

Karl Marx como Prometeu: recepção da antiguidade em uma charge política

Karl Marx as Prometheus: reception of antiquity in a political cartoon

DOI: 10.20396/rhac.v4i2.18439

MATEUS DAGIOS

Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

 0000-0001-5468-1559

Resumo

A partir dos conceitos de partilha do sensível (Rancière) e da recepção da antiguidade, o artigo analisa uma charge política que representa Karl Marx, nessa época editor do jornal *Rheinische Zeitung*, como a figura mítica do Titã Prometeu. O texto examina como a charge foi produzida como crítica ao código de censura prussiano, abordando o significado dos elementos da charge ressignificados na narrativa mítica grega. Discute-se como a antiguidade é apropriada como um elemento retórico pelo chargista e como é possível abordar o tema da recepção da antiguidade nas caricaturas.

Palavras-chave: Caricatura. Charge política. Recepção da antiguidade. Prometeu. Marx.

Abstract

Based on the concepts of distribution of the sensible (Rancière) and the reception of antiquity, the article analyzes a political cartoon that depicts Karl Marx, at that time editor of the newspaper *Rheinische Zeitung*, as the mythical figure of the Titan Prometheus. The text examines how the cartoon was produced as a critique of the Prussian censorship code, addressing the meaning of the cartoon's elements re-signified in the Greek mythical narrative. It is discussed how antiquity is appropriated as a rhetorical element by the cartoonist and how it is possible to approach the theme of the reception of antiquity in caricatures.

Keywords: Caricature. Political cartoon. Reception of antiquity. Prometheus. Marx.

Prometeu é o mais ilustre entre santos e mártires do calendário filosófico.
Karl Marx, *Diferença entre a filosofia da natureza de Demócrito e a de Epicuro* (1841)

Introdução

Uma frase de Joseph Conrad em *Nostramo* nos serve de ponto de partida para entender a charge política: “Isso é o que eu chamo colocar o rosto de uma piada no corpo de uma verdade”¹. O autor não se referia à charge ou à caricatura, mas seu apontamento nos ajuda a entender um procedimento típico do chargista. Em sua arte, ele opera *cirurgias criativas* entre ícones, símbolos e representações, um jogo de trocas entre o “corpo de uma verdade” e o “rosto de uma piada”.

A charge é uma fonte importante para o historiador pois permite mapear sensibilidades, mas exige um aparato crítico que possa distinguir no presente as nuances e as intencionalidades de uma mensagem política do passado. Portanto, analisar uma charge é um desafio de sumarização, de compreensão de conflitos, situando o contexto de produção, identificando operacionalidades simbólicas e trazendo assim novamente ao debate atores políticos que foram referenciados de forma direta ou indireta.

A análise histórica da caricatura visa retornar a esta *sala de operações*. Porém, no lugar de uma *cirurgia*, é desenvolvida uma *autópsia*, na qual é investigado o que o antigo cirurgião tomava como o corpo de uma verdade e o que ele apresentava como o rosto de uma piada. Nessa lógica, trabalhamos no reconhecimento de indícios na charge. Buscamos aquilo que Ginzburg² identifica como *sinais* e propomos uma *investigação indiciária*, atentando para as marcas, as pistas ou os fios que compõem um tapete; no caso, para não sairmos das metáforas médicas, a identificação das suturas e das condições dessa *cirurgia criativa* operada pelo chargista.

A charge que analisaremos é *Der gefesselte Prometheus* (Prometeu acorrentado), publicada em fevereiro de 1843 na cidade de Düsseldorf, de ilustrador anônimo (ver Figura 1). A historiografia oficial alemã qualifica o período que vai do Congresso de Viena (1815) até março de 1848, com revolução dos estados alemães, como o *Vormärz*. O período caracteriza-se por um embate do conservadorismo de forças repressivas com um desejo crescente de arejamento liberal, culminando com os eventos de 1848.

Der gefesselte Prometheus é uma apropriação do mito de Prometeu, associando-o ao então jovem editor da *Rheinische Zeitung*, Karl Marx (1818–1883), vítima de um episódio de censura, típico do *Vormärz*.

¹ Tradução nossa. “That’s what I call putting the face of a joke upon the body of a truth”. CONRAD, Joseph. *Nostramo*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 227.

² GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-275.

O artigo aborda como essa relação só pode ser compreendida à medida que entendemos o significado político do mito de Prometeu para os românticos.

Partindo-se da ideia de que a charge é um texto privilegiado para o historiador pois é construída a partir de signos políticos, este texto é construído no cruzamento de dois temas. O primeiro refere-se ao que Jacques Rancière denominou partilha do sensível³, o que é comum, compartilhado entre a estética e a linguagem política. O segundo é o da recepção da antiguidade, que pode ser conceitualizada em um sentido amplo como “as formas pelas quais material grego e romano foi transmitido, traduzido, citado, interpretado, reescrito, reimaginado e representado”⁴, ou seja, o uso do mito clássico para ressignificar o presente.

O artigo divide-se em quatro momentos: *Charge política e recepção da antiguidade*, em que são apresentadas considerações teóricas da proposta; *O mito de Prometeu e o romantismo*, em que é abordada a importância do mito para o movimento romântico; *Karl Marx jornalista*, em que é problematizado o momento histórico da produção da charge em relação ao seu personagem principal; *Der gefesselte Prometheus*, em que realizamos a análise da charge.

Charge política e recepção da antiguidade

Primeiramente devemos marcar as diferenças entre charge e caricatura. As duas manifestações apresentam uma motivação cômica, mas diferem em intensidade e motivos. Na caricatura é necessário apresentar uma deformação exagerada e partes do corpo são alteradas por uma lente cômica⁵.

A charge política, por outro lado, aborda dimensões específicas de uma comunidade cultural. A caricatura é reconhecível, mas a charge política necessita do reconhecimento de um contexto cultural. O chargista pode fazer uso da caricatura, mas a deformação ou o grotesco não é um elemento necessário em sua arte. Logo, a caricatura como um estilo visa o reconhecimento do personagem retratado, diferentemente da charge, que necessita de referências próprias como argumenta Hildegard Meister: “O caricaturista, por sua vez, não escolhe imagens ou referências históricas que considere não identificáveis para grande parte de seus leitores”⁶.

³ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

⁴ Tradução nossa. “the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented”. HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. Introduction: Making Connections. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (ed.). **A Companion to Classical Receptions**. [S.l.]: Blackwell Publishing, 2008, p. 1.

⁵ SOURIAU, Étienne. Caricature. In: SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010, p. 327.

⁶ Tradução nossa. “Le caricaturiste, à son tour, ne choisit pas d'images ou de références historiques qu'il considère non identifiables pour une grande partie de ses lecteurs”. MEISTER, Hildegard. Le discours de la caricature politique. **Mots**, nº 34, mars 1993, p. 104.

Der gefesselte Prometheus é uma charge política, pois o que está evidenciado não são características físicas do editor Karl Marx, mas um contexto de significados particulares, no qual o mito de Prometeu é relacionado a elementos pertencentes à comunidade política do chargista e que são na maioria das vezes de difícil identificação no presente.

Sodré Teixeira argumenta sobre a característica disruptiva e organizadora de uma charge: “A proposta da charge não é registrar o real, mas significá-lo”⁷. Ela opera como uma proposta de realidade na qual o sujeito detém uma importância em determinado palco político, ou seja, a charge é: “um traço que produz um personagem diferente do sujeito, tendo como objetivo marcar, através dessa diferença, sua identidade recíproca e essencial”⁸.

Ao problematizarmos o uso que uma charge política faz de um mito grego, partimos da ideia de que os mitos não são atemporais em seus significados e articulam-se como um elemento retórico para os mais variados discursos, permitindo abordagens diversas, que variam de acordo com o contexto de recepção.

O conceito de recepção da antiguidade clássica (*Classical Reception Studies*) provocou uma grande mudança nos Estudos Clássicos, pois possibilitou um redimensionamento de perspectivas temporais e uma proposta que reconhece a historicidade dos textos, abordando diferentes níveis temporais das representações do passado. A amplitude da recepção permite que nos dediquemos também à resposta dos leitores, à busca de sensibilidades construídas com determinadas idealizações de um passado em diferentes presentes. O pressuposto fundamental nesse conceito é que o clássico nunca está dado em seu significado, mas é construído, o que implica uma dinâmica ativa na ideia de recepção:

A ideia de recepção, longe do caráter de passividade que comumente lhe é atribuído, rejeita significados absolutos, definitivos, fundamentados em fontes originais decifradas e reproduzidas na posteridade. Ao criticar o caráter estático do clássico, as teorias da recepção apontam para o próprio processo histórico de construção das disciplinas que a ele se dedicam⁹.

Ao rastreamos o mito de Prometeu em uma charge que faz referência a um episódio de censura a um pequeno jornal, propomos a seguinte questão: Qual é o significado político de Prometeu na charge?

O uso da antiguidade é comum na charge do século XIX. Podemos citar como exemplo a caricatura inglesa antinapoleônica, que explorou o gosto de Napoleão pela antiguidade para detrá-lo

⁷ TEIXEIRA, L. G. S. **Sentidos do humor, trapaças da razão**: a charge. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005, p. 11.

⁸ *Ibidem*, p. 76.

⁹ SILVA, Glaydson José da; FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 40, n. 84, 2020, p. 46.

na grandeza dos antigos¹⁰. No contexto nacional, não podemos deixar de lembrar de duas grandes charges de Angelo Agostini (1843–1910), uma que retratava Dom Pedro II como uma esfinge e anos depois Floriano Peixoto igualmente como uma esfinge, a primeira revelando um certo mistério indecifrável frente a questões imperiais e a segunda a imobilidade das ações de Peixoto frente ao assalto aos cofres públicos. Também figuras como a do imperador Nero foram usadas para expor ambição e *hýbris* no século XX, uma apropriação que continua até o presente¹¹.

Outro texto importante que apresenta a presença da antiguidade na charge brasileira é *Imagens de Mercúrio na caricatura gaúcha* de Francisco das Neves Alves¹². O autor analisa a partir de farta documentação como a imagem do deus Mercúrio, o Hermes dos gregos, foi utilizada por diversos caricaturistas em momentos diferentes para apresentar conflitos econômicos, o que demonstra a força retórica do personagem como um símbolo da economia para os caricaturistas gaúchos.

Ao problematizar o uso da antiguidade, Yannis Hamilakis defende que nas charges podemos entender a formação de estereótipos, colocando dois questionamentos: “como as antiguidades são representadas em cartuns políticos, em um meio que está principalmente associado à trivialidade, à sátira, à crítica e à subversão?”¹³ e “A autoridade da antiguidade é desafiada ou enfraquecida por esse meio e, em caso afirmativo, como e de que formas?”¹⁴.

As questões propostas por Hamilakis são complementares à abordagem de Alexandre Mitchell, que destaca que os símbolos da antiguidade funcionam para o artista como um sistema associativo:

Para serem compreendidos pela maioria dos leitores, os cartunistas contam com um complexo sistema multicamadas de estereótipos, imagens tradicionais, referências textuais e temas atuais. Pode-se dizer que os cartunistas tendem a explorar o inconsciente visual coletivo de seus leitores, oscilando constantemente entre a tradição e a inovação¹⁵.

¹⁰ DAGIOS, Mateus. Napoleão como Filoctetes: apropriação de um mito grego em uma caricatura antinapoleônica. *Faces de Clio*, v. 6, n. 12, 2020.

¹¹ FAVERSANI, Fábio. Tirano, louco e incendiário: BolsoNero. Análise da constituição da assimilação entre o Presidente da República do Brasil e o Imperador Romano como allelopoiesis. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 13, n. 33, 2020.

¹² ALVES, Francisco das Neves. *Imagens de Mercúrio na caricatura gaúcha*. In: ALVES, Francisco das Neves. Três ensaios históricos a respeito da caricatura rio-grandense-do-sul. Rio Grande: Edições Biblioteca Rio-Grandense, 2020.

¹³ Tradução nossa. “how are antiquities represented in political cartoons, in a medium which is mostly associated with triviality, satire, critique and subversion?” HAMILAKIS, Yannis. No Laughing Matter: Antiquity In Greek Political Cartoons. *Public Archaeology*, v. 1, n. 1, 2000, p. 58.

¹⁴ Tradução nossa. “Is the authority of antiquity challenged or undermined through this medium, and, if so, how and in what ways?” *Ibidem*, p.58.

¹⁵ Tradução nossa. “To be understood by most readers, cartoonists rely on a complex multilayered system of stereotypes, traditional imagery, textual references, and current affairs. One could say that cartoonists tend to tap into their readership’s visual unconscious collective, oscillating constantly between tradition and innovation”. MITCHELL, Alexandre. Democracy and popular media. Classical receptions in 19th to 21st centuries political cartoons: statesmen, mythological figures and celebrated artworks. In: HARDWICK, L.; HARRISON, S. J. (eds). *Classics in the Modern World: A Democratic Turn?* Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 321.

Medhurst e Desousa defendem que a charge é um texto condensado em uma única imagem e por isso são necessárias ideias sintéticas e facilmente reconhecíveis: “O cartunista constrói seu enquadramento de modo a comprimir em uma única imagem os vários fluxos de consciência cultural dos quais ele extraiu sua ideia”¹⁶. Logo, ao utilizar um mito grego para compor sua charge, o artista acessa ideias e representações compartilhadas do mito.

Ao analisar uma charge política, o historiador faz um caminho de sumarização de um repertório cultural, decodificando essas imagens e buscando os contornos culturais das disputas. Hamilakis argumenta que a charge possibilita para o historiador “palimpsestos de memórias condensadas”¹⁷, ou seja, a possibilidade de entender a memória cultural comum a determinados grupos.

Portanto, a antiguidade fornece para o chargista um repertório retórico, com emblemas e signos que podem ser usados seja para elogio seja para vitupério de algum personagem do presente ou ainda como elemento de propaganda relacionando à grandeza de um passado idealizado. A força do elemento surge à medida que os símbolos tenham seu sentido compartilhado. No caso específico, como demonstraremos, Prometeu é um mito importante para as estratégias políticas do movimento romântico.

Para essas estratégias, a charge ultrapassa o potencial humorístico. Ela é o que Annie Duprat qualifica como “uma arma de combate”, e uma de suas maneiras de funcionar é embaralhando temporalidades, podendo estabelecer uma operação anacrônica com seus personagens. A autora destaca que ela “comporta igualmente o sentido de exagero, de amplificação e as cenas burlescas das séries do ‘mundo ao contrário’ cuja popularidade atravessa os séculos e em que os países, da Roma do século XVI à Rússia do século XVIII, podem ser integrados”¹⁸.

É no rastro dessa temporalidade anacrônica, que opera por meio do *mundo ao contrário*, que podemos em *Der gefesselte Prometheus* [Figura 1] identificar Marx corporificado como Prometeu, sendo torturado por uma águia, acorrentado a uma prensa controlada por um esquilo, e encontrar nessa imagem aparentemente idiossincrática um ordenado discurso satírico sobre a política prussiana.

¹⁶ Tradução nossa. “The cartoonist constructs his frame in such a manner as to compress into a single image the various streams of cultural consciousness from which he has drawn his idea”. MEDHURST, Martin; DESOUSA, Michael. Political cartoons as rhetorical form: A taxonomy of graphic discourse. **Communication Monographs**, v. 48, n. 3, 1981, p. 220.

¹⁷ Tradução nossa. “palimpsests of condensed memories”. HAMILAKIS, *op. cit.*, 2000, p. 58.

¹⁸ Tradução nossa. “comporte également le sens d’outrance, d’amplification et les scènes burlesques des séries du ‘monde à l’envers’ dont la vogue traverse les siècles et les pays, de la Rome du XVI^e siècle à la Russie du XVIII^e siècle, peuvent y être intégrées”. DUPRAT, Annie. Histoire et images/histoire du visuel. In: DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick; OFFENSTADT, Nicolas (org.). **Historiographies: Concepts et débats**. Paris: Gallimard, 2010, p. 312.



Figura 1:
Autor desconhecido, **Der gefesselte Prometheus**, 1843. Litografia, 46,5 cm x 31 cm,
Deutsches Historisches Museum, Berlim.

Disponível em:
<https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/der-gefesselte-prometheus-karikatur-auf-das-verbot-der-rheinischen-zeitung-durch-preussische-zensur-1843.html>

A ordenação interpretativa desses elementos visa compreender a politicidade do sensível, que Jacques Rancière denominou como formas de partilha estética. Para Rancière, a compreensão dessa partilha estabelece-se quando reconhecemos que existem lógicas de produção próprias do teatro, da página ou de outra forma de comunicação que, organizadas em contextos diferentes, se tornam políticas que “seguem sua lógica própria e repropõem seus serviços em épocas e contextos muito diferentes”¹⁹.

Portanto, em nossa análise demonstraremos como o mito de Prometeu é reconfigurado com elementos particulares vigentes na produção da estética da charge, compartilhando significados comuns, e apresenta uma crítica ao governo prussiano e uma homenagem à postura do jovem editor que defende a liberdade de imprensa.

O mito de Prometeu e o romantismo

O mito pode ser definido como um discurso criador, texto fundacional, que habita a esfera do sagrado, pode abordar um princípio ordenador ou um embate de forças que devem ser equilibradas e como discurso pode ser refundado a partir de novas exigências sociais. Rastrear um mito antigo em esferas discursivas da modernidade é procurar processos de idealizações, entender significações em continuidades e rupturas a partir da memória cultural.

Jan Assmann apresenta o conceito de memória cultural como “um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas [...] [que] podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra”²⁰. A constante refundação do mito no âmbito da memória cultural permite que ele seja usado como um argumento maleável, que opera como um discurso e que pode englobar opostos e guardar contradições.

Para analisar a charge proposta, é necessário entender as linhas gerais do mito de Prometeu, principalmente pela tragédia de Ésquilo: (1) conflito entre Zeus e o Titã, em que Zeus é definido como um Tirano; (2) o motivo do conflito é o roubo do fogo por Prometeu; (3) o castigo de Zeus é acorrentar Prometeu a um rochedo; (4) uma águia devora seu fígado durante o dia, e ele se reconstitui à noite, em um ciclo infinito. Ésquilo apresenta Prometeu como *philantropos*²¹, o benfeitor dos homens. Os personagens da tragédia dividem-se entre aqueles que atuam como carrascos — *Kratos*, o poder, *Bia*, personagem muda que corporifica

¹⁹ RANCIÈRE, *op. cit.*, 2009, p. 20.

²⁰ ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, v. 19, n. 1, jan./jun. 2016, p. 118.

²¹ ESCHYLE. *Les Suppliants, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée Enchaîné*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. 12. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1984, v. 11.

a violência, e *Hefestos*, o deus ferreiro — e aqueles que estabelecem um diálogo com o herói: *Oceano*, *Hermes*, *Io* e o coro trágico com as *Oceânides*, filhas de Oceano, que lamentam o destino do Titã.

No texto de Ésquilo, é atribuído ao fogo uma dimensão emancipatória. No segundo episódio da tragédia, Prometeu argumenta sobre a força de discernimento que o fogo conferiu aos homens, permitindo a eles verem o que não viam. Antes dele, moravam em cavernas, mas graças ao fogo o homem começará uma jornada que permitirá distribuir as estações do ano, subjugar os animais, criar a carpintaria, navegar, extrair minério e obter a cura das doenças. O fogo roubado de Zeus é doado aos homens em forma de semente — *sperma pýros* — e assim terá de ser cultivado, alimentado e mantido.

Na versão latina do mito, Ovídio²² relata que Prometeu, ao desenterrar um pouco de terra com barro, fez o homem à semelhança dos deuses, com a cabeça erguida para o céu. O Titã forma o homem, mas não lhe dá a vida. Isso cabe à deusa da sabedoria Minerva. Como os deuses, de cabeça erguida, os homens podem criar, assim como Prometeu os criou. Para os latinos, Prometeu é *plastificador*, constrói os homens à semelhança dos deuses, dando-lhes forma.

Raymond Trousson, em *Prometeu na Literatura*²³, talvez o mais importante e erudito estudo sobre o tema, alerta para diferenças dos significados de Prometeu em diversos contextos temporais. Na Renascença, o Titã era usado como um símbolo da constante busca pela razão. No século XVI, ele migrara de *homo faber*, de inspiração ovidiana, para o vocabulário da descrição amorosa pela força do fogo. Ao entrar no repertório das ambições românticas, ele se tornará tão ambíguo quanto o próprio romantismo.

O Prometeu dos românticos

O romantismo é fruto de dois acontecimentos, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. As duas revoluções em seus desdobramentos geraram processos que fomentaram novas visões de sociedade, e assim começaram a ser problematizados o progresso, a nação, as multidões, a pobreza e a riqueza. A criação artística passou a ser comparada à imaginação política, e o desejo de rompimento com o classicismo, a negação de uma ideia de razão e o forte sentimentalismo geraram utopias próprias do movimento, como destaca Elias Thomé Saliba:

A concepção que via a criação artística quase que confundida ou reduzida à imaginação acabou por forjar, a despeito dela própria, um campo de significações inéditas, uma nova comunidade de linguagem, abrindo caminho para os homens pensarem o futuro a partir de novos dados e soluções não convencionais. Do gesto

²² OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007, I, v. 76-88.

²³ TROUSSON, Raymond. *Prometeu na Literatura*. Porto: Rés Editora, 1978.

espontâneo e livre dos poetas, do seu esforço ingente em escrever sobre o que não existia e, por contraste, do seu poético reino das sombras, os pensadores utópicos desentranharam suas auroras brilhantes e seus reinos redentores²⁴.

É impossível considerar o movimento romântico de forma unificada à medida que os acontecimentos revolucionários são vividos e observados sob diferentes perspectivas. Arnold Hauser argumenta que foi um movimento tão amplo que até as vias mais contraditoras eram abarcadas: “o aspecto característico do movimento romântico não era que representasse e defendesse uma ideologia revolucionária ou antirrevolucionária, progressista ou reacionária, mas que tivesse alcançado ambas as posições por uma via exótica, irracional e não dialética”²⁵.

Como movimento de caráter político, o romantismo fez diferentes revisões sobre o passado e os sentidos da história, construindo idealizações do passado com uma narrativa triunfante e moralizadora para contemplar a criação do Estado-nação. Os embates do passado são vistos à luz do protagonismo da nação, heróis são criados, vilões são escolhidos e consolidam-se oposições entre o novo e o velho, o antigo e o moderno, e quais dos grupos políticos podem ou não conduzir a nação perante uma ideia de história.

O mito de Prometeu desempenha um papel-chave para as ambições românticas. Stuart Curran²⁶ mostra-nos que os românticos percebem o Titã como um companheiro de suas causas. De Goethe ao romantismo tardio, encontramos apropriações políticas do mito, sendo associado às revoltas pelas independências, causas sociais ou conflitos das ambições liberais frente aos absolutismos.

Um exemplo de uso do mito em referência às ideias nacionais é o quadro *Le Prométhée polonais* (1831) [Figura 2] de Horace Vernet (1789–1863). A pintura faz referência ao episódio da Insurreição de Novembro (1830–1831), uma revolta polonesa contra o domínio russo. Vernet corporifica as tensões nacionais na cena prometeica do castigo. A águia possui as insígnias do Império Russo, e o oficial veste as roupas do exército polonês. A transposição para o campo de batalha coloca a perspectiva de uma luta que ainda não terminou e que infelizmente terá próximos capítulos. O historiador polonês Wojciech Karpiński argumenta que o mito de Prometeu fez parte do nacionalismo polonês desde o século XIX até o século XX, quando o movimento nacionalista se intitulou *Prometeizm* para defender a liberação da Polônia do Império Russo²⁷.

²⁴ SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 56.

²⁵ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 662.

²⁶ CURRAN, Stuart. The Political Prometheus. *Studies in Romanticism*, v. 25, n. 3, Homage to Carl Woodring, 1986.

²⁷ KARPINSKI, Wojciech. Prométhée polonais. *Communications*, n. 78, L'idéal prométhéen, 2005.



Figura 2:
Horace Vernet, **Le Prométhée polonais**, 1831.
Óleo sobre tela, 35 cm × 45 cm, Bibliothèque polonaise de Paris, Paris.

Outro exemplo que demonstra a polissemia política do mito é seu uso pelo movimento abolicionista dos EUA. O poeta James Russell Lowell (1819–1891) chamou Prometeu de “o *Locofoco* da mitologia grega”. Os *Locofocos* eram uma parte extremada do Partido Democrata que propagava a causa abolicionista. A alcunha de *Locofoco* se deveu a um caso de sabotagem. Os opositores desses membros abolicionistas tentaram impedir a realização de uma reunião cortando o gás que abastecia os lampiões. Os reunidos, por outro lado, bastante motivados decidiram que se reuniriam e por acaso traziam consigo uma espécie de charuto autoacendedor chamado “locofoco”, que foi usado como combustível para tochas improvisadas garantido a continuidade do encontro. Assim, esses portadores das “tochas” lutavam contra a vergonhosa chaga da

escravidão, e o nome de Prometeu foi usado para qualificar uma visão política que mais uma vez se opunha à tirania e defendia a liberdade²⁸.

No Brasil, um caso de recepção do mito envolveu o Imperador Dom Pedro II. Em seu ensaio *O Prometeu dos Barões*, Haroldo de Campos comenta sobre as traduções do Prometeu de Ésquilo no Brasil do século XIX e como Dom Pedro II foi responsável por três traduções da tragédia: primeiramente a do Barão de Paranapiacaba, que por ter algumas deficiências na poética teria inspirado o próprio imperador a fazer uma tradução em prosa da tragédia em 1871, e por último a do Barão de Ramiz, encomendada pelo imperador no ano de 1888²⁹. Obviamente, a recepção desse mito não se dava apenas pelo texto trágico, mas por difusão de outras obras, como dicionários, desenhos, pinturas e caricaturas.

O que teria motivado a paixão de Dom Pedro II pelo Prometeu de Ésquilo? O imperador, que recebeu a alcunha de imperador cidadão, tinha um grande apreço a questões de erudição e como um leitor voraz certamente conhecia dezenas de versões do mito. Ricardo Neves dos Santos oferece uma explicação que ultrapassa o gosto da erudição, apontando que a tradução foi iniciada após a Guerra do Paraguai (1864–1870), que colocou o império brasileiro em violento conflito com as várias ambições imperialistas no Prata: “Talvez o choque entre uma monarquia constitucional e uma ditadura em efetiva expansão tenha suscitado no Imperador o interesse pelo *Prometeu Acorrentado*”³⁰. Assim, se considerarmos a visão de Solano Lopes como um tirano aos olhos de Dom Pedro II, teremos uma apropriação política do mito de Prometeu, visto como um companheiro da justiça dos homens perante forças despóticas e violentas.

Raymond Trousson aponta que o Prometeu dos românticos recebeu comparações com os mitos cristãos: o Titã em seu castigo foi encarado como semelhante a Cristo, crucificado por suas virtudes, e também comparado a Lúcifer em sua revolta contra uma divindade maior. Portanto, é um mito de um libertador e ao mesmo tempo de um agente revoltado com a ordem do cosmos³¹.

Os usos de Prometeu, no seu sacrifício ou como *philantropos*, serão abarcados pelos ideais do progresso. Para o historiador Antoine Thivel, a imagem do Titã benfeitor dos homens sendo devorado pela águia também pode ser compreendida pelo ideal do progresso presente no século XIX:

Prometeu está preso à rocha como Jesus na cruz, a lança do centurião corresponde ao bico da águia que roía seu fígado, o coro das Oceânides é o das Santas Mulheres... etc. Esse simbolismo talvez fosse uma necessidade pedagógica de substituir, nas mentes da

²⁸ ROSMALEN, Julia; GULIK, Merel; ROSMALEN, Belle; GULIK, Thomas. *Prometheus and the Liver through Art and Medicine*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022, p. 145.

²⁹ CAMPOS, Haroldo de. O Prometeu dos Barões. In: ALMEIDA, G.; CAMPOS, H.; TRAJANO, V. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

³⁰ SANTOS, Ricardo Neves dos. A tradução em prosa de Dom Pedro II da tragédia *Prometeu acorrentado* de Ésquilo. *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 6, n. 1, 2018, p. 98.

³¹ TROUSSON, *op. cit.*, 1978, p. 326.

época, uma religião por outra, mas mais tarde, no século XIX, foi levado a sério por filósofos e poetas no sentido geral da mística do progresso³².

A pluralidade dos usos do mito prometeico na visão romântica pode ser interpretada pelo ponto de vista de que o mito apresenta um ato de ruptura da ordem, o roubo do fogo, tomado em prol da humanidade. É uma oposição a um poder tirânico e despótico, de uma divindade total e absoluta, Zeus, que representa a força de toda a tirania. A desmedida do castigo torna-se um sacrifício, que torna mártires aqueles que sofrem por uma causa.

Portanto, tão variados quanto seus usos no movimento romântico foram os usos que os chargistas do século XIX fizeram do mito. Prometeu é representado nos mais variados contextos e das mais diferentes formas. Podemos apresentar dois exemplos bastante diferentes que compõem a heterogeneidade dos usos.

O primeiro [Figura 3] refere-se à caricatura antinapoleônica. Na charge de Jean Baptiste Gautier, produzida em 1815, temos Napoleão em seu exílio em Santa Helena, com a legenda *Le Prométhée de l'Isle Ste Hélène*. Diferentemente das representações oficiais de Napoleão que exploram a antiguidade para louvá-lo, a charge apresenta um Napoleão sendo castigado por um mito da antiguidade. Dagios argumenta que uma das características da caricatura francesa antinapoleônica era a de morbidez desejando um castigo ao imperador³³.

Outro exemplo do uso do mito é do famoso ilustrador inglês John Tenniel (1820–1914) para a revista satírica *Punch, or The London Charivari* no ano de 1861. O Prometeu de Tenniel [Figura 4] explora a Guerra da Secessão (1861–1865) e os bloqueios dos portos pela União para paralisar a economia dos Confederados, proibindo os estados do Sul de fazerem comércio com os ingleses, o que traria consequências tanto para a economia inglesa quando para a economia sulista.

A caricatura traz a legenda *King Cotton bound or, the modern Prometheus* (O Rei Algodão acorrentado ou o Prometeu moderno). A charge retrata o Sul dos Estados Unidos, o “Rei Algodão”, como Prometeu, imobilizado pelo bloqueio, com o ferro que imobiliza o corpo de Prometeu portando a inscrição *blockade*, enquanto o Norte, representado pela famosa águia americana com as listras e estrelas da bandeira da União, devora o gigante do Sul. John Tenniel coloca o mito em um contexto econômico, fazendo uma apropriação bastante original do enredo.

³² Tradução nossa. “Prométhée est attaché sur son rocher comme Jésus sur la croix, la lance du centurion correspond au bec de l’aigle qui rongait son foie, le choeur des Océanides est celui des Saintes Femmes... etc. Ce symbolisme était peut-être une nécessité pédagogique pour remplacer, dans les esprits du temps, une religion par une autre, mais plus tard, au XIXe siècle, il a été pris au sérieux par les philosophes et les poètes dans le sens général de la mystique du progrès”. THIVEL, Antoine. *Prométhée, personnage romantique. Cahiers de la Villa «Kérylos»*, n. 4, Le Romantisme et la Grèce, 1994, p. 20.

³³ DAGIOS, *op. cit.*, 2020, p. 306.

Figura 3:
 Jean Baptiste Gautier, **Le Prométhée de l'Isle Ste Hélène**,
 1815. Gravura colorida à mão, 21,1 cm x 26,6 cm. Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Londres.

Disponível em:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-8277



Figura 4:
 John Tenniel, **King Cotton bound; the modern Prometheus**, 1861. Gravura, 32,6 cm x 24,9 cm. Brown Digital Repository, Brown University Library, Providence.

Disponível em:
<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:69763/>

Ian Haywood em seu estudo sobre o romantismo e a caricatura na Inglaterra³⁴ demonstra como os chargistas ingleses exploraram a alegoria *Satan, Sin and Death* do *Paraíso Perdido* de John Milton. Para o autor, a alegoria miltoniana permitia o máximo de contrastes, nos quais temas poderiam ser alegorizados e ideais políticos dessacralizados. O tema era tão forte que possibilitava inclusive uma metalinguagem da charge e do chargista.

O mito de Prometeu, como a alegoria miltoniana, possibilita ao chargista um enredo, no qual existe uma vítima que sofre um dano de um poder maior por um ato emancipatório, o roubo do fogo, colocando uma escolha moral entre um justo e um injusto aos olhos do público. Por outro lado, possibilita também em algumas caricaturas um certo sentido macabro no qual algum personagem receberá um castigo eterno. Por ser tão pluriforme ele será constantemente apropriado para embates políticos.

A charge política *Der gefesselte Prometheus* é construída explorando então as potencialidades políticas do mito, tanto o argumento da revolta perante o agente tirânico, no caso o Estado prussiano representado por uma águia, como na esteira do martírio prometeico, com o jornalista amarrado a uma prensa. Como veremos, o personagem não era ainda o filósofo da luta de classes, autor de *Das Kapital*, mas um jovem editor de um jornal de província.

Karl Marx jornalista

Edmund Wilson, em *Rumo à Estação Finlândia*³⁵, chama atenção para o fato de duas figuras mitológicas terem sido magnéticas para o adolescente Karl Marx: Lúcifer, o anjo caído, e o Titã Prometeu.

Os mitos de Lúcifer e Prometeu desempenham uma clara oposição à autoridade e ao poder da tradição e mostram um desejo de ruptura. Se pensarmos em Marx como um jovem idealista de tendência não religiosa vivendo em uma família tradicional judaica, é compreensível a idealização desses personagens. Wilson argumenta que, diferentemente de Lúcifer, que seria somente fonte de inspiração de alguns poemas juvenis, o mito de Prometeu seria muito importante e constante no futuro do filósofo:

Prometeu virá a ser o mito predileto de Marx: a epígrafe de sua tese de doutorado será a fala de Prometeu a Zeus em Ésquilo: “Sabe tu que jamais quereria eu trocar meu infortúnio pela condição de servo teu. Pois melhor me parece estar acorrentado a este rochedo do que passar toda a vida como fiel mensageiro do pai Zeus³⁶.”

³⁴ HAYWOOD, Ian. *Romanticism and Caricature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

³⁵ WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

³⁶ *Ibidem*, p. 139.

O ensaísta apresenta outro momento em que o mito de Prometeu esteve presente para Marx, mais prosaico e menos grandioso do que a epígrafe de sua tese de doutorado: “Quando o jornal que ele virá a publicar for proibido pelas autoridades, uma caricatura da época representará Marx acorrentado a sua prensa, enquanto a águia prussiana devora-lhe as entranhas”³⁷.

O autor referia-se a *Der gefesselte Prometheus*, mas infelizmente não se deteve em sua análise, apenas reforçando a importância do mito para o filósofo, envolvido em um episódio de censura. A charge foi publicada em fevereiro de 1843, em decorrência do fechamento do pequeno jornal *Rheinische Zeitung*.

Jonathan Sperber, biógrafo de Marx, descreve essa experiência jornalística inicial como um momento formador do pensamento do filósofo, em um momento de crise, entre o fim das ambições de uma carreira universitária, com o afastamento do mentor Bruno Bauer por causa de suas ideias sobre o cristianismo, e a imperatividade material de sua situação financeira, pressionado pelo desejo de casamento com Jenny von Westphalen, situação que o impulsionava a encontrar um trabalho formal³⁸.

Muitos colegas do jovem filósofo, do grupo “jovens hegelianos”, que faziam uma leitura de Hegel mais à esquerda, começaram a buscar no jornalismo um palco político e uma âncora financeira. Marx seguiu pelo mesmo caminho. Depois de tentar publicar alguns artigos, surgiu para ele uma oportunidade de dirigir um pequeno jornal liberal na Renânia, a *Rheinische Zeitung*, que teve início em 1842.

Durante a década de 1840, houve um impulso dos ideais liberais no Reino da Prússia, e lugares como a Renânia, que pertencia à Prússia, intensificaram a campanha por uma constituição. Nesse clima de arejamento de ideias é que profissionais liberais decidiram criar um jornal para fazer oposição à *Preussische Staats-Zeitung*, o jornal oficial da política prussiana.

Industriais como Ludolf Camphausen e banqueiros como Gustav Mevissen, visando desenvolvimento econômico, deram os passos iniciais para a criação de um novo órgão de imprensa, arregimentando um grupo de investidores interessados em abraçar as ideias reformistas, entre eles Robert Jung e Moses Hess, que compartilhavam o círculo dos *jovens hegelianos*, e criando a *Rheinische Zeitung*.

Um dos primeiros editores do jornal foi Adolf Rutenberg, cunhado de Bruno Bauer, antigo mentor de Marx. A proximidade com Bauer permitiu que o jovem tivesse livre trânsito entre os editores, possibilitando publicar suas ideias³⁹. José Paulo Netto afirma que a participação regular de Marx na *Rheinische Zeitung* começou efetivamente em meados de 1842, destacando o tema da liberdade de imprensa:

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ SPERBER, Jonathan. **Karl Marx**: uma vida no século XIX. Barueri: Amariyls, 2014, p. 91.

³⁹ JONES, G. S. **Karl Marx**: Grandeza e ilusão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 129.

A análise de Marx, centrada na questão da liberdade de imprensa, sai à luz em seis edições da *Gazeta Renana*, em maio de 1842. A colaboração, nem sempre assinada, prosseguirá ao longo do ano, tematizando o conflito entre o arcebispo de Colônia e o governo, a legislação sobre o divórcio (estes artigos, como outros, foram objeto de cortes pela censura), a questão do furto de madeira pelos camponeses e outros textos, entre os quais um sobre a miséria dos vinhateiros de Mosela, que serão publicados até inícios de 1843⁴⁰.

A verve polemista e o sucesso de seus artigos granjearam entre os acionistas um importante prestígio, que fizeram com que Marx fosse indicado para o cargo de editor, que lhe daria uma boa renda anual. A proposta era irrecusável para o jovem, e assim ele mudou-se para Colônia em outubro de 1842, tornando-se o editor-chefe do jornal.

A postura de Marx como editor mudou a diretriz do jornal. Foram publicados textos menos filosóficos e mais engajados com os problemas materiais da região, entrando em conflito até mesmo com seus companheiros do círculo dos “jovens hegelianos” que nem sempre demonstravam simpatia aos temas da atualidade alemã. O jornal sob a gestão de Marx finalmente tornava-se o veículo progressista idealizado pelos fundadores, aumentando também sua tiragem editorial, como destacou Sperber: “a nova política editorial colocada em prática por Marx se mostrou extraordinariamente bem-sucedida. A tendência ascendente da circulação se acentuou, atingindo 3.300 assinantes no final de 1843, bem acima do ponto de equilíbrio”⁴¹.

A maior dificuldade tanto dos acionistas quanto do editor era lidar com a censura cada vez mais dura, que era agravada pela postura combativa do jornal, identificada principalmente nos artigos sobre o debate acerca da liberdade de imprensa, lançados nos dias 5, 8, 10, 12, 15 e 19 de maio de 1842. Nesses artigos, Marx foi extremamente irônico contra o Estado prussiano, retratando-o como uma sociedade arcaica e obsoleta e afirmando que enquanto no resto da Europa os órgãos de imprensa eram livres, na Prússia eram vigiados pelos piores e mais ignorantes censores.

O cerne do debate girava em torno da Assembleia Provincial da Renânia, que durante muito tempo votava de forma secreta e de acordo com normas feudais, com representantes da nobreza, baixa nobreza e burguesia. A partir de 1840, depois de uma série de reformas, começaram as discussões sobre a publicidade das atas da assembleia, ficando a cargo dos jornais divulgar os temas discutidos pelos representantes, citando-os nominalmente junto com suas posições. A assembleia defendia que a escolha da publicidade ou não dessas reuniões dependia de uma decisão dela e não dos jornais, ideia que era fortemente combatida por Marx.

⁴⁰ NETTO, José Paulo. **Karl Marx**: uma biografia. São Paulo: Boitempo, 2020, p. 61.

⁴¹ SPERBER, *op. cit.*, 2014, p. 107.

A posição de Marx foi de defender a divulgação das informações para além da decisão ou não da assembleia, partindo do pressuposto da liberdade de imprensa, que deveria ser tomada como um valor universal, mas era atacada por membros do Estado prussiano, que defendiam uma sociedade obsoleta e estratificada, na qual a informação era filtrada por interesses: “Nunca conceberam a liberdade de imprensa como uma *necessidade*. Para eles, trata-se apenas de um assunto da mente, na qual o coração não desempenha nenhum papel”⁴².

A argumentação de Marx é inicialmente construída na defensiva, alertando que o governo prussiano estava mal orientado no que tangia à imprensa e que era preciso mudar de postura:

Cada restrição da liberdade é uma prova irrefutável de que os governantes foram convencidos de que a liberdade deve ser restringida, e esta convicção serve como norma para as seguintes convicções. Certa vez estabeleceu-se que a Terra não gira ao redor do Sol. Mas alguém pode negar Galileu?⁴³.

Primeiramente, essa postura visava não ferir a autoridade que detinha o poder de concessão sobre o jornal, mas, ao mesmo tempo, mencionava Galileu de forma provocativa sobre a condição de negar o óbvio, ou seja, que a liberdade de imprensa deveria ser estabelecida.

Em vários momentos Marx retoma a argumentação de como a ausência de liberdade de imprensa acabaria virando-se contra o próprio governo, produzindo mártires e tornando toda opinião em algo extraordinário, sempre alertando o governo prussiano sobre o contrassenso da lei para a manutenção da sociedade: “A censura, portanto, não é uma lei, mas uma medida policial, uma má medida policial, porque não consegue o que quer”⁴⁴.

Os argumentos contra a censura são construídos em torno da sua ineficácia, já que a proibição é mais danosa que a liberação. Marx ressalta que a imprensa funciona como uma “confissão” do povo e o jornal seria local por excelência onde os debates podem e devem ser travados:

A imprensa livre é o olhar onipotente do povo, a confiança personalizada do povo nele mesmo, o vínculo articulado que une o indivíduo ao Estado e ao mundo, a cultura incorporada que transformam lutas materiais em lutas intelectuais, e idealiza suas formas brutas. É a franca confissão do povo a si mesmo, e sabemos que o poder da confissão é o de redimir. A imprensa livre é o espelho intelectual no qual o povo se vê, e a visão de si mesmo é a primeira condição de sabedoria. É a mente do Estado que pode ser vendida em cada rancho, mais barata que gás natural. É universal,

⁴² MARX, Karl. **Liberdade de imprensa**. Tradução: Claudia Shilling e José Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 1980, p. 17.

⁴³ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 42.

onipresente, onisciente. É o mundo ideal que flui constantemente do real e transborda dele cada vez mais rico e animado⁴⁵.

Em uma Prússia autoritária, os argumentos soavam mais como provocativos ou idealistas do que sensatos. Os apelos à racionalidade e à universalidade da imprensa livre faziam eco somente entre os mais liberais.

Assim, no começo de 1843, o rei da Prússia, Frederico Guilherme IV, descontente com várias manifestações que julgava afrontarem sua autoridade, desencadeou uma forte onda de censura e repressão contra os jornais oposicionistas. A *Rheinische Zeitung*, mesmo pequena frente a outras publicações, não passou despercebida. Sua postura provocativa em relação aos estamentos burocráticos fez com que os sensores declarassem no mês de janeiro que o jornal poderia circular apenas até abril.

Por mais que alguns acionistas desejassem lutar e manter uma postura ativa contra a censura, grande parte deles tinha medo das pressões reais. Marx em vão tentou convencer os acionistas e acabou se retirando da edição do jornal, sem antes deixar por escrito seu protesto: “O abaixo assinado declara que, dadas as condições em que atualmente se exerce a censura, retira-se no dia de hoje da redação da *Gazeta Renana*”⁴⁶.

Face ao descontentamento e em meio ao recente debate sobre a liberdade de imprensa, agravado por um novo episódio de repressão aos jornais, é lançada em fevereiro de 1843 em Düsseldorf *Der gefesselte Prometheus*, uma charge anônima representando o editor Karl Marx como Prometeu.

Sobre a circulação da charge, é preciso salientar que ela não estava integrada ao texto de algum jornal, mas era vendida separadamente por jornaleiros a um custo extra. Horst Heidermann afirma que o preço das charges ou caricaturas variava de acordo com seu tamanho: uma folha pequena (26 cm x 19 cm) custava até 2 ½ *Silbergroschen*, a de tamanho médio (27 cm x 33 cm) até 5 *Silbergroschen* e as grandes com cores ou determinados acabamentos poderiam chegar a 10 *Silbergroschen*⁴⁷. O autor comenta que a charge *Der gefesselte Prometheus* (também conhecida como *Der neue Prometheus*, o novo Prometeu), com desenho feito em litografia de giz, estava com um preço mais alto que o de costume: “A folha publicada em Düsseldorf ‘Der neue Prometheus’ estava relativamente cara ao custar 10 *Silbergroschen* pela versão em preto e branco (não havia uma versão colorida)”⁴⁸.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁶ Apud NETTO, *op. cit.*, 2020, p. 63.

⁴⁷ HEIDERMAN, Horst. Der König war in England gewesen. Preußens kleine Bilderfreiheit 1842/1843. In: FISCHER, Hubertus; VAßEN, Florian. **Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006, p. 234.

⁴⁸ Tradução nossa. “Das in Düsseldorf erschienene Blatt „Der neue Prometheus“ war mit 10 Silbergroschen für die schwarz-weiße Fassung (eine kolorierte Fassung gab es nicht) schon relativ teuer”. *Ibidem*, p. 235.

A autoria de *Der gefesselte Prometheus* tem provocado debate entre historiadores e pesquisadores da caricatura alemã. Em seu estudo sobre a caricatura política no Vormärz (1815–1848), Remigius Brückmann defende que a charge é de autoria do pintor Lorenz Clasen (1812–1899), que ficou mais conhecido por seus quadros de temas nacionais e folclóricos, mas que fez em sua juventude alguns trabalhos de charge política⁴⁹.

Por outro lado, Wolfgang Hütt defende que a charge é de Robert Reinick (1805–1852), um pintor associado à *Düsseldorfer Malerschule*, um grupo de pintores da academia de Düsseldorf. Reinick teria simpatias pela causa da liberdade de imprensa e teria feito a charge em homenagem à situação do editor-chefe da *Rheinische Zeitung*⁵⁰.

Outra análise sobre a autoria da charge é de Horst Heidermann, que faz reflexões sobre os contextos de produção das obras em um artigo que examina dezenas de caricaturas produzidas na Alemanha entre 1842 e 1843. Heidermann explica que grande parte dos caricaturistas eram pintores, que muitos desenhavam caricaturas como um trabalho esporádico e que alguns se tornaram caricaturistas profissionais, recebendo um valor fixo do editor para trabalhos. Caricaturistas como Philipp Hoyoll (1816–1875) ou Anton Klaus (1810–1857) e outros sobre os quais pouco ou nada se sabe trabalhavam para alguns editores e não mantinham um vínculo estreito com os assuntos abordados, pois recebiam encomendas e produziam um desenho em pouco tempo⁵¹.

Assim, quando um assunto ganhava importância na opinião pública, era preciso ter uma charge para vender no momento oportuno. Era o começo de certa profissionalização da figura do chargista, que depois seria progressivamente associado ao jornal. Por esse motivo, o nome e a autoria ainda não eram propriamente uma exigência para esses artistas, que produziam mediante demanda e muitos provavelmente se dedicavam mais às suas pinturas do que à charge. Para Heidermann, *Der gefesselte Prometheus* foi produzida nesse contexto de chargistas em profissionalização, sendo o autor Wilhelm Kleinenbroich (1812–1895), um pintor histórico e criticamente engajado, aluno de Simon Meister (1796–1844), e que residiu em Düsseldorf entre 1840 a 1844. Para o autor, “provavelmente foi ele o ilustrador da caricatura de Düsseldorf ‘Der neue Prometheus’”⁵².

Por conseguinte, torna-se difícil precisar a autoria da charge. Primeiro, pelo contexto de censura e repressão à imprensa, no qual existia a possibilidade de sanções, e também pelo fato de o próprio ofício do chargista ainda não ser considerado uma profissão. A figura do chargista será cada vez mais comum

⁴⁹ BRÜCKMANN, Remigius. *Politische Karikaturen des Vormärz (1815–1848)*. Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 1984, p. 22.

⁵⁰ HÜTT, Wolfgang. *Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869*. Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1984, p. 191.

⁵¹ HEIDERMAN, *op. cit.*, 2006, p. 231.

⁵² Tradução nossa. “Wahrscheinlich war er Zeichner der Düsseldorfer Karikatur „Der neue Prometheus.“ *Ibidem*, p. 231.

nos jornais, sendo integrada ao jornalismo a partir da segunda metade do século XIX e chamada então de *caricature de presse*.

No próximo tópico, passamos à análise da charge e de seus elementos, abordando alguns aspectos presentes na composição da obra e as relações que colocam Karl Marx como Prometeu como um caso de recepção da antiguidade.

Der gefesselte Prometheus

Como abordamos, as charges que referenciam a antiguidade precisam de ideias sintéticas, que sejam facilmente reconhecidas pelo público, não deixando margem à dúvida no que concerne ao reconhecimento. Em *Der gefesselte Prometheus*, o artista explora três características visuais identificadas com mito de Prometeu: (1) o Titã acorrentado; (2) a águia que devora o fígado; (3) as Oceânides. Cada um desses elementos ganhará uma releitura que faz referência às tensões do debate contemporâneo. Dividiremos a análise desses elementos em quatro momentos: *Karl Marx como Prometeu*, *A prensa tipográfica*, *A águia prussiana* e *O Esquilo-Eichhorn*.

Karl Marx como Prometeu

No centro da imagem (ver Figura 1), temos um homem acorrentando a uma prensa móvel. As correntes e a águia, juntamente com a proporção avantajada, nos fazem rapidamente associar o homem a Prometeu. Dentre os momentos do enredo mítico, o artista escolheu representar o castigo de Zeus. Mas pela altivez da figura, exposta de forma serena, sem transparecer dor, entendemos que existe uma aura de heroísmo na sua postura.

A gigantesca prensa que acompanha sua enorme proporção situa a figura como um mártir de uma causa, a liberdade de imprensa, tão grande quanto a própria figura. A folha do jornal *Rheinische Zeitung* fixada à prensa centraliza que estamos diante do polêmico editor-chefe do jornal, Karl Marx, censurado pelo governo, e que o contexto da charge é o caso de censura.

Aos seus pés estão as Oceânides, filhas de Oceano que acompanham Prometeu em seu martírio. Para localizar a região, o chargista deu a cada uma delas uma coroa com o nome das principais cidades prussianas, Aachen, Colônia, Düsseldorf, Elberfeld, Krefeld, Koblenz e Trier, uma maneira de identificar as cidades e mostrar que são também vítimas da águia prussiana.

A associação do editor a Prometeu é feita como um elogio. Como salientamos, o mito era tomado pelo movimento romântico como um emblema de suas causas, um ícone que enfrentara a tirania de uma força superior para legar algo a humanidade. Mas para entendermos essa relação entre Marx e Prometeu na charge é preciso destacar que os textos de Marx em relação à liberdade de imprensa lançados em maio de 1842 estão permeados de alusões à antiguidade, algumas utilizadas com ironia, principalmente quando se trata dos jornalistas da *Preussische Staats-Zeitung*, publicação oficial da imprensa da Prússia. Essas alusões certamente não passaram despercebidas aos contemporâneos.

O editor alerta seus companheiros jornalistas escrevendo “Escutai Epimênides”⁵³, clamando por um despertar de seus colegas com uma menção ao adivinho Epimênides que tardiamente descobriu sua vocação para a mântica. Ele cobra da mesma *Staats-Zeitung* a universalidade como as teorias de Pitágoras⁵⁴, estabelece uma relação entre a busca de um homem justo pela imprensa livre com a lanterna de Diógenes⁵⁵ e faz uma referência a Heráclito: “Da mesma forma que um pensador grego considerava que as almas áridas são as melhores, *Staats-Zeitung* considera que os jornais perfumados são os bons jornais”⁵⁶.

Todas essas relações não mostram apenas uma intimidade com temas ou aforismos da antiguidade, mas demonstram que para o editor a sabedoria dos antigos é como uma guia para determinadas posturas dos modernos. Não se trata de retomar a *Querelle des Anciens et des Modernes*, mas de defender uma sabedoria da antiguidade diante dos problemas modernos.

Um exemplo dessa postura é o argumento do editor ao comparar a assembleia renana e sua postura retrógrada frente à imprensa com a assembleia ateniense, famosa por seus líderes democráticos:

A “oposição liberal” revela o nível de uma assembleia política, bem como a oposição em geral revela o nível de uma sociedade. Numa época em que é uma audácia filosófica duvidar da realidade de fantasmas, quando é paradoxal manifestar-se contra a caça de bruxas, essa época é a legítima época de fantasmas e de caça de bruxas. Uma terra como a antiga Atenas, que tratou os parasitas como bufões públicos e aduladores, como se fossem exceções ao bom senso do povo, é uma terra de independência e autoconfiança⁵⁷.

Marx também cita os historiadores gregos, primeiro Tucídides, para novamente na comparação salientar a inabilidade dos burocratas prussianos:

⁵³ MARX, *op. cit.*, 1980, p. 14.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

Os sábios e práticos burocratas, que privada e falsamente acreditam ser o que Péricles afirmou com razão de si mesmo: “Sou um homem que, no seu conhecimento das necessidades do Estado, bem como na arte de desenvolvê-las, pode comparar-se a qualquer pessoa” – esse arrendatários hereditários da inteligência política teriam encolhido os ombros e afirmado com graça oracular que os defensores da liberdade de imprensa estavam chovendo no molhado, por que uma censura *benigna* é melhor que uma *rigorosa* liberdade⁵⁸.

Marx termina sua argumentação citando Heródoto, novamente ridicularizando a postura prussiana que prefere a vassalagem à liberdade:

Respondemos-lhes com as mesmas palavras que os espartanos Sperthias e Bulis disseram ao sáptras persa Hydarnes: “Hydarnes, os dois lados de seu conselho não foram bem pesados. Um deles você já experimentou, mas não o outro. Especificamente, você sabe o que é ser um vassalo, mas nunca provou a liberdade para saber se ela é doce ou não. Porque, se a tivesse provado, teria nos aconselhado a lutar por ela não apenas com lanças, mas também com machados”⁵⁹.

Paul Cartledge e David Konstan destacam que a antiguidade desempenhou um papel importante nos textos de Marx. A própria ideia de classe foi usada por Marx para tentar explicar diversos contextos da antiguidade, como em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (1852) ou no primeiro volume de *O Capital* (1857), além, é claro, da teoria do Modo de Produção Asiático, das noções de escravidão e de trabalho compulsório que foram importantes na sua teoria econômica⁶⁰.

Uma pergunta pode ser posta em relação à figura do editor na charge: para além do contexto da charge em um momento de censura à *Rheinische Zeitung*, da imagem da prensa e das relações com a antiguidade fartamente pontuadas por Marx em seus textos, haveria como reconhecer o editor na imagem de Prometeu?

Como salientamos anteriormente, existe uma diferença entre a linguagem da charge política e a da caricatura: essa visa o reconhecimento por traços aumentados, enquanto aquela visa a construção de uma mensagem política. A charge pode apropriar-se da caricatura ou até de técnicas do retrato para compor sua expressão. A resposta da pergunta torna-se complexa à medida que não temos fotografias de Marx na década de 1840. A primeira fotografia de Marx [Figura 5] é de 1861, tirada no famoso estúdio de Richard Beard em Londres⁶¹.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁰ CARTLEDGE, Paul; KONSTAN, David. 1996. Marxism and Classical Antiquity. In: HORNBLLOWER, S.; SPAWFORTH, A. **Oxford Classical Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 933.

⁶¹ FETSCHER, Iring. Sammelleidenschaft und spielerische Neugier. Eine weltoffene Familie. In: OMURA, Izum; FOMICIEV, Valerij; HECKER, Rolf; Kubo, Shun-ichi. **Familie Marx privat**. Die Foto- und Fragebogen-Alben von Marx' Töchtern Laura und Jenny. Berlin: Akademie Verlag, 2005.

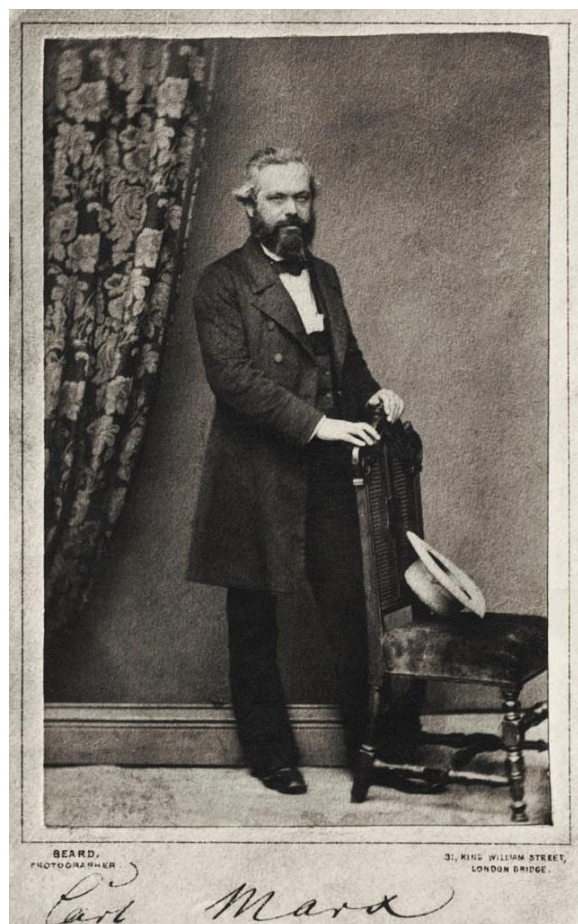


Figura 5:
Richard Beard, **Karl Marx**, 1861.
Fotografia.

Na sua primeira fotografia, Marx tem 43 anos, quase 20 anos após sua polêmica no jornal ocorrida em 1842, com 24 anos. Assim, podemos conjecturar que possivelmente a charge mais indicava o jovem editor pelo contexto do que desejava retratá-lo.

Portanto, as diversas alusões à antiguidade usadas por Marx em seus textos jornalísticos em maio de 1842 podem ter inspirado o chargista, que lançou seu trabalho meses depois da polêmica, em fevereiro de 1843. Como demonstramos, as referências são usadas na maioria das vezes como elementos irônicos no texto do editor e a antiguidade é retratada como um elemento retórico de grandeza e heroísmo frente à estreita lógica do governo prussiano. A comparação com Prometeu possivelmente foi encarada como lisonjeira pelo jovem editor.

A prensa tipográfica

A prensa tipográfica, ou prensa móvel, à qual está acorrentado o editor é o símbolo máximo da livre circulação de ideias no século XIX. Na Revolução Francesa, a prensa desempenhara um papel

importante permitindo a circulação de jornais, panfletos e textos satíricos. A *Declaração dos Diretos do Homem e do Cidadão* (1789), em seu artigo XI, estipulava que qualquer cidadão poderia livremente falar, escrever, ler e imprimir, e o direito à imprensa livre era declarado um direito universal.

Não foram poucos os chargistas que usaram a prensa como símbolo da liberdade. Um exemplo é a conhecida charge de Auguste Desperet [Figura 6] *Descente dans les ateliers de la liberté de la presse* (1833), que coloca a própria *Marianne*, símbolo da República Francesa, trabalhando em uma prensa, enquanto membros da burocracia governamental invadem o ateliê jornalístico.

O uso da prensa como elemento icônico da liberdade de imprensa na charge não era propriamente uma novidade, mas o uso dela associada ao mito de Prometeu opera uma ressignificação do mito por elementos políticos. Assim, Prometeu acorrentando a uma prensa e não a uma rocha passa uma mensagem contra a censura, dando à figura do editor um contorno de mártir pela causa da liberdade de imprensa.



Figura 6:
Auguste Desperet, **Descente dans les ateliers de la liberté de la presse**, 1833.
Litografia, 35,8 cm x 52,6 cm. Maison de Balzac, Paris.

Disponível em:
<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-balzac/oeuvres/descente-dans-les-ateliers-de-la-liberte-de-la-presse>

A águia prussiana

Outro elemento do castigo de Prometeu ressignificado na charge é a águia que devora o fígado do Titã durante o dia, o qual se regenerará à noite. O chargista habilmente reatualizou o mito para o contexto prussiano.

A águia da charge é a da heráldica prussiana. Em um estudo sobre a águia como símbolo político, Boureau destaca que desde 1701 até 1871 a águia negra monocéfala havia sido o símbolo mais difundido das armas teutônicas. O autor aponta que a ave prussiana representa a dominação territorial e a ambição de um poder universal cristão, que são simbolizadas respectivamente pela coroa real e pelo *globus cruciger* que é a joia em forma de bola com crucifixo⁶². O chargista habilmente representa na imagem esses dois símbolos ao retratar a águia como o poder coercitivo do Estado que castiga o editor.

O uso da águia para representar o Estado prussiano era uma constante nas mais diversas caricaturas do século XIX. A associação com Prometeu, adaptando a águia do mito à águia do poder imperial, constituiu um importante elemento da adaptabilidade do enredo na charge.

Heidermann argumenta que eram comuns usos de mitos gregos na caricatura alemã, mas o caso de censura tornou o mito de Prometeu singularmente especial, não apenas pelo caso da *Rheinische Zeitung*, mas também em outra caricatura, *Der Leipziger Allgemeinen Leiden und Tod* [Figura 7], que fez uso muito semelhante do mito para outro caso de censura: “A imagem de Prometeu também aparece em uma caricatura de Leipzig sobre a proibição da *Leipziger Allgemeine Zeitung*, mas com Prometeu em forma feminina!”⁶³.

A caricatura, igualmente anônima, mostra um contexto muito semelhante, mas desta vez Prometeu é uma mulher, retratando o jornal *Leipziger Allgemeine Zeitung* (jornal, *Zeitung*, é uma palavra feminina na língua alemã). No lugar de Colônia, temos a cidade de Leipzig com muitos de seus representantes, militares, clérigos e políticos sendo cúmplices dessa restrição à liberdade, e ao fundo temos o deus Hermes. A charge demonstra como a figura de Prometeu sendo devorado pela águia tornava-se um tema contra a censura do Estado prussiano.

⁶² BOUREAU, Alain. *L'aigle*: chronique politique d'un emblème. Paris: Éditions du Cerf, 1985, p. 88.

⁶³ Tradução nossa. “Das Prometheus-Motiv taucht auch in einer Leipziger Karikatur zum Verbot der *Leipziger Allgemeinen Zeitung* auf, Prometheus allerdings in weiblicher Gestalt!”. HEIDERMANN, *op. cit.*, 2006, p. 228.

Figura 7:
 Autor desconhecido, **Der Leipziger Allgemeinen Leiden und Tod**, 1843.
 Litografia, 27,3 cm x 40,3 cm.
 Deutsches Buch- und
 Schriftmuseum der Deutschen
 Nationalbibliothek, Leipzig.
 Disponível em:
<https://mediengeschichte.dnb.de/DB/SMZBN/Content/DE/Zensur/06-leipziger-allgemeine-zeitung.html>



O Esquilo-Eichhorn

A caricatura apresenta um elemento quase surreal em toda a linguagem heroica evocada pela menção ao mito de Prometeu: da garra da águia que segura o *globus cruciger* sai um fio que leva até uma nuvem na qual está um trono do qual sai a corrente que prende Prometeu à prensa. Sentado nesse trono e segurando a águia por esse fio está um pequeno esquilo. O pequeno roedor parece ser o ator-manipulador de toda a cena [Figura 8].

A presença de um esquilo associado ao mito de Prometeu é um elemento que causa ao espectador não familiarizado com os elementos políticos da charge uma reversão de expectativa, uma vertigem no olhar. Mas o que significa sua presença?

A figura do esquilo representa o ministro responsável pela censura dos jornais, o Ministro da Educação Johann Albrecht Friedrich Eichhorn (1779–1856). Em alemão, Eichhorn significa esquilo, o mamífero roedor. O chargista faz um jogo comum de representar o ministro pelo animal, Esquilo-Eichhorn, que é homônimo de seu sobrenome.

Heidermann ressalta que o recurso de representar pessoas com figuras de animais era utilizado também na caricatura inglesa e francesa. Os desenhistas não resistiam em transformar Leo em Leão, Eichhorn em Esquilo e Hengstenberg em Garanhão (*Hengst*), mas a figuração do animal serve para identificar determinado personagem e não para caracterizá-lo⁶⁴. Portanto, o esquilo torna facilmente reconhecível para o público o Ministro da Educação.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 228.

Eichhorn tornou-se ministro em 1840, mantendo uma relação estreita com membros da Igreja e sendo responsável por políticas conservadoras. Até 1843 muitas charges utilizaram a figura do Esquilo-Eichhorn, quando a censura baniu qualquer menção ao pequeno animal para proteger o ministro.

Com Eichhorn deixando o cargo em março de 1848, a figura do esquilo voltou ao repertório do chargistas, como mostra a charge *Das Missverständnis* de Johann Baptist Scholl [Figura 9]. O chargista retrata o Rei Frederico Guilherme IV, o mesmo que havia censurado os jornais em 1842, atirando covardemente em uma multidão desarmada, sendo aconselhado maliciosamente pelo Esquilo-Eichhorn.

A figura do Esquilo-Eichhorn em *Der gefesselte Prometheus* é fundamental para compor a crítica do chargista, pois cria um ângulo de oposição. De um lado, o Titã Prometeu, gigante em suas medidas, com a aura do sacrifício romântico, encarnando um martírio, imagem que dignifica o jovem editor da *Rheinische Zeitung*; do outro, um pequeno esquilo que manipula a força do Estado prussiano, representado pela águia, para torturar e censurar.

Conclusão

Ao investigarmos a recepção da antiguidade em uma charge política, partimos de duas premissas: a primeira é que a compreensão do significado de uma charge é dependente de uma rede de sensibilidades compartilhadas, o que Jacques Rancière denominou partilha do sensível. A segunda filia-se à primeira, a recepção da antiguidade, ou seja, a percepção histórica de que os mitos gregos não possuem significados atemporais e são usados como argumentos em esferas discursivas.

Ao colocarmos questões sobre o significado de Prometeu em *Der gefesselte Prometheus* e o motivo de o editor da *Rheinische Zeitung*, o jovem Karl Marx, ser representado como o Titã grego, rastreamos um significado político da charge situado em um discurso composto por uma rede de apropriações e de usos políticos da antiguidade.

A representação do editor Marx como Prometeu está relacionada a um caso de censura e ao problema da liberdade de imprensa na Prússia. Interpretamos a escolha do mito pela ideia que os românticos tinham acerca do Titã grego. Para parte do movimento romântico, Prometeu é antes de tudo alguém que ousou lutar contra Zeus, um tirano, e tornou-se *philantropos* porque deu aos homens o fogo, uma maneira de alcançar o progresso. O terrível castigo que sofreu o Titã é a confirmação da magnitude de seu ato.



Figura 8:
 Autor desconhecido, **Der gefesselte Prometheus** (detalhe), 1843.
 Litografia, 46,5 cm x 31 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlim.

Disponível em:
<https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/der-gefesselte-prometheus-karikatur-auf-das-verbot-der-rheinischen-zeitung-durch-preussische-zensur-1843.html>

Figura 9:
 Johann Baptist Scholl (der Jüngere),
Das Missverständnis - An Meine lieben Berliner, 1848. Litografia, 44
 cm x 30,5 cm, Deutsche Digitale
 Bibliothek, Frankfurt.

Disponível em:
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/6XXF6RUVJVK4NT5OW67B4L7DXZLOY6WS>



Ao representar o editor castigado pela água prussiana e acorrentado a uma gigantesca prensa, o chargista afirmou a dignidade dele frente a um Estado tirânico, que está sendo manejado por um pequeno esquilo, insignificante perto de Prometeu, mas que possui os meios estatais de repressão, como a censura.

Os símbolos utilizados pelo chargista são rastreados em outras figuras como signos comuns para várias charges: o mito de Prometeu, a prensa, a água prussiana e o Esquilo-Eichhorn pertencem a uma estética compartilhada que como demonstramos é reorganizada em *Der gefesselte Prometheus*.

Assim, a antiguidade é reconstruída e idealizada para contextos diferentes. Prometeu tornou-se para os chargistas um *tópos*, um argumento maleável para diferentes discursos. No caso específico, um argumento de grandiosidade que dignifica o jovem editor da *Rheinische Zeitung*.

Começamos nossa reflexão propondo uma autópsia, uma busca pelas suturas, um retorno àquilo que chamamos de sala de operações, seguindo a frase de Conrad. Defendemos que o chargista em seu ofício opera *cirurgias criativas*, entre o “corpo de uma verdade” e o “rosto de uma piada”. O texto nasceu de um estranhamento, tendo como objetivo seguir um indício causado pelo espanto da face de Marx em corpo de Prometeu.

Mas é preciso dizer que *Der gefesselte Prometheus* não morreu. A charge segue viva, seus signos continuam sendo reapropriados em outras charges e o mito de Prometeu segue sendo ressignificado, assim como Marx segue sendo lido. As imagens assim como as ideias nunca morrem, mas se transformam.