioria dos seres falantes para a noite do silêncio ou o barulho animal das vozes que exprimem satisfação ou sofrimento. Isso porque, antes das dívidas que colocam as pessoas de nada na dependência dos oligarcas, há a distribuição simbólica dos corpos, que as divide em duas categorias: aqueles a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um *logos* – uma palavra memorial, uma contagem a manter –, e aqueles acerca dos quais não há *logos*, os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita a voz articulada. Há política porque o *logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolúvelmente a *contagem* que é feita dessa palavra: a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a anunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta”.

⁵ Certamente, além dos textos gregos, são inúmeras as referências (textuais, pictóricas, escultóricas, etc.) ao mito de Prometeu: Catulo, Calderón de La Barca, François Dumont, Goethe, Mary Shelley, Kafka, Jacques Lipchitz, etc., etc. Neste texto estão, tão somente, três exemplos pontuais que permitem armar o problema em questão, sobretudo no que se refere aos poemas de León Felipe e de Murilo Mendes.



León Felipe – farmacêutico, ator de teatro, “andarilho”, militante republicano na guerra civil espanhola, tradutor de Walt Whitman – acredita na revolução, na Poesia e na sociedade que vem; de seu poeta prometeico surge a “gran metáfora poética que anuncia ya la gran metáfora social” (FELIPE, 1984, p. 89). Mas seu poeta é abertura, e assim se situa numa encruzilhada, tal como o mural de seu amigo mexicano Diego Rivera, *Man at the Crossroads*, feito inicialmente em 1933, no Rockefeller Center, em Nova Iorque, mas que foi logo destruído por trazer para o centro do capitalismo o rosto de Lenin e sua sombra vermelha. Uma encruzilhada onde se confunde a distinção moderna entre esquerda e direita, revolução e restauração, democracia e totalitarismo, revelando que o cruzamento é, por esta indistinção, também crucificação, uma condição de extrema submissão da vida trabalhada nas pinturas de Francis Bacon, por exemplo, sobre as quais Roberto Esposito se detém em aproximação ao trabalho de Jean-Luc Nancy:

Nada como la noción de carne nos pone en presencia de un tiempo lacerado, descuartizado entre dos posibilidades divergentes como los brazos de una cruz: la de –por citar de nuevo a Nancy– una destrucción absoluta y la de una liberación inédita. La carne –se podría decir– es el umbral vacilante, aún indistinto, que a la vez les vincula y les separa: la cruz, o el entrecruzamiento, a partir de cual el mundo puede perder definitivamente todo sentido o conformar uno solo consigo (2004, p. 101).

Diante do impasse – na possibilidade de haver “dos Españas”, “dos clases de hombres” (FELIPE, 1984, p. 90) –, León Felipe decide: acredita na abertura. A encarnação de seu poeta é saída contra um poder autoritário, tenha ele a forma do Estado ou a figura do poeta “retórico e doméstico”:

[...] la Poesía quedará parálitica en las manos y al arbitrio de todos los que afirman orgullosamente que su yo, con los atributos personales y precederos del hombre temporal, es el generador y transformador de la Poesía del mundo (FELIPE, 1984, p. 87).

Com o que se afirma que o “eu” prometeico é, em expansão, o campo de uma sociedade futura, o campo de todos; é o pronome que serve ao gesto de alguém, mas a ninguém em particular. Sendo todos, este “eu” responde ao Pai, não se submete; ao contrário, desequilibra: “es la anti-tesis siempre...” (FELIPE, 1984, p. 82). O que, contudo, não deixa de revelar a aparição da ferida: esse “eu” aponta ainda para a perda do corpo singular, é um testemunho de



dessubjetivação, de alguém que se torna carne acendida ou sombra: “Soy la sombra, / el habitante de la sombra” (FELIPE, 1984, p. 94), afirma. E se “El Poeta Prometeico aparece siempre en la Historia”, ele o faz como fantasma, “un personaje imaginario... pero lo imaginario prometeico gana *realidad*...” na história, esta que é “sangre y sueños” (FELIPE, 1984, p. 89-90).

É, portanto, uma imagem carregada de *pathos* e de conflito, feita com matéria de consistência viscosa (sangue) e com imaterialidade (sonhos); imagem que por isso pode ser especial, no que especial, como define Agamben (2007), indica não a propriedade, o pessoal ou a representação identitária, mas o genérico, disponível ao uso e ao sentido, o que “não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros” (AGAMBEN, 2007, p. 54). O que ainda pode ser colocado de outra forma, nos termos da tensão entre carne e corpo. Diz o poeta prometeico: “Ésta es la parábola del hijo, la parábola del Verbo, del Verbo hecho carne, de la carne multiplicada que se clava en la tierra y en la tierra se sepulta y se pudre para libertar al espíritu” (FELIPE, 1984, p. 80). E a semântica da Encarnação, apesar de aludir ao significado último, aos ideais cristãos de sujeito, à certeza de redenção, é também, como diz Roberto Esposito, comentando o pensamento de Jean-Luc Nancy, “lugar, forma, símbolo, de la unión entre humano y no-humano” (2004, p. 100), importando pouco, para o autor, se o não-humano é o divino ou, hoje, a técnica – uma prótese, um implante, ou seja, um dispositivo⁶ –, esta “figura no-cristiana, véase post-cristiana, de la Encarnación” (ESPOSITO, 2004, p. 100) que não encerra o homem nos confins de sua identidade, como um sistema imunitário, mas sim o abre para uma “experiencia material de comunidad que fuerza e interrumpe el aparato inmunitario” (ESPOSITO, 2004, p. 100). Enfim, a leitura de *El poeta prometeico* arma a tensão – a encruzilhada, a crucificação – mantida entre *encarnação* (de Deus e da verdade na carne do homem, de todo e de cada homem) e *incorporação* (dos homens na Igreja e, depois, no Estado, nas *corporações*, nas companhias), isto é, arma a tensão que se mantém entre o que se faz carne e o que se faz corpo:

⁶ Neste ponto, é possível aumentar ainda mais o problema. Em *O que é um dispositivo?* (2005, p. 13), Giorgio Agamben define: “Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar”. De modo que, como recurso disponível a ser lançado, todo dispositivo (toda técnica, então), em troca, estipula a submissão ao seu poder ambíguo, que regula a promessa de felicidade – remediação de uma falta ou aumento de uma potência – e a dessubjetivação, empurrando mais para longe do homem, em esfera separada, aquilo que supriria sua carência mesma. Nesse sentido, dispositivo é também aquilo que opera a abertura: ampliação de mundo, mundo ferido.



[...] ahí donde el primero –el Verbo que se hace carne– remite a una alteración y a una expropiación, el segundo –la cristandad que se hace cuerpo– tiene más bien el carácter de la unificación y de la reapropiación. Si el primero multiplica el Uno, el segundo reúne lo múltiple. Todo lo que el primero *abre* y *expone*, el segundo cierra y protege (ESPOSITO, 2004, p. 99, grifo meu).

Ao acreditar na parábola do verbo feito carne, na anunciação, pelas palavras do poeta prometeico, da liberação do espírito e da sociedade, León Felipe decide – e sua decisão resta assim, imagem *aberta e exposta*: “sangre y sueños”.

No Brasil, Castro Alves, em *Os escravos* (1977), publicado em 1883 (após a morte do poeta e pouco antes, portanto, da Lei Áurea e da Proclamação da República), também recorre à figura mitológica para contestar a partilha herdada – embora com menos esperanças. Poemas como “Prometeu”, “Tragédia no lar” e “Vozes d’África” evocam explicitamente o portador da luz – e a sombra que ele projeta. Em “Prometeu”, o “mártir divino” é o povo, “mártir eterno”, “Prometeu moderno”, enquanto “O século da luz olha... caminha... ri...” (ALVES, 1977, p. 198). A herança do desenvolvimento é recebida em sua partilha desigual, e a figura da divindade castigada, encarnada no povo – anônima, portanto –, retorna na sobrevivência da crueldade não mais de outros deuses, mas na sobrevivência da crueldade “dos maus reis” (ALVES, 1977, p. 198). Já no poema “Tragédia no lar”, são os escravos a “raça de novos Prometeus” (ALVES, 1977, p. 63), ameaçados pelos fazendeiros, seus donos. Então, já é a lógica do mercado e da mercadoria. E, arriscando um pouco, é a lógica da biopolítica e da exceção esboçada no interior do latifúndio e de suas leis: a vida regida em sua totalidade (as plantações, as criações animais, os homens do *logos* e os corpos anônimos da *phoné*) pelo poder soberano, pelo mercado; a vida escrava regulada por dispositivos de controle (entre obrigações e concessões, a captura e as efêmeras promessas de felicidade), permitida apenas enquanto não fosse conflitante, enquanto pudesse ser racionalizada e facilmente regida pelo abandono. É como se desdobra, agora em outra escala, o poema “Vozes d’África”. Enquanto a América é o “Condor que transformara-se em abutre, / Ave da escravidão” (ALVES, 1977, p. 206), a África é o corpo que sofre há dois mil anos, dissemina sua carne sulcada e grita por Deus: “Meus filhos – alimária do universo, / Eu – pasto universal.” (ALVES, 1977, p. 206). “Vozes d’África” são as vozes do novo Prometeu, entre o paganismo e a cristandade. E afirmar *vozes* – e não *falas*, nem *palavras* – é em certa medida sublinhar o desentendimento político, a contagem da “distribuição simbólica dos corpos” nos modos de



visibilidade do sensível, corpos que estão divididos entre “os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita a voz articulada”, para retomar Rancière (1996, p. 36). De modo que se o longo processo de “globalização”, ou de “ocidentalização”, como acentua Massimo Cacciari⁷ (2005), é muitas vezes considerado em sua abertura para infinitas possibilidades – de progresso, liberdade, aproximação e contato – há, sem dúvida, a implicação do sentido da abertura que incide sobre os corpos em violenta incisão, em crucificação, maneira não de viver as diferenças e os conflitos, mas sim de impor limites e calá-los.

Por fim, há ainda outro, um “Novíssimo Prometeu”, nesta leitura, a ser visto detidamente. Publicado em *O visionário*, de 1941 (mas escrito entre 1930 e 1933), este poema de Murilo Mendes marca novamente a ferida, a aparição do fantasma.

Novíssimo Prometeu

Eu quis acender o espírito da vida,
 Quis refundir meu próprio molde,
 Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;
 Me rebelei contra Deus,
 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,
 Contra minhas três dimensões:

Então o ditador do mundo
 Mandou me prender no Pão de Açúcar:
 Vêm esquadrihas de aviões
 Bicar o meu pobre fígado.
 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
 (MENDES, 1994, p. 237).

⁷ Em *Nomes de lugar: confim* (tradução de Giorgia Brazzarola do texto *Nomi di luogo: confine*, publicado na Revista *aut aut*, em Milão, na edição setembro-dezembro de 2000), Cacciari desenvolve o conceito de confim e sua ligação com as aporias da contemporaneidade “globalizada”. Para o autor, “A ‘globalização’ pressupõe a redução sistemática do lugar a idiotismo indiferente e a absoluta soberania do espaço *a priori*; a ‘globalização’ pressupõe, então, a história inteira do Estado moderno, e é por isso *ocidentalização* do planeta inteiro” (CACCIARI, 2005, p. 20).



Como “Vozes d’África”, o “Novíssimo Prometeu” não se rebela contra Zeus, mas contra Deus, e assim revela uma circularidade, a sobrevivência do vestígio que também estava presente no Renascimento, em seus registros que já nasceram híbridos, o que mostra o trabalho de Aby Warburg e bem assinala José Emilio Burucúa, na introdução de *Historia de las imágenes e historia de las ideas*:

Aby descubrió la persistencia de una sincera devoción cristiana en lo más interior de las almas de aquellos hombres que, por otra parte, anhelaban revivir el goce pagano antiguo de la existencia mundana. El hallazgo de Warburg corregía la visión unilateral del Renacimiento que había introducido su maestro Burckhardt al enfatizar el secularismo de aquella civilización. Los hombres de la Italia de los siglos XV y XVI se aparecían como seres más ambiguos pero más ricos, complejos y extraordinarios en su afán por armonizar el espíritu de trascendencia y el placer de la existencia material, las fuerzas más bellamente contrapuestas de la vida (1992, p. 16-17).

Assim, contemporâneo de *El poeta prometeico* de León Felipe, o “Novíssimo Prometeu” de Murilo Mendes insiste na disjunção interna da imagem, em sua rachadura. Não apenas entre cristandade e secularismo – há muito Deus estava morto, e a modernidade era futuro e técnica – mas igualmente em seus desdobramentos, em função de certas aporias do seu tempo. Em 1932, anos antes do Estado Novo (1937-1945), quando Gustavo Capanema era ainda titular da Secretaria do Interior e Justiça de Minas Gerais – e portanto dois anos antes de ser nomeado ministro do Ministério da Educação e Saúde do governo Vargas (em 1934) –, Murilo Mendes, por meio de correspondência com Carlos Drummond de Andrade⁸, que era então Oficial-de-gabinete de Capanema, solicita alguma atenção, a fim de conseguir uma colocação e o alento do serviço público:

Mas, Carlos – lá vai choradeira. (...). Hoje mandei carta pedinchona para o Capanema – quero um lugarzinho de fiscal de jogo – se vocês não me arranjam isso, pior para vocês – fico feito uma sarna – choverão cartas, telegramas, e, provavelmente, a minha pessoa, sobre vocês! Preciso de nota, meu amigo, estou na quebradeira – o cartório do Aníbal, por enquanto – um

⁸ O conjunto das cartas de Murilo Mendes destinadas a Carlos Drummond de Andrade está arquivado na Fundação Casa de Rui Barbosa e soma, segundo a base de dados da Fundação, um total de 59 documentos (Lucilha de Oliveira Magalhães informa “52 peças”), cobrindo o período que vai de 18 de maio de 1930 (no Rio de Janeiro) a 8 de outubro de 1971 (em Roma). Neste texto, utilizo fragmentos citados no artigo de Lucilha de Oliveira Magalhães, *Sociabilidade e escrita de si em Murilo Mendes* (2008), que por sua vez se valeu do artigo *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*, de Júlio Castañon Guimarães, pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa. Nas citações, não suprimi trechos e não alterei grafias nem pontuações.



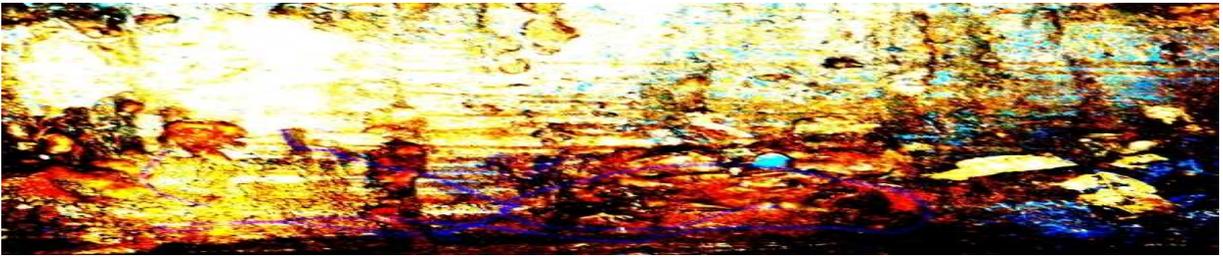
“enquanto” que vai durar muito – dá pouquíssimo! Preciso, portanto, de cavar lugar de fiscal de jogo; e como diz o samba: o decreto vai sair! (MENDES *apud* MAGALHÃES, 2008, s/p).

Lucilha de Oliveira Magalhães (2008) comenta que essa insistência de Murilo junto a Drummond segue, em inúmeros pedidos, nas correspondências, até 1936, quando Capanema, já então ministro, enfim nomeia o poeta Inspetor de Ensino Secundário do Distrito Federal. É notável, assim, o esforço de Murilo Mendes para estabilizar-se através da segurança institucional, isto é, para ser incorporado: para ser ou para ter seu próprio corpo reapropriado, protegido, fechado; um comportamento “pedinchão” que o levaria, conseqüentemente, já em 1957, à Itália, com a sua contratação, pelo Departamento Cultural do Itamaraty, como professor de Estudos Brasileiros na Universidade de Roma, conforme assinala Magalhães (2008).

Certamente, essa circunstância emblemática está inserida em um contexto mais amplo, de uma preocupação do Estado em “organizar” a cultura nacional, o que funcionava com o auxílio de Capanema e de diversos intelectuais que participavam do seu círculo no Ministério da Educação e Saúde. Carlos Alberto Dória comenta em *Cultura, Brasil e Estado Novo*:

No aconchego de Capanema, Carlos Drummond de Andrade, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Candido Portinari, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e tantos outros deram a sua contribuição para a projeção do Estado como organizador da cultura (s/d).

Estado que, através do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, futuro IPHAN), criado em 1937, pretendia dar continuidade ao projeto de valorização, de ampliação e, por assim dizer, de abertura da cultura nacional em sua riqueza híbrida. Uma abertura que, como é sabido, bem serviu a Murilo Mendes enquanto ampliação de possibilidades, enquanto alargamento dos horizontes, mas que, em seu revés, guardando a ferida dessa política apolínea para a cultura, revelou (iluminou?), ainda, por exemplo, as sombras das *Memórias do Cárcere*, livro de Graciliano Ramos, publicado em 1953, que teve como base a experiência do autor durante o período em que ele esteve preso, de março de 1936 a janeiro de 1937 – e que por sua vez abre, insisto, como documento de barbárie no projeto do corpo institucionalizado e bem organizado, esta fissura outra, que incide sobre a carne vulnerável daqueles que estão sob a ameaça das “ofertas” da modernidade. Como afirma Carlos Alberto Dória,



[...] enquanto se construía a modernidade cultural, intelectuais e opositoristas eram presos, mortos, torturados, exilados. “Memórias do cárcere”, de Graciliano Ramos, é o documento pungente desse lado sórdido da modernização getulista (s/d).

Com o que se pode dizer que, em “Novíssimo Prometeu”, Murilo Mendes traz à luz, novamente, a sombra da abertura biopolítica na modernidade brasileira. O estético, em sua dimensão que se rebela, toca os corpos e estende a vida, é também um recurso a ser racionalizado, medido, otimizado. E, nesse sentido, o estético é o que deve ser questionado em sua manifestação mesma, única forma de fazê-lo disponível à vida em sua multiplicidade, sem recuar em suas contrariedades, mas escapando à irrefletida incorporação pelos dispositivos institucionais e suas promessas de liberdade. Ou ainda em outras palavras: nas condições definidas pela biopolítica, lidar com o estético é verdadeiramente “acender o espírito da vida” (MENDES, 1994, p. 237): é excitar a vida, consumir a vida; é jogar com a subjetivação e a dessubjetivação, com a cultura e a barbárie, sem negar uma ou outra e sem apaziguá-las, sem salvação; é, enfim, reconhecer a ameaça, tão próxima, de ter as entranhas devoradas não pelo castigo divino ou pela natureza, mas pela técnica, pelos sempre novos, novíssimos dispositivos: os Ministérios, os cargos, as “esquadrilhas de aviões” que bicam o fígado do artista.

Com a política do Estado Novo, muitos são os intelectuais descontentes. Murilo Mendes, entre eles, em nova carta a Carlos Drummond de Andrade (escrita, em 04 de abril de 1945, de Juiz de Fora, onde Murilo convalescia), manifesta-se a favor da anistia dos perseguidos:

Mais uma vez me dirijo, por seu generoso intermédio, à imprensa carioca, ditando esta carta do meu leito de doente, a fim de pedir anistia. Considero a instituição da anistia o preâmbulo indispensável à obra de reerguimento democrático do país.

Como escritor católico, representante de uma multi-secular tradição humanística, protesto contra a farsa que consiste em denominar cristão o regime que atravessamos, regime de regalias e de privilégios anti-populares. As medidas que ora defendemos, essas sim conduzem ao estabelecimento de um regime onde os princípios da civilização cristã poderão ser invocados. Anistia para todos os presos e exilados políticos! (MENDES *apud* MAGALHÃES, 2008, s/p).

O “Novíssimo Prometeu” é uma imagem, é impuro: é católico e pagão; é institucionalizado e rebelde; é Estado e povo; é corpo e seu desfazimento na carne. E talvez



esteja abandonado na encruzilhada entre a experiência secular da *bíos*, o conforto mundano policiado, e a experiência estética, esta que tem uma origem que passa não pela oficialidade, mas pela festa, pelo gozo – que só existe como excesso e sem projeto –, isto é, esta experiência que se dá no contato com a *zōé* e com uma outra experiência religiosa ou de transbordamento⁹. Mas, neste caso, valendo-se do abandono, “limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem”, como define Agamben (2002, p. 36) – ou, também pode ser dito, valendo-se “de ser e não ser”¹⁰ –, o “Novíssimo Prometeu” joga com a abertura, com a imagem que encarna. E nela tensiona a estética e a ética. E dela retira “regalias”, “privilégios anti-populares” (MENDES *apud* MAGALHÃES, 2008, s/p), e insurgência “contra mim mesmo”; retira “as filhas do mar / Vestidas de maiô, cantando sambas”, e vomita “bílís em quantidade”; retira a “simplicidade da vida” e a rebelião (MENDES, 1994, p. 237). Rebelião que, fazendo frente, também, às “minhas três dimensões” (MENDES, 1994, p. 237), isto é, às três dimensões da imagem (do texto, do corpo), permite abrir uma quarta: a dimensão do tempo – da memória e do esquecimento –, que desestabiliza o sujeito e a verdade, e que assim arma a leitura da história a contrapelo, para além da história: o “Novíssimo Prometeu” aberto. Por ser abertura, é certo, ele não pode, não há por que pedir perdão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O ser especial. In: _____. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 50-54.

_____. O que é um dispositivo? In: A exceção e o excesso: Agamben & Bataille. Tradução: Nilcéia Valdati. *Outra travessia*. Florianópolis: UFSC, n. 5, p. 9-16, 2º semestre/2005.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALVES, Castro. *Os escravos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977. (Grandes textos de literatura: 5).

BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 49-79.

⁹ Nesse sentido, além dos textos de Bataille e de Blanchot a respeito de Lascaux e do “nascimento da arte”, conferir, por exemplo, *A arte antiga*, de Élie Faure (São Paulo: Martins Fontes, 1990), e *Estética operatoria en sus tres direcciones: revelación y acogimiento de la obra de arte*, de Luis Juan Guerrero (Buenos Aires: Las cuarenta, 2008).

¹⁰ “Não se trata de ser ou não ser, / Trata-se de ser e não ser.” são os versos finais de “Pós-poema”, publicado por Murilo Mendes em *Poesia liberdade*, de 1947.



BURUCÚA, José Emilio (org.). *Historia de las imágenes e historia de las ideas*. La escuela de Aby Warburg. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

CACCIARI, Massimo. “Nomes de lugar: confirm”. Tradução: Giorgia Brazzarola. Revisão: Silvana Gaspari. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 13-22, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada*. Desnudez, sueño, crueldad. Traducción: Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005.

DÓRIA, Carlos Alberto. “Cultura, Brasil e Estado Novo”. *Trópico*, São Paulo, s/d. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2390,1.shl>>. Acesso em: 14 maio 2009.

ESPOSITO, Roberto. “Carne y cuerpo en la deconstrucción del cristianismo”. Traducción: A. M. *Revista Anthropos*, Barcelona, n. 205, p. 94-101, 2004.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução: J. B. de Mello e Souza. Rio de Janeiro: W. M. Jackson (Clássicos Jackson), 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2009.

FELIPE, León. *Antología rota*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1984.

MAGALHÃES, Lucilha de Oliveira. “Sociabilidade e escrita de si em Murilo Mendes”. *Revista Virtú*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a10.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2009.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*: Política e filosofia. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.