

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Sandra Soares Della Fonte

MARX E A OBRA DE ARTE LITERÁRIA EM *O CAPITAL*

Belo Horizonte
2020

Sandra Soares Della Fonte

MARX E A OBRA DE ARTE LITERÁRIA EM *O CAPITAL*

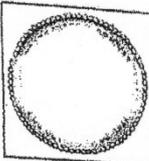
Versão final

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Doutora em Filosofia, na Linha de Pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Orientador: Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Belo Horizonte
2020

100	Della Fonte, Sandra Soares.
D357m	Marx e a obra de arte literária em O capital [manuscrito]
2020	/ Sandra Soares Della Fonte. - 2020.
	247 f.
	Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Filosofia – Teses. 2. Arte – Filosofia - Teses.
	3. Marx, Karl, 1818-1883. Capital. 4. Adorno, Theodor W., 1903-1969. I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva). II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

MARX E A OBRA DE ARTE LITERÁRIA EM O CAPITAL

SANDRA SOARES DELLA FONTE

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Lógica, Ciência, Mente e Linguagem.

Aprovada em 26 de junho de 2020, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador
UFMG

Prof. João Antônio de Paula
FACE/UFMG

Prof. Virginia de Araújo Figueiredo
UFMG

Prof. Imaculada Maria Guimarães Kangussu
UPOP

Prof. José Luiz Furtado
UFOP

Belo Horizonte, 26 de junho de 2020.

Para Penha, Nilson (*in memoriam*) e toda
a família sempre.

Para Valdemar, meu outro pai.

Para Guilherme, Matheus, Eros e
Daphne, meu refúgio, meus amores.

AGRADECIMENTOS

A Rodrigo Duarte pela generosidade de acolher esta pesquisa e de me permitir ser sua orientanda, experiência que me fez admirá-lo ainda mais.

Aos professores José Luiz Furtado e João Antônio de Paula pela leitura atenta, provocativa e cúmplice desde o momento de qualificação.

À professora Virgínia de Araújo Figueiredo pela delicadeza e humanidade no trato diário aliadas à competência filosófica admirável.

À professora Imaculada Maria Guimarães Kangussu por aceitar dialogar com esta tese e participar da banca examinadora.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG pelo exemplo de pensar rigoroso e comprometido.

A Lucyane, Thiago, Valéria, Rafael, Ana Rita, Clécio, Gabriel e Alexandre, colegas e amigos da UFMG que, durante as disciplinas, seminários, eventos, cafés e cachaças, alimentaram e entrelaçaram laços de afeto e de conhecimento.

Ao DG/Ufes, em especial às amigas Fernanda, Erineusa e Graça pela compreensão e camaradagem que me permitiram realizar este doutorado, e a Felipe por me conceder gentilmente o uso do seu livro *Dialética negativa* nesse período.

Aos amigos do Departamento de Economia da Ufes, incansáveis no estudo rigoroso de Marx e da sociedade capitalista, pacientes no acolhimento desta “estrangeira”.

A Wilberth e Letícia que me acudiram tão prontamente diante de minhas infinitas limitações nos Estudos Literários.

A Ítalo pelo esforço ininterrupto de afirmar o prazer de aprender alemão e de me ajudar nos apuros quanto a essa língua.

A Leonara e Rogério, convivência de amor e de amizade.

A Rosianny e Liana, minhas amigas-irmãs.

A Rapha e Patrícia, vínculo fraterno, durador e leal.

A Adriana de quem sinto saudade constante.

A Igor, Kelly e Miah, prolongamento da minha família.

A Maurício e Érica pelos cuidados cheios de carinho e respeito.

A Priscila e Dilza, pérolas na amizade e no trabalho.

A Eliza, afeto precioso.

A Selma, Rodrigo, Ryvian e Karen, chegada que fez a diferença.

A Cenira pelo sorriso que abraça.

A Izabelle em quem eu tanto acredito.

A Sô, Felipe e Sérgio Caetano, testemunhas da vida que se renova.

À turma do doutorado em educação (Dinter/Ufes/IFMG) de 2019 pelo carinho e pelo incentivo.

A Tânia por me ajudar a ouvir a minha própria voz.

A Pat pela presença guardiã e amiga.

Era necessária uma força intelectual extraordinária para captar a realidade e uma arte não menos extraordinária para a descrever. Marx nunca ficava satisfeito com o seu trabalho. Alterava sempre uma coisa ou outra e continuava a achar a exposição inferior à representação.
Lafargue (1974, p. 241)

Os textos assaz elaborados são como as teias de aranha: densos, concêntricos, transparentes, bem arquitetados e firmes. Absorvem em si tudo quanto ali vive. As metáforas que esquivamente passam por eles convertem-se em presa nutritiva. A eles acodem todos os materiais. A solidez de uma concepção pode julgar-se segundo o recurso às citações. Onde o pensamento abriu um compartimento da realidade, deve penetrar sem violência do sujeito na câmara contígua. Preserva a sua relação com o objecto, logo que outros objectos se cristalizam à sua volta. Com a luz que dirige para o seu objecto determinado começam outros a brilhar.
Adorno (2001, p. 75)

A fonte de luz que apresenta as feridas do mundo como infernais é a melhor possível.
Adorno (1998, p. 267)

Um inferno vocifera na alma da mercadoria, que tem sua paz de forma aparente no preço.
Benjamin (1997, p. 72)

RESUMO

A partir da reflexão adorniana sobre o caráter irrevogável do elemento expressivo na atividade teórica, indaga-se sobre as menções artístico-literárias em *O capital*, de Karl Marx, os papéis que cumprem e em que medida essa presença, no contexto da argumentação marxiana, contribui para fomentar vínculos não hierárquicos entre o texto conceitual e o literário. A presença do discurso figurativo-artístico em *O capital* manifesta um movimento contraditório: o texto conceitual recorre a essas menções para sujeitá-las à função explicativa. Contudo, quando faz isso, a prosa conceitual vê-se incapaz de dizer o mundo de modo cristalino e imediato. Nesse instante, a imaginação literária assume a dianteira perante a impossibilidade da clareza conceitual. O ponto máximo dessa situação ocorre quando Marx aborda a personificação do capital e lança mão de figurações literárias diversas, em especial das imagens fantasmagóricas, demoníacas e vampirescas. Assim, para materializar a crítica do objeto em uma exposição igualmente crítica, Marx elabora associações de conceitos que se movimentam em diferentes direções e profundidades a fim de abrir uma fissura na representação reificada de um mundo que se impõe sistemicamente. Em meio a essas constelações conceituais, são introduzidas algumas figurações literárias. Por um lado, elas depõem contra a hipóstase conceitual; por outro, dinamizam o movimento conceitual, oferecendo ligas não conceituais ao pensar associativo. Essas cesuras e costuras entre o conotativo e o denotativo, o conceitual e o não conceitual representam uma experimentação da lógica dialética que testemunha a lembrança do que Adorno chama de verdade e não verdade do exercício conceitual e de sua relação tensa e complementar com o expressivo. A composição textual de Marx e nela a presença de figurações artístico-literárias podem ser compreendidas nesse horizonte: a Arte ajuda a pensar o que a realidade social em sua irracionalidade interdita de ser compreendido. Portanto, há um *pensar literário* em Marx que chama ao seu socorro o figurativo para pensar o que não se deixa pensar. Esse posicionamento carrega em si a utopia de um saber renovado que não se submete à força da identidade. Compromete-se com uma humanidade que se destrave do princípio do valor.

Palavras-chave: Marx. Obra de arte literária. O capital. Theodor Adorno.

ABSTRACT

From Adorno's reflection on the irrevocable character of the expressive element in the theoretical activity, one inquires about the presence the artistic-literary mentions in Karl Marx's *Capital*, the roles they play and to what extent this presence in the context of the Marxian argument contributes to fostering non-hierarchical links between conceptual and literary text. The presence of the figurative-artistic discourse in *Capital* manifests a contradictory movement: the conceptual text uses these mentions to subject them to the explanatory function; however, when it does so, conceptual prose finds itself unable to tell the world in a crystalline and immediate way. In that instant, the literary imagination takes the lead in the face of the impossibility of conceptual clarity. The climax of this situation occurs when Marx approaches the personification of capital and uses diverse literary figures, especially ghostly, demonic and vampire images. Thus, to materialize the criticism of the object in an equally critical presentation, Marx elaborates associations of concepts that move in different directions and depths in order to open a fissure in the reified representation of a world that imposes itself systematically. Inside these conceptual constellations, some literary figures are introduced. On the one hand, they testify against conceptual hypostasis; on the other hand, they stimulate the conceptual movement, offering non-conceptual alliance to associative thinking. These cuts and connections between the connotative and the denotative, the conceptual and the non-conceptual represent an experimentation of the dialectical logic which witnesses what Adorno calls truth and non-truth of the conceptual exercise and to its tense and complementary relationship with the expressive. Marx's textual composition and the presence of artistic-literary figures can be placed on this horizon: when Art helps to think what social reality in its irrationality prohibits from being understood. Therefore, there is a *literary thinking* in Marx which calls to your aid the figurative to think what is not allowed to think. This position carries with it the utopia of renewed knowledge that does not submit to the force of identity. It bets on and commits to a humanity that frees itself from the principle of value.

Keywords: Marx. Literary work of art. Capital. Theodor Adorno.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 MENÇÕES À OBRA DE ARTE LITERÁRIA NA TRAJETÓRIA INTELECTUAL MARXIANA: A LITERATURA COMO COMPANHEIRA DO PENSAR	28
1.1 A BOA TRAGÉDIA E OS RUMOS PROMETEICOS DA FILOSOFIA	30
1.2 MEFISTÓFELES, TIMON E O PODER ANTIPROMETEICO DO DINHEIRO	35
1.3 A CAVALARIA MODERNA DOS IDEÓLOGOS ALEMÃES	39
1.4 O TEATRO BURLESCO DE NAPOLEÃO III	59
2 AS MENÇÕES LITERÁRIAS EM O CAPITAL: UM PENSAR A SER PERCEBIDO	66
2.1 OBRA DE ARTE LITERÁRIA: MENÇÃO SUBALTERNA OU HONROSA?	69
2.2 EXPRESSÕES LITERÁRIAS E SEUS DESLOCAMENTOS.....	76
2.3 PESSOAS REAIS E PERSONAGENS LITERÁRIOS	82
2.4 O EXCERTO LITERÁRIO COMO CONTINUIDADE DO PENSAR MARXIANO	88
3 A OBRA DE ARTE LITERÁRIA E A PERSONIFICAÇÃO DO CAPITAL	98
3.1 GOBSECK E O CONFLITO FÁUSTICO DO CAPITALISTA	100
3.2 O CAPITAL PENSA COMO SHYLOCK	107
3.3 MONSTROS LITERÁRIOS E A NATUREZA HORRENDA DO CAPITAL	114
3.3.1 Maquinaria: a reedição ciclópica da ferramenta	115
3.3.2 O capital como monstro diabólico	117
4 A FACE VAMPIRESCA DO CAPITAL	128
4.1 A METÁFORA VAMPIRESCA E SUAS APARIÇÕES	129
4.2 NA CALADA DA NOITE, O VAMPIRO ATACA	131
4.3 O SANGUE COMO SEIVA VITAL DAS VÍTIMAS	136
4.4 O CAPITAL-VAMPIRO E SEU CARÁTER FANTASMAGÓRICO	141
4.5 O MUNDO DOS MORTOS ASSOMBRA OS VIVOS	152
4.6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	158

5	O PENSAR LITERÁRIO DE MARX NO CONTEXTO DE EXPERIMENTAÇÕES DIALÉTICAS	167
5.1	VERDADE E INVERDADE DA FILOSOFIA HEGELIANA	167
5.1.1	O adeus positivista a Hegel	168
5.1.2	A crítica imanente a Hegel	169
5.1.3	Hegel sussurra... e se ouve música	175
5.1.4	A dialética negativa	179
5.2	O CAPITAL: UM FILME DO PENSAMENTO COM ROTEIRO LITERÁRIO...	184
5.2.1	<i>O capital</i> : o ideal de clareza, a qualidade estilística e a obscuridade do objeto...	184
5.2.2	O “todo artístico” de <i>O capital</i>	192
5.2.3	A exposição de <i>O capital</i> é literária?	196
5.2.4	Exposição dialética e constelações categoriais de <i>O capital</i>	199
5.2.5	O pensar literário de Marx e a necessidade de dizer o inefável	210
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
	REFERÊNCIAS	226

INTRODUÇÃO

A história do pensamento ocidental é marcada por vários eventos que ilustram a supremacia do conceitual sobre o expressivo, como a proposta de expulsão do artista da República idealizada por Platão (1997)¹ e a própria constituição da Estética no século XVIII como campo filosófico particular e, sob determinado aspecto, inferior (BAUMGARTEN, 1993). A partir da Modernidade, essa supremacia ganha sua formulação máxima na sujeição da imaginação ao ideal da ciência objetiva, defendida pelo mais eminente representante do positivismo do século XIX: “[...] a subordinação constante da imaginação à observação foi unanimemente reconhecida como a primeira condição fundamental de toda especulação científica sadia” (COMTE, 1978, p. 49).

Essa história ganha determinadas nuances quando adentra relações de campos específicos. Ao compor o estudo e a avaliação de uma obra literária ficcional particular ou ao eleger como objeto de estudo a natureza e os atributos gerais da arte das palavras, os discursos filosófico e científico arrogam-se uma posição de superioridade; seu apanágio em relação à arte literária fala dessa sujeição do expressivo ao trabalho do pensamento.

Desviar-se desse *modus operandi* tem sido um desafio; afinal, requer folhear o revés de uma tradição em busca de inspiração para a construção de novos modos de diálogo não hierarquizados entre essas dimensões do existir e do conhecer humanos.

Dentro desse esforço, a opção nesta pesquisa é explorar a obra de Karl Marx, autor cuja importância teórica e prática para a contemporaneidade é reconhecida. Diante das preocupações apresentadas, contudo, essa escolha pode soar um tanto incomum. Alguns filtros de leitura da obra marxiana têm colaborado para rarefazer pesquisas nesse horizonte. Chamam a atenção duas orientações elaboradas por gerações marxistas. Uma delas caracteriza a constituição da obra marxiana por um encontro tripartite entre Filosofia alemã (Hegel e Feuerbach), Economia Política e Socialismo utópico. Essas seriam as fontes ou partes constitutivas do marxismo (KAUTSKY, 1979; LENIN, 1986). A outra orientação distingue um período na obra marxiana de uma problemática ideológica, na qual Marx seria um pré-marxista, de uma outra fase de ruptura epistemológica, a partir da qual suas reflexões se tornam

¹ Sobre as controvérsias da posição de Platão em relação à arte em sua República, conferir Schleiermacher (2002), Gagnebin (2006), Kangussu (2007), Cornelli (2013) e Cotton (2014).

científicas e, de fato, ele se apresentaria como o Marx propriamente dito (cf. ALTHUSSER, 1979).

Muitas restrições podem ser endereçadas a essas duas orientações. Interessa, no momento, observar os limites que ambas impõem para se acolher ou se discutir, por exemplo, a formação literária de Marx e a presença desse aspecto formativo em sua obra, seja porque a obra artístico-literária não se caracteriza como um tema específico privilegiado por Marx, seja porque ela se torna periférica ou sem sentido quando o estatuto de cientificidade se torna critério de avaliação da maturidade ou potencialidade de suas reflexões.

Entretanto, relatos indicam que, em sua vida cotidiana e familiar, Marx tinha apreço pelas manifestações artísticas, em especial pela literatura; tal hábito foi cultivado desde tenra idade e se estendeu aos seus estudos universitários (cf. MARX, E., 2011; LAFARGUE, 1974). Ademais, os juízos estéticos de Marx não se circunscreveram ao âmbito dos seus gostos pessoais; eles chegaram a penetrar seus trabalhos e a nutrir, em parte, suas reflexões sobre a estética e também suas argumentações filosóficas e científicas em geral.

A presença da arte nos textos marxianos pode ser abordada, pelo menos, por duas vias distintas e complementares. Na primeira – a perspectiva mais explorada pela produção acadêmica existente –, evidenciam-se suas reflexões (muitas vezes, em parceria com Friedrich Engels) sobre os problemas estéticos e, de modo específico, os artísticos.² A estética e a arte aparecem como objeto da reflexão, e Marx apresenta-se como um teórico e crítico de arte. Na segunda via, o discurso figurativo e artístico adentra o texto conceitual e se faz presente nele.

Sob o foco da primeira via, ressalta-se que os problemas estéticos não ganharam um lugar especial em seu trabalho a ponto de serem tratados em uma obra sobre o assunto. Pelo contrário, suas ideias estéticas estão pulverizadas em toda a sua produção “[...] numa forma certamente concisa e desarticulada” (VAZQUEZ, 1978, p. 11) e também de modo irregular. Por mais que a hegemonia de um marxismo cientificista tenha contribuído para que a elaboração marxiana sobre esse tema permanecesse ignorada ou depreciada, alguns autores identificam que, apesar de poucas, as reflexões de Marx sobre problemas estéticos e artísticos envolvem aspectos centrais e não são acidentais no seu corpo filosófico (LIFSCHITZ, 1976,

² Cf. Lifschitz (1976), Vázquez (1978), Gunnarson [197-], Lukács (2012) e Rose (1984). No Brasil, cf. Sodré (1968), Cotrim (2012; 2013; 2019) e Frederico (2005, 2013).

2012; VAZQUEZ, 1978; LUKÁCS, 1979, 2012; GUNNARSON, [197-]). Em outros termos, há uma vinculação de suas reflexões estéticas com o conjunto de seu pensamento. Mészáros (2006, p. 173-174) chega a afirmar que as considerações estéticas marxianas estão:

[...] tão intimamente ligadas a outros aspectos de seu pensamento que é impossível compreender adequadamente até mesmo sua concepção econômica sem entender suas ligações estéticas. [...] Desnecessário dizer, assim como não é possível apreciar o pensamento econômico de Marx ignorando suas opiniões sobre a arte, é igualmente impossível compreender o significado de seus enunciados sobre as questões estéticas sem levar em conta as suas interligações econômicas.

Na segunda via de tratamento da arte na obra marxiana, trata-se de perquirir um movimento diverso no qual o conhecimento artístico adentra o universo conceitual e passa a compô-lo. Em outros termos, examina-se o lugar do elemento expressivo na sua teorização.

De alguma maneira, Marx cultivou certa preocupação com o caráter expressivo de sua prosa conceitual. No posfácio da segunda edição de *O capital*, de 1873, ele caracteriza o seu método dialético por dois momentos distintos e complementares: o método de pesquisa e o de exposição. Enquanto o primeiro consiste na investigação dos pormenores de um fenômeno e da conexão íntima desses pormenores, o segundo equivale a descrever o movimento do real, trazer, para o plano da idealidade, “a vida da realidade pesquisada” (MARX, 1985a, p. 16). De alguma maneira, Marx sinaliza a articulação entre o que é pesquisado e a sua forma de exposição, momento no qual o texto propriamente conceitual emerge.

Essa perspectiva também aparece em carta a Engels, de 31 de julho de 1865, quando Marx lhe comunica que ainda falta redigir o que, para ele, seria o quarto livro de *O capital*: “Mas não posso fazer nada antes de concluir tudo. *Whatever shortcomings they may have*, o mérito dos meus escritos é que constituem um todo artístico e isso só se pode lograr com o meu método de não publicá-los enquanto não os tenha terminado” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 88). A leitura rápida pode levar à suspeita de uma identidade entre o texto conceitual e o artístico. Porém, há aqui uma ampliação do sentido artístico a todo texto que não apenas afasta o sentido parcelar e adquire coesão, mas também que tenha, por essa razão, sofrido o polimento em sua estrutura enunciativa antes de ser entregue ao público. Qualificar seus textos de um “todo

artístico” é um reconhecimento da dimensão estética de sua teorização. Marx atribui a seus escritos conceituais uma dimensão expressiva.

Apesar desse reconhecimento pelo próprio Marx, esse aspecto de sua obra parece ter sido pouco evidenciado e explorado. Wolff (1988) considera que talvez o primeiro crítico a oferecer uma ampla análise e apreciação do estilo literário de Marx tenha sido Edmund Wilson. Em seu livro *Rumo à estação Finlândia*, originalmente publicado em 1940, Wilson (1986, p. 276) afirma: “[...] é o poder da imaginação, tanto quanto a força da argumentação, que torna *O capital* tão convincente”. Ele considera que, “Uma vez assimiladas as abstrações da abertura da obra, o livro ganha momento e se torna uma epopeia” (WILSON, 1986, p. 276).

Ademais, ao abordar a não percepção ou a indiferença humana de infligir dor a outros em nome do lucro, “[...] Marx tornou-se um dos grandes mestres da sátira” (WILSON, 1986, p. 277) e pode ser visto como “[...] o maior ironista desde Swift, e tem muito em comum com ele” (WILSON, 1986, p. 277). Marx também é chamado por Wilson (1986, p. 275) de “poeta das mercadorias”. Por isso, em contraste com as obras convencionais de economia, Marx produziu, segundo Wilson (1986), uma espécie de paródia cujo arremedo permite ver as relações humanas que essas obras mascaram.

Em paralelo com essa condição estilística, Wilson aponta várias incoerências em *O capital* e em outros escritos marxianos. Para ele, Marx e Engels nunca teriam se desvincilhado da dialética hegeliana e, por isso, mantiveram “um elemento de misticismo” (WILSON, 1986, p. 182) em suas reflexões, como a dialética e a teoria do valor-trabalho. Assim, por mais que *O capital*, segundo Wilson (1986, p. 309), abra “um caminho para uma investigação realista”, seu conteúdo tem caráter dogmático.

Em artigo de 1961, Hyman (1961, p. 596) observa que o volume 1 de *O capital* incorpora materiais que vão “[...] de Homero à Bíblia (algumas vezes na vulgata latina), Platão, Aristóteles, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Balzac, Dante e outros inumeráveis”.³ A linguagem usada por Marx é repleta de mitos e metáforas, retórica e polêmica e pode, nas palavras de Hyman (1961, p. 590), ser mais bem entendida “como a linguagem mais adequada para a tragédia”. Para ele, a riqueza de imagem, símbolo e metáfora compõe a “textura poética de *O capital*” (HYMAN, 1961, p. 591).

³ A tradução dessa citação em língua estrangeira e das demais presentes na tese é nossa.

Por considerar que “A forma básica d’*O capital* é altamente dramática” (HYMAN, 1961, p. 598), esse autor afirma que esse livro deve ser lido “[...] não como qualquer espécie de ciência social ou exortação, mas como literatura imaginativa, uma tentativa de escrever um drama trágico” (HYMAN, 1961, p. 590). Contudo, segundo ele, a tentativa marxiana falhou, pois *O capital* não passou de um “melodrama vitoriano” (HYMAN, 1961, p. 608), em sua caracterização, “abarrotado de heróis e vilões” (HYMAN, 1961, p. 598).

Hyman reafirma esse argumento em seu livro *The tangled bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as imaginative writers*, publicado em 1962. Aqui ele busca provar que o poder da prosa desses quatro pensadores do século XX se deve à sua capacidade imaginativa:

[...] o poder e a influência de suas ideias se devem, em parte substancial, à sua capacidade como escritores imaginativos, e é essa capacidade que o livro tenta explorar. Esta não é apenas uma questão superficial de ‘estilo’, nem o tratamento é estreitamente estético. Eu acredito que seus livros sejam arte [...] (HYMAN, 1962, p. X).

Para Hyman, *O capital* é um trabalho de Economia com uma teoria surpreendentemente simples e idealista – a teoria do valor – para um pensador materialista. É também um trabalho de História, com previsões não efetivadas, em especial, quanto à iminência da revolução proletária. *O capital* é ainda, segundo Hyman, um trabalho de Filosofia: o conceito de valor de Marx parece muito metafísico, apesar de a maior parte do conteúdo filosófico no livro estar na forma de dialética. O livro também parece ser Sociologia de cunho dramático que identifica dois mundos: o do capitalista e o do proletário.

Diante dessa caracterização, Hyman (1962, p. 131) observa: “Seja qual for o campo de *O capital*, Marx estava interessado em tornar o estudo da sociedade científico”. Porém, posiciona-se Hyman (1962, p. 131), “Mais do que qualquer tipo de ciência social, *O capital* é a pregação, o juízo de valor, a exortação moral, o protesto ético e o imperativo”. O livro reprova os capitalistas pelas suas injustiças e perversidades, estabelece um mundo maniqueísta de combate eterno entre o bem e o mal, por exemplo. Hyman repete o que já afirmara em seu artigo: “Aproximamo-nos da natureza essencial de *O capital*, se lidarmos com ele não como ciência, ciência social ou exaltação, mas como literatura imaginativa”. A disseminação dessa obra não se deve, segundo Hyman (1962, p. 149), à teoria desenvolvida, mas ao fato de ser “um poderoso constructo imaginativo”.

Enquanto Wilson aprecia o estilo literário de Marx de modo positivo, a despeito do conteúdo místico e metafísico, Hyman (1961, p. 608) o desqualifica: “Tudo isso está muito longe da grande tragédia histórica que Marx vinha perseguindo por vinte anos. *O capital* tem um protagonista patético, em vez de trágico. [...] A forma dramática de *O capital*, eu diria, é um melodrama vitoriano”. Além disso, como um texto literário, *O capital* se esvazia, na visão de Hyman, de sua pretensão científica. Tal lógica se estende a Darwin, Frazer e Freud. Hyman parece afirmar que, apesar de se apresentarem como cientistas, eles não são cientistas. Sua tese, portanto, reside em evidenciar como pensadores não literários se tornam influentes pelo poder literário de suas obras. Ele salienta que esses autores organizam e transmitem suas ideias de modo abundante e emaranhado, semelhante à figuração com a qual Darwin associara a teoria da evolução. Suas metáforas podem ser, algumas vezes, chocantes e surrealistas, mas também “[...] lugares-comuns que sempre conhecemos – o emaranhado da vida, a teia do pensamento” (HYMAN, 1962, p. 447).

Como se percebe, tanto Wilson como Hyman patenteiam, por caminhos diversos, um descompasso entre facetas do livro: sua pretensão teórica, seu estilo e seu conteúdo. Em 1971, o venezuelano Ludovico Silva (2012) ousou sugerir uma harmonia entre o esforço argumentativo de Marx e seu estilo literário. Ele lembra que, embora possuam uma expressão literária, os cientistas pouco exercitam esse estilo literário. Para Silva (2012, p. 11), os cientistas possuem um estilo quando, além de utilizar os termos cientificamente corretos, portam uma

[...] consciência literária empenhada em que o correto seja, ainda, expressivo e harmônico, e disposta a conseguir, mediante todos os recursos da linguagem, que a construção lógica da ciência seja, também, a arquitetônica da ciência. A ciência nada perde, só ganha, se ao seu rigor demonstrativo se acrescer um rigor ilustrativo; nada contribui mais para a compreensão de uma teoria que uma metáfora adequada ou uma analogia que a calce.

Diante dessa reflexão, Silva (2012, p. 11) considera que Marx foi um escritor cujo corpus científico possui uma ossatura conceitual e uma musculatura expressiva:

[...] o tecido teórico foi urdido com fios literários concretos. O sistema científico está sustentado por um sistema expressivo. Em Marx, este sistema expressivo inclui, ou é, um estilo literário. [...] Ademais, o sistema expressivo de Marx constitui um estilo, um gênio expressivo peculiar, intransferível, com seus módulos verbais característicos, suas constantes analógicas e metafóricas, seu vocabulário, sua economia e seu ritmo prosódico.

No estudo de Silva, o estilo literário de Marx é investigado em termos de metáforas, alegorias e ritmo prosódico. O resultado a que chega o distancia dos estudos anteriores:

[...] estes módulos estilísticos não são, absolutamente, casualidades, ocorrências aleatórias ou simples ornamentos com que um cientista ilustra a sua prosa para torná-la mais acessível – ao contrário, articulam-se num todo harmônico com o sistema conceitual que transmitem enquanto módulos verbais (SILVA, 2012, p. 91-92).

No rasto da alegação de Silva, Wolff (1988) manifesta, no final da década de 1980, seu reconhecimento em relação aos estudos de Wilson e Hyman, mas avalia que grande parte dos *insights* desses autores se perde pela sua incapacidade de associar os traços literários de *O capital* ao argumento desenvolvido no livro.

Wolff relata que suas reflexões sobre a relação entre forma literária e conteúdo filosófico, originalmente elaboradas no início dos anos de 1980, partiram de uma visão quando começou a se preparar para ministrar um seminário sobre “Clássicos da teoria social crítica”, no outono de 1976:

Enquanto eu trabalhava no extraordinário primeiro capítulo sobre valor, com suas bizarras misturas de economia clássica e metafísica hegeliana, em uma linguagem amargamente satírica, muito diferente de qualquer coisa que eu tivesse encontrado em outras áreas da filosofia política ou das ciências sociais, me tornei cada vez mais fortemente convencido que as teorias abstratas de Marx sobre preço e câmbio, sua crítica irada às injustiças do capitalismo, sua concepção complexa do caráter objetivamente mistificado da realidade social burguesa e sua invocação ricamente metafórica das imagens religiosas, políticas e literárias da tradição cultural ocidental, estavam tão integralmente conectados que cada um só poderia ser entendido em relação a todos os outros (WOLFF, 1988, p. 3-4).

De modo distinto de Wilson e Hyman, Wolff (1988, p. 10) se indaga: “Qual é a conexão lógica entre o discurso irônico literariamente brilhante de Marx e sua explicação ‘metafísica’ da natureza da realidade social burguesa? Ou, para colocar a mesma questão de forma diferente, por que Marx deve escrever como ele escreve [...]?” Em diálogo com seus antecessores, Wolff (1988, p. 11) declara:

Karl Marx era de fato o maior ironista desde Swift, e *O capital* é uma poderosa literatura imaginativa, mas Marx era, ao mesmo tempo, e nos mesmos textos, um brilhante economista teórico, que estava convencido de que a escrita imaginativa era a melhor maneira de comunicar seus conhecimentos teóricos.

Desse modo, a análise das qualidades literárias do livro precisa instruir-se “[...] por um sofisticado entendimento contemporâneo da análise da Economia Política de Marx” (WOLFF, 1988, p. 11). Isso implica, para Wolff, articular, de um modo geral, ontologia e estilo literário ou, segundo ele, dito de um modo menos pretensioso, estilo de um texto e natureza de seu objeto.

Sob inspiração humiana, Wolff (1988, p. 20) defende a tese de que “[...] o estilo literário de Marx constitui uma tentativa deliberada de encontrar a linguagem filosoficamente apropriada para expressar a estrutura ontológica do mundo social [...]”. A natureza exploratória, autodestrutiva e mistificadora do capitalismo requer uma linguagem irônica que se contraponha àquela transparente e unilateral da Economia Política.

A composição textual de Marx também tangencia o estudo do filósofo argentino Enrique Dussel, no início da década de 1990, que resultou no livro *Las metáforas teológicas de Marx*. Dussel (1993) destaca a influência da tradição cristã no pensamento marxiano, em especial o pietismo alemão. Seu foco primordial recai sobre o uso marxiano de metáforas religiosas que, segundo ele, produzem um discurso paralelo ao discurso econômico-filosófico. Longe de compreender esse discurso metafórico como obstáculo ao discurso científico marxiano em sua crítica à Economia Política, Dussel (1993, p. 157) afirma haver um impacto positivo mútuo entre esses discursos: “O ‘significado’ do discurso econômico enriquece e aumenta o ‘sentido’ do novo discurso teológico ‘aberto’ (‘descoberto’). Mas também a energia do segundo dá maior força ao primeiro [...]”.

No Brasil, em 2005, dois trabalhos integram essa perspectiva de análise dos escritos marxianos: o artigo *Alienação, fetichismo e o discurso em O capital*, de Sousa Júnior (2005) e o livro de Lopes (2005). No artigo, a partir de Mészáros, Sousa Júnior aponta para um estudo da estratégia discursiva na exposição do fetichismo da mercadoria, apoiado no uso da figura retórica de símile. Já no livro *Marx poético*, fruto de sua dissertação, Lopes recorre ao referencial teórico Chaim Perelman, principal representante da “Nova retórica”, para investigar o papel da linguagem figurada na argumentação de *O capital*. Ambos os trabalhos atestam que os recursos estilístico-literários usados por Marx não entram em conflito com sua intenção científica; pelo contrário, eles contribuem com a própria argumentação.

Na coletânea *Aesthetic Marx*, os organizadores Gandesha e Hartle (2017) absorvem toda essa herança ao afirmarem que o Marx estético é aquele que restaura

a importância da dimensão sensitiva do humano ao apresentá-lo como ser encarnado, sensual e que também possui um estilo literário vinculado, de modo interno, aos seus argumentos. Assim, vários textos do livro exploram as estratégias estéticas dos escritos marxianos (retórica, alegoria, metáfora etc.) como “elementos irredutíveis da teoria” (GANDESHA; HARTLE, 2017, p. 18).

Essa abordagem que se delinea com Silva e Wolff em relação a *O capital* pode, com os devidos cuidados e mediações, aproximar-se de um conjunto de esforços teóricos contemporâneos (cf. ADORNO, 2009; BENJAMIN, 1984; DUARTE, 2008; GAGNEBIN, 2004) que têm insistido que a forma de apresentação ou exposição é uma questão relevante para o trabalho do pensamento, pois o estilo narrativo não é externo à prosa conceitual (seja científica, seja filosófica). A reflexão conceitual precisa de arquitetura narrativa para poder se dizer.

Dentre esses estudiosos, elege-se como referência teórica a contribuição de Theodor W. Adorno, integrante da tradição marxista. O nexos entre a Teoria Crítica da Sociedade e a obra de Marx é, por vezes, apresentado como um distanciamento progressivo a partir do materialismo interdisciplinar que marcou a fundação do Instituto para Pesquisa Social (cf. DUARTE, 1997; MAAR, 2016; LIMA, B., 2017). Especificamente com referência a Adorno, essa relação é polêmica. Duarte (1997) lembra que a derrocada iminente do capitalismo é uma tese de difícil adesão por parte de Adorno, tendo em vista a dinâmica de profundo antagonismo ardilosamente manipulado pela burguesia, mas também os problemas com o socialismo real.

Segundo Duarte (1997), essa posição juntamente com sua desconfiança do movimento estudantil alemão do final dos anos de 1960 levaram alguns a falar de uma ruptura de Adorno com o marxismo. Essa tendência interpretativa alcança o seu ápice em leituras contemporâneas influentes diagnosticadas por Jameson (1996) que apresentam o frankfurtiano como pós-marxista ou pós-modernista.

Ao recorrer a Adorno para compreender aspectos da obra marxiana, adota-se a posição de que tal diálogo se favorece pela sua pertença à linhagem marxista. Reconhece-se, portanto, “[...] a influência viva do núcleo do pensamento marxiano sobre Adorno” (DUARTE, 1997, p. 110); um modo de “[...] refletir os problemas de seu tempo como Marx” (MAAR, 2016, p. 29), com atualizações, inovações categoriais e metodológicas na compreensão das metamorfoses capitalistas (JAMESON, 1996; SAFATLE, 2017; LIMA, B., 2017).

Esta tese propõe um retorno à obra de Marx que se, por um lado, deseja varrer leituras “oficiais”, por outro, não quer negligenciar a riqueza de uma tradição em seu esforço de crítica do mundo e de si mesma, como sugere Löwy (1997). Isso implica, portanto, entendê-la não como

[...] uma herança homogênea ou de uma linha ortodoxa, mas de uma diversidade conflituosa e aberta, que nos é tão necessária, do ponto de vista de uma crítica do estado de coisas existente – ou da busca de uma alternativa radical – quanto as obras de Marx e Engels (LÖWY, 1997, p. 22).

Além disso, na filosofia contemporânea de legado marxista, Theodor W. Adorno oferece reflexões muito peculiares para a problemática desta tese. Ele observa que “[...] para a filosofia a sua apresentação não é algo indiferente e extrínseco, mas imanente à sua ideia. Seu momento expressivo integral, mimético-aconceitual, só é objetivado por meio da apresentação – da linguagem” (ADORNO, 2009, p. 21). Portanto, pressupõe-se a “[...] a não-externalidade entre o conteúdo do filosofema e a sua forma de apresentação [*Darstellungsform*] convergentes na própria expressão” (DUARTE, 1997, p. 178).

No caso específico de Marx, o trabalho do conceito se faz como exposição do objeto. Nas palavras de Chagas (2011), o método dialético em Marx relaciona investigação e exposição crítica do objeto. No entanto, em que consiste essa criticidade que articula o conteúdo conceitual e sua forma de exposição?

Ao pinçar algumas reflexões de Adorno (2009), é possível entrever certos aspectos dessa articulação pautados em uma racionalidade ampliada. Sua radicalidade crítica se dá a partir da dialética que, longe do afoite de sínteses apressadas, esgarça o seu momento de negatividade. Essa dialética negativa se move como antissistema e tem como primado a contradição. Enquanto “[...] uma forma de representação de uma totalidade para a qual nada permanece exterior [...]” (ADORNO, 2009, p. 29), o sistema se edifica a partir da autarquia do conceito e da pretensão de fazer coincidir imediatamente a ordem das coisas com a das ideias.

Assim, como coisificação da consciência humana, ele é índice, no âmbito do conhecimento, da imposição da objetividade social capitalista. A troca tudo iguala; nela impera a violência contra a experiência e as suas determinações particulares. Sua razão se funda na identidade: “Enquanto princípio de troca, a *ratio* burguesa realmente assimilou aos sistemas com um sucesso crescente, ainda que potencialmente assassino, tudo aquilo que queria tornar comensurável a si mesma,

identificar consigo, deixando sempre cada vez menos de fora” (ADORNO, 2009, p. 28).

Adorno (2009) aponta para a renovação da teoria que, sem renunciar aos momentos de verdade do conceito, furta-se de seu desejo de ser absoluto. Se pensar não é uma faculdade meramente formal, o conceito visa a algo além de si. Logo, para Adorno (2009), não se satisfazer com sua própria conceptualidade lhe é constitutivo. Não há identidade linear entre conceito e coisa. Portanto, assegurar-se do não conceitual no conceito é condição para que o conceito não seja, segundo Adorno (2009), nulo e se mantenha como conceito de algo. Em suas palavras, “Ante a intelecção do caráter constitutivo do não-conceitual no conceito dissolve-se a compulsão à identidade que, sem se deter em tal reflexão, o conceito traz consigo” (ADORNO, 2009, p. 19). Quando reconhece isso, a filosofia (e poder-se-ia pensar no trabalho teórico de modo geral) “[...] arranca a venda de seus olhos” (ADORNO, 2009, p. 19).

Para a presente pesquisa, toma-se como pressuposto o caráter irrevogável do elemento expressivo na atividade teórica e, a partir disso, opta-se pela via que privilegia a presença de elementos figurativos no texto marxiano. No esforço de contribuir com essa frente de estudo, agrega-se a esta análise a figuração artística, com o foco na literatura, tendo em vista que há “[...] alusões impressionantemente eruditas de Marx à literatura mundial” (EAGLETON, 1993, p. 7) que acompanham sua obra.

Nesse sentido, demarcam-se as seguintes questões-problema desta investigação: como se dá a presença de menções literárias ficcionais em sua obra magna *O capital* e quais papéis cumprem no contexto de sua argumentação? Em que medida essa forma de diálogo contribui para fomentar vínculos não hierárquicos entre o texto conceitual e o literário ficcional?

Tendo em vista esse conjunto de questões, o livro de Praver, *Marx and world literature* (publicado em inglês em 1976 e relançado em 2011), é referencial em sua preocupação de construir um mapa evolutivo cronológico do que Marx disse sobre a literatura e do emprego que dela fez. Considerando a proximidade desta tese com a pesquisa de Praver, cabe registrar em que medida a presente investigação não será uma versão alongada do capítulo específico sobre *O capital* escrito por Praver. Por certo, esta tese preserva a preocupação de Praver com o uso que Marx realizou de obras literárias ficcionais, porém se afasta de suas motivações.

Dentre os incômodos desse autor, encontra-se o fato de que as compilações sobre a questão estética em Marx correm o risco de criar confusão ao misturar seus pronunciamentos realizados em momentos distintos de sua vida. Em contraste com essa preocupação, realiza-se um distanciamento evidente da intenção de sublinhar as ideias estético-artísticas de Marx e da natureza diacrônica do estudo de Praver. Ademais, o pano de fundo que impulsiona a presente pesquisa reside no seguinte objetivo geral: se, por um lado, pretende-se sugerir aprofundamentos e/ou novos caminhos de abordagem da obra de Marx de modo a dissipar simplificações e preconceitos; por outro, almeja-se contribuir para a construção de relações tensas e complementares entre a prosa conceitual e a prosa/poética literária. Por mais que haja notas em Praver que tangenciem essa problemática, o pôr em xeque a supremacia do conceitual sobre o expressivo não é o seu norte.

Avizinha-se, desse modo, de uma produção acadêmica que destaca o encontro profícuo entre a figuração literária e o trabalho do pensamento em Marx. Em 2009, Bensaïd (2013, p. 102) compara *O capital* com um romance policial do tipo *noir* que esclarece “[...] o grande mistério moderno, o grande prodígio do dinheiro que faz dinheiro [...]”. No livro *Marx’s inferno: the political theory of Capital*, de 2017, Roberts lembra que, desde Lenin, busca-se compreender a estrutura de *O capital* referindo-se à Ciência da lógica de Hegel. No entanto, a seu ver, a chave para compreender a exposição do livro é Dante e não Hegel. Para ele, há um paralelo deliberado entre *O capital* e a *A divina comédia*, em especial em sua parte sobre o Inferno.

No Brasil, a dissertação de Melo (2014) explora a estrutura mitológica presente no *Manifesto do partido comunista*, em *O 18 Brumário* e em *O capital*. Avena Filho (2018) defende que o *Manifesto do partido comunista* possui um caráter romanesco. Queiroz e Costa (2012) extraem, em seu artigo *Marx e a literatura: um estudo à luz do Capital*, vários exemplos do volume 1 do livro 1 de *O capital* para mostrar a confluência entre o científico e o literário; assumem que, embora distintas, imaginação e pesquisa, literatura e ciência se combinam em *O capital*: “Deste modo, já é possível notar que Marx usa expressões e personagens literários como forma de ampliar a pesquisa e enriquecer a argumentação, a despeito de que isso pudesse representar uma via de enriquecimento estilístico” (QUEIROZ; COSTA, 2012, p. 28).

Em 2015, no artigo *Marx e a Literatura*, Silva (2015, p. 1) expõe o contato que Marx teve com a obra de arte literária durante sua juventude e, assim como Queiroz e Silva, defende: “As referências literárias não se restringem a um apêndice na obra

de Marx, elas compõem e estruturam grande parte do quadro de sua análise”. Em 2018, o mesmo autor defende a tese *Marx: literatura e crítica da Economia Política em “O Capital”* na qual propõe algumas possibilidades de compreensão da literatura nesse livro como fonte de investigação histórica, de crítica social e de analogias e metáforas. Silva (2018) problematiza essa utilização marxiana da literatura no contexto de sua crítica da Economia Política, recorrendo a Lukács, Blanchot, Kosik e Kundera.

De fato, em um olhar apressado, as menções marxianas a obras literárias ficcionais em *O capital* podem assumir apenas o caráter de epígrafe, finalizar ou ilustrar o seu argumento. Porém, como tem explorado a produção acadêmica sobre o assunto, suspeita-se que, afora esse uso ornamental, a apropriação de menções literárias ficcionais não apareça apenas instrumentalizada na prosa conceitual marxiana. Ela também possui papel relevante na configuração de seu pensamento. Isto é, em vários momentos, a figura artístico-literária serve de corpo visível de sua reflexão.

Apesar da necessidade de algumas cautelas teóricas, o recurso a aspectos da filosofia de Theodor W. Adorno nos inspira a captar facetas desse encontro. Para além do que foi apontado nesta introdução, o caminho sugerido por Adorno de como ler Hegel no texto *Skoteinos ou como ler* também parece profícuo. Ao evidenciar a tensão entre o elemento expressivo e as argumentações na filosofia hegeliana, Adorno (2013, p. 234) chega a afirmar que “[...] a forma da filosofia hegeliana é incomparavelmente mais próxima das obras de arte do que a filosofia schellinguiana, que queria construir o mundo segundo a imagem originária da obra de arte”.

Essa posição relativa à filosofia de Hegel pode *mutadis mutandis* oferecer trilhas para a compreensão do texto de Marx. Com um pouco de liberdade, seria possível extrair alguns paralelos a fim de mostrar que há, no texto marxiano, um movimento duplo entre a prosa conceitual e o discurso figurativo-artístico que se expressa nas menções literárias ficcionais. Por um lado, o texto conceitual recorre a essas menções para sujeitá-las à função explicativa ou, nos termos adornianos, à comunicação. Como *O capital* é um texto conceitual *par excellence*, sua linguagem visa à transparência e à precisão. Essa natureza de sua prosa tende, então, a tragar as menções literárias ficcionais a partir desse objetivo maior. Entretanto, ao mesmo tempo em que faz isso, a prosa conceitual vê-se diante de seu limite ao tentar dizer,

de modo imediato, o mundo. Assim, há momentos em que seu suporte reflexivo reside no imaginário figurativo.

Aceita-se, desse modo, a indicação de Silva (2012): a ossatura conceitual marxiana possui uma musculatura expressiva. Não se trata, segundo ele, de uma organização extrínseca dos conceitos e estruturas do conteúdo dado, mas aquilo que engendra a reflexão propriamente dita; não é meio de exposição, mas a própria genética graças à qual o trabalho do pensamento se produz como tal.

Situam-se as menções literárias em *O capital* também dentro do campo da linguagem figurativa destacado por Ludovico Silva. Ao recorrer ao figurativo-literário, Marx sinaliza que a transparência radical da prosa conceitual ou a sua pretensão não é absoluta. Algumas menções literárias abrem facetas do mundo, geralmente opacas, e tornam sensíveis conteúdos objetivos do mundo. Nesse momento, a clareza do texto conceitual recua diante da imaginação literária. Nesse recuo, revela-se a sua fragilidade, mas também sua chance de redenção. Como afirma Adorno (2009), a liberdade do pensamento reside naquilo que ele repele: o impulso expressivo. Sua liberdade consiste em ser capaz de experimentar-se determinado e, portanto, não livre.

Ainda dentro do corpo hipotético desta pesquisa, considera-se que essas formas de “invasão” literária no texto conceitual podem significar uma possibilidade, entre outras, de fortalecer a proposição de uma relação não hierárquica entre a linguagem conceitual e a expressiva, na qual o conhecimento conceitual pode adensar sua autoridade e rigor no diálogo com a literatura. Como afirma Adorno (2009, p. 24),

[...] expressão e acuro lógico não são possibilidades dicotômicas. Eles necessitam um do outro, nenhum dos dois é sem o outro. A expressão é liberada de sua contingência por meio do pensamento, pelo qual a expressão se empenha exatamente como o pensamento se empenha por ela. O pensamento só se torna conclusivo enquanto algo expresso, somente por meio da apresentação linguística; o que é dito de modo frouxo é mal pensado. Por intermédio da expressão, o acuro lógico é conquistado laboriosamente para o que é expresso.

O rigor não decorre da hipostasia do conceitual, mas do reconhecimento de suas potencialidades e de seus limites. Nessa forma renovada de fazer teoria, a expressividade como o não conceitual é seu aspecto incontornável. Marx absorve em seus escritos essa contradição. De modo mais preciso, a composição textual marxiana representa uma experimentação da lógica dialética; ela testemunha a lembrança do

que Adorno (2009) chama de verdade e não verdade do exercício conceitual e, portanto, de sua relação tensa e complementar com o expressivo.

Sugere-se que esse posicionamento vá além de um avanço teórico. Mais precisamente, esse avanço tem, em Marx, uma base política. Vincula-se à luta contra a estreiteza e a unilateralidade do desenvolvimento humano decorrente da divisão social do trabalho no capitalismo que fratura e hierarquiza capacidades e faculdades humanas. Carrega em si a utopia de um saber renovado que não se submete à força da identidade do princípio do valor.

A tese está organizada em cinco capítulos. No primeiro, o objetivo é mostrar que o entrelaçamento entre a linguagem conceitual e a figurativa por meio de menções à obra de arte literária é recorrente na trajetória intelectual de Marx, sendo a marca de muitos de seus escritos. Escolhemos quatro deles para ilustrar isso: *Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro* (1842), *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), *A ideologia alemã* (1845-1846, em parceria com Engels) e *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (de 1852). Marx parece ter assumido seu desejo de ser poeta em sua juventude de modo a transformar a obra de arte literária em companhia constante do seu pensar.

O segundo capítulo faz um sobrevoo sobre às citações artístico-literárias de *O capital*. O intuito é mostrar que elas se encontram pulverizadas ao longo dos volumes e servem para dar visibilidade a algum fenômeno examinado ou a algum ponto específico de sua reflexão ou para modelar o argumento geral do texto. Evidenciam-se, em especial, os modos de aparição dessas menções em diálogo com o texto conceitual, isto é, com a crítica da Economia Política.

No terceiro capítulo, salienta-se a relevância da obra de arte literária quando Marx trata da personificação do capital. A partir daí, adentra-se em um dos momentos de excelência no qual a relação tensa e complementar entre o conceitual e o não conceitual pode ser percebida em *O capital*. Essa tarefa prolonga-se no capítulo quarto quando é destacada a face vampiresca do capital delineada por Marx.

No quinto e último capítulo, institui-se um diálogo com Theodor Adorno no sentido de buscar auxílio para compreender a presença da obra de arte literária nos textos marxianos. Há aqui pontos a serem desenvolvidos e precauções a serem tomadas. Como lembra Duarte (2008), expressão é um termo cuja origem remete ao campo da Estética e designa uma das funções básicas da arte. Também segundo esse autor, em relação à obra de Adorno, esse termo apresenta-se como um conceito

relevante não só para a Estética, mas também para a filosofia em geral desse pensador. Isso porque, para além das discussões especificamente artísticas, Adorno discute o momento expressivo na escrita filosófica, como mencionado nesta introdução. Sabe-se que a relação entre fundadores de uma tradição teórica e os pensadores posteriores dessa tradição não é de identidade total, mas se faz dentro de uma unidade, alimentada por apropriações, aprofundamentos, distanciamentos, renovações e criações.

Esse apontamento precisa ser levado em consideração ao se invocar o auxílio de Adorno nesta tese. Assim, por exemplo, parece-nos que Marx já se preocupou e “ensaiou” um modo dialético de exposição (e aqui se sugere que isso pode ser percebido no lugar que assume algumas de suas menções à obra de arte literária), apesar de não coincidir com a estrutura do ensaio, texto que, segundo Adorno (2003a), condensa a escrita filosófica que melhor caracteriza a não exterioridade entre conteúdo e forma de apresentação.

Nessa perspectiva, contrapõe-se à tendência que, segundo Müller (1982), transfere a dialética apenas para o método de pesquisa, relegando, assim, a exposição ao esquecimento. Ainda por sugestão de Müller (1982), isso implica compreender vínculos entre a tradição marxista e a hegeliana também nesse tema, tendo em vista que o conceito de exposição é relevante na filosofia especulativa de Hegel e ele já alertara em sua *Fenomenologia*: “Nada mais fácil do que julgar o que tem conteúdo e solidez; apreendê-lo é mais difícil; e o que há de mais difícil é produzir sua exposição, que unifica a ambos” (HEGEL, 2011, p. 27).

1 MENÇÕES À OBRA DE ARTE LITERÁRIA NA TRAJETÓRIA INTELLECTUAL MARXIANA: A LITERATURA COMO COMPANHEIRA DO PENSAR

Pessoas incultas, ao passearem distraidamente os olhos sobre os escritos marxistas, seguem direto para o que é 'sério', segundo os fins 'concretos' da vida real, transcorrida no mercado econômico ou universitário. Em primeiro plano, claro, deveriam, ser discutidos os enunciados políticos, os mitemas que permitiriam 'transformar o mundo'. Depois, os elementos de análise econômica, teoremas, frações estatísticas. E logo a seguir, a história, os documentos sobre a classe operária, proezas da burguesia etc. Quanto às citações filosóficas, literárias, mitológicas, teatrais, laboriosamente coletadas por Marx e postas em lugares estratégicos de seus livros, elas nada significam para o leitor acostumado à divisão do espírito em 'especialidades'.

Romano (2004, p. 12)

Um leitor novato na obra de Marx que principiasse pelo opúsculo *Salário, preço e lucro* não daria crédito ao argumento desta tese. Trata-se de uma comunicação apresentada por Marx em junho de 1865, nas sessões do Conselho Geral da Associação Internacional dos Trabalhadores, publicada em 1898, com o título *Value, price and profit*. Possui uma linguagem muito direta. Apresenta uma rápida menção a Shakespeare sem repercussão no texto. O próprio Marx (1983a) reconhece e lamenta a característica maçante da exposição e seu "estilo não envernizado". Escrito em inglês, Marx (1913, p. 8) usa a expressão "the unvarnished style of my paper" que, no contexto, indica um estilo sem retoques.

Entretanto, diante de um texto mais aprimorado por Marx, um leitor principiante e um mais experiente podem compartilhar a mesma atitude: negligenciar a arquitetura textual e se mover afoitamente para o que é dito na busca do que é "sério", como alerta Romano na epígrafe deste capítulo. Nesse caso, o fato de a escrita estar sem retoques ou burilada faz pouca diferença para ambos os olhares, porque, no fundo, todos os textos marxianos se apresentariam a eles como *Salário, preço e lucro*.

Descuidar-se das alusões marxianas à obra de arte literária pode empobrecer a compreensão do argumento desenvolvido. Desse modo, pretende-se, neste capítulo, mostrar que, ao eleger como objeto de análise *O capital*, não se acredita que a prática de entrelaçar a linguagem conceitual e a figurativa por meio de menções à

literatura ficcional se dê apenas nesse livro; pelo contrário, ela é recorrente na trajetória intelectual de Marx. É a marca de muitos de seus escritos.

Em parte, isso tem um lastro biográfico peculiar. Desde jovem, Marx nutriu o desejo de se tornar poeta. Seu pai dizia não compreender sua poesia: “Ele se esforçava para tentar entender quando Karl se lançava nas direções intelectuais mais díspares – queria ser advogado, dramaturgo, poeta, crítico teatral” (GABRIEL, 2013, p. 42). Suas tentativas de escrever versos foram inúmeras e, segundo Lifschitz (1976), em geral, não foram bem-sucedidas. Ele próprio foi bastante crítico quanto às suas incursões poéticas ao julgá-las demasiadamente românticas e idealistas (MARX; ENGELS, 2012a, p. 295-304).

Marx debruçou-se sobre problemas estéticos nos primeiros anos de sua vida intelectual nos tempos de universidade em Bonn e Berlim (1835-41). Ele estudou, paralelamente ao Direito e à Filosofia, História da Literatura e estetas alemães clássicos. Em Bonn, frequentou conferências e aulas do crítico e escritor romântico Schlegel e de Eduard d’Alton, professor de História da Arte. Em Berlim, fez um curso em História da Literatura. Ainda no primeiro ano em Berlim, traduziu parte da *Retórica* de Aristóteles do grego, *Germânia* de Tácito e *Tristia ou as Canções de tristeza*, do poeta Ovídio, do latim; leu várias obras literárias e a *Estética* de Hegel (MARX; ENGELS, 2012a, p. 295-304; LIFICHITZ, 1976).

Em carta ao pai, em 1837, Marx descreve com detalhes a expressão do seu afã no primeiro ano na universidade berlinense “nos campos da ciência, da arte e da vida privada” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 295). Em paralelo aos estudos jurídicos e à vontade crescente de ocupar-se da Filosofia, Marx também cuidou do que ele próprio chamou “da dança das musas e da música dos sátiros” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 300). Começou a aprender inglês e italiano por conta própria; escreveu uma novela humorística (*Escorpião e Felix*) e uma peça de inspiração fáustica (*Oulanem*), ambas inconclusas (GABRIEL, 2013, p. 46), e também leu “todas as novidades da literatura” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 300). Alimentou o desejo de editar uma revista de crítica teatral, incentivado pela promessa de cooperação de “todas as celebridades estéticas da escola hegeliana” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 302). Nessa mesma carta, depois de relatar adoecimento em função do ritmo frenético de estudo, o jovem Marx escreve quase tranquilizando o pai: “Com a saúde recuperada, queimei todas as minhas poesias e esboços de relatos literários etc., com a esperança de que, desde então,

possa me manter afastado destas coisas, e disso até agora não há nenhuma prova contrária” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 301-302).

O desejo de se tornar um literato foi abandonado, mas Marx continuou a cultivar a proximidade com o universo artístico na vida pessoal, com a família, com os amigos (muitos deles literatos, como Heinrich Heine, Georg Weerth e Ferdinand Freiligrath), e também no âmbito da produção do conhecimento elaborado. Praver (2011, p. 421-422) afirma que “O prazer de Marx pela literatura e sua avidez pela experiência literária devem ser vistos como parte de seu esforço de conhecer o melhor que tem sido pensado e proferido no mundo [...]”.

As obras de arte literária continuaram a cercá-lo: de um desejo frustrado a uma companhia inseparável do seu pensar, uma dimensão indissolúvel de sua compreensão do mundo. É isso que se pretende colocar em destaque neste capítulo.

Longe da ambição de realizar um estudo diacrônico, optou-se por escolher quatro escritos marxianos para ilustrar a presença de menções do campo estético-literário: *Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro* (1842), *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), *A ideologia alemã* (1845-1846, em parceria com Engels) e *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (de 1852).

Por certo, outros textos poderiam ser analisados e trariam relevantes contribuições para o debate que aqui se propõe. Contudo, a nosso ver, os trabalhos escolhidos exemplificam a invocação marxiana do campo artístico-literário seja para dar visibilidade a algum fenômeno examinado, seja para modelar o argumento geral do texto.

1.1 A BOA TRAGÉDIA E OS RUMOS PROMETEICOS DA FILOSOFIA

Liberdade ou morte!
Schiller (2011, p. 105)

Prometeu
[...] Eu quis cometer o meu crime! eu o quis,
conscientemente, não o nego!
Ésquilo (1998, p. 119).

Marx dedicou-se à análise do atomismo grego em sua tese de doutoramento, iniciada em 1839 e apresentada em 1841 na Universidade de Jena. A escolha não se deve apenas ao fato de o atomismo ser um dos temas clássicos da tradição filosófica.

Ao elaborá-la, Marx tem como pano de fundo polêmicas postas à época entre estudiosos de Hegel, vividas a partir de sua inserção no movimento dos chamados jovens hegelianos ou hegelianos de esquerda ou ainda os Livres (*die Freien*): “[...] os seus intelectuais averiguavam a possibilidade de explicar o real a partir de um princípio universal. [...] Além da questão do princípio fundante, outra ainda era latente no meio dos jovens hegelianos, a saber, a questão acerca da liberdade” (OLIVEIRA, 2008, p. 254). Por isso, a tese *Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro* é, segundo Oliveira (1998, p. 177), “[...] a realização de um primeiro experimento com a filosofia de Hegel”.

Para desenvolver sua pesquisa, Marx teve que enfrentar o argumento de que, com Aristóteles, finda a história da filosofia grega. Sob esse prisma, não se justifica a escolha de Demócrito e Epicuro como objeto de estudo. Marx posiciona-se quanto a essa polêmica utilizando uma analogia literária para compreender a história da filosofia antiga. Ao confrontar a interpretação de que a filosofia grega pós-aristotélica teria perdido o vínculo com a grandeza das filosofias anteriores e se reduziria a um amontoado eclético, incongruente e estreito de formulações, ele delinea sua compreensão de uma boa tragédia: “Parece acontecer à filosofia grega o que não deve suceder a uma boa tragédia: ter um fim insosso” (MARX, 2018, p. 29).

Contra a compreensão de um final incoerente da filosofia grega materializada nas filosofias da natureza de Demócrito e Epicuro, Marx (2018, p. 30) busca conceder a esses sistemas “cidadania intelectual plena”. Recorda, assim, a sua importância e conexão com as filosofias predecessoras. Em sua visão, a filosofia pós-aristotélica encerra um ciclo à semelhança de uma boa tragédia na qual “[...] a morte dos heróis se assemelha ao pôr do Sol, e não ao estouro de uma rã que inflou demais [...]” (MARX, 2018, p. 30).

Observa Praver (2011) que essa figuração resulta de uma oposição do livro de Schiller *Die Räuber* (Os bandoleiros) a uma das fábulas de Esopo. No romance schilleriano, salteadores conversam acampados perto do Danúbio, sob árvores, cansados, esgotados e com sede (ato III, cena II), depois de terem incendiado e saqueado uma cidade, matado muitas pessoas, resgatado Roller e lutado diante da perseguição. Jogado ao chão, o líder Moor se dá conta do ambiente em que se encontram: “Vede como o trigo está bonito! As plantas quase quebram sob o peso dos cachos... A videira está carregada de esperança...” (SCHILLER, 2011, p. 112). Absorvido por tal paisagem, Schwarz observa: “Como é maravilhoso o pôr do sol!”

(SCHILLER, 2011, p. 113). Mergulhado na contemplação, Moor responde: “É assim que morre um herói! Digno de ser adorado!” (SCHILLER, 2011, p.113).

Karl von Moor condensa a reação a convenções, leis, fraquezas, oportunismos. Logo no início do romance, ao aceitar ser o líder do grupo, ele afirma: “Meu espírito está sedento de feitos, meu fôlego necessita de liberdade... Assassinos, bandoleiros! Com essas palavras jogo a lei aos meus pés...” (SCHILLER, 2011, p. 45). Seu ideal se expressa no seu chamamento ao ataque: “Liberdade ou morte!” (SCHILLER, 2011, p. 105). Portanto, para ele, a morte heroica ocorre no vigor e na coragem da luta, tal como o deitar do Sol no horizonte, o ocaso do astro rei que inunda o céu de belas e contrastantes cores.

Já nas várias adaptações das fábulas de Esopo (2008, p. 37; 2012, p. 83-84), aparece a rã. Movida pelo mesquinho sentimento de inveja ou pelo desejo de proteção da sua prole, ela incha para tentar se igualar a um touro. Sua pretensão não é atingida e, de tanto se inflar, ela explode. Se comparada com a visão heroica a que se refere Karl von Moor, o fim dessa rã mostra-se medíocre e imagneticamente repulsivo.

Marx se utiliza do contraste dessas figuras literárias para expor sua concepção de uma boa tragédia: aquela cujo herói morre de modo digno, tal como o pôr do Sol glorioso contemplado pelos bandoleiros. Mas vai além. Ele desloca essa concepção para o campo da história da filosofia. Mais precisamente, ele se serve disso para compreender a fase final da filosofia grega, radiante e digna de adoração, e justificar a opção de estudo de Demócrito e Epicuro.

A partir daí, enfrenta outra ideia comum: a de que, como filósofo da natureza, Epicuro não passou de “mero plagiador de Demócrito” (MARX, 2018, p. 35). Segundo Marx (2018, p. 76), na declinação do átomo da linha reta, Epicuro revela sua diferença em relação a Demócrito: “Os átomos são corpos puramente autônomos ou, muito antes, corpos pensados como tendo autonomia absoluta, como os corpos celestes. Por conseguinte, eles também se movimentam, como estes últimos, não em linhas retas, mas em linhas inclinadas”.

Já o átomo, conforme Demócrito, submete-se a um movimento determinado: “Em contraposição a Epicuro, Demócrito converte em movimento violento, em ato da necessidade cega, o que para aquele é realização do conceito do átomo” (MARX, 2018, p. 82). Por isso, insiste Marx (2018, p. 101): “Os átomos de fato são substâncias da natureza da qual tudo é suscitado, na qual tudo se dissolve”. Em outros termos, o princípio fundante do universo é “a matéria na forma de autonomia” (MARX, 2018, p.

121). O modelo universal de uma ética de liberdade se expressa, para ele, na concepção das partículas atômicas de Epicuro e não na de Demócrito.

Cumpra-se, assim, a observação marxiana no início de sua tese, quando, a partir das preocupações filosóficas que lhe eram contemporâneas, ele afirma: a filosofia pós-aristotélica se mostra significativa e interessante para estudos não de determinações metafísicas, mas subjetivas, relativas ao “suporte espiritual dos sistemas filosóficos” (MARX, 2018, p. 31).

Por meio da análise da filosofia da natureza, Marx fortalece a posição da esquerda hegeliana nas controvérsias após a morte de seu mestre. De modo explícito, a boa tragédia é tomada como a chave para a compreensão da história da filosofia grega em sua terminalidade. No entanto, pode-se apreender um uso subliminar dessa noção, agora deslocada para as controvérsias filosóficas com as quais Marx se envolve. Desse modo, a boa tragédia também pode ser aplicada à filosofia pós-hegeliana. Perante a grandeza da obra de seu mestre, a filosofia dos jovens hegelianos se mostra digna e não se assemelharia ao rebentar de uma rã que se infla.

Para corroborar essa posição, Marx convoca uma outra imagem literária. No prefácio de sua tese, ele declara: “Enquanto pulsar uma gota de sangue em seu coração absolutamente livre [...]” (MARX, 2018, p. 23), a filosofia há de fazer sua profissão de fé as palavras de Prometeu (extraídas da tragédia de Ésquilo): “[...] odeio todos os deuses” (MARX, 2018, p. 23).

À semelhança do bandoleiro Karl von Moor, movido pela sede de justiça e pela liberdade, entra em cena um outro criminoso que, por sua rebeldia, luta contra as atrocidades divinas. Na peça de Ésquilo, Júpiter aparece como ingrato, tirano e déspota perverso. Ao instalar-se no trono, distribuiu honras e recompensas a todos os deuses. Contudo, recusou aos mortais quaisquer dons e pensou em aniquilá-los. Prometeu foi o único que se opôs. Mas não apenas isso, como explica:

PROMETEU

Graças a mim, os homens não mais desejam a morte.

O CORO

Que remédio lhes deste contra o desespero?

PROMETEU

Dei-lhes uma esperança infinita no futuro.

O CORO

Oh! que dom valioso fizeste aos mortais!

PROMETEU

Além disso, consegui que eles participem do fogo celeste.

O CORO

O fogo?! ... Então os mortais já possuem esse tesouro?

PROMETEU

Sim; e desse mestre aprenderão muitas ciências e artes (ÉSQUILO, 1998, p. 119).

Por amor à humanidade, Prometeu “[...] roubou o fogo, – teu atributo, precioso fator das criações do gênio, para transmiti-lo aos mortais” (ÉSQUILO, 1998, p. 113). Os seres humanos eram estúpidos; viam e ouviam, mas sem compreender; confundiam tudo, não distinguiam estações, não sabiam utilizar tijolos e madeiras, agiam ao acaso. Prometeu os transformou em “inventivos e engenhosos” (ÉSQUILO, 1998, p. 123); destilhou-lhes várias invenções e toda sorte de adivinhações. Relata Prometeu: “[...] lhes chamei a atenção para o nascimento e o acaso dos astros. Inventei para eles a mais bela ciência, a dos números; formei o sistema do alfabeto, e fixei a memória, a mãe das ciências, a alma da vida” (ÉSQUILO, 1998, p. 123). Enfim, deu-lhes todas as artes e conhecimentos.

Por essa ação, Prometeu foi considerado criminoso e castigado a ficar preso por cadeias de ferro a uma rocha, “em pé, sem sono e sem repouso” (ÉSQUILO, 1998, p. 114). Quando Mercúrio/Hermes vai ao seu encontro, tenta arrancar-lhe suas previsões e convencê-lo a conquistar a complacência de Júpiter, a implorar por piedade. Prometeu afirma: “Sabe que eu não consentiria em trocar minha miséria por tua escravidão. Prefiro, sim! prefiro jazer acorrentado a este penedo, a ser o mensageiro e confidente de teu pai” (ÉSQUILO, 1998, p. 133-134). Então, Mercúrio comunica que Júpiter aumentará seu suplício: o titã seria abatido por raios e um abutre insaciável lhe devoraria todos os dias o fígado. O mensageiro ouve a resposta heroica: “Faça ele o que fizer!... eu hei de viver!” (ÉSQUILO, 1998, p. 136).

Ainda sob inspiração de Ésquilo, Marx sugere que, no exercício da liberdade, a filosofia preferirá ser escrava de uma pedra a servir aos deuses, como Hermes/Mercúrio. Por isso, “Prometeu é o primeiro santo, o primeiro mártir do calendário filosófico” (MARX; ENGELS, 1974, p. 14). Na visão de Marx, ao abraçar a luta prometeica contra a religião, os jovens hegelianos revestem a filosofia hegeliana de um desenlace glorioso típico da boa tragédia de Ésquilo, dramaturgo que ele relia todos os anos no original (LAFARGUE, 1974).

1.2 MEFISTÓFELES, TIMON E O PODER ANTIPROMETEICO DO DINHEIRO

TIMON (Contempla o ouro). Ó tu, amado regicida;
caro divorciador da mútua afeição do filho e do pai;
brilhante corruptor dos mais puros leitos do Himeneu!
Shakespeare (1974, p. 165).

MEFISTÓFELES – [...] É, pois aquilo que chamais pecado,
Ruína, em suma – o mal – meu elemento.
Goethe (2016, p. 77).

Os *Manuscritos econômico-filosóficos* constituem um dos cadernos com anotações, apontamentos, rascunhos de estudos que Marx realizou em 1844 em seu exílio na França. Esses cadernos não foram preparados para publicação. Sua forma é fragmentária; seus fins voltados para estudos pessoais. Mesmo assim, as alusões literárias se fazem presentes. Ele menciona Cervantes (que, junto com Balzac, são seus romancistas preferidos), Ésquilo, Goethe e Shakespeare, seu poetas prediletos.⁴

Marx recorre ao personagem Dom Quixote quando recorda o nascimento antagônico entre o proprietário fundiário e o capitalista. O proprietário fundiário enaltece a propriedade imóvel como direito de nascimento, em um horizonte feudal e descreve seu opositor burguês como venal, mercenário, ganancioso, “sem poesia” (MARX, 2004, p. 95), entre tantas outras qualificações. Por sua vez, o capitalista assenta sua riqueza na propriedade móvel, “[...] a cria da era moderna e seu filho legítimo e unigênico” (MARX, 2004, p. 96). Apresenta seu concorrente como “[...] um pateta não-esclarecido [...], um Dom Quixote que, sob a aparência da retidão (*Gradheit*), da probidade, do interesse universal, da estabilidade, esconde a incapacidade de movimento, o sibarismo avarento, o egoísmo, o interesse particular, a má intenção” (MARX, 2004, p. 96).

Assim, como personagem que prolonga, em sua imaginação, a cavalaria feudal em um momento de sua dissolução, Dom Quixote é tomado, pelos capitalistas, para representar o proprietário fundiário: “[...] o nobre Don Quixote de Cervantes ajuda a ‘colocar’ a natureza ignóbil dos homens cujo protótipo ele parece ser em outros aspectos” (PRAWER, 2011, p. 74).

⁴ Em um passatempo com suas filhas em 1865, ao responder às *Confissões*, questionário popular na Inglaterra do século XIX realizado para entretenimento, Marx identifica Gretchen, a personagem do romance *Fausto* de Goethe, como sua heroína; Ésquilo, Goethe e Shakespeare como seus poetas prediletos; e o poeta inglês Martin Tupper como símbolo de aversão e antipatia (MARX; ENGELS, 2012b, p. 291-292).

Ao descrever as condições de vida do trabalhador, o fluxo do esgoto e a pestilência, a imundície e precariedade de suas casas, Marx (2004, p. 140) contrasta de modo sarcástico: “A habitação-luz que Prometeu, em *Ésquilo*, denota como uma das maiores dádivas pelas quais ele fez do selvagem um homem, cessa de existir para o trabalhador. Luz, ar etc., a mais elementar limpeza animal cessam de ser, para o homem, uma carência”. Segundo Prawer (2011), Marx se apropria do mito de Prometeu, narrado por *Ésquilo*, pela mediação da visão do herói pelos românticos, em especial, a partir do poema de Goethe (2010) *Prometeu, fragmento dramático* e da filosofia pós-hegeliana.

Como visto, no prefácio de sua tese, ele define o papel prometeico da filosofia a partir da sua inserção no grupo dos jovens hegelianos. Já no poema de Goethe, Prometeu também aparece como um rebelde, que se negou a ser vassalo dos deuses e que criou a humanidade à sua imagem e semelhança:

Olha para baixo, Zeus,
Para o meu mundo: ele vive!
Eu os formei à minha imagem
Um gênero humano que se assemelha a mim,
Que sofre, chora, goza e se alegra
E que não se importa contigo
Como eu! (GOETHE, 2010, p. 234).

Quando menciona o herói grego nos *Manuscritos*, Marx se alinha à crítica ácida de Schiller ao seu tempo que dilacera o indivíduo, desenvolve apenas uma parte de suas potencialidades, enquanto outras se atrofiam por completo. Afirma Schiller (2002, p. 37): “Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento [...]”. Por isso, ecoa na boca do personagem schilleriano Karl von Moor, em *Os bandoleiros*: “A chama altaneira de Prometeu se esgotou [...]” (SCHILLER, 2011, p. 25).

Sob alguns aspectos, Marx se vale desse diagnóstico histórico nos *Manuscritos* quando coloca em foco o poder destrutivo e desumanizador do capitalismo como uma força antiprometeica. Desse modo, “o homem retorna à caverna” (MARX, 2004, p. 140). Contudo, essa regressão histórica têm uma dimensão ainda mais cruel, pois os sentidos deixam de ser humanos, e “mesmo carências animais desaparecem” (MARX, 2004, p. 140).

Para discutir o refinamento de carências para uns e a degradação brutal para muitos, Marx questiona o papel do dinheiro. Nesse momento, Goethe e Shakespeare

são cruciais. Nos textos *Propriedade privada e carências* e *Dinheiro*, Marx afirma que, sob a regência da propriedade privada, cada ser humano especula como criar no outro uma nova carência, a fim de subordiná-lo a sacrifício, à pilhagem do seu dinheiro. A única carência que se produz é a do dinheiro: “A quantidade de dinheiro se torna cada vez mais seu único atributo poderoso. [...] A imoderação e o descomedimento tornam-se a sua verdadeira medida...” (MARX, 2004, p. 139). Estabelece-se, então, uma relação calculista na qual “[...] cada produto é uma isca com a qual se quer atrair para junto de si a essência do outro, o seu dinheiro” (MARX, 2004, p. 139-140).

Mas essa relação é velada por ares caridosos e gentis. Marx traz para o texto, sem referenciar diretamente, uma fala de Mefistófeles do romance goethiano para ilustrar esse aspecto: “[...] dileto amigo, dou-te aquilo de que precisas, mas tu conheces a *condition sine qua non*; sabes com qual tinta tens de enganar-te ao escrever para mim; trapaceio-te na mesma medida em que te proporciono uma fruição” (MARX, 2004, p. 140).

Também é a voz de Mefistófeles que permite perceber o poder onipotente do dinheiro. A citação de novos excertos de Fausto de Goethe é acompanhada de fragmentos de Timon de Atenas de Shakespeare. Como as passagens são citadas uma seguida da outra, sugere-se uma composição peculiar.

Diante de lamentos de Fausto, Mefistófeles o encoraja a perseguir “a doce vida” (GOETHE, 2016, p. 95). Marx (2004) cita um trecho desse estímulo: “Se tenho seis cavalos [*Wenn ich sechs Hengste zahlen kann*], suas forças/ Minhas não são, e não ando ligeiro, /Como se houvesse vinte e quatro pernas? /Deixa-te de pensar, vamos à vida!” (GOETHE, 2016, p. 95). O anjo do mal garante que o dinheiro pode comprar tudo e faz equivaler o ser com o ter. O dinheiro transforma, assim, a incapacidade no seu contrário.

Nessa ocasião, a descrição shakespeariana do poder inversor do ouro em *Timon de Atenas* assume o protagonismo na narrativa de Marx. Já no bosque, a personagem cava a terra com as mãos em busca de raízes para se alimentar e, nesse momento, encontra ouro:

Que é isto? Ouro? Ouro amarelo, brilhante, precioso? Não, deuses: eu não faço protestos vãos. Raízes quero, ó céus azuis! Muito disso tornaria o preto branco; o feio, belo; o injusto, justo; o vil, nobre; o velho, novo; o covarde, valente. Mas oh!, ó deuses! por que é isso? isto que é, deuses? Isto fará com que os vossos sacerdotes e os vossos servos se afastem de vós; isto fará arrancar o travesseiro de debaixo das cabeças dos homens fortes. Este escravo amarelo fará e

desfará religiões; abençoará os réprobos; fará prestar culto à alvacentas lepra; assentará ladrões, dando-lhes título, genuflexões e aplauso, no mesmo banco em que se sentam os senadores; isto é que faz com que a inconsolável viúva contraia novas núpcias; e com que aquela, que as úlceras purulentas e o hospital tornavam repugnante, fique outra vez perfumada e apetecível como um dia de abril (SHAKESPEARE, 1974, p. 139-140).

Prawer (2011) observa que, se a citação de Fausto é, sob muitas formas, uma caracterização positiva do poder do dinheiro, a de Shakespeare enfatiza a sua face negativa. Para ele, “Mefistófeles de Goethe traz a alegria de um estranho diabólico nas perversões que o dinheiro pode trazer; Shylock e Timon de Shakespeare são vítimas dessas perversões, mesmo quando se aproveitam delas ou nelas se exultam” (PRAWER, 2011, p. 86).

Mefistófeles é a voz da sedução, do encanto, da promessa que deseja subjugar, barganhar. Assim, observa Rocha Júnior (2008), o perfil monstruoso da encarnação do mal, característico das lendas populares sobre Fausto, sofre uma mutação nas mãos de Goethe: Mefistófeles é um personagem cativante, elegante.

Timon é a voz da revolta. Seu empobrecimento revela que aqueles que o rodeavam na época da bonança não passavam de bajuladores. Então, ele se isola e amaldiçoa a humanidade. Ele despreza o ouro que transforma feio em belo, covarde em valente, velho em jovem, enfim, condena esse poder inversor que suborna sacerdotes, vangloria ladrões, corrompe, semeia a discórdia.

Não apenas a fala de Timon acerca do ouro, mas toda a narrativa shakespeariana da peça fincam-se em inversões: a filantropia e a bondade do protagonista convertem-se em misantropia: “Eu sou um misantropo; odeio o gênero humano” (SHAKESPEARE, 1974, p. 141); a cidade transforma-se em “floresta de feras” (SHAKESPEARE, 1974, p. 162), e a floresta com seus animais é mais humana que a sociedade. Quando decide retirar-se do convívio social, Timon afirma fora das muralhas de Atenas: “Nada levarei de ti, cidade odiosa, senão a minha nudez! Venha-te ela também a ti, com anátemas sem conto! Timon vai para os bosques; lá se encontrará com as feras cruéis, mais benignas, porém, que o gênero humano!” (SHAKESPEARE, 1974, p. 134-135).

Depois de apresentar versos de *Timon de Atenas*, Marx (2004, p. 154) reconhece: “Shakespeare descreve acertadamente a essência do dinheiro”. Em artigo na *Shakespeare survey*, White (1993, p. 99) sublinha que algumas alusões literárias

feitas por Marx, longe de serem instrumentais, indicam “[...] seu profundo respeito pela visão dos poetas acerca dos processos sociais [...]”.

Nesse sentido, White (1993) evidencia que, em alguns momentos, Marx toma Shakespeare como fonte primária adiantando um dos seus principais conceitos referentes ao poder de alienação e desumanização do dinheiro. A arte ganha dignidade gnosiológica; a seu modo, ela torna sensível conteúdos objetivos do mundo. Tal como o ouro, o dinheiro une e separa; é, nas palavras do literato, “prostituta comum de todo o gênero humano” (SHAKESPEARE, apud MARX, 2004, p. 158),⁵ “Deus visível, que solda as coisas absolutamente impossíveis” (SHAKESPEARE, apud MARX, 2004, p. 158).⁶ Shakespeare permite a Marx perceber que o dinheiro é “o mundo invertido” (MARX, 2004, p. 160). Sob esse aspecto, “*Timon* é a tragédia da dissolução do vínculo comunitário pelo nexos social do dinheiro” (COTRIM, 2019, p. 9). Assim, não por acaso, trechos dessa tragédia shakespeariana são referenciados em alguns de escritos posteriores (MARX; ENGELS, 2007, p. 226; MARX, 2011a, p. 110-111; MARX, 1985a, p. 146).

1.3 A CAVALARIA MODERNA DOS IDEÓLOGOS ALEMÃES

Ainda mais encantado ficava quando lia os requebros e cartas de desafio, onde em muitas partes se via escrito:
 ‘a razão da sem-razão que à minha razão se faz,
 de tal maneira a minha razão enfraquece,
 que com razão me queixo da vossa formosura’. [...] Com estas razões perdia o pobre cavaleiro o juízo e se desvelava por entendê-las e desentranhar-lhes o sentido, o que nem o próprio Aristóteles conseguiria se ressuscitasse unicamente para isso.
 Cervantes (2002, p. 108).

Segundo escrito de parceria entre Marx e Engels, *A ideologia alemã* foi publicada apenas em 1932. Sua elaboração iniciou-se em 1845, e sua conclusão ocorreu em 1846, mas sem uma redação definitiva. Em *Nota prévia à edição de 1888 de Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã*, o próprio Engels reconheceu (1985a, p. 376):

Antes de enviar estas linhas para o prelo, voltei a tirar o velho manuscrito de 1845/1846 [A ideologia alemã], e vi-o. A secção sobre Feuerbach não está completada. A parte pronta consiste numa

⁵ Cf. Shakespeare (1974, p. 140).

⁶ Cf. Shakespeare (1974, p. 165).

exposição da concepção materialista da história que apenas demonstra quão incompletos eram ainda, naquela altura, os nossos conhecimentos da história económica.

No prefácio de *Para a crítica da economia política*, Marx (1987) menciona circunstâncias adversas da impressão do manuscrito por uma editora. Em suas palavras, ele e Engels deixaram a obra para a “crítica roedora dos ratos” (MARX, 1987, p. 31). O mais importante já havia acontecido: eles se perceberem a si próprios em seu distanciamento da filosofia de Hegel, em especial dos jovens hegelianos.

Isso envolveu um duplo movimento articulado: por um lado, a crítica a Feuerbach, Bruno Bauer, Max Stirner e a outros intelectuais do grupo, assim como aos representantes da vertente socialista alemã Karl Grün, Otto Lüning e Hermann Pütman (socialismo verdadeiro ou socialismo real); por outro, a sistematização (mesmo que lacunar) dos pressupostos de um materialismo que considerasse as condições históricas de produção e reprodução da vida.

Oliveira (2014, p. 107-108) sintetiza os pontos comuns da esquerda hegeliana:

[...] as opiniões desses jovens pensadores sobre a política estavam estreitamente relacionadas com suas opiniões sobre a religião. Como eles defendiam que o homem deveria libertar-se da religião, do mesmo modo, o Estado, para poder alcançar a emancipação política, deveria abolir a religião do seu seio. Quanto ao homem, os neo-hegelianos de esquerda procuravam libertá-lo de qualquer entidade que lhe fosse estranha, superior, que o pudesse oprimir. Esta foi a perspectiva que guiou os escritos de Bruno Bauer, Max Stirner e Feuerbach. Para Bauer, o homem era um ser autoconsciente e o desenvolvimento da história nada mais era do que o desenvolvimento dessa autoconsciência humana. Para Stirner, esse homem era o ser individual, dono de si, sobre o qual nenhuma entidade universal poderia se impor. Já para Feuerbach, o homem era um ser sensível, corpóreo, que reassume sua essência outrora alienada em Deus.

Espalham-se profusamente referências artísticas em *A ideologia*: trechos de óperas, canções populares, pinturas, poemas, romances, mitos, textos bíblicos.

No capítulo *O Concílio de Leipzig*, Marx e Engels (2007, p. 97) comparam escritos dos jovens hegelianos com a pintura *A batalha dos hunos*, de Wilhelm von Kaulbach.⁷ O quadro retrata a batalha dos hunos na Catalunha contra os romanos no ano de 451. Nele os guerreiros abatidos desse confronto entre exército pagão e o cristão se elevam aos céus onde continuam sua guerra após a morte. O quadro de

⁷ O quadro do pintor alemão foi exposto ao público em 1837 em Berlim, no palácio do Conde Raczynski: “Como Marx morou em Berlim de 1836 a 1841, é provável que tenha visitado a exposição na época” (ENDERLE *et al.*, 2007, p. 551).

Kaulbach oferece a figuração do argumento de *A ideologia*. Para Marx e Engels, os jovens hegelianos atêm-se a guerras, conflitos e revoluções que não são terrenos, circunscrevem-se aos céus especulativos. Seu movimento é partir do céu para explicar o que ocorre na terra, isto é, do que os seres humanos pensam, imaginam e representam para se chegar aos homens de carne e osso. Os jovens hegelianos invertem, assim, a pintura de von Kaulbach ou a levam a um extremo de esquecimento das batalhas reais.

Marx e Engels reconhecem que esse combate celestial é realizado pelos jovens hegelianos em seus artigos na *Vierteljahrsschrift* (Revista Trimestral) editada por Otto Wigand⁸ na cidade de Leipzig, em 1845: “No terceiro volume da Wigand’s *Vierteljahrsschrift* para o ano de 1845, acontece de fato a batalha dos hunos, profeticamente pintada por Kaulbach” (MARX; ENGELS, 2007, p. 97).

A batalha dos hunos presente nesses artigos também se apresenta, para Marx e Engels, nos moldes de um concílio religioso: “Encontramo-nos num concílio de Padres da Igreja” (MARX; ENGELS, 2007, p. 97). A denominação *O Concílio de Leipzig*, ironia intensificada também por remeter a um fato, como observam os tradutores para o português da edição aqui usada:

‘O Concílio de Leipzig’ já designava, na época, a primeira reunião geral da Igreja católica alemã, que se deu a 26 de março de 1845 sob a liderança de Robert Blum e definiu os ‘princípios e determinações gerais da Igreja católica alemã’. [...] O uso do termo por Marx e Engels é uma analogia irônica a Bauer e Stirner, os ‘Padres da Igreja’, cujos escritos haviam sido publicados em Leipzig pelo editor Otto Wigand (ENDERLE *et al.*, 2007, p. 551).

Portanto, à semelhança do que sugeriram em *A sagrada família*, Marx e Engels consideram que os jovens hegelianos se comportam como santos. Por esse motivo, as expressões São Bruno, São Max, Santos Padres, “o Grão Senhor de Jerusalém” (MARX; ENGELS, 2007, p. 433) ao longo do texto. Por vezes, seus escritos são designados de evangelhos (MARX; ENGELS, 2007, p. 124, p. 279) a oferecer provérbios (MARX; ENGELS, 2007, p. 208-209, p. 263, p. 355, p. 406). Quando se referem ao tom apologético com que Stirner trata seu livro *O Único e sua propriedade*, eles também lançam mão da metáfora religiosa:

[...] ‘o Livro’, o livro enquanto tal, o livro pura e simplesmente, isto é, o livro perfeito, o livro sagrado, o livro enquanto algo sagrado, o livro

⁸ Segundo Mackay (2006, p. 12), “[...] Otto Wigand, de Leipzig, o corajoso e amplamente conhecido editor das mais importantes publicações radicais da época. Responsável, também, pelos projetos de Ruge e de Feuerbach, engajado de corpo e alma nos embates daquela época”.

enquanto o sagrado – o livro celeste, em suma, O Único e sua Propriedade. ‘O Livro’, como sabemos, desceu do céu à terra em torno do final de 1844 e assumiu uma forma servil na editora de O. Wigand, em Leipzig (MARX; ENGELS, 2007, p. 121).

Como autoridades religiosas em um concílio ou em uma Inquisição, São Max e São Bruno intimam heréticos para serem julgados: Feuerbach, Moses Heß, Marx e Engels (devido ao livro *A sagrada família*), entre outros. Além disso, eles também tecem entre si “extravagantes intrigas” (MARX; ENGELS, 2007, p. 98). Porém, depois de afugentarem seus oponentes, “[...] firmam uma aliança eterna” (MARX; ENGELS, 2007, p. 433) de apologia da “Crítica crítica”. Assim, “[...] os dois grandes Padres da Igreja declaram encerrado o concílio. Em seguida, sem dizer palavra apertam-se as mãos” (MARX; ENGELS, 2007, p. 434).

Esse recurso à narrativa religiosa é imanente à crítica feita por Marx e Engels aos jovens hegelianos que, a despeito de sua crítica à religião, não conseguiram se desembaraçar da inversão decorrente do idealismo hegeliano, do reino sacro do espírito:

A guerra santa não é travada por causa de barreiras alfandegárias, por uma constituição, pela praga da batata, pelo sistema bancário e por estradas de ferro, mas sim em nome dos interesses mais sagrados do espírito, em nome da ‘Substância’, da ‘Autoconsciência’, da ‘Crítica’, do ‘Único’ e do ‘Verdadeiro Homem’ (MARX; ENGELS, 2007, p. 97).

Como se percebe, a pintura de Kaulbach comparece ao texto de Marx e Engels como mote inicial para revelar esse traço da filosofia dos jovens hegelianos. Também nesse exercício de crítica, alusões musicais ocorrem e auxiliam a evidenciar outros aspectos desse grupo.

Ao analisar o artigo *Rezensenten Stirners*, Marx e Engels (2007, p. 121) argumentam que se trata de um “comentário apologético” de Stirner acerca de seu livro *O único e a sua propriedade*. Desse modo, o artigo não acrescenta nada de novo à discussão. Pelo contrário, “[...] ele promove uma nova série de variações sobre os temas já tão conhecidos, entoados monótona e extensamente [...]” (MARX; ENGELS, 2007, p. 428) em seu escrito anterior. Nesse sentido, *Rezensenten Stirners* “[...] a qual, a exemplo da música dos sacerdotes hindus de Vixnu, conhece uma nota só, é transcrita agora para tons mais altos, mas o seu efeito entorpecente permanece naturalmente o mesmo” (MARX; ENGELS, 2007, p. 428).

O escrito apologético de Stirner tem uma musicalidade místico-religiosa e simplória, na qual talvez se pudesse dizer: “Outras notas vão entrar, mas a base é uma só”. Contudo, ao contrário de Tom Jobim e Newton Mendonça que intencionalmente brincam com a equivalência entre a estrutura musical e a narrativa poética em seu *Samba de uma nota só* (CAMPOS, 1974; ALMADA, 2009), Stirner não ultrapassa, segundo Marx e Engels (2007, p. 143), a “sabedoria colegial”, a despeito da intenção onipotente de ter escrito O Livro.

A alusão musical frequente outros argumentos de *A ideologia*. Marx e Engels (2007, p. 46) insistem que, na base do suposto universalismo e cosmopolitismo dos alemães, reside um nacionalismo restrito:

[...] vivem na Alemanha, com a Alemanha e para a Alemanha, transformam a canção do Reno em hino religioso e conquistam a Alsácia-Lorena, pilhando a filosofia francesa em vez do Estado francês, germanizando os pensamentos franceses em vez das províncias francesas.

Nos anos de 1840, em reação ao primeiro-ministro francês Adolphe Thiers, que demandava a posse da margem esquerda do Reno pela França, como ocorrera anos antes no reinado de Napoleão, os alemães afastaram-se do ideal iluminista e alimentaram uma consciência nacional. Por essa ocasião, a imagem do rio Reno se transformou em símbolo patriótico e inspirou mais de centenas de poemas e canções dedicadas a ele (PORTER, 1977, 1996). Segundo Figueredo (2014, p. 121),

Uma das primeiras canções a tentar ocupar o posto de hino alemão foi ‘O Reno Alemão’ (*Der deutsche Rhein*), composta por Nikolaus Becker. Em seus versos encontramos a configuração de uma identidade coletiva homofílica, unida na luta contra os povos inimigos, simbolizada pela defesa do Rio Reno, ou seja, das fronteiras do país.

Nesse contexto, o poema escrito por Becker em 1840 tornou-se muito popular; seus versos principais trazem o tom patriótico contra a ameaça francesa: “Vocês nunca terão/ Nosso livre Reno alemão” [*Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein*] (apud FIGUEREDO, 2014, p. 121). Chegou a ser musicada várias vezes e serviu de base para uma outra canção de maior sucesso ainda – *Die Wacht am Rhein* (A guarda do Reno) de Max Schneckenburger –, que alerta:

Enquanto uma gota de sangue ainda queimar
E um punho segurar a espada
e um braço segurar a arma
Inimigo algum há de pisar a sua margem! (apud FIGUEREDO, 2014, p. 122).

A conquista da região da Alsácia-Lorena, não pela ocupação efetiva dessa região, mas pela pilhagem da filosofia francesa, refere-se à tendência diagnosticada por Marx e Engels (2007, p. 85) de que os ideólogos alemães acreditam que são responsáveis por uma revolução sem igual, “[...] diante da qual a Revolução Francesa não passou de um brinquedo de criança [...]”. Tal revolução tem natureza teórica e, portanto, “[...] teria acontecido no terreno do pensamento puro” (MARX; ENGELS, 2007, p. 85) pela decomposição do sistema hegeliano cuja fermentação teria atingido as potências mundiais.

Diante de um desenvolvimento capitalista tardio, a Alemanha colocou-se como motor da revolução no plano do pensamento. Heine já tinha adiantado essa análise no poema satírico *Alemanha, um conto de inverno*⁹ de 1844 no qual utilizou:

[...] o relato de uma viagem que realizou depois de 12 anos de exílio para dissecar a realidade alemã: uma multiplicidade de estados desunidos, vivendo sob o jugo da Restauração e do domínio prussiano, ou seja, congelados num eterno inverno. [...] O ataque é feito preferencialmente ‘pelas beiradas’, desconstruindo as instituições, os símbolos e os mitos nacionais mais consagrados (WINK, 2008, p. 209).

Segundo Mehring (1985, s.p.), “[...] Heine exerceu profunda influência sobre Marx e Engels; seus versos são frequentemente repetidos em artigos de Marx e Engels dos anos 1845-1850”. Não por acaso, na argumentação contra o nacionalismo latente dos jovens hegelianos, Marx e Engels (2007, p. 452) citam versos desse poema em *A ideologia*:

A terra é dos franceses e russos,
aos britânicos pertence o mar,
mas no reino aéreo dos sonhos
o nosso domínio não tem par.
Nele temos a hegemonia,
nele é inteira nossa união;
Enquanto os demais povos
cresceram aos rés-do-chão.¹⁰

Para Marx e Engels (2007, p. 45), as especulações dos jovens hegelianos feitas em nome de um ser humano abstrato e universal portam as marcas do

⁹ No original, o título do poema de Heine (2008) é *Deutschland, ein Wintermärchen*. O termo *Märchen* significa conto, lenda, história; pode ter um sentido sarcástico, pois também indica um conto de fadas ou o que, no português, se chama conto de carochinha.

¹⁰ A tradução para o português do caput 1 desse poema pode ser encontrada na Revista *Artefilosofia* (Ouro Preto, n. 5, p. 209-214, jul. 2008).

desenvolvimento nacional histórico muito peculiar dessa região: “Todas as outras nações, todos os acontecimentos reais são esquecidos, o *teathrum mundi* limita-se à feira de livros de Leipzig e às controvérsias recíprocas da ‘Crítica’, do ‘Homem’ e do ‘Único’”. Complementa-se: as canções humanas não passam de *Rheinlieder*.

Após apresentarem algumas citações do artigo *O movimento social na França e na Bélgica* de Karl Grün, pontuam Marx e Engels (2007, p. 469): “A quem tais flores não alegam, não merece ser um ‘homem!’”. De acordo com a nota da edição alemã (MARX; ENGELS, 2007, p. 569), trata-se de uma citação modificada da ópera *Flauta mágica* de Mozart.

No segundo ato dessa ópera, cena 12, Sarastro menciona os ideais de cunho humanista e iluminista da sua irmandade e conclui sua ária *In diesen heil'gen Hallen*: “Quem não se regozijar com tais ensinamentos não merece ser um ser humano” (MOZART; SCHIKANEDER, 2004, p. 112). Marx e Engels fazem um paralelo entre a rigidez doutrinária da iniciação à irmandade do sábio Sarastro e o socialismo verdadeiro de Grün que, por trás de adornos beletristas, também não admite contestação. A troca da palavra doutrinas (no original da ópera) por flores (na citação de Marx e Engels) aguça ainda mais a ironia ao atribuir à “ingenuidade petulante” (MARX; ENGELS, 2007, p. 469) de Grün uma imagem de beleza, doçura.

Quanto à defesa de Bruno Bauer do humanismo baseado na autoconsciência, na crítica que estará sempre acima da massa, Marx e Engels antecipam, em tom profético, a chegada da revolução comunista, associada à imagem do Juízo Final, que sobre Bauer se abaterá. Nesse momento, para os autores, ecoará: “[...] em seus ouvidos a melodia da ‘Marseillaise’ e da ‘Carmagnole’, acompanhada do habitual rugir dos canhões, e a guilhotina a marcar o compasso; quando a ‘massa’ abjeta bradar o *ça ira, ça ira* e suspender a ‘autoconsciência’ nos postes de luz” (MARX; ENGELS, 2007, p. 531).

Allysson Lima (2017) observa que *Ça Ira*, *La Marseillaise* e *La Carmagnole* foram composições muito populares durante a Revolução Francesa. Registra ainda que, durante os primeiros anos revolucionários, essas canções vinculavam-se ao ativismo político, “[...] conjugando canto e ação pública” (LIMA, A., 2017, p. 86). O processo revolucionário terá, predizem Marx e Engels, uma trilha sonora: as canções revolucionárias de 1789.¹¹

¹¹ Para conhecer a letra original dessas canções, acompanhada de sua tradução para o português, conferir Lima (2017, p. 148-159).

Uma das alcunhas que recebe Max Stirner em *A ideologia – Jacques, le bonhomme* – pode ser associada ao universo musical. Jacques é a expressão francesa de Jacobus, cujo correlato alemão é Jakob. Literalmente significa Jacó, o bom homem. Em nota da edição alemã (MARX; ENGELS, 2007, p. 555), traduz-se *Jacques, le bonhomme* por Jacó, o tonto, qualificação depreciativa que os camponeses recebiam dos nobres franceses. Nesse sentido, Marx e Engels estariam transferindo esse viés insultuoso para Stirner, esse homem, aparentemente simplório, que escreveu seus escritos no baixo-alemão e, ao mesmo tempo, tem a ambição todopoderosa de ter escrito o maior de todos os livros.

Mas essa denominação remete também ao campo da música popular. Marx e Engels alegam que, ao colocar no centro de sua filosofia o Eu em sua unicidade, egoísmo e identidade consigo mesmo, Stirner “[...] não tem nada de real e profano a dizer sobre a história real e profana [...]” (MARX; ENGELS, 2007, p. 137). Isso o coloca em uma situação difícil ao se referir ao mundo, sob a forma de natureza, mundo das coisas etc. Afinal, como explicar um mundo que, em vista de sua recorrente aniquilação diante do Eu, continua a existir e reaparecer? Para os autores, Stirner perde-se em meio a construções de monótono formalismo dual que não apenas Hegel já reprovava em Schelling, mas a própria “consciência comum” escarneceu em canções populares, como a *Jockellied* (Canção de Juca), transcrita na íntegra em *A ideologia* (MARX; ENGELS; 2007, p. 138-139).¹²

Essa canção apresenta-se como uma parlenda, isto é, rima poética popular, geralmente voltada para crianças como brincadeira ou forma de memorização, por recorrer a repetições que, em alguns casos, parecem sem fim. O fato de Juca não cumprir a ordem do senhor de ceifar a aveia e para a casa não voltar desencadeia uma série de outros ordenamentos do senhor para dirimir o problema; no entanto, essas outras prescrições também não são cumpridas (pelo cão, pelo chicote, pelo fogo, pela água, pelo boi, pelo açougueiro). Por sua vez, cada nova não obediência tem um efeito determinista de retroalimentar a desobediência anterior até chegar à violação original de Juca. Tudo se resolve na última estrofe com o carrasco que cumpre a ordem do senhor e todos voltam para casa.

Há, na *Jockellied*, um elemento causal direto e único: a não obediência. No momento em que esse elemento causal é aniquilado, interrompe-se o ciclo repetitivo.

¹² Segundo Enderle *et al.* (2007, nota 134, p. 555), “‘Juca’ traduz o original *Jockel*, apelido alemão que pode ser aplicado ao nome próprio Jakob”.

O determinismo causal funciona como um esquema dual. A citação de Hegel (apud MARX; ENGELS, 2007, p. 137-138) que antecipa a transcrição da *Jockellied* compara essa perspectiva filosófica com um pintor que, diante de sua paleta, apenas encontra duas cores. A canção folclórica alemã é reproduzida por mostrar como o próprio imaginário popular “[...] pode zombar do tipo de esquemas preto e branco, não dialéticos do pensamento que Marx e Engels atribuíram a Max Stirner” (PRAWER, 2011, p. 118).

Para Marx e Engels, Stirner opera dessa maneira: a todo momento, constrói argumentações formais. Sua fragilidade as torna passíveis de serem desmanchadas tão logo sua incoerência se revele e quebre a sequência causal que construiu. Marx e Engels dedicam a maior parte de *A ideologia* para evidenciar isso. A concepção de Stirner do ser humano como único, que se forma a si mesmo e se desenvolve, no desenrolar das subjugações, em busca do autoencontro e da autoconquista, precisa desembaraçar-se da história empírica, mas dela não consegue se livrar. Ademais, esse ser humano singular e egoísta que tanto necessita, no curso de seu desenvolvimento, libertar-se de universais não passa de uma universalidade abstrata. Essas são algumas das críticas de Marx e Engels a *Jacques, le bonhomme*.

Se detalharmos as alusões a obras de arte literária para além das mencionadas até o momento, *A ideologia* revela-se um texto que oferece infindável investigação. Marx e Engels citam Sófocles, Virgílio, Juvenal, Shakespeare, Lessing, des Barreaux, Goethe, Heine, Schiller, Gellert, K. von Holtein, Chamisso, Calderón de la Barca, Alexis Willibald, Bettina von Arnim, entre tantos outros literatos.

Para mostrar o amplo espectro de autores e obras literárias, digna de nota é a presença de Camões. Ela se dá no item intitulado *O Cântico dos Cânticos de Salomão ou O Único*. Nele Marx e Engels (2007, p. 412) associam o livro de Stirner a esse texto bíblico. Porém, iniciam a seção com a citação direta em português de trechos de *Os Lusíadas*, mais precisamente do seu canto 1, entremeados de frases dos próprios autores em uma espécie de extensão dos versos do poema ou diálogo com eles:

Cessem do sábio grego, e do troiano,
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandre, e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram

.....

Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.
E vós, Spreïdes minhas...
Dai-me uma fúria grande, e sonora,

E não de agreste avena, ou fruta ruda;
 Mas de tuba canora, e belicosa
 Que o peito acende, e a cor ao gesto muda,

dai-me, ó ninfas do Spree, um canto digno dos heróis que lutam às
 Vossas margens contra os homens e as substâncias, um canto que se
 difunda por todo o universo e que seja cantado em todos os países –
 pois se trata, aqui do homem que fez

Mais do que prometia a força humana,

mais do que a simples força ‘humana’ podia realizar; trata-se do
 homem que...

edificara
 Novo reino que tanto sublimara

que fundou um novo império entre populações longínquas, a saber: a
 ‘associação’ – trata-se do

– tenro, e novo ramo florescente
 De uma árvore de Cristo, mais amada,

do tenro e jovem ramo florido de uma árvore, amada por Cristo mais
 do que qualquer outra e que não é nada menos do que a

certíssima esperança
 do aumento da pequena Cristandade,

a mais certíssima esperança de crescimento para a pusilânime
 cristandade – trata-se, numa palavra, de algo ‘sem precedentes’, do
 ‘único’ (MARX; ENGELS, 2007, p. 412-413).

Sabe-se que, no início de sua épica, Camões (2012) apresenta o que será cantado em seus versos: as glórias lusitanas decorrentes das viagens marítimas portuguesas, a conquista de terras orientais e a disseminação da cristandade pelo mundo. Também nessa ocasião, enaltecem-se os feitos dos portugueses, tidos como superiores aos heróis da Antiguidade. Como se percebe, é desse trecho específico do canto I que Marx e Engels extraem a citação para comparar essa intenção hiperbólica com a de Stirner.

Dessa maneira, enquanto *O Cântico dos cânticos* é um hino superlativo, que louva algo único, maior e mais belo – o amor entre amantes como manifestação do amor divino –, *Os Lusíadas* enaltecem o esplendor lusitano, sem precedente, igualmente único. Marx e Engels (2007, p. 413) satirizam o livro de Stirner: “Tudo o que se encontra no cântico dos cânticos sem precedentes sobre o Único já teve seu precedente no ‘Livro’”.

Por vezes, Marx e Engels instituem um diálogo com um autor pela mediação artístico-literária. Mais precisamente, em alguns momentos, eles fazem da voz do escritor (geralmente não referenciado, mas reconhecido) a sua resposta irônica diante do que é defendido. O texto literário aparece “colado” na sequência da citação do pensador que Marx e Engels analisam. Por essa razão, à primeira vista, pode até sugerir que é uma continuidade da primeira citação. Mas cumpre a função oposta: não se trata de um prolongamento, mas de uma ruptura. Nesse processo, eles ousam fazer adaptações dos versos originais para ajustá-los ao contexto. Vejamos alguns exemplos.

Diante da intenção de Bruno Bauer de criticar o liberalismo e o radicalismo do ano de 1842 – fenômenos que, segundo ele próprio, já teriam desaparecido –, Marx e Engels (2007, p. 112) lançam abruptamente o texto: “*Tant de bruit pour une omelette!*”. Essa frase vincula-se a uma anedota associada ao poeta francês Des Barreaux, segundo a qual ele e um amigo queriam comer carne durante a quaresma; porém só acharam ovos e tocinho que logo transformaram em omelete. Enquanto comiam, caiu um temporal com trovão forte e Des Barreaux teria atirado o prato pela janela e exclamado: “Muito barulho para uma maldita omelete de tocinho” (apud CAVAILLÉ, 2013, p. 301). Assim também Marx e Engels (2007, p. 112) caçoam do esforço analítico de Bauer de se debelar contra o que já desapareceu. Aqui se poderia replicar o título da comédia shakespeariana: *Muito barulho por nada*. Tamanho trabalho teórico não se justifica diante de um fenecido, a não ser que se tenha uma outra intenção por trás. De fato, Marx e Engels (2007, p. 99) sugerem isso logo no início do capítulo sobre Bauer quando afirmam que, em sua campanha contra Feuerbach e Stirner,

São Bruno provocou essa guerra e esses clamores de guerra apenas porque tinha de ‘proteger’ a si mesmo e à sua crítica insossa, azedada, contra o esquecimento ingrato do público, pois tinha de demonstrar que, mesmo sob as condições modificadas do ano de 1845, a crítica permaneceu igual a si mesma e imutável.

Em outro exemplo, Marx e Engels (2007, p. 418) declaram que o desejo hegeliano de um pensamento sem pressuposto é adaptado por Stirner que “[...] chegou até mesmo a se exceder, saindo também à caça do Eu sem pressupostos”. Para mostrar como o jovem hegeliano pretende alcançar essa façanha, eles transcrevem suas argumentações: “‘Esgota’ o clamor pela liberdade! ‘Quem deve se tornar livre? Tu, Eu, Nós. Livres de quê? De tudo aquilo que não é Tu, Eu ou Nós. Eu

sou, portanto, o cerne [...]. O que sobra se Eu me liberto de tudo o que Eu não sou? Apenas Eu e nada mais do que Eu” (STIRNER, apud MARX; ENGELS, 2007, p. 418).

Imediatamente após a citação, sem nenhuma referência, apenas o uso de aspas, eles citam: “Então era este o cerne da questão! Um escolástico viajante? O caso me faz rir”. Enderle *et al.* (2007, p. 567) reconhecem aí um extrato do *Fausto* de Goethe. Os versos se expressam na seguinte situação: Mefistófeles se apresenta a Fausto na forma de cão medonho e depois se metamorfoseia em estudante andarilho. Fausto lhe dirige a palavra: “Pois era isto/ O cerne do novelo!/ Um estudante/ Dos que andam à toa!/ É para rirmos!” (GOETHE, 2016, p. 76).

Marx e Engels substituem a surpresa de Fausto com a transformação do cão que lhe causava temor em um mero estudante em uma pergunta a Stirner. Era essa a sua questão: afirmar um Eu sem pressuposto sendo o próprio Eu o pressuposto de toda argumentação? Para os autores, os argumentos de Stirner representam uma construção teórica risível por transformar em cerne da questão aquilo que já se supõe antecipadamente.

Em outro momento, Marx e Engels apresentam a posição do socialista alemão Hermann Semmig que acredita ser o humanismo uma posição superior a qualquer outra na luta política: “No humanismo desfazem-se, então, todas as controvérsias a respeito de nomes; para que comunistas, para que socialistas? Nós somos homens” (SEMMIG, apud MARX; ENGELS, 2007, p. 449). Após a expressão francesa “*tous frères, tous amis*” que se segue ao trecho de Semmig, os autores transcrevem a seguinte estrofe, identificada em nota da edição alemã (MARX; ENGELS, 2007, p. 568) como versos do poema *Verkehrte Welt* (Mundo invertido) de Heinrich Heine:

Não nademos contra a corrente,
meus irmãos, isso de pouco adianta!
Subamos ao monte de Templo
e brademos: ‘Viva o rei!’ (apud MARX; ENGELS, 2007, p. 449).

Na máxima, somos todos homens, o socialismo verdadeiro expressa sua posição antiproletária que abstrai a luta de classes e lança o ser humano real, determinado, no “chão da ideologia” (MARX; ENGELS, 2007, p. 438). Assim como os jovens hegelianos, o socialismo alemão vive em um mundo invertido, no qual, segundo a caracterização poética de Heine (1908, p. 177), bezerros assam o cozinheiro; cavalos montam nas pessoas; alemães se tornam ateus e franceses, bons cristãos. Fazendo da Alemanha o palco do mundo, os socialistas alemães acreditam

que suas frações representam um partido ou mesmo o principal partido do momento e, assim, “[...] se imaginam girando a manivela da história mundial ao trançarem o longo fio de suas próprias fantasias” (MARX; ENGELS, 2007, p. 449).

Conforme Marx e Engels (2007, p. 439),

O socialismo verdadeiro é o mais perfeito movimento literário social, que surgiu sem interesses partidários reais e que, agora que o partido comunista tomou forma, quer continuar a existir apesar dele. A partir do surgimento de um partido comunista real na Alemanha, é evidente que os socialistas verdadeiros se restringirão cada vez mais a um público de pequeno-burgueses e a assumir o papel de literatos impotentes e decaídos como representantes desse público.

A crítica dos socialistas verdadeiros brada, no fundo, que pouco adianta nadar contra a corrente; o melhor é louvar o rei.

De todas as referências artístico-literárias de *A ideologia*, o romance *D. Quixote de la Mancha* de Cervantes ocupa um lugar fundamental, como bem observa Praver (2011, p. 119): “O autor que domina *A ideologia alemã*, no entanto, não é Heine, mas Cervantes. Todo o trabalho é permeado com alusões, citações e paródias de Dom Quixote”.¹³

Dos 126 capítulos de Dom Quixote, mais de uma dezena é mencionada em *A ideologia*. Além de Sancho e Quixote, são citadas outras personagens. Diálogos do romance são transcritos literalmente ou recriados.

Com efeito, a relação de *A ideologia* com o romance é orgânica: Marx e Engels utilizam essa narrativa paródica para construir uma outra, de cunho satírico intensificado. Nesse processo, o texto parodiado é incorporado no parodista em um movimento que, de acordo com Hutcheon (1992),¹⁴ envolve intimidade, inclusão e, ao mesmo tempo, desvio, diferença. Sant’anna (2003) também afirma que a paródia porta esse movimento de aproximação e descontinuidade; ela se apropria do texto original em um sentido desviante, parricida. Essa relação intertextual pretende produzir um efeito cômico. Fazer paródia da paródia implica exacerbar esse resultado. É nesse momento que *A ideologia alemã* se estrutura, em termos literários, como uma

¹³ Paul Lafargue (1974, p. 239) lembra: “[Marx] Gostava dos contos alegres e das narrativas de aventuras. Cervantes e Balzac foram os seus romancistas preferidos. Via em *Dom Quixote* a epopeia da cavalaria moribunda, cujas virtudes iriam tornar-se, no mundo burguês que nascia, motivo de ridículo e de zombaria. Tinha por Balzac uma admiração de tal ordem que tencionava escrever um livro de crítico acerca da *Comédia Humana*, depois de terminar a sua obra econômica”.

¹⁴ Ao utilizar essa reflexão de Hutcheon, deixa-se de lado se a paródia assim definida é realizável ou não nas obras de arte contemporâneas, polêmica que ela estabelece com F. Jameson (em sua aproximação com Theodor Adorno).

paródia não só irônica, mas também de cunho satírico. A seguir, detalha-se essa argumentação.

Considerado o primeiro romance da época moderna, o livro de Cervantes elege como protagonista um homem aficionado por livros de cavalaria que perdeu o juízo: “Impregnou-se-lhe a imaginação de tudo o que nos livros lia [...]” (CERVANTES, 2002, p. 109). Nesse desvario, batizou o velho cavalo de Rocinante e a si mesmo de Dom Quixote. Escolheu como musa uma jovem camponesa que, no reino de seus devaneios, passou a se chamar Dulcinea del Toboso e tomou como escudeiro o seu vizinho lavrador Sancho Pança, sob a promessa de lhe dar uma ilha para governar.

Sob “a experiência do mundo desencantado” (ADORNO, 2003b, p. 55), Cervantes elabora sua paródia. Seu alvo são as novelas cavalheirescas, prevalentes durante a decadência dessa instituição medieval, momento no qual

[...] o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis; que a mais autêntica e heróica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade (LUKÁCS, 2000, p. 107).

Como exposto, a crítica que Marx e Engels fazem aos ideólogos alemães é que eles tomam os produtos da consciência como autônomos e os transformam em verdadeiros grilhões que aprisionam a humanidade; assim, eles partem de ideias, representações, enfim, da produção espiritual para explicar a história real de produção e reprodução da vida. Em outras palavras, enxergam o mundo pela ótica de seus pensamentos, categorias, fantasias. Nesse aspecto, são quixotescos, pois se recusam a sair do abrigo do imaginário. Há, portanto, entre os jovens hegelianos, um “dom[-quixotismo] generalizado” (MARX; ENGELS, 2007, p. 263).

No romance, mesmo os infortúnios de Dom Quixote não o afligem, no sentido de reacender nele o juízo: “E apesar dos golpes que recebe, apesar do desprezo que tem que sofrer, nunca aquilo que realmente constituiu a realidade social de seu tempo chega a se tornar vivo em sua consciência” (LUKÁCS, 1970, p. 454). De alguma maneira, essa atitude do cavaleiro andante provoca no leitor um sentimento ambíguo, pois ele “[...] ri de Dom Quixote, zomba de sua visão do mundo, de seus objetivos, mas, ao mesmo tempo, sente uma profunda simpatia pela pureza moral de seu entusiasmo” (LUKÁCS, 1970, p. 456). Como paródia da paródia, *A ideologia* não fomenta essa afinidade; em sua interface com a sátira, o intuito é muito mais demolidor

e ridicularizante, afastando qualquer espécie de compadecimento ou aproximação do leitor com os novos cavaleiros.

Marx e Engels não apenas citam personagens e situações. Eles situam e criticam os jovens hegelianos a partir da estrutura do romance de Cervantes. Os personagens reencarnam, ganham vida na filosofia alemã após Hegel.

Quando apresenta as reflexões de Stirner sobre o crime, Marx e Engels (2007, p. 334) colocam em cena o prisioneiro Gines de Passamonte para dialogar com ele. Ruço, o jumento de Sancho, representa a aposição, cadeia de justaposições de que Stirner lança mão para converter uma representação em outra ou mostrar a identidade de coisas disparatadas. Por ser elemento definidor na argumentação stirneriana, Marx e Engels (2007, p. 266) afirmam: “A aposição é o Ruço de São Sancho, sua locomotiva lógica e histórica, a força propulsora ‘do Livro’ reduzida à sua expressão mais breve e simples”.

Dulcineia del Toboso volta à vida quando Marx e Engels (2007, p. 384) se referem à “[...] moderna cavalaria andante, na qual o dinheiro é transformado na Dulcineia del Toboso e os fabricantes e *commerçants en masse* são transformados em cavaleiros, mais especificamente em cavalheiros de indústria”. Em outro momento, Marx e Engels inserem essa personagem no meio de uma citação de Stirner (apud MARX; ENGELS, 2007, p. 385, grifo nosso): “A felicidade e a infelicidade dependem do dinheiro. Razão pela qual ele é, no período burguês, um poder, porque ele é apenas cortejado como uma moça’ (**uma leiteira, per appos[itionem], Dulcineia**) ‘sem que, no entanto, forme um par indissolúvel com ninguém”’. No índice onomástico da edição de *A ideologia alemã* pela Boitempo, associam-se as menções a Dulcineia a Marie Wilhelmine Dähnhardt, que participou do círculo berlinense dos jovens hegelianos e foi casada com Stirner por poucos anos. Na citação, percebe-se que eles sugerem que a união entre leiteira, Dulcineia e Marie resulta do uso do procedimento stirneriano de aposição: construir uma cadeia de justaposições de tal modo que coisas diferentes se mostrem iguais.

Marie também é vinculada à personagem Maritornes, em passagens como: “[...] o nosso santo Sancho [Stirner] se recolhe para junto de sua Maritornes [...]” (MARX; ENGELS, 2007, p. 201); “Desse sentimentalismo faz parte, plenamente, sua relação [a de Stirner] com Maritornes” (MARX; ENGELS, 2007, p. 290).

A associação de Marie com Maritornes parece mais direta já que, nas citações, há uma menção direta a Stirner. Contudo, com Dulcineia isso não fica muito evidente,

tendo em vista que o contexto é de discussão do dinheiro. No entanto, chama a atenção que, nos dois casos, Marie reencarna duas mulheres que, no romance, sofrem um conflito entre o que elas são de fato e o que se imagina delas: a empregada Maritornes trabalha em uma hospedaria e é vista por Dom Quixote como princesa; Dulcineia, a “senhora” (CERVANTES, 2002, p. 113) dos pensamentos do cavaleiro, era Aldonça Lourenço, lavradora por quem o fidalgo se enamorara por um tempo, sem que ela jamais o soubesse. Marx e Engels atualizam esse conflito em Marie, provavelmente em função de situações problemáticas com Stirner. Miranda (2004, p. 297-298) observa:

Marie Dänhardt a quem Stirner dedica o Único e que se separou dele pouco tempo após o fracasso do livro, depois deste lhe ter gasto a fortuna, negou-se a falar dele a John MacKay, poeta anarquista a quem se deve a ‘redescoberta’ de Stirner. Dele tem apenas a dizer que era um *dandy*, um fumador compulsivo, demasiado egoísta para ter amigos...

O possível emparelhamento entre Marie, Dulcineia, leiteira e a discussão sobre o dinheiro, feita por Marx e Engels, pode se reportar a outros fatos: depois de sair da escola de moças na qual era professor, Stirner realizou trabalhos de tradução e “[...] investiu o que restava do dote da mulher numa leiteria que faliu pela sua falta de experiência como negociante. Em 1846, Marie Dänhardt já não suportava mais acompanhar Stirner em suas tentativas fracassadas de enfrentar a vida e deixou-o [...]” (WOODCOCK, 2007, p. 108).

Em *A ideologia*, Marx e Engels chamam Stirner de Sancho Pança e Szeliga de Dom Quixote. Essa decisão terminológica está longe da simplicidade que pode induzir à primeira vista.

Segundo Mackay (2007), o livro *O único* recebeu, à época, análises significativas de Moses Hess, de Feuerbach e de Szeliga. Porém, desses três, quem fala em nome dos jovens hegelianos é Szeliga que não frequentou as reuniões do grupo na cervejaria Hippel, mas pertencia ao círculo de Bruno Bauer em Charlottenburg e teve sua estreia nesse grupo “[...] com um longa e tediosa crítica sobre *Les Mystères de Paris*” (MACKAY, 2007, p. 254). Assim, “Da parte da ‘Crítica’ foi pela boca de Szeliga, a quem Stirner respondeu, enquanto o próprio Bruno Bauer nunca chegou a mencionar o nome de Stirner em seus escritos” (MACKAY, 2007, p. 251).

A composição do par Stirner-Pança e Szeliga-Dom Quixote tem a ver com a ambiência dos hegelianos de esquerda, conjunto de pensadores com preocupações comuns, mas também algumas diferenças entre si. Essa presença e ausência de cumplicidade é uma marca da relação entre o cavaleiro da triste figura e seu escudeiro. À primeira vista, a figura antitética de Dom Quixote é Sancho Pança que, na qualidade de servo, aponta as alucinações de seu senhor. Entretanto, Pança aceita acompanhar o cavaleiro mediante promessas pouco prováveis de serem realizadas; uma delas a de se tornar governador de uma ilha. Nesse contexto, a pergunta de Carlos Drummond de Andrade (em *Disquisição na insônia*) é certa: “Que é loucura: ser cavaleiro andante /ou segui-lo como escudeiro? De nós dois / quem é o louco verdadeiro?”.

Cervantes não apenas opõe, em certas situações, a sanidade do senso comum do escudeiro e a loucura do cavaleiro andante: “Quando ele o faz, mostra repetidamente que [...] é, apesar de tudo, um fiel companheiro de Dom Quixote em todos os seus esforços; Sancho Pança ri, é verdade, de Dom Quixote, mas se junta a ele com fidelidade e honestidade” (LUKÁCS, 1970, p. 457). A crítica de Szeliga a Stirner vem de dentro do grupo, portanto daqueles que, para Marx e Engels, comungam de uma loucura comum, mesmo quando se censuram entre si.

Mas causa estranheza que Marx e Engels tenham atribuído a Szeliga o qualificativo de Dom Quixote enquanto reservavam a Stirner o papel do serviçal Sancho. Não seria Stirner o Dom Quixote, isto é, o protagonista principal do debate contra os Livres, aquele que ganha mais páginas em *A ideologia* e mais esforço analítico por parte de seus autores? Por seu turno, não caberia a Szeliga o lugar de servo, aquele que assume, inclusive, a discussão de criticar Stirner no lugar de Bruno Bauer?

A inexistência de uma explicação dos autores de *A ideologia* quanto a essa escolha levanta outras especulações: a opção por qualificar Stirner de Sancho seria um reconhecimento de seu destaque no grupo, isto é, aquele que ainda possui momentos de lucidez diante da insanidade absoluta? Ou estariam Marx e Engels ironizando e fazendo uma associação direta de Dom Quixote com a condição de Szeliga de oficial prussiano, com traços militares e agressivos (cf. MACKAY, 2007)?

A impossibilidade de chegar a uma resposta concludente também alerta que o par Stirner-Sancho e Szeliga-Dom Quixote comporta, em *A ideologia*, uma

complexidade que Marx e Engels (2007, p. 262) chegam a caracterizar como “nexo misterioso”.

Chama a atenção ainda que tanto Max Stirner como Szeliga são pseudônimos, respectivamente, de Johann Kaspar Schmidt e de Franz-Zychlinski. Portanto, em seus escritos, Stirner e Szeliga já eram figuras imaginárias para despistar perseguições e censuras. Há quem contraste a pessoa calada que era Schmidt nas reuniões em Hippel com o virulento Stirner (WOODCOCK, 2007). O sucesso da publicação do livro *O único e sua propriedade*, de Stirner, foi avassalador, assim como rápido foi o seu esquecimento (MACKAY, 2006; MIRANDA, 2004).

Ainda que se propagasse um murmúrio de que escrevia uma obra extensa, a sua publicação causou surpresa entre seus colegas da esquerda hegeliana; ele a elaborou e “[...] nunca a debateu ou permitiu que alguém visse ou lesse uma única página” (MACKAY, 2006, p. 11). Discreto, calado, simples, com o livro, ele ganha destaque entre os jovens hegelianos “[...] e desse momento em diante passava a figurar ao lado dos Bauer [Bruno, Edgar e Egbert] e outros” (MACKAY, 2006, p. 17).

O “nexo misterioso” a que se referem Marx e Engels também pode ser um gracejo em relação a Szeliga. Ao analisar *Os mistérios de Paris*, o jovem hegeliano escreve um artigo apologético dessa novela no qual o mistério é elevado à categoria explicativa do mundo e das relações humanas. Em *A sagrada família*, Marx e Engels (2005, p. 77) apontaram quanto a Szeliga: “Depois de ter concebido, a partir do mundo real, a categoria do 'mistério', ele cria o mundo real a partir desta categoria”.

Há, também, uma trama de ordem teórica no misterioso nexos entre Stirner e Szeliga. Por mais que Stirner seja travestido de escudeiro, é a ele que Marx e Engels associam Dulcineia e Maritornes. A recriação do capítulo 21 sobre o Elmo de Mambrino, a partir da compreensão de homem desenvolvida por Stirner, também traz essa ambiguidade. No romance, Quixote vê no pobre barbeiro que trazia uma bacia de latão um suposto cavaleiro que se aproxima, montado em um cavalo, tendo na cabeça o elmo de ouro. Sancho o alerta: “O que vejo e percebo [...] não é senão um homem sobre um asno pardo como o meu e que traz na cabeça uma coisa que reluz” (CERVANTES, 2002, p. 300). As palavras do escudeiro não convenceram seu amo que rumou ao ataque para apossar-se do objeto que tanto desejava. Atingido pela lança, o pobre barbeiro entregou tudo que possuía e correu ligeiro “[...] que nem o vento o alcançaria” (CERVANTES, 2002, p. 301).

Marx considera que a concepção de Stirner acerca do desenvolvimento do Espírito até chegar ao seu clímax com o Homem, como ser único, egoísta e proprietário, equivale à conquista do capacete de ouro que confere ao seu possuidor poderes. Na nova versão em *A ideologia*, o barbeiro é Bruno Bauer com a bacia na cabeça; as falas e as ações de Stirner-Sancho e de Szeliga-Dom Quixote são invertidas em relação ao romance original. Em *A ideologia*, não é Szeliga-Dom Quixote que, em sua imaginação, confunde a bacia com o capacete de ouro mágico, mas Stirner-Sancho. Por sua vez, não é Stirner-Sancho que alerta o cavaleiro de que o suposto elmo não passa de uma bacia de barbeiro, mas Szeliga-Quixote.

Prawer (2011, p. 120) explica isso da seguinte maneira:

Cervantes fornece, neste novo contexto, ocasião para um jogo de inversões, de mudança de papéis e lados, de permutações, que Marx sempre teve o prazer de jogar. Dom Quixote e Sancho foram, de fato, feitos para trocar papéis [...] – um processo não sem relação a aspectos evidentes da concepção de história de Marx e à inversão quiasmática que é uma característica tão marcante de seu estilo.

Para além dessa indicação de Prawer, parece que a natureza da discordância em relação a Stirner faz com que Marx e Engels recorram a esse jogo de inversões como forma de exacerbar e ridicularizar o emaranhado teórico dos neo-hegelianos.

Para Marx e Engels, na argumentação de Stirner, a afirmação do Eu se passa pela afirmação de seus objetos, de seu pertencimento a si mesmo, como únicos e incomparáveis; um Eu que se põe a partir do nada e se consome a si próprio e não conhece dualidade com outro, pois faz das coisas aquilo que é. O sujeito sanciona o mundo. O Eu é, portanto, criador e criatura. Assim, eles entendem que o uso do Tu na trama stirneriana se refere a um duplo do próprio Eu. Nesse caso, aos olhos de Marx e Engels (2007, p. 98), Stirner “[...] é ao mesmo tempo a ‘fraseologia’ e o ‘proprietário das fraseologias’, ao mesmo tempo Sancho Pança e Dom Quixote”. Eles complementam:

Szeliga é Stirner como criatura, Stirner é Szeliga como criador. Stirner é o ‘Eu’, Szeliga o ‘Tu’ ‘do Livro’. Daí que Stirner, o Criador, se comporte em relação a Szeliga, a Criatura, como em relação ao ‘mais irreconciliável dos inimigos’. No momento em que Szeliga tenta se tornar independente de Stirner [...] – São Max o ‘busca’ de volta ‘para dentro de si mesmo’ [...]. Entretanto, a luta do criador contra a criatura, de Stirner contra Szeliga, é apenas aparente: [Sz]eliga, [agora], sai a campo atirando contra o seu criador as frases de efeito desse [criador] [...]. Portanto, Dom Quixote, agora como Szeliga, realiza trabalhos de servo para o seu ex-escudeiro (MARX; ENGELS, 2007, p. 262-263).

Portanto, Marx e Engels representam esse embaraço da argumentação de Stirner com a confusão dos papéis entre Sancho e Quixote na sátira que escrevem.

Em sua *Poética*, Aristóteles (1987) afirma que, enquanto a tragédia imita ações e personagens nobres, a comédia se volta para ações ignóbeis, para aquela espécie de vício risível, ridículo. Até aqui Marx e Engels o seguiram: colocaram no centro o ridículo das teorizações de um grupo que se arroga a “Crítica crítica” e, assim, coloca-se no plano do admirável. O confronto dessa pretensão traz o efeito irônico. Segundo Venâncio (2009, p. 11),

[...] a ironia dentro do escopo marxista não deve ser pensada meramente como uma ferramenta de persuasão via desmoralização da corrente oposta ou, até mesmo, via bufonaria. A ironia, dentro de Marx e Engels, pode ser considerada como uma importante ferramenta de crítica social.

Para Marx e Engels, o projeto revolucionário da “Crítica crítica” não ultrapassa o horizonte pequeno-burguês de reformas do pensamento. Em um contexto de pressões revolucionárias, os Livres se refugiam no conforto de um lugar social moribundo, tal como Quixote se expatriou para as suas fantasias medievais em plena transição moderna. Por essa razão, servir-se da paródia de Cervantes mostra-se orgânico à proposta de *A ideologia alemã*. Por certo, Marx e Engels exploram com liberdade a tensão entre a obra original de Cervantes e a obra que elaboram para analisar a nova cavalaria dos ideólogos alemães.

No entanto, continua Aristóteles (2015) na *Poética*, a comédia (assim como a tragédia) lida com o universal, com a verossimilhança, em oposição à poesia jâmbica, satírica, que zomba de alguém e, portanto, volta-se para indivíduos particulares. Sob esse aspecto, Marx e Engels distanciam-se do estagirita, pois construíram uma sátira na qual pôr em xeque a produção intelectual dos jovens hegelianos implicou a ofensiva teórica contra o que defendia seus membros. Em outros termos, demandou trazer o risível de suas argumentações individuais. Nesse ponto, acontece o que Sant’Anna (2003) observa, baseado em Tynianov: a paródia de uma comédia transforma-se em tragédia. Ao parodiarem uma comédia, Marx e Engels trazem à baila o efeito trágico da situação. Marx abandona a posição assumida em sua tese de doutoramento, como se estivesse reescrevendo o seu prefácio e admitindo: os hegelianos de esquerda estão do lado das forças históricas antiprometeicas.

1.4 O TEATRO BURLESCO DE NAPOLEÃO III

Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Marx (1988, p. 7).

Escrito por Marx em 1852, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* traz referências abundantes ao mundo artístico-literário. A qualificação de Engels desse texto como “exposição concisa e epigramática” (ENGELS, 1988, p. 5) dos eventos da França de fevereiro de 1848 a dezembro de 1851 está longe de apenas indicar o matiz mordaz e crítico da análise marxiana do golpe de estado do sobrinho de Napoleão. Além de inúmeras referências literárias, o “fio dos acontecimentos” (MARX, 1988, p. 14) é retomado e refletido por Marx a partir de várias alusões teatrais. A relação entre história, tragédia e farsa apenas inicia uma série de outras citações: a cena política (p. 12), a cena pública (p. 12) e a cena revolucionária (p. 12), encenações (p. 59), os atores (p. 30), atos da peça (p. 71), máscara (p. 7, p. 8, p. 45, p. 44), “Prólogo. Comédia da confraternização geral” (p. 70).

Isso tudo para demonstrar, nas palavras do próprio Marx (1988, p. 3), “[...] como a luta de classes na França criou circunstâncias e condições que possibilitaram a uma personagem medíocre e grotesca desempenhar um papel de herói”. Em outros termos, essas expressões “[...] são somente algumas das metáforas teatrais que Marx emprega em seus esforços para desacreditar Napoleão III e seus seguidores. Eles são atores incompetentes parodiando uma obra de melhor qualidade” (PRAWER, 2011, p. 179).

Dessa forma, o universo teatral adentra a estrutura narrativa marxiana de modo que sua retomada dos eventos assume a composição de um drama teatral que revela a farsa histórica de suposta repetição dos feitos de Napoleão Bonaparte. A distinção entre a grandeza da tragédia de Napoleão e a dramaturgia burlesca de Luís torna-se elemento central em sua compreensão da própria história.

Para expor a fraude do presente, Marx recorre, em *O 18 Brumário*, a vários literatos, como Heine, Balzac, Shakespeare, Goethe e Chamisso.

Para Marx, na primeira Revolução Francesa, há um movimento histórico de avanço, de apoio no que existe de mais avançado para levá-la mais além: “A

Revolução move-se, assim, ao longo de uma linha ascensional” (MARX, 1988, p. 23). O contrário acontece com a Revolução de 1848: “Cada partido ataca por trás aquele que procura empurrá-lo para a frente e apóia-se pela frente naquele que o empurra para trás” (MARX, 1988, p. 23-24). Por isso, para Marx (1988, p. 24), “A revolução move-se, assim, em linha descendente”.

Em especial, o breve período da República Constitucional ou Parlamentar (1849 a 1851) foi repleto de contradições: constitucionalistas que conspiraram contra a constituição; revolucionários que se declararam constitucionalistas; um Poder Executivo que fincou sua força em sua debilidade; enfim, uma República que se revelou monárquica, pois conduzida pelos setores sociais mais conservadores. Esse momento de “[...] paixões sem verdade, verdades em paixões, heróis sem feitos heróicos, história sem acontecimentos” (MARX, 1988, p. 24) é apresentado por Marx como a inversão de *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Nesse livro, Chamisso (1989) conta a história de Schlemihl, um homem que vendeu sua sombra em troca de uma bolsa de fortunas. Diante do assombro do menino que primeiro percebeu e denunciou que, ao andar ao sol, faltava-lhe o que qualquer pessoa decente teria – uma sombra –, Schlemihl lamenta: “E assim como outrora eu sacrificara riquezas por uma consciência limpa, havia agora entregado a sombra em troca de reles ouro” (CHAMISSO, 1989, p. 26).

Para Marx, os homens e os acontecimentos na efêmera República Parlamentar são “[...] como sombras que perderam seus corpos” (MARX, 1988, p. 24). Isentas de qualquer referente objetivo, as sombras não têm com o que serem comparadas e ganham autonomia em relação aos corpos. Dessa forma, podem assumir o formato que lhes é mais oportuno como projeções livres que se automodelam. Não por acaso, no período republicano a que se refere Marx, os portadores da revolução não se apresentaram como revolucionários. Libertos de seus corpos, eles vestiram “o uniforme da ordem” (MARX, 1988, p. 24). Em pleno período constitucional, também os beneficiários do sufrágio universal o revogaram em nome do próprio povo com a justificativa de que “Tudo o que existe merece perecer” (apud MARX, 1988, p. 11). Essa fala de Mefistófeles (retirada do *Fausto* de Goethe) mostra o escárnio dos rumos históricos.

Após a extinção do sufrágio universal, abriu-se um momento de conflito entre a Assembleia Nacional e Bonaparte que redundou na separação entre o poder militar e o Parlamento e na destituição de Changarnier, comandante da Guarda Nacional de

Paris. Sobre o que restou da Assembleia Nacional depois de perder o poder sobre o Exército e a Guarda Nacional, Marx assinala seu estado aproximando-se das palavras de Jacques, personagem shakespeariano de *As you like it*: “[...] sem olhos, sem ouvidos, sem dentes, sem nada [...]” (MARX, 1988, p. 53).

Na peça teatral, Jacques apresenta ao Duque a vida humana a partir de estágios, caracterizando a cena que encerra essas etapas como “[...] a segunda infância e o mero esquecimento, sem dentes, sem olhos, sem sabor, sem nada” (SHAKESPEARE, 2011, p. 55). A inserção adaptada desse trecho faz um paralelo entre a última fase da vida humana, segundo Jacques, e o estado senil, terminal, da Assembleia Legislativa, fato relevante na construção do golpe de 1852.

Marx usa narrativas literárias na atribuição de codinomes a Luís Napoleão e à legião miliciana que o acompanha: a Sociedade de 10 de dezembro. Marx (1988, p. 14) chama Napoleão de “o herói Crapulinski” que se apresenta como o “salvador da sociedade”. De acordo com Prawer (2011, p. 181), “É Heine quem fornece o nome que ele nunca deixará de aplicar, a partir de então, ao próprio Luís Napoleão: o nome Crapülinski que Heine inventou em um cruel poema sobre exilados poloneses em Paris intitulado *Dois Cavaleiros*”. Nesse poema, as pretensões aristocráticas de dois poloneses são confrontadas com sua miserável condição de desterro na França (HEINE, 1908, p. 402). Heine faz um trocadilho com a palavra francesa *crapule* – crápula, pulha, canalha –, denominação que a própria burguesia usava em alusão aos trabalhadores e miseráveis (“quarto estado”) – para compor o nome de Crapülinski. Marx se aproveita desse trocadilho para se referir a Napoleão III e seus atos inescrupulosos por trás de sua aura heroica.

Para Marx (1988, p. 44), Luís Napoleão apresenta-se ao mundo a partir de uma referência literária, pois “[...] concebe a vida histórica das nações e os grandes feitos do Estado como comédia em seu sentido mais vulgar, como uma mascarada onde as fantasias, frases e gestos servem para disfarçar a mais tacanha vilania”.

A expressão “os grandes feitos do Estado” vem do termo alemão *Haupt-und Staatsaktionen*. Ele pode, como ocorre na citação, indicar grandes eventos políticos, ações principais e de Estado. Porém, também responde pelo gênero dramático característico de peças teatrais de companhias alemãs no século XVII e na primeira metade do século XVIII que mesclam tragédia e farsa e têm por traços intrigas políticas, maquinações, traições, enganos e, por vezes, como personagem relevante o *Hanswurst* (literalmente o João Salsicha), essa figura barroca do palhaço ou bufão.

Esses dois sentidos de *Haupt-und Staatsaktionen* se entrecruzam na medida em que os eventos histórico-políticos constituem o enredo dessas peças (cf. BENJAMIN, 1984). A convergência desses dois sentidos se encontra no texto marxiano. Não é fortuito que Luís Napoleão também seja chamado por Marx (1988, p. 44-45) de *Hanswurst*:

Em um momento em que a própria burguesia representava a mais completa comédia, mas com a maior seriedade do mundo, sem infringir quaisquer das condições pedantes da etiqueta dramática francesa, e estava ela própria meio iludida e meio convencida da solenidade de sua própria maneira de governar, o aventureiro que considera a comédia como simples comédia tinha forçosamente que vencer. Só depois de eliminar seu solene adversário, só quando ele próprio assume a sério o papel imperial, e sob a máscara napoleônica imaginar ser o verdadeiro Napoleão, só aí ele se torna vítima de sua própria concepção do mundo, o bufão [*Hanswurst*] sério que não mais toma a história universal por uma comédia e sim a sua própria comédia pela história universal.

O sobrinho de Bonaparte compreende a história a partir do drama barroco alemão: os acontecimentos históricos são montados como uma cena; há a justaposição entre o acontecimento e o drama; há ainda o apelo à força do destino que faz os mortos ressuscitarem, e a história supostamente se repetir:

Se a história é o 'teatro do mundo', os acontecimentos são espetáculos, as ações dos homens são papéis desempenhados por atores. O autor – ou agente – é a história como destino, senhor este da vida e da morte. [...] Tudo se passa, sob a inexorabilidade do destino, como se as 'forças das potências noturnas do tempo e do mundo dos homens' fosse o lugar 'onde os mortos golpeiam os vivos' (MATOS, 1998, p. 47).

Marx também vincula menções literárias à Sociedade de 10 de dezembro, grupo formado em 1849 sob pretexto de formar uma sociedade beneficente, composto pelo lumpemproletariado de Paris, organizado em facções secretas dirigidas por bonapartistas.

Segundo Marx (1988, p. 44), "Na sua Sociedade de 10 de Dezembro reúne dez mil desclassificados, que deverão desempenhar o papel do povo como Nick Bottom representara o papel do leão". Há aqui a alusão ao personagem shakespeariano Bottom de *Sonho de uma noite de verão*. Nessa peça, há a organização da comédia a ser apresentada no casamento do Duque e da Duquesa. Mesmo lhe tendo sido delegado outro papel, Bottom (traduzido para o português como Novelo) solicita encenar o leão. Ele acredita que comoverá a todos com seu rugido forte. Seus colegas

o alertam que isso pode causar pavor à duquesa e às outras senhoras e servir de motivo para serem enforcados. Ele, então, promete “[...] rugir tão gentilmente como uma pomba a mamar. Rugirei como se fosse um rouxinol” (SHAKESPEARE, 2016, p. 43). Em outro momento, ele sugere que seja elaborado um prólogo no qual o ator explique antecipadamente que ele representará o leão e rugirá, mas que ele não é o leão e, portanto, não há motivo para susto ou temor. Também aconselha o uso de uma máscara que permita à plateia ver parte de seu rosto.

Ambas as ideias – a do rugir como um rouxinol e a da antecipação da trechos da peça ao público – esvaziam a simbiose entre personagem e ator. Por certo, um leão que ruge como rouxinol não é um leão; um ator que revela a sua encenação de modo a separar quem ele é e o que ele representa anula o efeito da dramaturgia. Rompe-se a pretensão de verdade na corporificação da personagem.

A partir dessa base literária, Marx considera que a Sociedade de 10 de Dezembro se traveste de um personagem: o povo. Ao encenar esse papel diante de seu governante, ela pode rugir de modo amável ou mesmo urrar de forma pavorosa como Nick Bottom. Em ambas as situações, o “povo” não abala nem pressiona o governo porque adotou uma postura dócil ou porque assumiu, nos bastidores do poder, que tudo não passa de uma encenação, pois, na vida real, como aponta Marx, essa Sociedade constitui o exército particular de Luís Napoleão.

Marx (1988, p. 45) se refere ainda a esse grupo como “a sociedade secreta dos Schufferle e Spiegelberge”. Há aqui a referência a dois membros do grupo de bandidos liderados por Moor no romance de Schiller *Os bandoleiros*. Schufferle aparece como um assassino cruel que mata anciãos, amas, jovens senhoritas, grávidas. Depois de se gabar de ter matado um bebê ao lançá-lo ao fogo, é expulso por Moor do seu bando. Já Spiegelberg é aquele que, desde o início do romance, conspira contra Moor por querer ocupar seu lugar de comandante; é dissimulado, manipulador, covarde, chantagista e esturador. Marx explica que, por trás de um discurso de ordem, família, propriedade e religião, Luís Bonaparte é acompanhado por uma milícia cujos membros se assemelham a esses dois personagens. São aproveitadores, covardes e traiçoeiros, “bando de patifes” (MARX, 1988, p. 82) que se infiltram na corte, nos ministérios, exércitos e altos postos do governo. Ele complementa: “Pode-se fazer uma ideia perfeita dessa alta camada da Sociedade de 10 de Dezembro quando se reflete que Véron-Crevel é o seu moralista [...]” (MARX, 1988, p. 82).

Prawer (2011) observa que o composto Verón-Crevel associa a vida real de Louis Verón ao personagem que ele, sem saber, inspirou: Crevel, de *A prima Bette* de Balzac.

Louis Véron ressuscitou, em 1835, *Le Constitutionnel*, um jornal político e literário francês que, de 1815 a 1839, foi o porta-voz de ideias liberais e bonapartistas contra a Restauração. Nessa reedição, contudo, o jornal perdeu seu viés de oposição e se apresentou como um investimento lucrativo. Publicado inclusive nos domingos, continha quatro páginas. A última era reservada apenas a propagandas (ADAMOWICZ-HARIASZ, 1999). Sob o comando de Verón, *Le Constitutionnel* se tornou um veículo importante tanto na eleição de Luís Bonaparte como presidente, como no governo imperial que se instalou após o golpe.

Balzac se inspirou em Verón para construir seu personagem Crevel. Para Harvey (2015), Balzac realça a incapacidade da burguesia de ter intimidade e sentimentos profundos devido à frieza do cálculo, ao egoísmo e à busca do lucro e do dinheiro. Crevel ilustra esse fato:

[...] o mais grosseiro dos personagens burgueses de Balzac procura conquistar a afeição da sogra de seu filho no início de *A prima Bette*. Mas, quando Adeline finalmente cede porque está presa a um endividamento crônico devido à libertinagem desenfreada de seu marido, Crevel duramente a rejeita, após lhe dizer de forma direta e elaborada que tal gesto exigiria a perda de rendas em seu capital (HARVEY, 2015, p. 68-69).

Verón-Crevel funde, em um composto, literatura e mundo, realidade e ficção, pessoa real e pessoa imaginada, inspirador e personagem. Trata-se de um complexo histórico-identitário que condensa a burguesia em sua virada conservadora e que, para Marx, tem como representantes iminentes os membros da Sociedade de 10 de dezembro.

De acordo com Prawer (2011, p. 180), “As imagens de paródia que vimos recorrentes tantas vezes no retrato selvagem de Marx sobre Luís Napoleão e sobre seus tempos ganham muito de sua força ao serem vistas no contexto de outro tipo de imitação e estilização digna”.

Foi com o figurino romano que a Revolução Francesa enfrentou sua missão de erguer a sociedade burguesa. Tão logo essa sociedade foi erigida, lembra Marx (1988), essas figuras desapareceram, pois a sociedade burguesa gerou seus próprios intérpretes e porta-vozes. Dessa maneira, “A ressurreição dos mortos [...] tinha,

portanto, como finalidade de glorificar as novas lutas e não a de parodiar as passadas [...]” (MARX, 1988, p. 8). Com o golpe de Napoleão III, apela-se novamente para a ressurreição dos mortos de modo a justificar o cenário político presente, mas agora essa retomada do passado é farsesca. Os franceses confeccionaram não apenas “[...] a caricatura do velho Napoleão como geraram o próprio velho Napoleão caricaturado [...]” (MARX, 1988, p. 9). A farsa histórica se instaura, pois aí se efetiva o viés próprio do burlesco: “[...] tratar com nobreza o trivial e trivialmente o que é nobre, acompanhando nisto o princípio barroco do mundo às avessas” (PAVIS, 2008, p. 36).

Marx também avalia as revoluções proletárias do século XIX: elas se criticam continuamente, interrompem seu curso, retrocedem ao que já estava resolvido, zombam das debilidades de seus primeiros esforços, parecem vencer inimigos que se reerguem mais fortalecidos, recuam diante da infinidade de seus próprios objetivos. Diante desse cenário, cria-se uma situação na qual as próprias condições confrontam essas revoluções e dizem, segundo Marx (1988, p. 10), “Aqui está Rodes, salta aqui”.

Essa frase é retirada da fábula de Esopo sobre um viajante muito arrogante que se gabava dos lugares que visitara e dos seus feitos maravilhosos nas viagens. As pessoas que o ouviam já estavam saturadas de sua presunção. Um dia ele narrou ter participado de uma competição em Rodes na qual pulou o dobro de distância dos outros competidores. Arrematou seu relato dizendo que quem não acreditasse nele poderia ir a Rodes e perguntar a qualquer um. Recebeu, porém, a seguinte resposta: você pode provar saltando aqui mesmo (ESOPO, 1995, p. 66).

Ao lançar mão da fábula de Esopo, Marx observa que as circunstâncias cobram das revoluções proletárias do século XIX: a que vieram? O que são capazes de fazer? Em outros termos, a própria história exige dessas revoluções a sua ação e efetivação.

Diante do panorama histórico-analítico desenhado por Marx, não há como discordar de Praver (2011). Assim como ocorrera em *A luta de classes na França*, as metáforas do teatro, dos entretenimentos populares e da paródia literária atuam como elementos de coesão de *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*.

2 AS MENÇÕES LITERÁRIAS EM O CAPITAL: UM PENSAR A SER PERCEBIDO

Motivado pelo artigo de Engels *Esboço de uma crítica da economia política*, Marx inicia seus estudos de Economia Política em 1844, esforço registrado nos *Cadernos de Paris* e *Manuscritos econômico-filosóficos*. Apesar de suas obras subsequentes tangenciarem as discussões econômicas, *Contribuição à crítica da Economia Política* de 1859 representa a primeira publicação importante de todo esse percurso (DEUS, 2015) e “[...] é geralmente considerado o primeiro rascunho de *O capital*” (MUSTO, 2011, p. 33). Porém, apenas em 1867, com *O capital*, sua crítica mais madura é divulgada, mesmo permanecendo inacabada.

Mais de duas décadas de acúmulo de estudos foram necessárias para elaboração de *O capital*. Há que se considerar a dificuldade a que se refere Hobsbawm (1995) em *Era dos extremos*: escrever sobre uma época cuja maior parte coincide com o seu tempo de vida. Marx elege como objeto de estudo a sociedade capitalista; investiga, portanto, uma sociedade movediça que se altera no decorrer da própria pesquisa. Ademais, seus estudos foram entrecortados por exílios, envolvimento político, trabalho como jornalista, aprofundamentos teóricos, problemas financeiros e de doença (MUSTO, 2018). Portanto, os adiamentos foram inúmeros.

Nesse contexto, também se situam as preocupações com o estilo de sua escrita e com a forma de exposição do texto. No prefácio da primeira edição, Marx apresenta o primeiro volume de *O capital* como continuidade do livro *Contribuição à crítica da Economia Política*, o que implicou resumir o conteúdo da publicação anterior e aperfeiçoar a forma de exposição: “Não tive em mira apenas a conexão e a inteireza exigidas pelos assuntos tratados. Melhorou-se a exposição” (MARX, 1985a, p. 3). Como afirma Deus (2015, p. 928), “No período de vinte e três anos, Marx elaborou uma série de planos para sua obra, anunciou diversos formatos e redigiu diversos esboços e materiais preparatórios, além das anotações de leitura”. Foram, assim, “[...] anos de experimentação e de permanente busca da forma expositiva adequada” (ROSDOLSKY, 2001, p. 27).

A arquitetura geral de exposição de *O capital* será discutida no Capítulo 4, no contexto de diálogo com Theodor Adorno. Neste momento, à semelhança do que foi feito no capítulo anterior com outras obras, a intenção é oferecer um panorama da

presença de citações artístico-literárias e de suas prováveis funções no texto marxiano.

Seguindo a tendência de outros escritos, *O capital* contém referências artísticas variadas,¹⁵ mas predominam as literárias. Elas são muito abrangentes e envolvem desde um campo literário mais popular (provérbios, fábulas, lendas e mitos) até literatos de diferentes momentos históricos, como: Homero (928 a.C.-898 a.C.), Esopo (620 a.C.-564 a.C.), Píndaro (517 a.C.-438 a.C.), Sófocles (497/496 a.C.- 406/405 a.C.), Lucrécio (94/50 a.C.-55 a.C.), Virgílio (70 a.C.-19 a.C.), Horácio (65 a.C.- 8 a.C.), Ovídio (43 a.C.-18 a.C.), Antipatro de Salônica (50 a.C.- 4 d.C.), Juvenal (50/60 d.C.- 127 d.C.), Dante (1261-1321), Thomas Morus (1478-1535), Rabelais (1494-1553), Shakespeare (1564-1616), Cervantes (1547-1616), William Stafford (1593-1684), John Dryden (1631-1700), Nathaniel Lee (1653-1692), Daniel Defoe (1660-1731), Lesage (1668-1747), Voltaire (1694-1778), Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805), Heine (1797-1856), Martin Tupper (1800-1844), Balzac (1799-1850), Harriot Martineau (1802-1876), Nikolaus Lenau (1802-1850), Charles Dickens (1812-1870), Pierre Dupont (1821-1870), Fritz Reuter (1810-1874).

Antes de abordar alguns modos de aparição das obras desses literatos, cabe registrar que sua incidência é incomparavelmente maior no livro 1 do que nos outros dois. Como se sabe, dos três livros de *O capital*, o primeiro foi o único que Marx publicou em vida. Mesmo trabalhando nos livros 2 e 3 até 1878, Marx não conseguiu fechar sua redação definitiva, não apenas devido aos compromissos políticos, mas também a debilidades de saúde. A publicação póstuma ocorreu graças ao trabalho de Engels de preencher lacunas, introduzir trechos de ligação e atualização e, em alguns casos, de elaboração:

Se, dessa maneira, foi possível salvar o legado de Marx e editar o Livro Segundo, em 1885, e o Livro Terceiro, em 1894, é evidente que estes não poderiam apresentar a exposição acabada e brilhante do Livro Primeiro. Mas Engels, ao morrer pouco depois de publicado o último Livro, havia cumprido a tarefa. Restavam os manuscritos sobre a história das doutrinas econômicas, que deveriam constituir o Livro Quarto. Ordenou-os e editou-os Kautsky, sob o título de Teorias da Mais-Valia, entre 1905 e 1910 (GORENDER, 2013, p. 3031).

¹⁵ Sobre pintura, conferir no livro 1 (MARX, 2013, p. 685); sobre música, nos livros 1 (MARX, 1985a, p. 279-280), 2 (MARX 2014, p. 599) e 3 (MARX, 2017a, p. 432-433).

O trabalho de Engels, contudo, não salvou a obra de seu caráter inconcluso. Além disso, em especial a partir das publicações da MEGA 2 (*Marx-Engels-Gesamtausgabe*, “Obras completas”),¹⁶ ganhou relevância a polêmica sobre a edição de *O capital* em função da possibilidade de comparação dos livros 2 e 3 editados por Engels e os rascunhos e manuscritos originais de Marx (cf. HEINRICH, 1996-1997; KRÄTKE, 2015; ROTH, 2015).

Por mais que menções à obra de arte literária possam ser observar em suas anotações, manuscritos e materiais de estudo, sua incidência maior no livro 1 de *O capital* sugere uma relação entre sua inserção e o trabalho expositivo marxiano. O refinamento na forma e no conteúdo do livro 1 pelo próprio Marx parece se constituir uma das razões importantes que explica essa presença massiva da literatura nesse texto.

O procedimento adotado neste capítulo é semelhante ao de Praver (2011) e de Silva (2018). Não se trata, portanto, de mapear todas as menções literárias em um levantamento descritivo completo de sua aparição nos vários livros de *O capital*. O intuito é identificar e expor alguns momentos em que essas referências ocorrem e compreender sua articulação com a discussão conceitual desenvolvida, isto é, com a crítica marxiana à Economia Política.

Além disso, dentro de alguns usos da obra de arte literária já identificados por Praver e Silva, propõem-se eixos de discussão a partir dos modos de aparição dessas citações. No primeiro, a obra de arte literária é identificada por Marx em sua autoria e apresentada ao leitor no todo ou em excertos em função de alguma reflexão desenvolvida. Há, dessa maneira, uma clara distinção entre os textos conceitual e artístico-literário a despeito do diálogo estabelecido entre eles. No segundo eixo, expressões do campo literário são apropriadas por Marx e ganham novos sentidos; é o caso de termos como *Sturm und Drang*, robinsonadas, mas também nomes de literatos usados como forma de avaliar produções intelectuais de diversos campos. No terceiro conjunto de exemplos, destacam-se as comparações feitas por Marx entre pessoas reais e personagens literários; de modo mais preciso, Marx recorre a personagens fictícios para destacar aspectos, dinâmicas e ações de sujeitos efetivos. Por fim, na forma mais abundante de aparição, Marx menciona obras de arte literária sem identificá-las, sem nenhuma chamada que possa preparar sua menção; por mais

¹⁶ Sobre a diferença entre a primeira MEGA (nos anos 1920-30) e a segunda, iniciada nos anos 1970 e ainda em curso, conferir Marxhausen (2014) e Cerqueira (2014).

que um leitor mais atento possa reconhecê-las ou que elas sejam clássicas e de conhecimento amplo, o procedimento marxiano é trazê-las para o texto como um prolongamento do seu próprio pensar.

2.1 OBRA DE ARTE LITERÁRIA: MENÇÃO SUBALTERNA OU HONROSA?

Em alguns momentos, Marx traz para *O capital* trechos literários devidamente identificados e os apresenta ao leitor. Esse é o caso do trecho de *Timon de Atenas*, de Shakespeare, já mencionado nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, e que reaparece em nota de rodapé quando Marx explica o desaparecimento das diferenças qualitativas das mercadorias no dinheiro. Sem nenhuma chamada anterior, a nota de rodapé já se inicia com a longa citação na qual o personagem Timão critica o poder inversor do ouro (MARX, 1985a, p. 146).

Na nota de rodapé logo em seguida a essa, em referência à crítica da Antiguidade quanto à ação corrosiva do dinheiro, Marx (1985a, p. 147) apresenta um trecho de *Antígona* de Sófocles:

Nada suscitou nos homens tantas ignomínias como o ouro.
É capaz de arruinar cidades,
De expulsar os homens de seus lares;
Seduz e deturpa o espírito nobre
Dos justos, levando-os a ações abomináveis;
Ensina ao mortal os caminhos da astúcia e da perfídia,
E o induz a realizar obras amaldiçoadas pelos deuses.¹⁷

Esse é um trecho da fala de Creonte após ser informado da tentativa de sepultamento do corpo de seu sobrinho Polinices, contra seu decreto de interdição. Para o monarca, isso só poderia ser feito por alguém que foi corrompido e subornado, o que explica sua crítica ao poder do vil metal, aspecto realçado por Marx à revelia da discussão entre direito natural e direito positivo feita por Hegel (1993) em sua *Estética*¹⁸ acerca dessa tragédia e distante das posteriores releituras políticas que enaltecem a rebeldia de Antígona, tal como se desenhou na literatura dramática moderna e contemporânea (cf. RESENDE, 2017; BRECHT, 1993).

Ao destacar a grande indústria, Marx chama a atenção para a aplicação capitalista da maquinaria. Em tese, poderia encurtar o tempo de trabalho, aliviar a

¹⁷ Conferir os versos de 344 a 349 de Sófocles (2011).

¹⁸ Para aprofundar, conferir Barba (1998).

labuta, mas, de fato, prolonga sem medida a jornada, além de produzir uma população trabalhadora excedente. Nesse contexto, ele se lembra do poeta Antípatros, de Tessalônia, que viu no moinho de grãos a redução do trabalho humano: “E Antípatros, um poeta grego do tempo de Cícero, saúda a invenção do moinho de água para moer o trigo, forma elementar de toda maquinaria produtiva, como a aurora libertadora das escravas e restauradora da idade de ouro” (MARX, 1985a, p. 465). Na nota de rodapé nº. 156, ele cita o poema em sua tradução alemã:

Poupai, raparigas, vossas mãos que trituram o grão, e dormi
Suavemente. Que o galo vos anuncie em vão a madrugada
Deo confiou o trabalho das jovens às ninfas
Que correm agora saltitantes e lépidas sobre as rodas,
Os eixos estremecidos giram com seus raios
Fazendo rodar a pesada pedra.
Vivamos a vida dos antepassados e alegremo-nos,
Sem trabalho, com as dádivas que a deusa nos proporciona (apud
MARX, 1985a, p. 466).

Para Marx, o poema oferece a possibilidade de caracterizar a antítese entre a concepção antiga e a moderna: na Antiguidade, vê-se o desenvolvimento do instrumental para poupar esforço e trabalho; na Era Moderna, para trabalhar mais. E conclui ironicamente: “Ah! esses pagãos! Nada entendiam de economia política, nem de cristianismo [...]” (MARX, 1985a, p. 465-466).

Ao tratar das condições do proletariado agrícola britânico, Marx observa fenômenos que, segundo ele, marcham juntos: por um lado, a formação de uma população supérflua nos campos; por outro, a emigração constante para as cidades. Em documentos oficiais, ele identifica o registro de queixas contraditórias: a falta e o excesso de trabalhadores rurais. Em sua explicação: “Há sempre trabalhadores agrícolas de mais para as necessidades médias e de menos para as necessidades excepcionais ou temporárias da lavoura” (MARX, 1985a, p. 805). Movimento semelhante, segundo Marx, ocorre na França nas últimas décadas de tal maneira que se tornou visível o decréscimo da participação percentual da população rural, que tem migrado para as cidades. Já em 1846, escreve o poeta Pierre Dupont:

Mal vestidos, morando em buracos,
sob tetos arruinados, em meio a escombros,
vivemos com as corujas e os ladrões,
amigos das sombras (apud MARX, 1985a, p. 806).

No intuito de caracterizar a semelhança entre as condições do proletariado agrícola britânico e as do francês quando migram para as cidades, Marx recorre a um

fragmento de *Le chant des ouvriers* (“O canto dos trabalhadores”). Pierre Dupont, seu autor, “[...] era o principal escritor de canções populares versando sobre a vida no campo” (ANDRIOLO, 2006, p. 46). Apesar de escrito em 1846, Baudelaire considerava esse poema a “Marselhesa do trabalho”, hino revolucionário por excelência; chamava seu amigo Dupont “o poeta de 1848” (OEHLER, 2010, p. 29). Nele Marx encontra uma fonte digna de conhecimento sob a forma de lírica poética. É como se o universo reflexivo tivesse no artístico uma fonte possível de compreensão do mundo.

Ainda no rol dos exemplos deste eixo, no final do prefácio à primeira edição de 1867 de *O capital*, Marx registra que acolherá críticas científicas com satisfação, mas, em relação aos “preconceitos da chamada opinião pública”, seguirá a máxima do grande Florentino: “*Segui il tuo corso, e lascia dir le genti!* [Segue teu rumo e não te importes com o que os outros digam!]” (MARX, 1985a, p. 7). Trata-se de uma adaptação dos versos 13 ao 15 do canto V do Purgatório de *A divina comédia*.

Conduzido por Virgílio, Dante encontra uma multidão de almas que morreram de modo violento. Por um instante, Dante se detém quando essas almas percebem que ele tem sombra e, portanto, está vivo: “Para esse som voltei o olhar no instante/ E as vi maravilhar-se na procura / de mim, de mim, e do lume faltante” (ALIGHIERE, 2001, p. 298). Virgílio o repreende por preocupar-se com isso. Nesse momento, o poeta pronuncia os versos modificados por Marx: “Vem, e ignora das gentes os comentos, [*Vien dietro a me, e lascia dir le genti!*] sê como torre que nunca estremece/ seu firme cimo por soprar de ventos” (ALIGHIERE, 2001, p. 38).

À primeira vista, a menção parece um floreio que finaliza o texto. Contudo, o conselho a ser dado ao cientista é retirado da literatura artística. Algo semelhante ocorre quando Marx recorre também à citação de Dante no final do prefácio de *Para a crítica da economia política*: “Mas na entrada para a Ciência – como na entrada do Inferno – é preciso impor a exigência: *Qui si convien lasciare ogni sospetto/ Ogni viltà convien che que sia morta* [Que aqui se afaste toda a suspeita/ Que neste lugar se despreze todo o medo]” (MARX, 1987, p. 32). Em ambos os casos, a obra de arte literária mostra-se conselheira do cientista.

No capítulo sobre a lei geral da acumulação capitalista, Marx observa que economistas políticos reconheceram que o excedente da população trabalhadora é uma necessidade da indústria moderna. Depois de admitir isso, afirma ele (1985a, p. 737):

[...] a economia política, essa velha solteirona, põe na boca do príncipe dos seus sonhos, o capitalista, as seguintes palavras dirigidas aos trabalhadores supérfluos, lançados à rua pelo capital adicional que eles mesmos criaram:

‘Nós fabricantes fazemos por vós o que podemos, ao aumentar o capital de que precisais para viver; a vós cabe fazer o resto, adaptando vosso número aos meios de subsistência’.

Com seu habitual sarcasmo, Marx caracteriza a Economia Política de “velha solteirona” que tem no capitalista o seu príncipe e que elabora argumentos para justificar suas ações diante dos trabalhadores desempregados e para cobrar deles que se adaptem. O trecho entre aspas da citação foi tirado do conto *The Manchester Strike*, de Harriet Martineau (1802-1876). Esse recurso é intrigante na composição textual. Primeiro, porque o sarcasmo marxiano está embebido de uma dose machista muito peculiar do século XIX que cria a imagem pejorativa de mulher sem marido, solteira, viúva:

[...] o século XIX inventou o estereótipo da ‘velha solteirona’, haja vista o romance *La vieille fille* (1837) de Honoré de Balzac. Nesse século, com as mudanças sociais em pleno vapor, o casamento passa a ser bastante controlado. Passa a acontecer mais tarde ou não acontece, quer porque as pessoas querem trabalhar antes para terem condições suficientes para se casarem posteriormente, quer porque é melhor casar apenas um filho por família para que a fortuna fique concentrada e os bens não se dispersem. Lembramos que o dote era comum na Europa do século XIX e muitas famílias tinham dinheiro para pagar apenas o dote de uma filha. Dessa maneira, muitas mulheres ficam sem se casar e surge então a figura da mulher só, a ‘velha solteirona’ [...] (PEREIRA, 2019, p. 33-34).

O segundo ponto que torna intrigante esse trecho de *O capital* refere-se ao seguinte fato: junto à sua irônica crítica à Economia Política, eivada de preconceitos machistas, Marx recorre a Martineau que, além de escritora, foi economista e ativista feminista; considerada também “a primeira mulher socióloga” (MIGUEL, 2017). Suas publicações tiveram grande alcance: no final da década de 1820 e início dos anos de 1830, ela superou Dickens por um tempo (VINT, 2007). Recorrendo a Roberts, Miguel (2017, p. 26) observa que seus trabalhos foram muito criticados, inclusive por John Stuart Mill, a quem ela também superou em termos de publicação: “De qualquer forma, os livros de Martineau venderam, até 1834, dez mil cópias por ano, enquanto ‘Principles of Political Economy’ de Mill vendeu 3 mil cópias em quatro anos” (MIGUEL, 2017, p. 26).

O conto cujo trecho Marx menciona compõe o livro *Illustrations of Political Economy* (1832-1834), uma série de vinte e quatro contos fictícios, com um ensaio final, “[...] escritos para elucidar os princípios da economia política clássica para um público mais amplo” (VINT, 2007, p. 3). Como dito, trata-se de *The Manchester Strike*, conto número 7 do livro, que narra o contexto de uma redução salarial na cidade de Manchester. A história se inicia com a descrição do impacto disso na vida do trabalhador William Allen e sua família. Nesse conto, Martineau “[...] apresenta outro bom exemplo da maneira pela qual a teoria salarial clássica poderia ser usada na tentativa de persuadir trabalhadores a se submeterem à vontade férrea das leis da economia política” (VINT, 2007, p. 12). Marx reconhece, no conto da escritora, os argumentos de persuasão apresentados aos trabalhadores nessas condições desfavoráveis: os capitalistas tentam convencer de que fazem tudo para melhorar a vida dos trabalhadores e que caberia a esses se adaptarem aos meios disponíveis de subsistência.

Já no início do livro 3 de *O capital*, faz sua reverência a Balzac:

Numa sociedade dominada pela produção capitalista, mesmo o produtor não capitalista está sob o domínio das ideias capitalistas. Em seu último romance – *Les paysans* – Balzac, admirável pela penetrante percepção das condições reais, descreve de maneira precisa como o pequeno lavrador, para ter a amizade de seu agiota, presta-lhe gratuitamente toda espécie de serviços e ainda pensa que nada lhe dá, porque não gasta dinheiro no próprio trabalho. Assim, o agiota mata dois coelhos com uma cajadada. Evita gastar dinheiro em salário e envolve cada vez mais na teia da usura o lavrador progressivamente arruinado por afastar-se do trabalho de sua lavoura (MARX, 2017a, p. 42).

As condições dos camponeses franceses no século XIX foram tema de vários romances de Balzac. Neles aparecem o estabelecimento de uma ética burguesa no campo e os conflitos que disso resultam (GARCIA, 2012). Em *Os camponeses*, em particular, a dependência do camponês em relação ao usurário (tema citado por Marx) aparece em detalhes.

Como de costume, Balzac (1855, p. 264) não poupa adjetivos insultuosos aos avarentos do romance: qualifica Rigou de “a terrível figura [...], o lobo do vale”, enquanto Godain é o mais assustador, “o avarento sem ouro, o mais cruel de todos os avarentos” (BALZAC, 1855, p. 399). Na história balzaquiana, os usurários situam-se em um grupo formado por advogados, comerciantes e médicos que procuram a todo custo acumular capital, em especial pela exploração da população rural. Contra

a aristocracia ou no desejo de se tornarem proprietários, os camponeses se aliam a esse grupo, mesmo que essa aliança não lhes seja totalmente benevolente: vivem sob a ameaça de execução hipotecária e de trabalho forçado que oferecem ao seu prestamista. Esse é o caso de Courtecuisse que pega dinheiro emprestado de Rigou, mas só consegue pagar os juros do empréstimo. Sob esse aspecto, observa Harvey (2015, p. 52),

Embora fosse mais fácil para o campesinato ir contra a aristocracia e culpá-la por sua condição degradada do que resistir à burguesia local da qual dependia, o ressentimento pelo poder burguês nunca estava longe da superfície. [...] Uma vez que o campo é um local de instabilidade e guerra de classes, a ameaça que ele represente ao mundo parisiense se torna demasiado visível. Embora Paris possa reinar, é o campo que governa.

Marx se serve dessa situação conflituosa figurada por Balzac em seu romance póstumo: a introdução de relações capitalistas no campo o torna um vulcão prestes a explodir. Mesmo coalizões entre classes e grupos sociais são marcadas por inconstâncias. Afirma-se a necessidade de pacto entre camponeses e burguesia contra a aristocracia fundiária. Dessa forma, a sujeição do camponês ao usurário burguês o leva a dívidas infundáveis e a prestar trabalhos sem serem pagos, o que fomenta, ao mesmo tempo, todo tipo de ódio e maldição da população rural em relação à burguesia (TILBY, 2014).

Ainda neste eixo de discussão, podem-se incluir ocasiões nas quais Marx cita a obra de arte literária para afirmar que ela se tornou realidade ou que a realidade imaginada foi ultrapassada pela realidade efetiva.

Marx se utiliza de uma imagem literária para analisar os efeitos da produção manufatureira sobre a formação humana. Para ele, é como se tornasse “[...] realidade a fábula absurda de Menenius Agrippa que representa um ser humano como simples fragmento de seu próprio corpo” (MARX, 1985a, p. 412-413).

Em 494 a.C., Menenius Agrippa foi enviado a fim de persuadir os plebeus a retornar para Roma e a cessar sua revolta. Ele pronunciou em Monte Sacro, diante dos plebeus, uma fábula à maneira de Esopo. Esse acontecimento foi narrado por Tito Lívio no livro II de *Ab urbe condita*, mas também pelo historiador do século I a. C. Dionísio de Halicarnaso, em *História Antiga de Roma* (CRUZ, 2011). Na fábula, Agrippa mostra a revolta das partes do corpo em relação ao estômago que, segundo elas, se aproveita do trabalho de todos para ser alimentado. As partes decidem parar de nutri-

lo. Com isso, acabaram por enfraquecer todo o corpo. Percebem, então, que o estômago também tinha uma importante função: gerar e distribuir força e energia para todo o corpo por meio do sangue. Essa fábula e sua associação plebeus/partes do corpo e patrícios/estômago convenceu a plebe a cessar sua revolta e retornar a Roma.

De acordo com Cruz (2011), na narrativa de Tito Lívio da fábula, Agripa teria se reportado a um tempo remoto no qual o ser humano como ser vivo era desunião e desacordo, pois cada parte de seu corpo possuía uma maneira própria de falar e de pensar. No relato de Dionísio de Halicarnaso, Agripa teria suposto o que aconteceria se as partes do corpo tivessem cada qual sua própria percepção e voz. Mais do que o desenrolar da fábula (que poderia ser explorado para mostrar uma perspectiva social funcionalista), Marx parece se ater ao fato de que, seja na suposição de um tempo remoto, seja de um tempo futuro, a fábula ganha realidade no ser humano-fragmento produzido pela manufatura.

Também no livro 1, quando aborda as condições de trabalho na fabricação de palitos de fósforo, Marx (1985, p. 279) afirma: “O dia de trabalho variava entre 12, 14 e 15 horas, com trabalho noturno, refeições irregulares, em regra no próprio local de trabalho, empestado pelo fósforo. Dante acharia que foram ultrapassadas nessa indústria suas mais cruéis fantasias infernais”. O inferno social descrito por Marx está aquém da horrenda imagem do inferno dantesco com seus nove círculos espirais. A ficção foi ultrapassada pela história.

Como se percebe nos exemplos apresentados nesta seção, em alguns momentos, Marx traz a obra de arte literária para o texto identificando-a e apresentando-a de modo claro. Nesses casos, ela aparece vinculada à compreensão de algum aspecto destacado por Marx. O leitor constata com nitidez a distinção entre o texto conceitual e o artístico. Sob esse aspecto, é um modo de aparição da literatura que pode ser visto como subalterno: a arte ilustra a discussão argumentativa desenvolvida por Marx.

Entretanto, Marx parece dizer mais que isso quando traz a literatura dessa forma. A seu modo, a arte se apresenta como um conhecimento relevante da vida, é capaz de evidenciar aspectos significativos de alguns fenômenos e, portanto, é digna de ser ouvida. Nos *Manuscritos* de 1844, Marx já reconheceu que Shakespeare, em *Timão de Atenas*, descreve a essência do dinheiro de modo acertado. Como se verá adiante, afirmação semelhante é feita em *O capital* em relação a Balzac “[...] que

analisou tão profundamente todos os matizes da avareza” (MARX, 1985a, p. 685). Não por acaso, Engels (2012, p. 68) chegou a admitir:

Em torno deste quadro central, Balzac concentra toda a história da sociedade francesa, a sociedade que conheci mais em seus livros – inclusive no que tange a detalhes econômicos (por exemplo, a redistribuição da propriedade da realza e da propriedade privada depois da Revolução) – que nos textos de todos os especialistas do período, historiadores, economistas e estatísticos tomados em conjunto.

Nessa forma de citar a literatura em *O capital*, há uma oscilação: ela aparece no texto a reboque de uma discussão, mas em um reconhecimento honroso de seu poder gnosiológico.

Marx também apresenta essa postura em relação à literatura popular. Ao tratar o trabalho do alfaiate, Marx (2013, p. 134) observa que, além de produzir “[...] roupas, logo, também pessoas [...]”, [ele produz valor], [...] massa amorfa de trabalho, que não se diferencia em nada do trabalho objetivado no valor do linho”. Segundo Herzog *et al.* (2017), o provérbio alemão *Kleider machen Leute* (“As roupas fazem o monge”) é uma variação do ditado latino *Vestis virus reddit* (“As roupas fazem o homem”). Mesmo atribuindo a identidade do sujeito a uma indumentária e, portanto, à aparência exterior e invertendo o fato de que as pessoas produzem as roupas, o ditado popular atribui às vestes uma utilidade. Assim, com humor, Marx o introduz na caracterização da face concreta da alfaiataria. No início do Capítulo 4 do livro 1 (A transformação do dinheiro em capital), Marx considera que o capital se confronta com a propriedade fundiária na forma de riqueza monetária. Para ele, a oposição entre o poder da propriedade fundiária e o poder do dinheiro ganha expressão nos provérbios franceses: “*Nulle terre sans seigneur* (‘Nenhuma terra sem senhor’) e *L’argent n’a pas de maître* (‘O dinheiro não tem senhor’)” (MARX, 2013, p. 223). Marx traz para o texto a sabedoria dos ditos populares para distinguir a pessoalidade da posse de terra e a impessoalidade da força do dinheiro.

2.2 EXPRESSÕES LITERÁRIAS E SEUS DESLOCAMENTOS

Neste item, serão abordados exemplos de como Marx se apropria de algumas expressões do campo literário, assim como de nomes de literatos e os utiliza em outros contextos.

Por duas vezes, no livro 1, Marx desloca a expressão *Sturm und Drang*, relativa ao movimento da literatura alemã no período de 1760 a 1780, de reação ao racionalismo iluminista, e a utiliza em um sentido corriqueiro. Na primeira menção, Marx afirma que, de 1820 a 1830, há vitalidade científica no campo da Economia Política na Inglaterra, com grande divulgação e difusão da teoria de Ricardo, à semelhança do que ocorreu na França, com a fisiocracia depois que Quesnay faleceu: “Nesse período, a literatura da economia política na Inglaterra lembra o período de *Sturm und Drang* econômico ocorrido na França, após a morte do dr. Quesnay [...]” (MARX, 2013, p. 85).

Como se percebe, essa transposição não implica um total abandono do universo literário. Ela se nutre do sentido geral da expressão – Tempestade e ímpeto – vinculado à manifestação poderosa e selvagem das emoções, para indicar situação de movimentação, exaltação, agitação. Tal fato pode explicar por que, em algumas edições em português, o termo literário alemão não é preservado e ganha outra tradução, como na Difel: “A literatura da economia política, na Inglaterra, durante esse período, lembra a fase de agitação, ocorrida na França, após a morte de Quesnay [...]” (MARX, 1985a, p. 11).

A expressão *Sturm und Drank* se repete quando Marx prepara o leitor para a citação de um trecho do Manifesto do Comitê de Greve de Trabalhadores da Construção Civil de Londres, em 1860-61, em defesa da redução da jornada de trabalho para nove horas: “Mas, subitamente levanta-se a voz do trabalhador que estava emudecida no turbilhão [*Sturm und Drank*] do processo produtivo [...]” (MARX, 1985a, p. 263).¹⁹ Aqui tanto a Difel como a Boitempo abandonaram a expressão literária em alemão e sua tradução correspondente para o português. Optaram por outros termos (turbilhão e frenesi, respectivamente), o que, infelizmente, oculta a faceta literária que o pensar e o elaborar marxianos, por vezes, assumem.

Enquanto a expressão *Sturm und Drang* é revestida de uma tradução cotidiana, o termo robinsonada migra do campo artístico e chega ao texto marxiano com tom bastante irônico, tornando-se central na crítica aos teóricos da Economia Clássica. A crítica literária deriva essa palavra do personagem Robinson Crusóé, do romance homônimo de 1719, de Daniel Defoe, e inicialmente a atribui às imitações desse romance.

¹⁹ “Mas eis que, de repente, ergue-se a voz do trabalhador, que estava calada no frenesi do processo de produção [...]” (MARX, 2013, p. 308).

Primeiro livro que o personagem Emílio, de Rousseau, deveria ler,²⁰ a ficção de Defoe envolve uma narrativa de viagem e naufrágio, de solidão e isolamento em uma ilha deserta, de afirmação do individualismo como base da sobrevivência, de exaltação do trabalho e da organização do tempo (para trabalhar, descansar, explorar a ilha etc.).

A ideia de um ser humano abstrato, sem determinações sociais, lançada pela filosofia política de Hobbes e Locke, adquire uma forma estética em um momento peculiar. O sucesso do romance de Defoe se dá em um contexto prestes a testemunhar o triunfo do capitalismo industrial e da doutrina liberal. Seu lugar é representativo da concepção burguesa de ser humano: “[...] Robinson Crusóé é uma alegoria da concepção liberal de natureza humana, e sua ética utilitária seria posteriormente desenvolvida pela Economia” (AUGUSTO, 2016, p. 305). Adensa-se, na Economia Política, a afirmação de uma natureza humana universal, segundo a qual o ser humano possui propensão natural à troca, a agir por interesse próprio e de modo competitivo.

Nos *Grundrisse*, Marx (2011a, p. 39-40) declara:

O caçador e o pescador, singulares e isolados, pelos quais começam Smith e Ricardo, pertencem às ilusões desprovidas de fantasia das robinsonadas do século XVIII, ilusões que de forma alguma expressam, como imaginam os historiadores da cultura, simplesmente uma reação ao excesso de refinamento e um retorno a uma vida natural mal-entendida. [...] Essa é a aparência, apenas a aparência estética das pequenas e grandes robinsonadas. Trata-se, ao contrário, da antecipação da ‘sociedade burguesa’, que se preparou desde o século XVI e que, no século XVIII, deu largos passos para sua maturidade. [...] Aos profetas do século XVIII, sobre cujos ombros Smith e Ricardo ainda se apoiam inteiramente, tal indivíduo do século XVIII – produto, por um lado, da dissolução das formas feudais de sociedade e, por outro, das novas forças produtivas desenvolvidas desde o século XVI – aparece como um ideal cuja existência estaria no passado. Não como um resultado histórico, mas como ponto de partida da história. Visto que o indivíduo natural, conforme sua representação da natureza humana, não se origina na história, mas é posto pela natureza.

Essa argumentação se repete em *O capital*: “A economia política adora imaginar experimentos robinsonianos” (MARX, 1985a, p. 85). Por fazer “[...] Robinson aparecer em sua ilha”, Marx (1985a, p. 85) considera que Ricardo transforma o

²⁰ Sobre o livro *Robinson Crusóé*, Rousseau escreve que seu pupilo o lerá entre 12 e 15 anos: “Será o primeiro livro que Emílio lerá; sozinho, constituirá por bastante tempo sua biblioteca inteira, e nela sempre ocupará um lugar de destaque” (ROUSSEAU, 2004, p. 244).

pescador e o caçador primitivos em donos de mercadorias. Em relação ao romance de Defoe, afirma que os trabalhos executados por Robinson, suas anotações e registros dos objetos úteis, das operações requeridas para sua produção e da média de tempo de trabalho para sua produção já contêm tudo que é necessário para caracterizar o valor.

Na continuidade de sua reflexão, Marx (1985a, p. 86) sugere ao leitor deixar a ensolarada ilha de Robinson a fim de perceber a relação de dependência dos indivíduos “na sombria idade média europeia”. Nesse momento, contrasta o modo de vida feudal com o moderno. Assim como Hegel, Marx reconhece que o capitalismo constituiu propriamente a sociedade civil. Dissolvida a unidade imediata com o grupo (familiar, tribo, comunidade), os indivíduos se comportam como seres particulares e, por princípio, livres de coações comunitárias.

Conforme Hegel (1997), o princípio da sociedade civil é a pessoa concreta para si mesma um fim, o indivíduo moderno. Ele age movido por seus interesses egoístas e se apresenta como um agente econômico que enfrenta as outras vontades para fazer valer a sua. Por seu turno, sob o risco de não efetivar seus interesses, esse indivíduo se relaciona com a particularidade análoga de outrem: afirma-se e se satisfaz por meio de outrem; é obrigado, assim, a passar pela mediação da universalidade. A Economia Política profere essa inter-relação como rivalidade, concorrência.

Para Marx, as ficções de robinsonadas têm correlatos no campo filosófico-científico. O romance não é somente uma alegoria do individualismo moderno. O sentido é que o ser humano abstrato, desprendido de suas relações sociais, ilustra não apenas o coração da sociedade civil, esfera regida pelos interesses particulares, mas também é transformado em modelo da gênese da humanidade, um ponto de partida natural da história e não o seu resultado.

Marx já criticara, em 1844, esse procedimento dos economistas políticos de remeter a “um estado primitivo imaginário” (MARX, 2004, p. 80) que, ao invés de esclarecer algo, leva a discussão para “uma região nebulosa, cinzenta” (MARX, 2004, p. 80). Segundo Marx (2004, p. 80), nada elucida e se assemelha à doutrina religiosa: “Assim o teólogo explica a origem do mal pelo pecado original (*Sündenfall*), isto é, supõe como um fato dado e acabado, na forma da história, o que deve explicar”. Ao tomar emprestada a expressão robinsonadas, Marx extrai do âmbito estético-literário

uma figuração que é explorada com algum grau de liberdade e ampliada de modo a ganhar um conteúdo de crítica à naturalização do capitalismo.

Ressalta-se, no entanto, que o próprio romance de Defoe sofre uma torção interpretativa por parte de Marx a partir de alguns traços de seu personagem principal: Crusoé organiza suas atividades, estabelece o ritmo de trabalho, enfim, “[...] detém o controle da produção e o faz de acordo com suas necessidades; algo oposto ao que ocorre no sistema capitalista, cuja produção de mercadorias se realiza à revelia do controle consciente dos homens” (SILVA, 2018, p. 123).

Marx (1985a, p. 87) se aproveita do exemplo ficcional de Crusoé e o amplia para um horizonte social também ficcional no qual supõe “[...] uma sociedade de homens livres, que trabalham com meios de produção comuns, e empregam suas múltiplas forças individuais de trabalho, conscientemente, como força de trabalho social”. Segundo Marx (1985a, p. 87), nesse contexto, as determinações do trabalho de Robinson (detalhadamente descritas no romance) aparecem sob uma perspectiva coletiva e “[...] passam a ser sociais, ao invés de individuais. Todos os produtos de Robinson procediam de seu trabalho pessoal, exclusivo e, por isso, eram, para ele, objetos diretamente úteis. Em nossa associação, o produto total é um produto social”.

Em sua projeção, Marx imagina a distribuição de parte desse produto como novo meio de produção e outra consumida pelos membros da comunidade. Acrescenta que o modo de distribuição variará conforme a organização da produtividade da sociedade e o nível de desenvolvimento histórico dos produtores. Supõe que cada um participará desses bens de consumo pelo tempo de seu trabalho; portanto, o tempo de trabalho mede a participação individual dos produtores no trabalho comunitário e sua cota no produto global destinado ao consumo.

Na torcedura da configuração estético-literária de Robinson Crusoé, Marx se aproveita de alguns elementos de caracterização da vida laboriosa do personagem e transforma a ficção romanesca em trampolim para imaginar uma ficção social que afronta as robinsonadas da Economia Política: “Por isso a história dele é tão importante para Marx, por nela estar representada uma relação social livre, na qual se pode gerir conscientemente a produção social e determinar, de acordo com as necessidades, o que, como e quando produzir” (SILVA, 2018, p. 126-127).

Em alguns momentos, Marx se utiliza de nomes de literatos como parâmetro de avaliação do que escreve e defende um filósofo ou cientista. Por exemplo, ele qualifica o economista alemão Wilhelm Roscher (1817-1894), defensor da ideia de

que a formação da mais-valia decorria da parcimônia do capitalista, de “uma genialidade digna de Gottsched” (MARX, 2013, p. 293). Marx se refere ao escritor, crítico e dramaturgo alemão Johann Christoph Gottsched (1700-1776), que afirmava os ideais racionalistas, a subordinação da arte alemã ao classicismo francês e a moral como critério de julgamento estético (cf. PAULA, 2008a; KORFMANN, 2010). Sua figura ficou associada à arrogância e estupidez, como explica nota da edição *Marx-Engels Werke*, traduzida pela Boitempo (MARX, 2013, p. 293). À semelhança do que fez com o termo *Sturm und Drang*, a Difel faz uma interpretação da comparação e opta por extrair o nome de Gottsched e atribuir a Roscher uma “genialidade asnática” (MARX, 1985a, p. 243).

Em sua crítica à vulgaridade e pedantismo de Jeremias Bentham, Marx (1985a, p. 708) o compara com um escritor: “Bentham é entre os filósofos o que Martin Tupper é entre os poetas. Ambos só poderiam ter nascido na Inglaterra”. Em nota de rodapé nº. 63, acrescenta: “Se eu tivesse a coragem de meu amigo H. Heine, chamaria o Jeremias de gênio da estupidez burguesa” (MARX, 1985a, p. 708). Marx tinha tamanha repugnância pelas posições filosóficas e econômicas de Bentham que o vincula a Martin Tupper, poeta inglês que, para ele, era símbolo de aversão e antipatia (MARX; ENGELS, 2012b).

Já Andrew Ure (1778-1857), químico e economista, é chamado por Marx (1985a, p. 477) “o Píndaro da fábrica automática”. Em seu livro *Philosophy of manufactures* (de 1835), Ure apontava a indolência e indocilidade dos trabalhadores durante a manufatura. Nesse momento, segundo ele, cabia impor aos operários disciplina e ordem, conquista que ele atribui a Richard Arkwright, inventor e fabricante inglês. Suas posições o colocam como “advogado do sistema fabril” (MARGLIN, 1978, p. 14), o que permite a Marx associar seus escritos às odes ou cantos triunfais do poeta grego Píndaro (século V e IV a.C.), dirigidos, em especial, a Dionísio (cf. OLIVEIRA, 2017).

Em direção semelhante, diante do discurso do estadista inglês da era vitoriana William Ewart Gladstone (1809-1898), em 7 de abril de 1864, sobre o orçamento, Marx (1985a, p. 757-758) o qualifica de

[...] ditirambo pindárico à produção da mais valia e à felicidade do povo moderada pela pobreza. Ele fala de massas (à beira do pauperismo), de ramos de atividades em que ‘os salários não subiram’, e sintetiza a felicidade da classe trabalhadora com as seguintes palavras: ‘Em noventa por cento dos casos, a vida humana não passa de uma luta para existir’.

Extrair uma expressão ou o nome de um escritor do campo literário e usá-lo em outros contextos implica uma dose de liberdade por parte de Marx, por mais que essa transposição também respeite, em certa medida, os sentidos originários. Marx já tinha feito essa exercitação dentro do próprio universo literário. Em 1859, ao opinar sobre a tragédia histórica *Franz von Sickingen* de Ferdinand Lassale, Marx escreve um parecer ao colega e, dentre os seus vários apontamentos, comenta: “[...] terias podido fazer com que teus personagens expressassem as ideias mais modernas sob sua forma mais ingênua [...]” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 74). Conclui: “Tu te verias obrigado, querendo ou não, a shakespearizar muito mais o teu drama – e considero atualmente o teu defeito mais grave o ter escrito a moda de Schiller, transformando os indivíduos em simples portadores do espírito da época” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 75). O termo *shakespearizar* é um neologismo marxiano cujo sentido é eminentemente estético-literário. A predileção pelo poeta e dramaturgo inglês é tamanha que serve de critério para a valoração estética de outras obras.

O recurso ao universo literário ganha uma maior densidade quando Marx lança mão de personagens literários para se referir a pessoas ou a fenômenos, em uma espécie de correspondência imagética, a face perceptível de sua argumentação. É isso que veremos na próxima seção.

2.3 PESSOAS REAIS E PERSONAGENS LITERÁRIOS

Um trecho das *Sátiras* de Juvenal aparece em uma “intromissão” que Marx faz no depoimento de Smith, sócio-gerente de uma fábrica de papéis pintados de Manchester, extraído do relatório sobre *Children’s Employment*, de 1863. Ao citar o relato de Smith, ele toma a liberdade de entremeá-lo com a sua própria fala, inclusive, incluindo a citação de Juvenal:

‘Nós’ (quer dizer, a ‘mão de obra’ que trabalha para ‘nós’), ‘trabalhamos sem interrupção para as refeições, de modo que o trabalho diário de 10 horas e meia é concluído às 4 e meia da tarde, o que ultrapassa esse tempo é computado como hora extra’. (Será verdade que esse sr. Smith fica sem refeições durante as 10 horas e meia?) ‘Nós’ (o mesmo Smith) ‘raramente paramos antes das 6 horas da tarde’ (ele se refere ao consumo de ‘nossas’ máquinas de força de trabalho), ‘de maneira que nós’ (*iterum Crispinus* [eis outra vez Crispino]), ‘na realidade, trabalhamos além da jornada normal durante todo o ano [...]. Tanto as crianças quanto os adultos’ [...] (MARX, 2013, p. 280).

A expressão de Juvenal *iterum Crispinus*²¹ está no livro 1 das *Sátiras*, mais precisamente na parte IV,²² cujo foco central é o debate dos membros do Conselho sobre o que fazer com um peixe muito grande que o imperador Domiciano ganhou e que não cabia em nenhuma das tigelas de que se dispunha. Contudo, a parte inicial – que se inicia justamente com “Eis Crispino novamente” – é um ataque a Crispino, egípcio caracterizado como vaidoso, ostentador de luxo e riqueza, incestuoso e também conselheiro do imperador (MOTA, 2015; VITORINO, 2003; ABREU, 2001).

Marx observa que o empresário Smith fala no plural como se estivesse nas mesmas condições dos trabalhadores da fábrica que gerencia. A repulsa pelos seus argumentos o faz invocar o personagem torpe criado por Juvenal.

Marx compara Edmund Potter, ex-presidente da Câmara de Comércio de Manchester, com um personagem do romance de Schiller *Kabale und Liebe*. Sob o efeito do desemprego no ramo têxtil, em decorrência da guerra civil americana e da crise de algodão que a acompanhou, trabalhadores ingleses pressionaram o Estado a fim de facilitar a emigração para colônias inglesas ou para os Estados Unidos. Em 24 de março de 1863, a *Times* publicou uma carta de Edmund Potter, tomada como “manifesto dos fabricantes” pela Câmara dos Comuns, na qual considera ser uma injustiça o clamor da opinião pública pela emigração da força de trabalho com recursos oficiais. O patrão teria, para ele, de ser ouvido e protestar: “Que será do capitalista se a emigração da força de trabalho for encorajada ou permitida?” (POTTER, apud MARX, 1985a, p. 669). Em seguida, Marx (1985a, p. 669) escreve: “Esse grito do fundo do coração nos lembra Kalb, marechal da corte, em pânico diante da possibilidade de perder o bem-bom”.

De aparência e modos nobres, o personagem marechal von Kalb do romance schilleriano foi envolvido em uma intriga palaciana pelo presidente da corte. Na verdade, ele foi chantageado: caso não participasse, o presidente da corte renunciaria, o que ocasionaria também a sua queda do posto. Com espanto, ele declara, conforme nota da edição alemã traduzida pela Boitempo: “E eu? [...] Vós sois um homem estudado! Mas eu, *mon Dieu!* O que será de mim se Sua Alteza me demitir?” (MARX, 2013, p. 650). Para um personagem construído de modo caricatural para satirizar os costumes da corte (KONZETT, 2000), seu lamento é carregado de

²¹ A Difel opta por fazer outra tradução, descaracterizando a expressão latina. No lugar de *iterum Crispinus*, ela traduz: “ainda Smith” (MARX, 1985a, p. 280).

²² Conferir a tradução dessa parte das *Sátiras* de Juvenal por Mota (2015).

excesso dramático. Considerando que, em geral, o Estado legisla em prol da defesa dos interesses burgueses, Marx estabelece similitude do reclame de Potter por “justiça” ao pranto caricatural de von Kalb.

Quando aborda a reprodução simples no livro 2, Marx critica o argumento vulgar de Destutt de Tracy que explica que o lucro do capitalista vem do âmbito da circulação: ele vende mais caro tudo que o produz; essa venda ocorre primeiramente entre os próprios capitalistas. Marx (2014, p. 87) ironiza: “Agora conhecemos, pois, a fonte do enriquecimento dos capitalistas. Ela desemboca no segredo do ‘Entspecktor Bräsig’, segundo o qual a grande pobreza provém da grande *pauvreté* [pobreza]”. Em nota da edição alemã traduzida, sabe-se que o *Entspekter Bräsig*²³ é personagem da obra *Ut mine Stromtid*²⁴, de Fritz Reuter,²⁵ literato alemão contemporâneo de Marx e um dos principais representantes do realismo alemão.

Ut mine Stromtid foi escrito em três volumes (1862-1864) no dialeto de Mecklenburg. Conta a história do cotidiano da população rural de Mecklenburg, em especial, como lidam com os problemas reais de endividamento, leilão, sobrevivência. Apesar de seu personagem principal ser o arrendatário Karl Hawermann, o romance também tem no “Tio Bräsig” figura relevante da trama. É astuto, apressado, fato que o leva a certas confusões e descuidos cheios de humor. Ao se referir a Destutt de Tracy, Marx recorre a uma dessas passagens engraçadas que ocorre no Capítulo 38, quando Bräsig profere um discurso sobre a origem da pobreza em Rahanstädt:

‘Caros cidadãos!’ começou Bräsig de novo: ‘Só direi que a casa, o pasto, a madeira e a turfa, o linho e a terra da batata são, para os trabalhadores do país, sua carne assada e seu pudim de Natal; são muito bons. Porém, esses trabalhadores não podem obtê-los e, portanto, existe pobreza no país. Mas como isso acontece na cidade? Companheiros cidadãos, eu lhes direi, porque eu vivi nesta cidade por tempo suficiente e estudei a natureza humana: a grande pobreza na cidade vem da grande miséria!’ (REUTER, 1878, l. 7799-7802).²⁶

²³ Do *Plattdeutsch*, *Entspekter* é sinônimo de *Inspektor*, palavra alemã para inspetor ou administrador de uma propriedade, sentido usado no romance.

²⁴ Traduzido para o alemão padrão *Das Leben auf dem Lande* e para o inglês como *An old story of my farming days* ou *Seed-time and harvest*. Utilizou-se esta última tradução em inglês do romance de Reuter (1878).

²⁵ Era conhecido como poeta da Baixa Língua Alemã e se popularizou com “[...] contos em prosa, comédias, descrições, versos que reproduziram e recriaram peculiaridades da cultura popular, bem como dos problemas sociais vividos pelas camadas menos favorecidas da sociedade. Foi considerado por muitos como o autor do povo, além disso, escrevendo grande parte dos livros em dialeto *plattdeutsch*, contribui para o ressurgimento da língua e da literatura na língua do baixo alemão, no que foi pioneiro” (MÜHLEN, 2010, p. 89).

²⁶ Como foi utilizada a versão *kindle* do romance de Reuter, no lugar de página, foi indicada a localização (l.)

Com essas palavras, Bräsig finaliza seu discurso. É ovacionado pelos presentes, depois acompanhado em uma procissão festiva pelo mercado e pelas ruas de Rahnstädt. Segundo Praver (2011), o personagem Bräsig permite a Marx fazer a caricatura de economistas como Tracy que resolvem as questões da vida real com beletrismo e com um pensamento circular. A tautologia do inspetor Bräsig para elucidar a pobreza se faz presente na compreensão de Destutt de Tracy para explicar a riqueza: essa viria da venda mais cara de uma mercadoria a um outro capitalista que, por sua vez, paga esse consumo com seu lucro, ou seja, com a parte da mais-valia que consome como renda. Portanto, “[...] os capitalistas começam por enriquecer quando obtêm vantagens uns sobre os outros no intercâmbio da parte do mais-valor que dedicam a seu consumo privado [...]” (MARX, 2014, p. 586). Em outros termos, existe um paralelo entre a lógica do argumento de Bräsig e a de alguns economistas: assim como a pobreza vem da pobreza, o lucro vem do lucro, a riqueza vem da riqueza!

Em *O capital*, Marx (2013, p. 348) chama de “nosso fiel Eckart do capital” o autor anônimo de *Essay on trade and commerce* de 1770, defensor do encarceramento dos trabalhadores em um asilo próprio, por ele denominado de Casa de Terror, para extirpar preguiça, devaneio de liberdade, fomentar o espírito industrial e diminuir o preço do trabalho nas manufaturas.

Como se sabe, o século XIX foi marcado pela grandiosa compilação das sagas germânicas realizada pelos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm. Apesar de terem se tornado conhecidos mundialmente pela coletânea *Kinder und Hausmärchen* (“Contos maravilhosos infantis e domésticos”) em 1812, os irmãos Grimm coletaram as lendas de memória popular e publicaram um volume em 1816 e outro em 1818 com o título de *Deutsche Sagen* (“Lendas alemãs”): “Figuras lendárias como Tannhäuser, Siegfried, Senhora Holle, o fiel Eckart e Guilherme Tell, dentre outros, fazem parte do imaginário cultural alemão e a vivificação dessas figuras no século XIX deu-se graças ao trabalho dos dois pesquisadores” (MOURA; BOLACIO, 2017, p. 11).

Nas coletâneas dos irmãos Grimm, o “fiel Eckart” (*getreue Eckart*) aparece em algumas situações: a Senhora Holle passava no período do Natal por um vilarejo do Estado da Turingia; o fiel Eckart seguia à frente do seu cortejo para avisar às pessoas que saíssem do caminho” (GRIMM; GRIMM, 2017, p. 184-185). Ainda se dizia dele que ficava sentado na entrada da Montanha de Vênus ou Höselberg para advertir às pessoas que quisessem lá entrar (GRIMM; GRIMM, 2017, p.186). Afirmava-se

também que, em algumas regiões, na noite de terça-feira do carnaval, o “fiel Eckart” vinha à frente da turba do exército selvagem. Marx sugere, portanto, que as propostas do autor de *Essay on trade and commerce* revelam o quanto ele se mostra um servo devotado a serviço do capital, à semelhança do “fiel Eckart”.

As lendas alemãs se repetem em *O capital*. No capítulo sobre a lei geral da acumulação capitalista, Marx lembra os trabalhadores agrícolas em alguns condados ingleses que se organizavam em bandos/grupos (sistema de turmas), tendo um chefe na sua condução. Ele continua sua caracterização:

Embora o chefe, chamado em alguns lugares de arrieiro, se arme de uma longa vara, não a aplica, e constituem exceção queixas de tratamento brutal. É um imperador democrático, procurando exercer uma atração como a do caçador de ratos de Hameln. Precisa de popularidade entre seus súditos e os seduz com os atrativos da vida de ciganos que promove (MARX, 1985a, p. 808).

O chefe do bando é descrito à semelhança do flautista de Hamelin. Esse personagem aparece na lenda compilada pelos irmãos Grimm “As crianças de Hamelin”.²⁷ Conta-se que, em 1284, um homem estranho aparece em Hamelin e, com a promessa de ser recompensado, ele tocou sua flauta e, com esse canto, conduziu ratos que assolavam a cidade para Rio Weser e lá eles se afogaram; contudo, os habitantes não cumpriram sua promessa “[...] de modo que ele partiu enfurecido e amargo” (GRIMM; GRIMM, 2016, p. 86). No dia 26 de junho, dia de São João e Paulo, ele retornou, tocou sua flauta e com a música atraiu todas as crianças da cidade que o seguiram. Cento e trinta crianças sumiram: “Alguns dizem que as crianças teriam sido conduzidas por uma caverna até chegar a Sete Burgos [Transilvânia]” (GRIMM; GRIMM, 2016, p. 88).

Com essa figuração literária, Marx cria um paralelo entre o poder “democrático” do chefe do bando e a sedução da música do flautista. Também realça a ação perversa de ambos com as crianças. Nos condados ingleses, as famílias dos trabalhadores se relacionavam com esse chefe e não com o arrendatário: “Essa circunstância lhe dá uma influência tão grande que, nas aldeias abertas, as crianças em regra só podem ser empregadas por seu intermédio. Ele consegue um ganho adicional empregando as crianças individualmente junto aos arrendatários” (MARX,

²⁷ O conto encontra-se no original em alemão e traduzido para o português e para o inglês na dissertação de Lobato (2016, p. 85-90).

1985a, p. 808). Portanto, Marx (2013, p. 768) observa: “Seus filhos, se o ópio não os liquida, são recrutas natos da turma”.

Como último exemplo, lembramos o recurso a um personagem de Charles Dickens. Marx observa que apologetas burgueses celebram o uso da máquina como fator de riqueza e melhoria das condições de trabalho. Para esses entusiastas, existem aborrecimentos temporários com a maquinaria, mas é impossível qualquer outro uso dela que não seja o capitalista. Portanto, quem se opõe ao uso capitalista da maquinaria é visto como opositor do progresso. Esse raciocínio, segundo Marx, assemelha-se ao do personagem Bill Sikes do livro *Oliver Twist* de Dickens.

Esse romance possui um lugar de destaque na literatura inglesa, pois nele:

Dickens descobriu duas coisas importantes para a literatura posterior: a meninice, sua solidão, seus temores. [...] Dickens é o primeiro romancista a fazer que a infância dos personagens seja importante. Além disso, Dickens descobre a paisagem da cidade. As paisagens eram de campos, montanhas, selvas, rios. Dickens trata de Londres. É um dos primeiros a descobrir a poesia dos lugares pobres e sórdidos (BORGES, 2002, p. 250-251).

No romance de Dickens (2002), Bill Sikes é um ladrão e assassino violento que toma Oliver por assistente a fim de iniciá-lo no mundo da bandidagem. Em alguns momentos, ele é descrito com uma faca e ameaça cortar a garganta de quem o irrita (DICKENS, 2002, p. 273 e p. 326).

Para mostrar a associação entre os celebradores das máquinas e Bill Sikes, Marx (1985a, p. 507) cita uma fala desse personagem no romance:

Senhores jurados, esse caixeiro-viajante foi sem dúvida, degolado. Mas a culpa não é minha, e sim da faca. Devemos, em virtude desses aborrecimentos passageiros, proibir o emprego da faca? Refleti! Que seria da agricultura e dos ofícios sem a faca? Não é ela um meio de cura na cirurgia e um instrumento de pesquisa na anatomia? Não nos ajuda prestimosa nos alegres festins? Suprimi a faca e lançar-nos-eis na mais profunda barbaria.

Chama a atenção que o excerto supostamente extraído de Dickens se encontra em alemão no texto original de *O capital* e não na língua própria de sua escrita, como Marx costumava manter as citações em línguas estrangeiras. O leitor de *Oliver Twist* não encontrará esse trecho no romance. Como observa Wheen (2007, p. 80), “Bill Sikes não faz esse discurso em *Oliver Twist*: essa é a extrapolação satírica de Marx”. Sim, trata-se de uma extrapolação, mas fiel à caracterização da crueldade e do sarcasmo dos vilões dessa narrativa. Nesse movimento de apropriação literária, Marx

não apenas tomou a liberdade de fazer paráfrases, isto é, recriações do texto literário, mas também criou extratos literários, como se fosse, ele próprio, o romancista.

Como se percebe, a arte oferece personagens que ajudam a desvendar modos de agir e pensar de pessoas reais. Em um caso extremo, Marx também inverte esse caminho: nutre-se de casos reais e reinventa as falas de personagens dos romances que cita.

2.4 O EXCERTO LITERÁRIO COMO CONTINUIDADE DO PENSAR MARXIANO

Em *O capital*, Marx segue uma tendência que já indicamos em outros escritos. Ele traz para o seu texto, na maior parte sem referenciá-los, trechos de obras literárias, como se fizessem deles o seu próprio pensar. O texto literário aparece “colado” ao seu e é, por vezes, reconhecido por ser citado na língua original em que foi escrito. Em geral, assume um tom irônico diante do que é tratado.

Nessa direção, Marx explora, por exemplo, a literatura satírica. Dos grandes satíricos latinos, Juvenal e Horácio são mencionados.

Já no do prefácio da 1ª edição de *O capital*, Marx (1985a, p. 5) afirma ter como objeto de pesquisa “[...] o modo de produção capitalista e as correspondentes relações de produção e de circulação”. Por essa razão, tomou a Inglaterra como principal ilustração. No entanto, como a primeira publicação do livro foi em sua língua materna, ele observa que o leitor alemão pode ficar indiferente ou tranquilizar-se com a ideia de que, na Alemanha, as coisas não são tão ruins. Contra isso, Marx (1985a, p. 5) o adverte: “*De te fabula narratur!* [A história é a teu respeito]”. Não há referência, mas se trata de trecho de Horácio em *Sátiras* (I, 1, 69-70). Como observa Zanfra (2017, p. 227):

[...] após citar o mito de Tântalo, que representa a busca sem sentido dos avarentos e ambiciosos, pois nunca pode beber das águas que estão a tão curta distância dos lábios, Horácio questiona a legitimidade do riso de seu interlocutor ao dizer que, com uma simples troca de nomes, a história não seria um mito, mas um relato sobre ele.

O poeta provoca seu público, pois estaria rindo do vício alheio, esquecendo-se do próprio: “*Quid rides? Mutato nomine de te fabula narratur!*” [De que ris? Mudado o nome, a narrativa fala de ti]. Semelhante advertência faz Marx ao leitor alemão que considera que as condições inglesas estudadas em *O capital* não lhe dizem respeito. Marx (2013, p. 339) repete a frase horaciana no Capítulo 8 sobre a jornada de trabalho

quando, depois de mencionar a escravidão africana usada na agricultura dos Estados da Virgínia e Kentucky, provoca:

Mutato nomine de te fabula narratur! Basta ler, no lugar de mercado de escravos, mercado de trabalho, no lugar de Kentucky e Virgínia, Irlanda e distritos agrícolas da Inglaterra, Escócia e País de Gales e, no lugar de África, Alemanha! Ouvimos como o sobretrabalho dizima os padeiros em Londres, e ainda assim o mercado de trabalho londrino está sempre abarrotado de alemães e outros candidatos à morte nas padarias.

As *Sátiras* de Horácio aparecem novamente quando Marx (2013, p. 448) explica a origem da manufatura moderna:

A manufatura moderna [...] ou encontra os *disjecta membra poetae* [os membros dispersos do poeta] já prontos, como é o caso, por exemplo, da confecção de vestuário nas grandes cidades onde a manufatura surge, e tem apenas de juntá-los de sua dispersão, ou o princípio da divisão é evidente e as diferentes operações da produção artesanal (por exemplo, da encadernação) são atribuídas exclusivamente a trabalhadores específicos.²⁸

A expressão *disjecta membra poetae* encontra-se livro I, número 4, que trata de sátiras literárias:

Se aos versos de Lucílio, e aos que ora escrevo/
Transtornares o número e a medida/
Puseres no princípio o último termo/
E o primeiro no cabo, certo o mesmo/
Não acharás, que estoutros invertendo:/
'Mal que a negra Discórdia, furibunda, /
Rompeu de Jano as chapeadas portas'./
Aqui do lacerado vate [poeta] os membros/
Sempre divisarás. Por ora baste:/
Veremos de outra vez, se por ventura/
A Comédia é, ou não, cabal poema (HORÁCIO, 1993, p. 43).

Para Horácio, quando traduzida em outra língua ou em prosa, a poesia satírica sofre maus-tratos: as palavras são trocadas em sua ordem de aparição e perdem sua vitalidade de sentido; a imagem horaciana é a de um poeta com suas partes dilaceradas e espalhadas, seus membros despedaçados.

Com a figuração horaciana, Marx assinala as duas origens da manufatura: a) em uma oficina, sob o comando de um mesmo capitalista, reunião de trabalhadores de ofícios diversos e independentes, mas por suas mãos deve passar um produto até

²⁸ A Difel opta por traduzir a expressão latina, como se percebe: “A manufatura moderna [...] ou já encontra **seus elementos prontos e dispersos** nas cidades onde aparece, tendo apenas de juntá-los, como é o caso da manufatura de roupas, ou o princípio da divisão do trabalho é de aplicação fácil, bastando atribuir as diferentes operações de um ofício, o de encadernação, por exemplo, a diferentes trabalhadores. Não chega a custar uma semana de experiência descobrir, em casos dessa natureza, a proporção que deve existir entre os trabalhadores necessários para cada função” (MARX, 1985a, p. 417, grifo nosso).

ser finalizado; nesse caso, os “os membros dispersos do poeta” já existem e bastam ser aglutinados em um mesmo local de trabalho; b) agrupamento pelo mesmo capital em uma oficina de trabalhadores que executam a mesma tarefa ou espécie de trabalho em um circuito sequencial de operações parciais; aqui os “os membros dispersos do poeta” decorrem da fragmentação de uma tarefa.

Portanto, a imagem de um poeta cujos membros estão em pedaços associa-se ao aparecimento do trabalhador parcial em decorrência da divisão do trabalho na fábrica. Seja pela reunião de trabalhadores com ofícios diversos e independentes em uma mesma oficina, seja pelo desmembramento de um ofício em tarefas parceladas e sequenciadas, eis que surge “[...] o indivíduo parcial, mero fragmento humano que repete sempre uma operação parcial [...]” (MARX, 1985a, p. 559), dilacerado tal como os poemas satíricos.

Marx (1985a, p. 827) finaliza o capítulo sobre a lei geral da acumulação capitalista com a frase: “*Acerba fata Romanos agunt/ Scelusque fraternae necis*”, traduzida em rodapé como “Perseguem aos romanos acerbos fados/ e o crime de fratricídio” ou “Acerbo destino atormenta os romanos/ E o crime de fratricídio” (MARX, 2013, p. 784). Trata-se de frase dos *Epodos* de Horácio, mais propriamente o de número VII.²⁹ Diante de uma guerra civil, Horácio indaga a razão pela qual romanos lutam entre si e não contra cartagineses e britanos. Como os romanos não respondem, o poeta continua e explica que isso se deve ao destino que marcou a fundação de Roma: a luta fratricida entre os gêmeos Remo e Rômulo.

A finalização do capítulo com esse trecho horaciano se situa na discussão sobre a ilustração da lei geral capitalista na Irlanda, esse país que se transformou em “distrito agrícola da Inglaterra” (MARX, 1985a, p. 817). Marx observa que, em meados do século XIX, a introdução de maquinaria e de relações capitalistas de produção na agricultura irlandesa se deu em função de responder à demanda inglesa. Esse processo levou os pequenos camponeses à ruína. Expulsos do campo, “os braços supérfluos da agricultura” (MARX, 1985a, p. 823) provocaram o rebaixamento dos salários urbanos; assim, retornavam constantemente ao campo à procura de trabalho. A situação de miséria aumentou drasticamente. Nos anos de 1840, a epidemia de fome recrudescceu a situação:

²⁹ A tradução dos *Epodos* de Horácio para o português encontra-se na tese de Hasegawa (2010, p. 125-158).

A Grande Fome, causada por um fungo que atacou as plantações de batata, foi responsável, entre 1845 e 1848, pela dizimação da Irlanda gaélica [pois os anglo-irlandeses tinham uma posição econômica melhor e não dependiam apenas da batata]. Estima-se que um milhão e meio de pessoas morreram e outras um milhão emigraram. Esse episódio foi o divisor de águas da história do país, dando início à Diáspora Irlandesa (SAMPAIO, 2008, p. 34).

Simultaneamente a esse decréscimo populacional, a Irlanda vivenciou o aumento da renda da terra e dos lucros dos arrendatários devido à concentração de terra e à conversão de áreas de lavoura em pastagem. Portanto, um grupo de magnatas fundiários irlandeses se enriqueceu enquanto perduravam entre os trabalhadores fome e miséria. Nesse contexto, as teses malthusianas foram ressuscitadas e se atribuiu a causa da fome ao excesso de pessoas. A solução delineada foi o incentivo à emigração da população, principalmente, para os EUA.

Como exemplo, Marx cita a posição de Lord Dufferin no *Times* no fim de 1866 e início de 1867, quando ele se recusa a considerar excessivos os lucros da renda da terra ou a vincular esses ganhos à miséria. Por isso, atém-se à relação de variáveis:

A realidade é que na medida em que decresce a população irlandesa, aumenta a renda da terra, que o despovoamento beneficia o proprietário do solo, portanto, o solo e, conseqüentemente, o povo, mero acessório do solo. Por isso, declara que a Irlanda continua superpovoada e que a corrente emigratória flui ainda com demasiada lentidão. Para ser feliz, a Irlanda tem de dispensar, pelo menos, um terço de milhão de trabalhadores. Não se pense que esse lorde, poeta nas horas vagas, seja uma espécie de **doutor Sangrado** que prescreve sempre nova sangria, quando o doente não melhora, até que este, ao ficar sem sangue, se livre de sua doença. Lord Dufferin prescreve nova sangria de apenas um terço de milhão, em vez da sangria de quase dois milhões [...] (MARX, 1985a, p. 825, grifo nosso).

No que se refere ao irlandês Dufferin, Marx não poupa figurações literárias. Primeiro, lança a frase “Quanta humanidade revela esse grande senhor!” (MARX, 1985, p. 825). Toma, assim, de empréstimo um trecho do *Fausto* de Goethe do final do prólogo no céu, quando se consolida a aposta feita entre Deus e Mefistófeles quanto à alma de Fausto. Fecha-se o céu, separam-se os arcanjos e sozinho o diabo fala: “Lá de tempos em tempos me divirto/ Com visitar o velho, e tomo tento/ Em não romper com ele. É mui belo,/ Da parte de Senhor tão poderoso,/ Vir tão franco falar com próprio demo” (GOETHE, 2016, p. 35).

O recurso à fala de Mefistófeles em relação a Deus na irônica paráfrase de Marx sobre a beleza e humanidade de Lord Dufferin completa-se com outra referência literária: o doutor Sangrado, personagem da novela picaresca³⁰ de Alain René Lesage, *L'histoire de Gil Blas de Santillane* (de 1715). Na história, Gil Blas aceita trabalhar com o Dr. Sangrado, homem alto, de raciocínio muito exato, ar imponente, na esperança de se tornar médico. Segundo o Dr. Sangrado, “o segredo de curar todas as doenças do mundo” (LESAGE, s.d., p. 87) era sangrar e beber água quente. Já em sua tarefa inicial a serviço do médico, Gil Blas indica que, como escriturário, tinha que manter um caderno com o nome e a residência dos pacientes que se poderia, nas suas palavras, “[...] chamar de registro mortuário, já que as pessoas cujos nomes eu peguei morreram quase todas” (LESAGE, s.d., p. 84).

Marx não iguala Lord Dufferin ao Dr. Sangrado; ele seria uma versão mais humana do médico, pois a sangria que prescreve é mais leve. Para Dufferin, não precisa dizimar a população irlandesa por completo; só emigrar um terço dela.

Portanto, com a frase de Horácio “Perseguem aos romanos acerbos fados/ e o crime de fratricídio” (MARX, 1985a, p. 827), poder-se-ia pensar que Marx coroa sua reflexão sobre a vida na Irlanda fazendo um paralelo entre o fratricídio romano e o que fazem os magnatas da terra na Irlanda. Esses grandes proprietários provocam a miséria, o despovoamento e a imigração em massa de seus próprios compatriotas.

Essa linha interpretativa parece se confirmar quando Marx lança mão da frase em francês do romance *Gargantua*, de Rabelais, para evidenciar que a ganância quanto às rendas fundiárias é infundável: “E *comme l'appétit vient en mangeant* [“E como o apetite vem ao comer”], os olhos do registro de renda fundiária logo descobrirão que a Irlanda [...] continuará sempre miserável porque superpovoada [...]” (MARX, 2013, p. 783). Marx adianta-se e afirma: o despovoamento prescrito por Dufferin não será suficiente; mesmo atingindo 3,5 milhões de habitantes, a condição irlandesa permanecerá miserável. Na lógica malthusiana, a causa será a sua superpopulação. Nessa desenfreada cobiça, o êxodo deve continuar até que a Irlanda

³⁰ De acordo com González (1988), o romance picaresco teve sua origem na Espanha durante a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII. Apresenta-se como “[...] pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro” (GONZÁLEZ, 1988, p. 42). *L'histoire de Gil Blas de Santillane* é apontada como primeira ocorrência picaresca na literatura francesa.

“[...] esteja em condições de realizar sua vocação, a de ser uma imensa pastagem de ovelhas e de gado em geral” (MARX, 1985a, p. 826).

Contudo, o vínculo entre a condição fratricida de Roma e a condição irlandesa sugerida pela frase de Horácio ao qual Marx recorre parece-nos conter outra indicação. Marx chama a atenção para o fato de que há inconvenientes no método lucrativo dos magnatas da terra e nas restrições inglesas impostas à Irlanda:

Com a acumulação da renda das terras na Irlanda, cresce a acumulação de irlandeses na América. O irlandês enxotado pelas ovelhas e pelos bois, é o feniano que reaparece do outro lado do Atlântico. E diante da velha rainha dos mares ergue-se cada vez mais ameaçadora a jovem república gigante (MARX, 1985a, p. 827).

No momento de publicação do livro 1 de *O capital*, Marx testemunha o auge do Fenianismo, movimento irlandês contra o jugo colonial britânico que teve origem nos fins da década de 1850 com expatriados irlandeses nos EUA e viveu seu auge os anos de 1866 e 1867.³¹ A jovem e gigantesca República dos Estados Unidos da América ameaça sua mãe Inglaterra – “velha rainha dos mares” –, ao servir de solo para a organização de mais uma luta em prol da independência nacional além daquela que o próprio país empreendera em causa própria em 1776. Portanto, o destino fratricida de Roma não diz respeito à destruição da Irlanda pelos seus próprios compatriotas, mas sim à Inglaterra em sua relação com os Estados Unidos.

Marx também recorre ao conto filosófico de Voltaire *Cândido, ou o otimismo*, publicado em 1759, para prolongar sua voz. Ele afirma que, como mercadoria, uma mesa se afirma diante de outras e “[...] em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos assombram muito mais do que se ela começasse a dançar por vontade própria” (MARX, 2013, p. 146). Logo em seguida, Marx abre uma nota de rodapé na qual observa: “Vale lembrar que a China e as mesas começaram a dançar quando todo o resto do mundo parecia imóvel – *pour encourager les autres* [para encorajar os outros]” (MARX, 2013, p. 146).

Tal frase em francês encontra-se no Capítulo 23 que narra o que Cândido e Martinho presenciaram na costa inglesa. Eles estão em navio holandês indo para a

³¹ A tragédia irlandesa e a luta feniana mobilizaram, em muito, Engels, sua companheira Lizzy e a família Marx em Londres (GABRIEL, 2013, p. 479-492; JONES, 2016, p. 475-488). Na segunda metade da década de 1850, o interesse de Marx pela luta pela independência irlandesa aumentou na mesma proporção que desvanecia sua esperança por algumas organizações operárias inglesas. De fato, sua visão sobre a Irlanda naquele momento permitiu que ele revisse “[...] sua concepção acerca das possibilidades da política britânica como um todo” (JONES, 2016, p. 481).

Inglaterra. Cândido pergunta se, na Inglaterra, haverá gente tão louca como na França. Martinho diz que sim, mas que é difícil mensurar loucura maior ou menor entre países. Ambas as nações estão em guerra por causa de pedaço do Canadá e gastam muito mais nessa guerra do que vale esse pedaço de terra. Quando chegam a Portsmouth, eles presenciam a execução pública de um homem a tiro por soldados. Cândido procura saber quem era o homem: era um almirante. Quis saber também o que fizera para merecer a punição. Responderam:

‘Porque’, dizem-lhe, ‘ele não mandou matar gente suficiente; travou combate com um almirante francês e acharam que não estava bastante perto dele.’ ‘Mas’, disse Cândido, ‘o almirante francês estava tão longe do almirante inglês quanto este do outro!’ ‘Isso é incontestável’, replicaram-lhe; ‘mas neste país é bom matar de vez em quando um almirante para encorajar os outros’ (VOLTAIRE, 2012, p. 36).

Cândido fica perplexo com o hábito inglês de, às vezes, matar um oficial para que essa morte sirva de exemplo para outros. Um castigo arbitrário que não tem correspondência com o suposto erro, pois funciona como uma ameaça.

Em comentário próprio, o editor da MEGA observa que, após as revoluções de 1848, a Europa entrou em um período de reação política. Também nesse momento, o espiritismo ganhou adeptos, em especial com a prática do “tabuleiro Ouija”.³² Enquanto isso, na China, desenvolveu-se um movimento antifeudal entre os camponeses (MARX, 2013, p. 146). Portanto, Marx parece, por um lado, considerar que o fetichismo da mercadoria é um fenômeno mais assombroso do que as “mesas girantes” ou “mesas dançantes” que se disseminaram nos salões europeus com o espiritismo; por outro, pode indicar que o caminho chinês nessa conjuntura é de avanço. Tanto as “mesas dançantes” como a China servem de exemplo (ou ameaça) para países europeus em sua imobilidade após as revoluções burguesas de 1848.

Não deixa de ser curioso o fato de que a expressão *pour encourager les autres* é, segundo nota de Theo Cuffe na sátira voltairiana, “[...] a segunda mais famosa e

³² “O tablado ou mesa Ouija é um produto comercial muito bem-sucedido inventado nos Estados Unidos, quando ali chegou a onda de espiritismo que varreu a Europa em meados do século XIX. O produto consistia numa tábua de madeira com as letras colocadas em semicírculo, as palavras ‘sim’ e ‘não’ impressas juntamente com os números de 1 a 10 e, ao invés do copo existente em nossa versão tupiniquim, uma palheta que deslizava pela tábua. Concebido o produto, restava dar-lhe um nome para sua comercialização. Consta que a irmã de um dos sócios do empreendimento, que se dizia médium, perguntou à própria mesa (!) como ela deveria ser chamada e o ‘além’ respondeu com esse nome ‘Ouija’, explicando que significava ‘boa sorte’ numa língua desconhecida” (TELLES, 2019, s.p.).

mais citada frase do *Cândido*, que adquiriu vida própria” (VOLTAIRE, 2012, p. 52).³³ Portanto, a expressão ganhou uso e sentidos para além do seu contexto literário original. Em meio à explicação do fetichismo, Marx recorre a uma frase que, em certa medida, ganha vida própria para além de seu criador.

Marx se utiliza novamente da obra máxima de Voltaire para ironizar o processo de valorização e a transformação do dinheiro em capital. Segundo o capitalista, a compra da força de trabalho se realiza em acordo com o princípio da equivalência que norteia a troca de qualquer mercadoria: ele paga o valor diário que corresponde à soma diária dos seus meios de sobrevivência. Que o tempo de trabalho para produzir esse montante seja 6h ou 12h é indiferente ao capitalista, pois, a seu ver, ele paga o devido valor pelo uso da força de trabalho durante um dia, assim como o faz em relação aos meios de produção.

Dessa forma, o possuidor do dinheiro que compra a força de trabalho tem em mente a circunstância vantajosa na qual a manutenção diária da força de trabalho custa, por exemplo, meia jornada de 6h, embora atue uma jornada completa de 12h. Logo, no final do ciclo de compra, produção e venda, o capitalista retira mais dinheiro do que ele injetou. O capital se reveste de uma “[...] relação coercitiva, que força a classe trabalhadora a trabalhar mais do que exige o círculo limitado das próprias necessidades” (MARX, 1985a, p. 354). Essa “vantagem” do comprador não se apresenta a ele como uma injustiça, uma violação da lei da troca de equivalente por equivalente.

Marx recorre tanto a Voltaire como a Goethe para ironizar essa usurpação do tempo de trabalho. Primeiro sublinha que “Nosso capitalista previu esse estado de coisas, e o caso o faz rir” (MARX, 2013, p. 270). Marx parafraseia a surpresa de Fausto ao ver sair da névoa detrás de seu fogão Mefistófeles travestido de estudante: “Pois era isso/ o cerne do novelo! Um estudante/ Dos que andam à toa! É para rirmos!” (GOETHE, 2016, p. 76). Como visto, esse trecho também se encontra em *A ideologia alemã*. Novamente se observa uma apropriação bem livre por parte de Marx, sem vínculo com o contexto literário original, para chamar a atenção para o fato de que o capitalista leva em conta o “truque” que transforma dinheiro em mais dinheiro quando

³³ A frase mais famosa da sátira é proferida por *Cândido* em contraposição ao otimismo leibniziano defendido por seu mentor Pangloss: “[...] mas é preciso cultivar o nosso jardim” (VOLTAIRE, 2012, p. 44).

compra a força de trabalho; ele já sabe de antemão o que o fará sorrir, o que lhe trará grande felicidade.

O ciclo de transformação do dinheiro em capital ocorre, assim, por intermédio da esfera da circulação (compra da força de trabalho) e fora dela (na produção). Marx conclui com a frase de Voltaire: “E assim está *tout pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*” [Tudo ocorre da melhor maneira no melhor dos mundos possíveis]” (MARX, 2013, p. 271). A frase do *Cândido, ou o otimismo* é repetida pelo mentor Pangloss ao longo do livro para indicar o seu otimismo diante de qualquer evento da vida, mesmo que pareça ruim. No capítulo final, ele insiste com Cândido:

Todos os acontecimentos estão encadeados no melhor dos mundos possíveis; pois, afinal, se não tivésseis sido expulso de um lindo castelo a grandes pontapés no traseiro pelo amor da senhorita Cunegunda, se não tivésseis sido submetido à Inquisição, se não tivésseis percorrido a América a pé, se não tivésseis dado um bom golpe de espada no barão, se não tivésseis perdido todos os vossos carneiros do bom país de Eldorado, não comeríeis aqui cidras recheadas de pistaches (VOLTAIRE, 2012, p. 44).

Sabe-se que Voltaire ironiza o filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) que afirmava viver no melhor dos mundos possíveis, pois construído por Deus. As mãos divinas garantiriam a tudo o que acontece o melhor fim possível: todos os males criados pelo mundo convergem para um bem geral (BRANDÃO, 2012; SILVA NETO, 2009). A ironia de Voltaire em relação ao otimismo filosófico diante do mal alimenta a ironia de Marx diante daqueles que afirmam que o processo de produção de mais-valia também se passa no melhor dos mundos possíveis – a esfera da igualdade jurídica da circulação – e, portanto, corresponde à ordem do mundo, destino que assegura um fim melhor para a humanidade. Nessa visão, por mais díspares que sejam os interesses sociais, o mercado divino harmoniza a ordem social.

Ao discutir o desenvolvimento da forma relativa de valor e da forma de equivalente, Marx observa que nem todas as mercadorias são permutáveis diretamente, por mais que um burguês tacanho possa desejar esse ideal. Sem nenhuma originalidade, Proudhon reproduz essa posição burguesa:

Antes dele, Gray, Bray e outros tinham levado a cabo a mesma tarefa, com melhores resultados. O que não impede à escola proudhoniana de grassar, hoje em dia, em certos círculos, com o nome de ciência. Nunca uma escola usou e abusou tanto da palavra ciência, e sabemos que ‘onde faltam ideias encaixa-se, em tempo hábil, uma palavra’ (MARX, 1985a, p. 77).

O fragmento entre aspas é retirado de *Fausto* de Goethe. Depois da assinatura do pacto entre Fausto e Mefistófeles, eis que chega um estudante. Enquanto Fausto sai, Mefistófeles toma seu manto e anuncia que vai divertir-se com o jovem. O estudante acredita que está diante de Fausto e pede a ele diversos conselhos. Disfarçado, Mefistófeles profere um turbilhão de informações, deixando-o confuso. Quando o estudante lhe diz que ele pensa em estudar Teologia, Mefistófeles responde:

Não vos quero induzir em erro. Quanto
A essa disciplina, é tão difícil
Do errado caminho desviar-se;
Tanto oculto veneno existe nela
Que do remédio apenas se distingue;
Que também neste caso o bom sistema
É ouvirdes um só, jurando sempre
Na palavra do mestre. Em suma – atende-vos
Sempre às palavras! - Eis os meios ótimos
De penetrar no tempo da certeza.

ESTUDANTE: Mas as palavras exprimem conceitos!

MEFISTÓFELES. É verdade! Mas não o tomeis à letra;
Serve a palavra, quando faltam as ideias.
Disputa-se mui bem só com palavras,
Com palavras sistemas se constroem,
Na palavra se crê com fé profunda,
Da palavra um iota não se tira (GOETHE, 2016, p. 100-101).

Marx toma as palavras do diabo como suas para mostrar que onde falta rigor impera o palavrório. Essa seria a condição das reflexões proudhonianas: um jogo retórico sem muito embasamento, mas que se apresenta como científico.

Os exemplos desse eixo mostram como Marx toma trechos literários como se fossem o prolongamento do seu próprio pensar. Sob esse aspecto, Marx assume o sujeito lírico das obras que traz para o texto e a sua voz se confunde com a fala literária. Contudo, essa continuidade é acompanhada de cortes, pois Marx adapta as menções originais, recria e as torce de modo a compor novas cenas literárias no seu próprio livro.

Em articulação com essas formas de citações tratadas neste capítulo, há um uso instigante que Marx faz da literatura quando ele identifica possíveis personificações das relações econômicas, ou seja, quando algumas pessoas passam a representar e desempenhar papéis vinculados a categorias econômicas. No próximo capítulo, será privilegiado o papel da obra de arte literária na personificação do capital.

3 A OBRA DE ARTE LITERÁRIA E A PERSONIFICAÇÃO DO CAPITAL

Não foi róseo o colorido que dei às figuras
do capitalista e do proprietário de terras.
Mas, aqui, as pessoas só interessam na medida em que
representam categorias econômicas,
em que simbolizam relações de classe e interesses de classe.
Marx (1985a, p. 6)

Das várias funções que o campo artístico-literário pode cumprir em *O capital* nos seus vários modos de aparição, uma se destaca pelo lugar central que ocupa no pensamento marxiano: ele oferece figurações para evidenciar uma das possibilidades de personificação do capital.

Para Marx, personificar significa que uma determinada categoria econômica passa a ter um rosto e ganha vida nas ações e omissões de uma pessoa. Dito de outra maneira, quando pessoas se tornam “[...] portadoras de determinadas relações e interesses de classe” (MARX, 2013, p. 80).

A personificação do capital retrata o sequestro da subjetividade pela objetividade social. O capital, como sujeito automático das relações sociais, apodera-se do indivíduo para materializar o movimento de valorizar o valor. Nesse processo, enquanto o capital ganha “vontade e consciência” (MARX, 1985a, p. 172), o indivíduo age de modo inconsciente. Ele não tem escolha; caso se recuse a buscar o valor excedente, ele falirá. Por isso, em *O capital*, Marx (1985a, p. 182) trata “[...] as pessoas não como indivíduos mas como categorias personificadas”.

Se, por um lado, a figura por excelência do capital é o dinheiro, por outro, o capital ganha *anima* no capitalista: “O capitalista só possui um valor perante a história e o direito histórico à existência, enquanto funciona personificando o capital [...]” (MARX, 1985a, p. 688).

A conduta do capitalista como “alma do capital” (MARX, 1985a, p. 262) é regida pela ação social. A personificação indica não apenas que seres humanos perderam o controle racional sobre as relações de produção que estabeleceram, mas também que essas passam a controlar os impulsos e motivações de suas próprias ações.

Portanto, a personificação do capital envolve um fenômeno contraditório: o mundo burguês enalteceu o sujeito, a ação livre do indivíduo. Entretanto, como observa Adorno (1998), de uma entidade substancial, a personalidade se esvai. Para dar alma ao capital, o ser humano perde a sua. A demolição do sujeito representa o

“[...] colapso total de uma consciência alienada, que renuncia a qualquer auto-afirmação” (ADORNO, 1998, p. 247). Na sociedade do capital, o sujeito é, ao mesmo tempo, absolutizado e esvaziado. Portanto, “A gênese social do indivíduo revela-se no final como o poder que o aniquila” (ADORNO, 1998, p. 249).

Marx (1985a, p. 96) introduz essa problemática quando analisa a mercadoria: “Em sua perplexidade, nossos possuidores de mercadorias pensam como Fausto: ‘no princípio era a ação’. Agem antes de pensar”. Possuidores relacionam individualmente suas mercadorias como valores e as comparam com outra que seja equivalente geral, mas é a ação social que define a mercadoria que cumprirá o papel de equivalente: “A ação social de todas as outras mercadorias elege, portanto, uma determinada para nela representarem seus valores” (MARX, 1985a, p. 97).

Contra a vida estagnada e contemplativa, os possuidores das mercadorias agem, levam suas mercadorias ao mercado, são senhores da ação. Ao reescrever a frase bíblica para “no princípio, era o ato”, Fausto representa esse homem moderno que se define pelo ato, movimento ininterrupto de transformação em contraste com a vida estática e inerte. Mefistófeles se apresenta a Fausto para lhe propor o pacto: assumir a criatividade é lidar com forças destrutivas, entrelaçar progresso e destruição. No texto goethiano,

A essência da existência humana parece ser infinitamente ampla e exige de Fausto um alargamento além das suas forças. O pacto com o demônio se faz, então, necessário. Por outro lado, Mefistófeles parece lhe arrebatá-lo por completo a alma e arrastar Fausto por seus caminhos. Ele, Mefistófeles, ao mesmo tempo em que o impulsiona para a liberdade, o mantém sob seu domínio, exatamente como faz o progresso. A tecnologia, o mundo capitalista, fascina os indivíduos ao mesmo tempo em que os escraviza. Mefistófeles é o fogo das fornalhas nas fábricas que engolem os trabalhadores para seu interior (KONESKI, 1999, p. 117).

O capitalista age e, como possuidor de mercadoria, é senhor, porém, à semelhança de Fausto, também está rendido: sua ação está aprisionada à lógica do capital tal como Fausto está capitulado a Mefistófeles. A lembrança de Adorno (1992) é precisa: na sociedade burguesa, onde se abre a possibilidade de liberdade, instaura-se a servidão.

Como capital personificado, Marx caracteriza as ações e omissões dos capitalistas e, nesse esforço, recorre, de modo especial, a várias outras obras artístico-literárias.

3.1 GOBSECK E O CONFLITO FÁUSTICO DO CAPITALISTA

Marx lança mão de Gobseck, o usurário balzaquiano, para diferenciar o capitalista do entesourador; e o capitalista clássico do moderno. Ele explica que a mais-valia apropriada pelo capitalista pode ser usada para a aquisição de novos meios de produção e, portanto, para a criação de valor, e para o consumo do capitalista na forma de renda (trabalho não produtivo). Em tese, esse uso depende da vontade e da decisão individual do proprietário da mais-valia. Contudo, como capital personificado, o capitalista é “fanático da valorização do valor” (MARX, 2013, p. 667). Enquanto, para a velha nobreza, o intuito era consumir a fim de ostentar o luxo pessoal, a economia burguesa declara a acumulação do capital como “primeiro dever de cidadania” (MARX, 2013, p. 684).

Nessa lógica, distingue-se economizar de entesourar: “[...] a acumulação de mercadorias com fins de entesouramento não passaria de uma loucura” (MARX, 2013, p. 685), pois a retirada do dinheiro de circulação impede sua expansão como capital. A lembrança literária de Marx (1985a, p. 685) é certa: “Balzac, que analisou tão profundamente todos os matizes da avareza, criou a figura de Gobseck, o velho avarento que, na sua demência, começa a formar um tesouro acumulando mercadorias”.

Gobseck está entre os mais célebres personagens da *Comédia Humana*. Ronai (2012, p. 447) chega a afirmar que, “Na galeria das grandes personagens balzaquianas, a figura de Gobseck é, sem dúvida, a primeira em ordem cronológica”. Alguns de seus traços físicos são ilustrativos da sovínice desse usurário:

[...] cara pálida e baça, como se fosse de prata oxidada [...]. Os cabelos de meu usurário eram lisos, cuidadosamente penteados, e cor de cinza. Suas feições, tão impassíveis quanto as de Talleyrand, dir-se-ia modeladas em bronze. [...] Tudo era limpo e roçado em seu quarto, que lembrava, desde o pano verde da secretária, até o tapete da cama, o frio santuário dessas solteironas [...]. Tanto seus atos, desde a hora em que se levantava, até seus acessos de tosse, à noite, eram submetidos à regularidade de um relógio [...] do mesmo modo aquele homem detinha-se no meio da frase e calava-se, quando passava um carro, para não forçar a voz. [...] À tarde, o homem-cédula transformava-se num homem comum [...]. Essa casa [de Gobseck] que não tem pátio é úmida e sombria. [...] a casa e ele se pareciam. Dir-se-ia ostra e rochedo (BALZAC, 2012a, p. 451-452).

A caracterização balzaquiana associa Gobseck a metais e cédulas, a um comportamento mecânico, repetitivo e econômico, a uma residência fechada e

sombria. Contudo, Gobseck é um avarento muito distinto, pois obcecado pelo dinheiro a ponto de declamar em tom interrogativo: “Não é a vida uma máquina à qual o dinheiro imprime movimento?” (BALZAC, 2012a, p. 462). Por isso, ele sustenta “[...] uma filosofia da usura, baseada na onipotência do dinheiro. Em outros termos: Gobseck é o avarento desenvolvido pela sociedade capitalista [...]” (RONAI, 2012, p. 447).

No romance, o advogado Derville narra os efeitos da avareza ao descrever o que encontra no quarto próximo ao que Gobseck morreu:

[...] havia *pâtés* apodrecidos, uma grande quantidade de mantimentos de toda espécie, e até mariscos, peixes embolorecidos e cuja fetidez quase me asfixiou. Por toda parte vermes e insetos. [...] Aquela peça estava abarrotada de móveis, de baixelas de prata, de lâmpadas, quadros, vasos, livros, belas gravuras enroladas, sem moldura, e outras curiosidades. É possível que aquela imensa quantidade de valores não proviesse toda ela de presentes e fosse em parte constituída por penhores que lhe tivessem ficado nas mãos por falta de pagamento (BALZAC, 2012, p. 495).

Um amontoado de mercadorias, acúmulo de riquezas. Segundo Marx, essa seria a visão imediata da riqueza capitalista, com uma diferença: no quarto de Gobseck, as mercadorias estavam empilhadas, inertes, podres. As negociações foram estancadas ou porque Gobseck se recusava a assumir as despesas do transporte, ou porque as mercadorias ficavam avariadas, ou porque ele não queria conceder abatimentos etc. Assim, “[...] cada objeto dava margem a desinteligências que revelavam em Gobseck os primeiros sintomas dessa puerilidade, dessa teimosia incompreensível a que chegam todos os velhos nos quais uma forte paixão sobrevive à inteligência” (BALZAC, 2012a, p. 496).

Para Balzac, Gobseck é um capitalista avarento, compósito peculiar de uma transição histórica. Afinal, ele tem na acumulação da riqueza um fim em si mesmo, ao mesmo tempo em que, como agiota, seu empréstimo traz o gérmen do sistema de crédito:

[...] se o *flaneur* e o jornalista representam a modernidade, o avarento é uma figura de transição. Na *Comédia humana*, ele surge como uma espécie de antecessor do banqueiro, mas na realidade pouco se diferencia dele. É onipresente na vida dos personagens balzaquianos, e Gobseck, o usurário balzaquiano por definição, está presente em diversas histórias, com seu poder inexpugnável. Mas a fortuna acumulada pelos avarentos não pertence à dinâmica do capitalismo; não circula, não se incorpora ao sistema produtivo. É meramente parasitária e limita-se à acumulação indefinida (SOUZA, 2012, p. 123).

Marx não toma esse personagem balzaquiano como um capitalista propriamente dito. A desinteligência de Gobseck equivale à loucura que Marx enxerga no entesourador. Mercadoria estocada, circulação paralisada, dinheiro entesourado, tudo isso apodrece. Fortuna acumulada não se reverte para o sistema produtivo e, portanto, não gera valor excedente, imobiliza o capital.

Marx (1985a, p. 147) também associa, de modo direto, a figura do entesourador ao “trabalho de Sísifo”. Diante da limitação quantitativa do dinheiro em uma nação, o entesourador procura ultrapassar fronteiras em busca de mais riqueza. Nas palavras de Marx (1985a, p. 147), “O desejo de entesourar é por natureza insaciável”. Nesse sentido, não conhece fim, assim como ocorre com Sísifo que rola uma rocha até o cume de uma montanha, de onde ela cai, o que o aprisiona à tarefa interminável de recomeçar. Assim, o que, para Sísifo, é um castigo infinito, para o entesourador, é a natureza de seu insaciável desejo.

Marx (1985a, p. 689) compara o usurário com o “o capitalista em sua feição arcaica embora sempre renovada”. Ambos – capitalista e entesourador – partilham “[...] a paixão da riqueza pela riqueza. Mas, o que neste é mania individual, é naquele uma resultante do mecanismo social. O capitalista é apenas uma das rodas motoras desse mecanismo” (MARX, 1985a, p. 688).

Como uma peça do mecanismo social de produção de mais-valia, não se coloca em foco o enriquecimento individual do capitalista, seu lucro pessoal. A apropriação crescente da riqueza abstrata é sua finalidade subjetiva. Por isso, ele é “Fanático da expansão do valor [...]” (MARX, 1985a, p. 688). Logo,

Nunca se deve considerar o valor-de-uso objetivo imediato do capitalista. Tampouco o lucro isolado, mas o interminável processo de obter lucros. Esse impulso de enriquecimento absoluto, essa caça apaixonada ao valor é comum ao capitalista e ao entesourador, mas enquanto este é o capitalista enlouquecido, aquele é o entesourador racional (MARX, 1985a, p. 172-173).

A expansão da riqueza pelo entesourador é tirando o dinheiro da circulação; para o capitalista, é lançando-o continuamente nesta.

Marx (2013, p. 669) explica que, nos primórdios do capitalismo, o enriquecimento e a avareza do capitalista eram suas “paixões absolutas”. O seu consumo privado chegou a ser visto como um roubo contra a acumulação. Conservar o capital exigia resistir à tentação de consumi-lo para fins próprios. Assim, o capital,

no seu princípio, tem como imagem principal “o cavaleiro da triste figura, o capitalista ‘abstinente’” (MARX, 2013, p. 674).

Para associar o capitalista clássico a Dom Quixote, Marx abstrai o que, em outro momento do livro, já indicara: Dom Quixote pagou pelo erro de considerar que a cavalaria andante, instituição eminentemente medieval, era compatível com a estrutura da sociedade moderna. Também suspende o desejo de Quixote inscrito no romance de sair pelo mundo a enfrentar injustiças de modo a “granjear fama e nome eternos” (CERVANTES, 2002, p. III). A ação do capitalista nos seus primórdios se assemelha ao desapego e aos sacrifícios do Cavaleiro da Triste Figura que renuncia a sua fidalguia; passa por condições precárias em suas aventuras; quase não come; dorme, muitas vezes, ao relento. Enfim, leva uma vida frugal. A privação do consumo individual é requisito para o reinvestimento produtivo. O poupar nesse contexto representa a reconversão em capital da maior parte possível da mais-valia.

Contudo, esses hábitos sóbrios são postos em xeque com o desenvolvimento capitalista. Marx (2013, p. 668) descreve essa mudança de modo irônico dando a entender que, nessa ocasião, o capitalista se civiliza, descola-se do papel de capital personificado e “[...] sente uma ‘comoção humana’” por si próprio e pela sua vida tão simplória. O recurso à expressão “comoção humana”, retirada do poema de Schiller *Die Bürgschaft*, confirma o contexto irônico. No poema schilleriano, Dâmon é condenado à morte por querer libertar a cidade do tirano Dionísio. Ele aceita sua punição, mas implora três dias para casar sua irmã. Como fiança, deixa o amigo: “Meu amigo, como penhor, podereis enforcar se eu me for” (SCHILLER, 2010, s.p.). Nesse prazo, ele conseguiu casar a irmã, mas, no retorno, passa por intempéries e dificuldades que o fazem chegar no instante em que o amigo será enforcado. Então, suplica que seja levado à cruz junto com ele:

E o povo contempla maravilhado,
enquanto os amigos se abraçam
e dor e alegria os enlaçam.
Todo olho se vê marejado
e ao rei o milagre é contado.
Por humana comoção [*menschliches Rühren*], ele enfim
diz aos lacaios: ‘Trazei-os a mim!’

Fita-os com espanto um longo tempo
e assim diz: ‘Cantarão vosso feito,
meu coração dominastes, e o aceito
A fidelidade não é vã como o vento
e por isso vos peço este alento: que eu seja, dai-me esperança,
o terceiro na vossa aliança’ (SCHILLER, 2010, s.p).

Schiller recria o episódio, recontado em diferentes versões, acerca do jovem e valente Dâmon, no século IV a.C., diante de Dionísio, tirano de Siracusa, na Sicília. Marx retira do poema um trecho muito preciso: o brutal e impiedoso tirano passa por um abalo diante da demonstração de amizade, confiança mútua e lealdade; torna-se humano a ponto de suplicar que os condenados o aceitem em uma aliança tríplice de amizade. Como observa Craig (2002, p. 414), “O último minuto de suspensão da execução e o final edificante do poema alcançam o desfecho desejado e, finalmente, o objetivo maior: a conversão do tirano”.

Assim como Dionísio, o capitalista passa uma humana comoção em relação a si próprio: apieda-se de sua vida de privações e ridiculariza a ascese como preconceito do entesourador arcaico. Marx (1985a, p. 262) insinua a conversão do capitalista, como se ele deixasse de ser “a alma do capital” e se tornasse sujeito de si. Ele complementa:

Enquanto o capitalista clássico estigmatiza o consumo individual como pecado contra sua função e como uma ‘abstinência’ da acumulação, o capitalista moderno está em condições de conceber a acumulação como ‘renúncia’ ao seu impulso de fruição. ‘Vivem-lhe duas almas, ah!, no seio,/ Querem trilhar em tudo opostas sendas’ (MARX, 2013, p. 669).

A partir dessa conversão, o coração do capitalista é atravessado pelo conflito entre o consumo individual e a expansão do valor. Marx faz aqui uma adaptação da frase goethiana. A alusão a duas almas que habitam “o meu peito”, originalmente dito por Fausto a Wagner, é mudada, em *O capital*, para “o seu peito” em referência ao capitalista.³⁴ Mas por que o capitalista vive o conflito fáustico? Afinal, em que consiste esse conflito na tragédia goethiana?

Na primeira parte da tragédia, no capítulo *Diante das portas da cidade*, após a comemoração da Páscoa, Fausto conversa com Wagner. Entre eles, um abismo. Wagner se apega ao isolamento, ao que dizem os livros: “Como o prazer do estudo outro nos leva/ De livro em livro, de uma a outra página!” (GOETHE, 2016, p. 67). Fausto confessa a tormenta que lhe causa a lembrança da obscuridade com que seu pai exercia a Medicina, dos remédios que criara. No fundo, “[...] drogas infernais piores estragos do que a peste fizemos” (GOETHE, 2016, p. 66). Por essa razão, Fausto

³⁴ No alemão, Fausto (2004, p. 22, grifo nosso) afirma: “Zwei Seelen wohnen, ach! **in meiner Brust**, Die eine will sich von der andern trennen”. No texto marxiano, encontra-se: “Zwei Seelen wohnen, ach! **in seiner Brust**, die eine will sich von der andern trennen” (MARX, 1962, p. 620, grifo nosso).

afastou-se dos pacientes e dedicou-se à solitária investigação intelectual. Encerrou-se em anos de estudos que o tornaram “[...] pobre tolo, tão sábio como dantes!” (GOETHE, 2016, p. 39), como admite nos primeiros versos do livro. Suas conquistas se mostraram vazias. Nele se acende uma nova aspiração: “Ai, que às asas do espírito tão fácil,/ Não hão de associar-se asas corpóreas!” (GOETHE, 2016, p. 67). Wagner lhe confessa: não sente tal aspiração, pois “Noites de inverno, e calorosa vida/ Os membros nos aquece, e, ai!, se acaso/ Um douto pergaminho desenrolas,/ É o céu que sobre ti baixar se digna!” (GOETHE, 2016, p. 67). A isso Fausto (2016, p. 68), enfim, responde:

Só duma aspiração tens consciência;
Oh, não queiras jamais sentir a outra!
Duas almas habitam no meu peito,
Uma da outra separar-se anseiam:
Uma com órgãos materiais se aferra
Amorosa e ardente ao mundo físico;
Outra quer à força elevar-se
Às alturas de sua excelsa origem.

Berman (1986, p. 41) observa que, contra uma sociedade fechada, incrustada em formas sociais típicas do feudalismo, Fausto possui o “desejo de desenvolvimento”. Apresenta-se, desse modo, como “portador de uma cultura dinâmica em uma sociedade estagnada” (BERMAN, 1986, p. 44). Esse atrito já se faz presente na parte *Prólogo no céu*, momento no qual se estabelece a aposta entre Deus e Mefistófeles acerca da alma de Fausto: “O encontro coloca em pauta a polaridade entre a luz e a treva. Deus, símbolo da ordem eterna, representante da inteligibilidade, se dispõe a ouvir o que tem a dizer o demônio, símbolo da transitoriedade e do movimento” (KONESKI, 1999, p. 47). Fausto é um homem da tradição, de um cenário medieval que deseja experimentar o mundo. O conflito entre o devir ininterrupto e a eternidade atravessa Fausto:³⁵ “Ele é o homem da modernidade que anseia pelas descobertas, pela tecnologia e industrialização que o mundo oferece, mas teme a perda total da espiritualidade que pode deixá-lo desamparado” (KONESKI, 1999, p. 97).

³⁵ Segundo Berman (1986), esse conflito expressa o embate entre o Deus do Velho Testamento (o deus da ação) e o Deus do Novo Testamento (o deus da palavra). Como tal, teve um papel simbólico importante em toda a cultura germânica do século XIX que se vê ora impulsionada à atividade prática (judaica) de construção do desenvolvimento econômico e da reforma política liberal ou ao estilo germânico-cristão autocêntrico.

Ora, segundo Marx, o capitalista vive um conflito fáustico por ser movimentado por impulsos que, em princípio, parecem contradizer-se: destina a mais-valia apropriada ou para a intensificação da valorização do valor (reinvestimento produtivo), o que o leva a diminuir seu uso como renda; ou para usufruto próprio, o que implica conter a desmedida produção de valor excedente, anular-se como capitalista ao fim e ao cabo. Malthus chegou a propor algo para imunizar o capitalista do conflito fáustico: o capitalista acumularia e outros participantes da mais-valia (aristocracia rural, dignitários da Igreja e Estado etc.) gastariam. Obviamente, capitalistas protestaram contra o gasto de grupos ociosos.

Mas seria possível falar de características comuns entre Fausto e o capitalista? Sobre isso, Silva (2018, p. 22) observa:

Certamente, pode-se fazer esse paralelo até determinado ponto, uma vez que o protagonista de Goethe não é um capitalista, mas um homem das ciências que faz um pacto com Mefistófeles ('aquele que não ama a luz' ou 'o destruidor do bem'): sua alma em troca de uma vida de prazeres. O liame estabelecido por Marx entre o Dr. Fausto e o capitalista está no conflito que ambos passam entre um modo de vida mais comedido, cauteloso, sem novidades, ou aquele desmedido.

No entanto, Marx percebe que alguns conflitos ganham resoluções históricas. Na tragédia de Fausto, o conflito entre deus e o diabo, em *O Prólogo no céu*, fomenta “[...] um diálogo divertido, irônico, quase um deboche. [...] Os mundos do Bem e do Mal estão completamente polarizados em duas forças distintas e visíveis, mas que podem conviver” (KONESKI, 1999, p. 51). Já no plano terreno, tanto o capitalista clássico como o moderno precisam acumular capital.

No avanço de suas reflexões, Marx mostra que o dilema do capitalista moderno é aparente, pois esses dois impulsos harmonizam-se. O progresso da produção capitalista cria mundo de desfrutes e esbanjamentos como necessidade do âmbito dos negócios. Afinal, a ostentação de riqueza lhe favorece o crédito. Dessa maneira, “O luxo entra nos custos de representação do capital” (MARX, 2013, p. 669). Ademais, o enriquecimento do capitalista não se relaciona com sua capacidade individual de se abster do consumo, mas com a exploração da força de trabalho alheia, obrigando o trabalhador a renunciar os desfrutes da vida. Portanto, subjaz ao esbanjamento capitalista “[...] a mais sórdida avareza e o cálculo mais angustioso, [e] sua prodigalidade aumenta, contudo, a par de sua acumulação, sem que uma tenha de

prejudicar a outra” (MARX, 1985a, p. 669). Há, assim, a conciliação entre esbanjamento, ostentação e expansão do valor. O conflito fáustico se dissipa.

3.2 O CAPITAL PENSA COMO SHYLOCK

Se, por um lado, Marx recorre a Gobseck como contraste para sua caracterização da encarnação do capital, por outro, ele toma Shylock, de *O mercador de Veneza*, em similitude com o capitalista. A peça shakespeariana gira em torno de um empréstimo que o cristão Antonio faz com o judeu Shylock para que seu amigo Bassanio vá a Belmonte e conquiste Portia. O empréstimo é afiançado com uma libra de carne do devedor. Devido ao naufrágio de um de seus navios, Antonio é levado ao tribunal para pagar o que deve a Shylock. Já desposada por Bassanio, Portia se disfarça de advogado e conduz parte do julgamento. Ela confirma a legalidade da cobrança, mas observa que Shylock só tem direito à carne e, portanto, não poderá derramar o sangue de seu devedor, assim como não poderá errar o peso da libra de carne; caso contrário, morrerá e seus bens serão confiscados.

Diante do imbróglio, Shylock recupera a oferta que recebera no início do julgamento de três vezes o valor do empréstimo. Entretanto, Portia lembra que ele recusou a proposta em tribunal. Por fim, ela enquadra a ação de Shylock em caso legal de atentado contra a vida de um cidadão de Veneza. Ele é levado a pedir misericórdia pela vida. O doge o perdoa, mas destina metade dos seus bens a Antonio e outra ao tesouro público. Por sua vez, Antonio reduz a multa e, para tanto, coloca duas condições: conversão do usurário ao cristianismo e doação legal do que possui à sua filha Jessica que fugira com o cristão Lorenzo.

Marx (2017b, 2011b, 1983b) recorre ao personagem shakespeariano em textos anteriores e em contextos de discussões variadas. Em *O capital*, o recurso a Shylock aparece tanto em referência ao trabalhador, como também ao capitalista. O primeiro caso se dá quando Marx explica que, em contraste com a produção manufatureira, a maquinaria exige a mobilidade pluridimensional, pois desloca capital e massa de trabalhadores de um ramo para outro da produção. Desse modo, elimina a tranquilidade, a segurança da vida do trabalhador que se vê “[...] sob a ameaça constante de perder os meios de subsistência ao ser-lhe retirado das mãos o instrumental de trabalho, de tornar-se supérfluo, ao ser impedido de exercer sua função parcial” (MARX, 1985a, p. 558). Em nota de rodapé, Marx alude a uma fala de

Shylock: “Tu me privas dos meios de que vivo” (SHAKESPEARE, apud MARX, 1985a, p. 558).

Shylock pronuncia tal frase depois que o magistrado assegura a sua vida, mas destina metade dos seus bens a Antonio e a outra, para o Estado: “Não, tomais minha vida e tudo mais. Não escuseis isso mais do que o resto. Apoderai-vos de minha casa quando me tirais o apoio que a sustém; vós me tirais a vida, quando me privais dos meios de viver” (SHAKESPEARE, 2013, p. 108, ato IV, cena 1). Esse é o clímax do enredo. Nele o julgamento se inverte por completo: o credor Shylock é condenado, e o réu Antonio é agraciado com sua fortuna.

A forma como Shakespeare conduz a trama no tribunal tem sido objeto de muitos debates (SILVA, 2013; SILVA, 2011; FRAGALE FILHO; LYNCH, 2008; GALERY, 2006). Quanto ao desfecho da sentença judicial – o confisco dos bens de Shylock e a sua conversão forçada ao cristianismo –, Silva (2011, p. 344) é categórico: “Shylock foi injustiçado. A injustiça praticada pelo Tribunal de Veneza não sobreveio da interpretação de Pórcia que obstou a morte de Antônio, mas da arbitrariedade que imperou num segundo momento”, referente à punição sofrida pelo judeu.

A relação que Marx estabelece entre o trabalhador assalariado e Shylock parece remeter ao extremo de uma injustiça em que ambos se encontram privados de se manterem: “O instante em que Marx compara a situação do trabalhador moderno e Shylock é exatamente o átimo da privação dos meios de trabalho, sem os quais nem Shylock, nem o trabalhador, podem continuar a manter o seu sustento” (SILVA, 2018, p. 162).

Mas, se aqui Marx faz convergir a condição do trabalhador e a de Shylock, nas outras duas menções ao personagem shakespeariano, é a voz do capital que se ouve. Marx menciona a prática gananciosa dos fabricantes de manter a maquinaria funcionando por mais de 10h e de fazer as crianças de oito a treze anos (de ambos os sexos, juntas com adultos) trabalharem até às 8h30min da noite, quando adolescentes e mulheres já deixaram o trabalho. Aí ele continua:

Os trabalhadores e os inspetores de fábricas protestaram por motivos de higiene e de ordem moral. Mas o capital pensa como Shylock: ‘Assumo a responsabilidade dos meus atos! Exijo meu direito! A multa e o penhor do meu contrato!’

Segundo dados estatísticos apresentados à Câmara dos Comuns, em 26 de julho de 1850, estavam submetidos a essa prática, em 15 de julho de 1850, e apesar de todos os protestos, 3.742 crianças em 257 fábricas. Mas, ainda não era bastante. O olhar de lince do capital descobriu que a lei de 1844, embora não permitisse trabalhar 5 horas

pela manhã sem intervalo de pelo menos 30 minutos para descanso, nada desse gênero previa para o trabalho da tarde. Assim, o capital exigiu e obteve a satisfação de fazer mourejem sem descanso, de 2 da tarde às 8 ½ da noite, fazendo-as passar fome.

‘Sim, a carne, assim diz o contrato’

Esse apego shylockiano à letra da lei de 1844, na parte em que regula o trabalho das crianças, servia-lhes para lançar sua revolta aberta contra a mesma lei, na parte em que regula o trabalho dos adolescentes e das mulheres. Estamos lembrados de que o objetivo principal, a essência daquela lei, era a eliminação do exorbitante sistema de turnos múltiplos (MARX, 1985a, p. 326-327).

Em rodapé, Marx complementa o exposto e observa que a natureza do capital é a mesma, não importando o grau de desenvolvimento de suas formas. Como exemplo, lembra que o código imposto ao território de Novo México, um pouco antes da Revolução Civil americana, teve influência dos senhores de escravos e determinava que, depois de o capitalista comprar a força de trabalho, o trabalhador se tornava seu dinheiro. Marx (1985a, p. 327) compara essa condição à “lei shylockiana das 10 tábuas”.

Histórias paralelas convergem no *O capital*. Marx remete à antiga legislação das 12 Tábuas, fonte do direito romano que, além de proteger a propriedade privada, transformava os devedores plebeus em “carne e sangue do devedor. [...] dinheiro do patrício” (MARX, 1985a, p. 327). Assim, no seu princípio, a garantia do credor estava na pessoa do devedor, isto é, em seu próprio corpo:

Nos primórdios da civilização, o devedor respondia, moral e fisicamente, com sua pessoa pelas suas dívidas. Entre os egípcios, adjudicava-se ao credor a própria pessoa do devedor. Entre os hebreus, tornava-se ele escravo, bem como sua mulher e filhos, do seu credor. Entre os romanos, o credor podia prender o vendedor, vendendo-o em três feiras sucessivas, ou, ainda, matá-lo, pois a Tábua III da Lei das XII Tábuas assim prescrevia: ‘Tertiis nundinis partis secanto. Si plus minuesve secuerunt, se fraude esto’, ou seja, o devedor respondia com o próprio corpo, sobre o qual incidia o poder do credor (DINIZ, 2004, p. 463).

Na história shakespeariana, quando propõe a Antonio o pagamento de uma multa e não de juros, Shylock está balizado pela lei das 12 Tábuas, ainda vigente na época, que permitia se penhorar parte do corpo (SILVA, 2013). Marx denuncia: essa prática de períodos arcaicos, tematizada na intriga de *O mercador de Veneza*, ressurge na sociedade moderna quando o capital insiste em tomar posse do trabalhador. Fatos históricos e tramas literárias são amarrados a fim de mostrar a crueldade da exploração do trabalhador.

Na peça shakespeariana, Shylock afirma: “Quem guarda, logo encontra. Eis um provérbio que nunca envelhece para um espírito econômico” (SHAKESPEARE, 2013, p. 53, ato 2, cena 5). Marx é ainda mais incisivo: o capital pensa e age como Shylock. O usurário Gobseck é tomado por Marx como o entesourador em contraposição ao capitalista moderno. Por que Marx não aborda Shylock no mesmo sentido? Ele não compartilharia os traços perversos dos agiotas, como descritos por Lutero e citados por Marx? Para além da disputa religiosa entre judaísmo e cristianismo, Shakespeare também não teria construído esse personagem a partir dos ares modernos de condenação do usurário?

Sabe-se que, na Idade Média, a usura é condenada e proibida aos cristãos, pois se alega que é antinatural: o dinheiro é visto como estéril em contraste com a terra. Desse modo, o empréstimo de dinheiro a juros é comparado “[...] à venda de tempo, que pertencendo a Deus, não poderia ser negociado” (SILVA, 2011, p. 313). Porém, por vezes, os senhores feudais recorriam aos agiotas judeus para sustentar seus bens de luxo ou expedições guerreiras (SCLIAR, 2005). Já no final do século XVI, em plena transição moderna, cidades italianas com grande atividade comercial continuavam a condenar a usura ao mesmo tempo em que necessitavam desses empréstimos para viabilizar seus empreendimentos (GALERY, 2006).

O desenvolvimento da sociedade capitalista substituiu o agiota individual por um amplo e complexo sistema de crédito. Portanto, como já observado em relação a Gobseck, Shylock também é uma figura em extinção. Mas, ao associar Shylock e o capital, Marx não se ateu a esse traço comum desses personagens literários. Pelo contrário, ele o ignorou.

O amor ao dinheiro também é comum a ambos os aventos. Depois de descobrir que sua filha fugiu com joias, Shylock afirma: “Desejaria que minha filha estivesse aos meus pés, com as joias / nas orelhas! Desejaria eu ele estivesse aqui, amortalhada, aos meus pés, com os ducados no caixão!” (SHAKESPEARE, 2013, p. 71, ato 3, cena 1). Entretanto, Shylock não é o único personagem cujo apego ao dinheiro é evidente. Galery (2006) insiste que quase nenhuma relação na peça existe no plano afetivo sem a sustentação de um componente monetário. A amizade de Antonio e Bassanio, assim como a peregrinação deste último a Belmonte a fim de desposar “uma rica herdeira” (SHAKESPEARE, 2013, p. 23) são sintetizadas desta forma:

Bassanio – [...] meu interesse principal consiste em sair com honra das enormes dívidas que minha juventude, às vezes pródiga demais, me deixou contrair. É a ti, Antonio, a quem mais devo em dinheiro e em amizade, e com tua amizade conto para execução dos projetos e dos planos que me permitirão desembaraçar-me de todas as minhas dívidas (SHAKESPEARE, 2013, p. 22, primeiro ato, cena 1).

Ao saber que Antonio será julgado por sua dívida com Shylock, Portia propõe a Bassanio que primeiro se casem e, depois, vá a Veneza ao encontro do amigo. Ela promete esperá-lo virginalmente para as núpcias: “Tereis dinheiro suficiente para pagar vinte vezes essa pequena dívida. [...] Como custastes tão caro, caramente eu vos amarei [*Since you are dear bought, I will love you dear*]” (SHAKESPEARE, 2013, p. 83, terceiro ato, cena 2).

O dinheiro é, assim, um mediador de vários vínculos entre os personagens da peça. Contudo, especificamente quanto a Antonio, Shylock não apresenta a ânsia de entesourar. Na trama, ele não pede uma fiança em dinheiro. Ele deseja vingar-se por Antonio ter ridicularizado suas operações, seus “legítimos lucros” (SHAKESPEARE, 2013, p. 31); por ter emprestado dinheiro grátis, fazendo baixar a taxa da usura em Veneza. Assim, Shylock promete a si: “Se algum dia conseguir agarrá-lo, saciarei o velho ódio que sinto por ele” (SHAKESPEARE, 2013, p. 31, ato I, cena 3). Por essa razão, “Neste momento, Shylock está funcionando como um anticapitalista. E o faz movido por um arcaico ressentimento. Ele quer a carne de Antonio por vingança, porque não pode obter do mercador o respeito e o afeto que deseja” (SCLIAR, 2005, s.p.).

A vingança, e não a paixão pela riqueza, move Shylock na intriga. Essa condição o afasta de Gobseck, mas o enreda ainda mais em uma dinâmica anticapitalista. A chave da decisão de Marx servir-se de Shylock como a encarnação literária do capital não se encontra propriamente na sua condição de usurário ou vingativo, mas reside nas falas da peça citadas por Marx: “Assumo a responsabilidade dos meus atos! Exijo meu direito! A multa e o penhor do meu contrato!”; “Sim, a carne, assim diz o contrato” (SHAKESPEARE, apud MARX, 1985a, p. 326-327). A elas poderíamos ainda acrescentar outras palavras proferidas pelo usurário shakespeariano no mesmo sentido: “Quero que as condições de meu contrato sejam cumpridas” (SHAKESPEARE, 2013, p. 84, ato 3, cena 2); “Ao conteúdo do meu contrato, me atenho” (SHAKESPEARE, 2013, p. 102, ato 4, cena 1).

Marx considera que o capital pensa como Shylock quando o personagem invoca a lei, o direito, o respeito ao contrato. Trocas mercantis envolvem concordância dos sujeitos: o desejo de um em alienar sua mercadoria corresponde ao do outro de se apossar dela. Como ato de vontade comum, as trocas se revestem de uma relação jurídica necessária, a ser efetivada por um contrato. Nesse acordo jurídico, os sujeitos se apresentam como livres e proprietários. Essa igualdade formal entre os indivíduos segue a homogeneidade que se coloca entre as mercadorias. Assim, explica Naves (2001), as categorias de liberdade e igualdade modernas têm como fundamento o valor e pressupõem as relações de produção capitalistas fundadas.

Afinal, “A pura ‘objetividade’ da equivalência mercantil – uma ‘objetividade’ fetichizada, é verdade, mas ainda assim ineludível – demanda, para que seu movimento próprio possa completar-se, uma ‘subjetividade’ também equivalente” (KASHIURA JÚNIOR, 2012, p. 115). A equivalência mercantil e a igualdade jurídica convergem: o sujeito de direito é a outra face da mercadoria, assim como a igualdade jurídica é o “outro lado” do valor, explica Kashiura Jr. (2012, p. 116):

A abstração, a pura forma sem conteúdo que é a mercadoria, é transposta aos seus portadores na figura, também abstrata, também formal, do sujeito de direito. Assim, as coisas, isto é, as mercadorias se encontram para a troca por intermédio de seus ‘representantes’ e, ao mesmo tempo, as vontades desses ‘representantes’ se encontram na troca como qualitativamente idênticas, como vontades de sujeitos de direito. É o circuito objetivo do valor que exige a subjetividade jurídica.

Quando se defrontam entre si, capitalista e trabalhador se apresentam como sujeitos livres e iguais, pois proprietários de mercadorias específicas. Nessa perspectiva, “[...] como sujeitos de direito, a relação entre ambos não pode aparecer como relação entre classes sociais que se opõem, não pode aparecer como relação de exploração, porque não pode aparecer como uma relação de desigualdade” (KASHIURA JÚNIOR, 2012, p. 146). Essa forma jurídica representa, segundo Kashiura Jr. (2012), a condição fundamental da produção capitalista, sua mediação necessária. Sob esse aspecto, a igualdade dos sujeitos de direito mostra-se como uma determinação essencial da circulação de mercadorias. Essa instância não se anula, mas se realiza com a desigualdade econômica capitalista.

Contudo, entre a forma jurídica vinculada à circulação mercantil e os “[...] conteúdos normativos que se alternam historicamente e que refletem a situação política da luta de classes” (KASHIURA JÚNIOR, 2012, p. 124), há um campo de

mediações em que alguns interesses imediatos da burguesia podem ser contrariados. Essa é também a situação a que Marx alude quando cita Shylock. Assim, se, por um lado, os capitalistas têm um “apego shylockiano à letra da lei de 1844” (MARX, 1985a, p. 327) quanto às brechas ou silêncios legais que permitiam intensificar a exploração do trabalho infantil; por outro, eles se revoltam contra ela, quando ela lhes desfavorece, pois, em sua essência, admite Marx, essa lei elimina o sistema de turnos múltiplos.

Portanto, a depender da correlação de forças sociais, conteúdos concretos que se materializam nas normativas do Estado podem obstar certos impulsos burgueses. Isso também pode ser visto na peça shakespeariana. No decorrer do julgamento, Shylock louva e exalta Portia (disfarçada no tribunal) pela defesa que faz do que foi posto no contrato. Contudo, ele passa a lamentar-se quando tal literalidade não lhe traz mais vantagens: carne e não sangue! Uma libra, nada a menos, nada a mais.

Também é digno de nota que, tanto na vida efetiva sob a égide do capital, como em Shakespeare, o justo contrato é precedido por circunstâncias nas quais, como afirma Bassanio na peça shakespeariana, “As mais brilhantes aparências podem encobrir as mais vulgares realidades” (SHAKESPEARE, 2013, p. 75, ato 3, cena 2).

Como a riqueza de Antonio está investida em sua frota, ele procura o agiota Shylock para conseguir o dinheiro a ser emprestado a Bassanio. Ironicamente o judeu afirma querer provar sua generosidade. Caso o empréstimo não seja devolvido dentro do prazo devido, Shylock estipula que a penalidade consista, “por brincadeira” (SHAKESPEARE, 2013, p. 34), em uma libra da carne do cristão a ser escolhida e cortada de alguma parte do corpo que for do agrado do credor. O usurário propõe que se dirijam a um notário para assinar “esse divertido documento” (SHAKESPEARE, 2013, p. 35) e insiste: “Repito-o, é para conquistar-lhe as boas graças que lhe estou fazendo esta amistosa oferta” (SHAKESPEARE, 2013, p. 35). O acordo é feito, mas em meio a desconfianças por parte de Bassanio que segrega: “Não me agradam termos delicados e alma de vilão” (SHAKESPEARE, 2013, p. 36).

Antes de entrar no acordo com o capitalista, o trabalhador não se encontra na condição de Antonio de ter sua fortuna investida em navios. Seu contrato é revestido de uma liberdade que teve como pré-história a sua dissociação dos meios de produção: a expropriação do produtor rural, a privação da terra e seu deslocamento violento para a cidade.

Porém, diante das circunstâncias, ambos – o mercador de Veneza na ficção e o trabalhador na vida efetiva – são coagidos a entrar no acordo. Antonio não tem outra opção e se submete à “brincadeira” proposta por Shylock. Por seu turno, não tendo outra coisa a não ser sua força de trabalho, os trabalhadores se veem forçados a vendê-la a fim de sobreviver: “[...] mediante livre acordo que os condena à morte e à escravidão” (MARX, 1985a, p. 345).

Shylock profere os interesses do capital e clama a defesa do direito burguês. Por isso, em vários momentos, Marx encontra no judeu shakespeariano características e descrições do capital feito gente. No ato 3, cena 1, Shylock dissimula seu desejo de vingança por trás de uma suposta generosidade. Ele agradece a Deus e se regozija com a notícia de que Antonio perdeu uma de suas embarcações: “Sinto-me muito contente. Eu o farei padecer, torturá-lo-ei. Estou encantado. [...] Se não pagar, quero ter o coração dele [...]” (SHAKESPEARE, 2013, p. 72). No tribunal, o judeu é descrito pelo Doge como “[...] um inimigo de pedra, um miserável desumano, incapaz de piedade, cujo coração seco não contém uma só gota de misericórdia” (SHAKESPEARE, 2013, p. 93, ato 4, cena 1).

Desse modo, Shylock representa: “[...] a inumanidade das transações monetárias protegidas pela lei; a mistura da característica absurda e horrível de um mundo no qual dinheiro tomou o lugar de deus. Não é de surpreender, então, que n’*O capital I*, o próprio capital assuma a semelhança e fale com a própria voz de Shylock” (PRAWER, 2011, p. 327).

Isso coloca uma outra dimensão analítica a ser apurada: o quanto Marx reconhece que a face do capital é pavorosa.

3.3 MONSTROS LITERÁRIOS E A NATUREZA HORRENDA DO CAPITAL

Perseu necessitava de um elmo de névoa para perseguir os monstros.
Nós puxamos o elmo de névoa sobre nossos olhos e ouvidos
para poder negar a existência dos monstros.
Marx (2013, p. 79)

É célebre a primeira sentença de *O capital*: “A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece [*erscheint*] como uma ‘enorme coleção de mercadorias’, e a mercadoria individual, por sua vez, aparece como sua forma elementar” (MARX, 2013, p. 113). Nela Marx elege como ponto de partida o aspecto

fenômeno da riqueza capitalista e, sob esse aspecto, delinea a mercadoria isolada como a sua forma celular a ser estudada.

Essa frase também é lapidar porque já prenuncia o aspecto monstruoso do capitalismo. McNally (2012) chama a atenção para o fato de que, para se referir a essa imensa coleção de mercadorias, Marx usa a expressão *ungeheure Warensammlung*. De fato, o adjetivo *ungeheuer* significa enorme, exorbitante, extraordinário, colossal, mas também monstruoso. Assim, o substantivo *Ungeheuer* remete ao formidável e ainda ao monstro, assim como *Ungeheuerlichkeit* quer dizer enormidade e monstruosidade. Portanto, como atenta McNally (2012), em suas primeiras palavras em *O capital*, Marx descreve a riqueza capitalista como um poder objetivo monstruoso. Tal associação se prolonga em outros momentos do texto.

3.3.1 Maquinaria: a reedição ciclópica da ferramenta

No contexto das inovações introduzidas com a maquinaria, Marx explica que, enquanto a manufatura revolucionou o modo de produção tendo como ponto de partida a força de trabalho, a maquinaria investiu no instrumental de trabalho. Na maquinaria, o ser humano deixa de atuar com a ferramenta sobre o objeto, pois essa é assimilada pela máquina: “A máquina-ferramenta é portanto um mecanismo que, ao lhe ser transmitido o movimento apropriado, realiza com suas ferramentas as mesmas operações que eram antes realizadas pelo trabalhador com ferramentas semelhantes” (MARX, 1985a, p. 426-427). Como se vê, a máquina não suprime a ferramenta, mas a transforma de um instrumento diminuto do organismo humano em instrumento ampliado e multiplicado de um mecanismo.

A forma mais desenvolvida da produção mecanizada não reside na máquina isolada, mas no sistema orgânico de máquinas-ferramenta combinadas e regidas por um autômato central, descrito por Marx (1985a, p. 435) como “[...] um monstro mecânico que enche edifícios inteiros e cuja força demoníaca se disfarça nos movimentos ritmados quase solenes de seus membros gigantescos e irrompe no turbilhão febril de seus inumeráveis órgãos de trabalho”.

À primeira vista, sublinha Silva (2018), a descrição do sistema de máquinas como um monstro poderia indicar um deslize romântico de Marx de crítica ao progresso tecnológico. Entretanto, o alvo da crítica é “[...] a forma de apreensão e utilização da tecnologia pelo capital” (SILVA, 2018, p. 72).

A constituição de um sistema de máquinas se torna um fenômeno descomunal quando, por exemplo, máquinas passaram a fabricar máquinas. Nesse caso, segundo Marx, surgem as “máquinas ciclópicas” (MARX, 1985a, p. 438). Em outros termos,

[...] reaparece o instrumento do artesanato, mas em tamanho ciclópico. [...] O torno mecânico é a reedição ciclópica do torno de pedal; [...] a tesoura mecânica, de dimensão monstruosa, corta o ferro como o alfaiate corta o pano; e o martelo-pilão a vapor se assemelha à cabeça de um martelo comum, mas é tão pesado que nem o deus Thor conseguiria brandi-lo (MARX, 1985a, p. 438).

Com a maquinaria, a antiga ferramenta do artesanato adquire uma dimensão colossal. Incorporada à máquina, ela passa pelo que Marx chama “reedição” ciclópica. Marx (1985a, p. 439) é incitado pela existência de uma dessas máquinas batizada com o nome “Thor” que “[...] forja um eixo de 16,5 toneladas com a mesma facilidade com que o ferreiro forja uma ferradura”. Para que o leitor perceba a natureza titânica dessas máquinas, Marx sugere que essa revolução afrontaria até os deuses: o próprio Thor que, na mitologia nórdica, representa o deus do trovão, não seria capaz de manejar um martelo a vapor. Sem isso não poderia produzir os trovões. Nesse caso, as conquistas da indústria moderna ridicularizam os poderes divinos. A realidade novamente ultrapassa a ficção.

Digna de nota é a utilização da imagem mítica de ciclopes por Marx. Para além de sua associação à fabricação de máquinas por máquinas, ele também a utilizou em outros contextos nos dois sentidos identificados por Praver quanto ao uso dos mitos: um direto e outro invertido.

Marx aborda o julgamento relativo a um desastre ferroviário que matou muitas pessoas na Inglaterra em 1866. Aponta-se como causa a negligência dos ferroviários. Os três ferroviários, um condutor, um maquinista e um sinaleiro, diante do Grande Júri, foram unânimes na caracterização do aumento da jornada de trabalho que chegou a 20 horas por dia e, em períodos específicos, estendia-se a 40 ou 50 horas ininterruptas. Marx (1985a, p. 287) afirma:

Eram homens comuns e não ciclopes. Além de certo ponto falhava sua força de trabalho. O torpor dominava-os. O cérebro parava de pensar e os olhos de ver. O respeitável júri pronuncia um veredicto, enviando-os ao juízo criminal por homicídio culposo, exteriorizando, num adendo suave, o piedoso desejo de ver os magnatas das ferrovias se tornarem no futuro mais pródigos na compra do número necessário de forças de trabalho, e mais moderados, mais abnegados e mais prudentes na exploração da força de trabalho paga. Na multidão heterogênea dos trabalhadores de todas as profissões, idade e sexo, que nos atropelam mais enfurecidos que as almas dos

assassinados a Ulisses, nos infernos, vemos à primeira vista, sem recorrer aos livros azuis, a estafa do excesso de trabalho.

Marx compara a multidão de trabalhadores envolvidos em catástrofes e acidentes ferroviários (muitos retratados pelo semanário *Reynolds' Paper*) com a legião de sombras de mortos com a qual Ulisses se encontra em sua descida ao Hades, narrada no canto XI da *Odisséia* (HOMERO, 2009). Acometidos pelo trabalho intenso, esses trabalhadores não são ciclopes, gigantes monstruosos com um olho no meio da testa e de força sobre-humana, cruéis e, em alguns casos, antropófagos (cf. COMMELIN, 2000, p. 127); não são cruentos e hediondos, devoradores de seres humanos. Marx (1985a, p. 287) os contrasta de modo inverso com os ciclopes e afirma: são “homens comuns” e, por isso, passíveis de sofrer com as péssimas condições de trabalho, de ficar extenuados com horas ininterruptas de labor.

Contudo, em contraposição a essa posição e talvez movido pelo nome de uma empresa – “Cyclops Ferro e Aço” –, Marx (2013, p. 334) chama os proprietários das usinas de ferro e aço de ciclopes:

As usinas da ‘Cyclops Ferro e Aço’, dos senhores Cammel & Co., atuam na mesma escala das supracitadas usinas de John Brown & Co. O diretor-gerente apresentou seu testemunho por escrito ao comissário governamental White, mas depois achou que convinha extraviar o manuscrito que lhe fora devolvido para revisão. No entanto, o sr. White tem uma boa memória. Ele se lembra muito bem de que, para esses senhores ciclopes, a proibição do trabalho noturno para crianças e adolescentes ‘seria algo impossível, praticamente o mesmo que parar suas usinas’ [...].

A mitologia grega revela que alguns ciclopes se tornaram ferreiros (COMMELIN, 2000). Possivelmente o nome da usina Cyclop Fabricante de Ferro e Aço deve ter considerado essa informação histórica. Contudo, a nosso ver, a associação que Marx faz dos proprietários dessas fábricas é de outra natureza. Ele se aproveita dessa associação entre o nome da usina e a figura mítica para revelar a face monstruosa e cruel dos capitalistas.

3.3.2 O capital como monstro diabólico

Já apresentamos o quanto Marx se utiliza do *Fausto* de Goethe para ironizar alguém ou caracterizar alguma situação ou fenômeno. Nessas ocasiões, ele toma falas do próprio Fausto ou de Mefistófeles e as torna suas; ele as adapta ou as desloca

para um contexto de discussão diferente, mesmo quando as preserva na sua literalidade.

Segundo Praver (2011, p. 325), “A maioria da citação de *Fausto* que anima *O capital I* deriva, de fato, dos discursos de Mefistófeles, ou tem alguma conexão direta com aquele personagem diabólico”. Assim, conclui: “Mefistófeles é, então, uma presença de destaque n’*O capital 1*” (PRAWER, 2011, p. 326).

Essa indicação de Praver se confirma ainda mais quando se percebe que Marx desenha a natureza monstruosa do capital de diabólica. Isso já começa a ser insinuado quando se afirma que o capital pensa como Shylock. Na peça shakespeariana, o criado Launcelot afirma: “Certamente, o judeu é o próprio diabo encarnado [...]” (SHAKESPEARE, 2013, p. 39, ato 2, cena 2). Salanio anuncia a chegada do usurário fazendo a mesma associação: “Deixa-me dizer bem depressa amém, para que o diabo não destrua o efeito de minha prece, porque ei-lo chegando sob a figura de um judeu” (SHAKESPEARE, 2013, p. 68, ato 3, cena 1). Bassanio também o acusa de “demônio cruel” (SHAKESPEARE, 2013, p. 101, ato 4, cena 1), “diabo” (SHAKESPEARE, 2013, p. 104, ato 4, cena 1). Shylock é chamado por Salarino (SHAKESPEARE, 2013, ato 3, cena 3) e por Gratiano (SHAKESPEARE, 2013, p. 98, ato 4, cena 1) de cão. Gratiano ainda acrescenta: “Teus desejos são os de um lobo: sanguinários, famintos e rapaces” (SHAKESPEARE, 2013, p. 98 ato 4, cena 1). Na crença popular de longa data, o diabo pode assumir várias feições: “Dentro das lendas da aparição demoníaca, o cão preto foi a maneira predileta do demônio no imaginário medieval” (KONESKI, 1999, p. 101).

No poema trágico de Goethe, quando Mefistófeles se aproximou de Fausto, também foi na forma de um cão que corria em espiral em torno dele e de Wagner, deixando um rasto de fogo pelo caminho. Desse modo, achegou-se cada vez mais dos dois amigos a ponto de acompanhar Fausto quando ele retornou a seu quarto de estudo.

Interessa-nos nesta seção salientar a imagem propriamente diabólica do capitalista como encarnação do capital.

Segundo Marx (1985a), a natureza diabólica se faz presente na mercadoria. A forma mais prosaica (comum, trivial) da mercadoria é como valor de uso. Assim sendo, ela é palpável e tangível. Contudo, ela só é mercadoria se for, ao mesmo tempo, objeto útil e veículo de valor. Sob esse último aspecto, Marx (1985a, p. 55) observa: “A realidade do valor das mercadorias difere de *Dame Quickly*, por não sabermos por

onde apanhá-la”. Apesar de aparecer em várias peças de Shakespeare, Dame Quickly (em alemão, *Wittib Hurtig*) aqui é citada a partir de um diálogo que ocorre em *Henrique IV*, conforme se observa na nota de rodapé do tradutor para o português da editora Boitempo (MARX, 2013, p. 125).

Madame Quickly é proprietária da bodega Cabeça de Javali, na qual o príncipe Henrique (filho do rei Henrique IV) e seus amigos, como Sir John Falstaff, se encontram e se divertem. No ato 3, cena 3, Falstaff e Bardolfo estão em um quarto dessa taberna. Quando Madame Quickly entra, Falstaff pergunta se ela já descobriu quem o roubou na taverna na noite anterior. A estalajadeira se sente ofendida e afirma que ele está arrumando essa confusão porque lhe deve dinheiro: dívidas de hospedagem em função de roupas, bebidas e dinheiro emprestado: “Não, Sir John; não me conheceis, Sir John; eu, sim, é que vos conheço, Sir John; deveis-me dinheiro, Sir John, e agora armais essa briga, para ver se eu me esqueço disso” (SHAKESPEARE, 2001, p. 108). Em um determinado momento da conversa, o príncipe Henrique e Poins entram no quarto, e Quickly pede que lhe escute acerca do ocorrido e sobre as grosserias que Falstaff fala pelas costas do próprio príncipe. Nesse momento, ela e Falstaff começam uma discussão:

FALSTAFF — E se pusermos de parte a tua condição de mulher, és um bicho por dizeres o contrário.

ESTALAJADEIRA — Como bicho, velhaco? Que espécie de bicho?

FALSTAFF — Que espécie? Ora, uma lontra.

PRÍNCIPE — Uma lontra, Sir John? Por que uma lontra?

FALSTAFF — Por quê? Por não ser nem carne nem peixe; a gente não sabe por onde pegá-la.

ESTALAJADEIRA — És injusto falando por esse modo; como todo o mundo, sabes muito bem por onde pegar-me. Velhaco! (SHAKESPEARE, 2001, p. 111-112).

O valor difere de Dame Quickly. Marx toma as palavras da estalajadeira como verídicas: ela não é escorregadia; pelo contrário, é bem palpável e, portanto, todos sabem por onde apanhá-la. Situação bem distinta é a do valor, pois, apesar de existente, não é passível de ser captado pelos sentidos. Por isso:

Ele [Marx] usa, aqui, a literatura, para caracterizar a diferença entre o mundo objetivamente dado, na figura de Mistress Quickly, que pode ser tocada, portanto, facilmente apreensível, e o mundo mercantil, isto é, o mundo em que a relação entre as pessoas passa a ser mediada pela mercadoria, que, por sua vez, é detentora de um atributo que é objetivo – pois sua objetividade se dá na relação de troca – mas não perceptível aos sentidos (SILVA, 2018, p. 102).

A transformação de um objeto ordinário como uma mesa em uma mercadoria a torna “algo ao mesmo tempo perceptível e impalpável” (MARX, 1985a, p. 79-80), mais precisamente uma “coisa sensível-suprassensível” (MARX, 2013, p. 146).

Os termos *perceptível/sensível* e *impalpável/suprassensível* são extraídos de uma fala de Mefistófeles a Fausto na parte 1, cena 16, intitulada *Jardim da Marta*. Fausto e Margarida estão juntos e ela o indaga quanto à sua fé em Deus e na Igreja. É uma conversa tensa que termina com ela lhe falando que dói vê-lo na companhia de Mefistófeles. Ela o descreve:

Do homem
Que sempre anda contigo, e que abomino
Do fundo de minh'alma. Em toda a vida
Nada no coração me deu tal golpe
Como a sua figura repelente (GOETHE, 2016, p. 185).

Ela continua:

Ferve-me o sangue quando o vejo de tão perto;
E para todos mais sou sempre boa!
Mas assim como só por ver-te morro,
Assim pavor oculto ele me causa,
E por malvado o tenho só por isso.
Deus me perdoe', se sou com ele injusta!
[...] Com semelhante homem não quisera
Um instante viver. Se a porta cruza,
Olha para tudo como escarnecendo
E quase enfurecido. Vê-se logo
Que nada o interessa, que não pode
Ter amor a ninguém. Dando-te o braço
Tão ditosa me sinto, e à vista dele
Contraí-me o peito
[...] Este horror tanto
Me possui que, se ele a nós se chega,
Acho que não te amo, e quando o vejo
Nunca posso rezar. Magoa-me isto
Imensamente; há de sentir o mesmo, Henrique (GOETHE, 2016, p. 185-186).

Após esse desabafo, eles combinam um encontro à noite. Margarida sai de cena e entra Mefistófeles. Ele admite que estava espionando a conversa e chega a ironizar o diálogo. Fausto reage e defende a aflição de Margarida. Mefisto responde: “Tu, ideal e sensual amante!/ Pelo nariz te leva uma criança! [*Du übersinnlicher sinnlicher Freier,/ Ein Mägdelein nasführet dich*]” (GOETHE, 2016, p. 188).

Mefistófeles graceja com a condição de Fausto. Na sua visão, o doutor é dominado por Margarida, está entregue às artimanhas da donzela como um tolo; logo

ele que possui uma vida dupla, pois é um amante sensual cuja vida, de fato, é intangível à amada: suas ambições, seus acordos, sua vida pregressa ficam dissimulados.

Por mais que Mefistófeles alegue que Fausto é, ao mesmo tempo, sensual e sobrenatural, essa também é a sua própria condição. Ao ouvir escondido a lamentação de Margarida quanto à sua figura, o diabo reconhece que ela percebe sua natureza sensível e suprassensível:

E de fisionomia entende a palmas;
Quando me vê, não sabe o que em si sente!
Lê-me no semblante oculta crueldade,
Percebe que hei de ser decerto um gênio
E talvez o diabo [...] (GOETHE, 2016, p. 188).

A natureza diabólica é contraditória. Não por acaso Fausto lhe diz: “És o espírito da contradição!” (GOETHE, 2016, p. 215, primeira parte, cena 21). Margarida entende a fisionomia demoníaca com maestria, lê na sua face a malevolência encoberta, apesar de Mefistófeles afirmar: “É verdade que uso andar incógnito [...]” (GOETHE, 2016, p. 216, primeira parte, cena 21).

Como observa Koneski (1999), o diabo é uma criatura transcendente que se manifesta de modo corpóreo. A sua natureza lhe permite transitar entre os dois mundos: o material e o suprassensível. Isso se revela atraente a Fausto: “O conhecimento do sobrenatural como possibilidade de controlar o mundo material, de ir além dos limites atuais do seu conhecimento, eram fascinantes para Fausto” (KONESKI, 1999, p. 107).

Segundo Marx (1985a, p. 219-220), o capital é “[...] um monstro animado [*beseeltes Ungeheuer*] que começa a ‘trabalhar’, como se tivesse o diabo no corpo”. A expressão “como se tivesse o diabo no corpo” é uma adaptação do verso de Goethe no Fausto *als hätt’es Lieb’im Leibe*, literalmente “como se tivesse amor no corpo”. Ela aparece na primeira parte da obra, no quadro *Taberna de Auerbach* em Leipzig. Logo após ter firmado o pacto com Fausto, Mefisto o leva a uma taberna de Auerbach, acreditando que ali seria um bom início para sua nova vida, cheia de prazeres e boemia:

MEFISTÓFELES. Em primeiro lugar mostrar-te devo
Alegre companhia, por que vejas
Como é fácil viver. Para esta gente
Todo o dia é de festa. Com juízo
Mui pouco, mas com muita complacência
Num círculo acanhado se divertem,

Quais gatinhos correndo atrás do rabo.
 se de dor de cabeça se não queixam
 E está pronto a fiar o taberneiro,
 Contentes vivem, de cuidados livres
 (GOETHE, 2016, p. 109).

Lá encontram jovens embriagados a contar piadas e a cantar músicas obscenas e debochadas. Os frequentadores assim se descrevem: “TODOS (cantam). Somos mesmos uns canibais,/ Uns porcos, uns animais!” (GOETHE, 2016, p. 115). É o lugar onde Mefistófeles fica à vontade e envolve todos com seus poderes e magias.

Assim que chegam à bodega, Mefistófeles e Fausto deparam-se com Brander que entoia uma canção sobre um rato que vive, de maneira proveitosa, em uma cozinha. Por só comer manteiga, ele já estava gordo: “[...] Uma pancinha criara/ Que nem Lutero o vencia” (GOETHE, 2016, p. 107). Entretanto, um dia é envenenado pela cozinheira. Seu corpo agoniza: ele corre, estrebucha, dá pulos desesperados. Todos os presentes em coro repetem a cada descrição da mortificação do roedor por Brander: “Como quem arde de amor!” [*als hätt’es Lieb’im Leibe*] (GOETHE, 2016, p. 108). Na canção, a agonizante morte é associada ao furor de quem tem amor no corpo, ao ardor do gozo amoroso.

Marx se apropria desse verso da canção e faz uma adaptação crucial para a caracterização do capital como um “monstro animado”, em alemão *beseeltes Ungeheuer*. A expressão alemã para monstro – *Ungeheuer* – mantém parentesco com o adjetivo no parágrafo inicial do livro para se referir ao aspecto fenomênico da riqueza capitalista como uma monstruosa coleção de mercadorias (*ungeheure Warensammlung*). Por sua vez, o adjetivo *beseelt* significa animado, vivo, e remete ao verbo *beseelen* que tem o sentido de animar, ficar tomado ou preencher-se de alma (*Seele*). Para Marx, portanto, o capital é um monstro com *anima* que funciona não como se estivesse ardendo de amor (como nos versos originais de Goethe), mas como se tivesse o diabo no corpo, possuído pelo demônio.

No livro 3, ao tratar do capital portador de juros, Marx (2017a, p. 443) retoma o verso goethiano, mas na sua literalidade:

O dinheiro tem agora amor no corpo. Tão logo é emprestado ou investido no processo de reprodução (na medida em que rende ao capitalista ativo, como a seu proprietário, juros separados do ganho empresarial), crescem seus juros, não importando se ele dorme ou está acordado, se está em casa ou viajando, se é dia ou noite.

Pode-se especular se, em uma possível revisão para publicação, Marx manteria o verso ou o adaptaria, como fez no livro 1. Contudo, talvez essa conjectura não nos leve muito longe. O verso original também contribui para se apreender o alto nível de furor e de excitação na expansão do valor que o capital portador de juros carrega consigo. Só que, neste caso, realça-se um caráter mais lascivo do capital do que diabólico, por mais que ambos os aspectos possam convergir. Afinal, as tentações diabólicas sempre remetem ao mundano. Por conseguinte, “Mefistófeles exalta a abundância sensual da vida [...]” (KONESKI, 1999, p. 123), mesmo que, em sua essência, seja sobrenatural.

Cabe observar que atrelar o capital a uma figuração diabólica no século XIX deve levar em consideração alguns aspectos acerca do próprio imaginário da época. A literatura proporciona elementos valiosos a serem considerados. Tomemos alguns exemplos próximos do romantismo alemão.

Em *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, Chamisso traceja um demônio peculiar. Ele é “o homem de casaca cinza” (CHAMISSO, 1989, p. 21), “de meia idade, calado, magro, ressequido e alto” (CHAMISSO, 1989, p. 19), “constrangido e humilde” (CHAMISSO, 1989, p. 19). Ao se dirigir a Schlemihl para lhe propor o extravagante trato de comprar sua sombra, ele mostra-se educado, encabulado e chega a ficar vermelho. Como verifica Mann (1989, p. 103),

É o diabo, e está desenhado de maneira sublime – precisamente na cena que se passa no prado aberto, entre ele e Schlemihl. Nada de pata de cavalo, coisas demoníacas e gracejos infernais. Um homem extremamente gentil, tímido, que fica vermelho (um traço deliciosamente convincente) ao introduzir a conversa decisiva por motivo da sombra e a quem também Schlemihl, oscilando entre respeito e terror, trata com uma cortesia aturdida.

Em *Fausto*, sob alguns aspectos, algo similar acontece. Na parte 1, em *Quarto de estudo*, Mefistófeles descreve como está trajado:

MEFISTÓFELES. Assim agradas-me!
 Havemos de entender-nos, tenho esperança.
 Para curar-te da melancolia,
 Aqui me tens vestido como valete,
 De carmesim com passamanes de ouro,
 De pluma no chapéu, manto de seda
 E ao lado pendente a aguda espada –
 Um conselho te dou, sem mais preâmbulos:
 Que vás ataviar-te deste modo,
 e livre venhas ver qual seja a vida (GOETHE, 2016, p. 85).

Ainda na parte 1 do poema trágico, em *Cozinha da bruxa*, Mefistófeles procura assegurar a Fausto seu rejuvenescimento e recorre a uma feiticeira que os trata como dois intrusos. Por tal, é severamente repreendida pelo demônio: “Conheces-me, assombração, monstro horrendo?! De teu amor e senhor não te recordas?” (GOETHE, 2016, p. 128). O diálogo que se inicia com seu arrependimento revela-se rico para nosso propósito:

BRUXA. Perdoai-me,
Senhor, a minha saudação grosseira!
O casco de cavalo não descobro...
E os vossos dois corvos onde param?

MEFISTÓFELES. Por esta vez escapas, pois há tempos
Largos que nos não temos encontrado.
O progresso, que pule o mundo inteiro,
Até mesmo o diabo chegar soube:
O fantasma do norte é do passado;
Que é deles, cornos, rabo, agudas garras?
Pelo que toca ao pé, que não dispenso,
Faria mau efeito, e para evitá-lo,
Como tantos rapazes elegantes,
de barrigas de perna uso postiças.

A BRUXA (dançando). De todo perco tino e entendimento,
O nobre Satanás em casa vejo!

MEFISTÓFELES. Mulher, não quero ouvir mais esse nome!

BRUXA. Por quê? Que vos fez ele?

MEFISTÓFELES. Há muito tempo
Que nos livros das fábulas está escrito,
Sem valerem por isso mais os homens:
Do mau se desfizeram, mas ainda
Lhes ficaram os maus. Podes chamar-me
Senhor Barão, assim fica bem tudo;
Um cavalheiro sou como os mais todos.
Do meu ilustre sangue não duvidas;
Olha: aqui estão as armas de que uso!
(faz um gesto indecente)
(GOETHE, 2016, p. 128-129).

A bruxa está perante seu amo e senhor, mas não encontra nele a aparência costumeira: casco de cavalo, corvos, cornos, rabo, garras! Essa figura pertence ao passado, pois o progresso também chegou ao demo, segundo suas próprias palavras. Nesses novos ares, satanás passa a dissimular sua face brejeira, monstruosa e assustadora por trás de aparente fidalguia e elegância.

As imagens literárias de Chamisso e Goethe expressam uma nova forma de figurar o espírito maligno, despida de certas associações mais tradicionais. O diabo

está entre os humanos, confunde-se como um deles. Contudo, está sempre pronto a arrastar alguém para suas aventuras e ardis.

Seu poder sedutor está em realizar desejos. No início da história de Schlemihl, o diabo passeia com um grupo de convidados no jardim da casa de Thomas John. A cada desejo do grupo ele enfiava as mãos em seu minúsculo bolso e de lá retirava o que se queria: um emplasto inglês para curativo, uma luneta, um tapete turco bordado a ouro para os convidados se deitarem no gramado, uma barraca de campanha. A compra da sombra de Schlemihl se efetivou quando o misterioso homem ofereceu a ele a bolsa da fortuna de Fortunato. O trato com o diabo trouxe riqueza, o que Schlemihl desejava. Como o homem de cinza esclarece: “[...] eu simplesmente procedo segundo aquilo que o senhor pensa” (CHAMISSO, 1989, p. 71).

Também no poema de Goethe, Mefistófeles responde a uma insatisfação de Fausto:

Fausto aceita o pacto com o demônio, não com a finalidade de conquistar poder e riqueza, mas para saciar sua incansável busca de conhecimento. O pacto selado confere-lhe a possibilidade de experimentar os seus mais absurdos desejos. As fantasias demoníacas unem-se às aspirações fáusticas de captar todo o conhecimento sobre o mundo. [...] O medo que lhe causara inicialmente o demônio é revertido em benefício próprio. O demônio, antes terrível no imaginário medieval, assume na consciência de Fausto uma imagem popular. Mefistófeles é um demônio que realiza o desejo dos homens, mais que o próprio Deus. Não tem a seriedade de Deus, é bonachão, brincalhão, descontraído, irônico, alegre. Para ele, não existe a punição, o indivíduo se isenta das culpas. Para tanto o demônio tem as artimanhas mais perfeitas para a sedução dos homens. Sua proposta é temporal, apoiada na ‘presentidade’ do viver ‘aqui’ e ‘agora’ o paraíso prometido (KONESKI, 1999, p. 112-113).

A barganha com o demônio é a maldição. O homem de cinza diz a Schlemihl: “[...] pode fugir de mim, mas nós somos inseparáveis. O senhor tem o meu ouro e eu a sua sombra; isso não dará sossego a nenhum de nós” (CHAMISSO, 1989, p. 63). Da maldição de ter vendido a sombra, ele não é perdoado: é excluído socialmente, não recobra mais sua sombra e acaba por dedicar-se à natureza e à ciência: “Ele fica sozinho, sai pelo mundo para expiar, mas como sucedâneo para a felicidade burguesa ele é, por um piedoso ato do destino, conduzido à imensa natureza e passa sua vida a serviço da ciência” (MANN, 1989, p. 106).

A história de Fausto parece começar onde termina a de Schlemihl, mas com uma diferença: onde Schlemihl encontra resignação diante da sua desgraça, inicia-

se, em Fausto, um novo pacto demoníaco movido pelo desejo desvairado de alcançar o saber absoluto do mundo, de tudo saber para tudo controlar.

Ensaaios dessa nova feição do demoníaco já se faziam presentes na literatura gótica a partir do século XVIII na Inglaterra. Sem os excessos subjetivistas que se tornariam típicos do Romantismo e utilizando do poder descritivo do realismo para fazer emergir o sobrenatural (ROSSI, 2008), o gótico literário abala os ideais neoclássicos da razão, harmonia, moderação e elege como cerne “[...] o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão” (VASCONCELOS, 2002, p. 119). Em contraste com o enaltecimento do racionalismo e de desenvolvimento científico-tecnológico da Era Vitoriana, o gótico literário traz à tona um mundo sombreado relativo às mazelas do progresso industrial e urbano inglês. Por isso, apresenta-se como uma “literatura da desrazão e de terror” (VASCONCELOS, 2002, p. 119).

Quando Marx mostra o capital como um semblante diabólico, sua elaboração se dá dentro dessa nova perspectiva: o demônio se revela cortês, educado, sedutor, avançado. Ele é a face da desrazão de um mundo altamente racionalizado. A mensagem marxiana é muito precisa: no modelo societário que se considera mais desenvolvido, de elevado padrão civilizatório, com suas inovações científicas e tecnológicas, vigoram práticas de terror sob uma atmosfera suprassensível. É o colapso da filosofia positivista que alardeava que a sociedade objetiva era o estado fixo e definitivo da história, o “estado viril de nossa inteligência” (COMTE, 1978, p. 4) no qual crenças e ações primitivas das fases precedentes (teológicas e metafísicas) já estariam varridas do desenvolvimento do espírito humano. Segundo Marx, o sobrenatural demoníaco faz sua reaparição não entre povos primitivos, mas na sociedade do progresso.

Uma parcela de barbárie se alia, como fermento, ao progresso. Essa constatação significa que “Tudo avança no todo, exceto até o hoje o próprio todo” (ADORNO, 1992, p. 223). No seu movimento, isto é, na dinâmica de troca, esse todo permanece imóvel, pois tudo se iguala: “[...] seu semblante torna-se horrível. No horror o semblante do sistema condensa-se na aparência, de modo que, quanto mais o sistema se expande tanto mais se enrijece naquilo que sempre foi” (ADORNO, 1992, p. 235). O bárbaro é a contraface do capital. Por isso, para Marx, os monstros estão entre nós. O monstruoso não é um desvio: “[...] o monstruoso torna-se [...] o mundo inteiro, torna-se norma [...]” (ADORNO, 1998, p. 263). A obstinação em não enxergá-

los, em negá-los em sua existência, puxando o elmo da névoa sobre nossos olhos e ouvidos (como alega Marx), só reforça a convivência naturalizada instituída com eles. Esclarece Adorno (1998, p. 243): “Não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade”.

Para sondar essa face diabólica do capital, com suas dimensões sensível e suprassensível, temos que considerar que, dentre as principais monstruosidades indicadas por Marx, uma ganha destaque: “O monstro que melhor se encaixa no relato de Marx da produção por meio da destruição corpórea é, por certo, o vampiro” (McNALLY, 2012, p. 140). No próximo capítulo, será detalhado o tratamento marxiano desse tropo literário em sua crítica da Economia Política.

4 A FACE VAMPIRESCA DO CAPITAL

[...]
 Pressiona tua boca na minha boca,
 Divino é o humano hálito!
 Bebo de uma vez tua alma,
 Os mortos são insaciáveis.
 Heine (1997, p. 107)

Neste capítulo, salienta-se uma das figuras vinculadas ao campo artístico-literário que se faz presente em *O capital*: o vampiro. Assim, serão explorados possíveis lugares e funções que ocupa o tropo vampiresco nesse texto marxiano.

Marx não era apenas um leitor de literatura ficcional clássica, mas acompanhava, em certa medida, obras que lhe eram contemporâneas. A crítica literária ao romance *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, em *A sagrada família*, é apenas um exemplo disso. Por essa razão, não surpreende a posição de alguns autores que têm insistido em olhar para a obra magna de Marx como uma espécie particular de “romance de formação” do capital, sob inspiração da literatura gótica de horror do século XIX (WHEEN, 2007) ou de romances da era inglesa vitoriana (KORNBLUH, 2010; WHEEN, 2007). Situa-se, nesse contexto, o tropo vampiresco utilizado por Marx:

Sabemos que Marx gostava de ler histórias de horror, e sabemos que o vampiro era uma forma literária popular no século XIX. Enquanto o romance mais conhecido do gênero, *Dracula* de Bram Stoker, só foi publicado em 1897, após a morte de Marx, o vampiro em geral tinha tido muita cobertura antes disso. *Varney, o vampiro* de James Malcolm Rymer,³⁶ por exemplo, foi serializado um ano antes da publicação do *Manifesto do Partido Comunista*, e estendido a 220 capítulos em 868 páginas (NEOCLEOUS, 2003, p. 673).

Também não se pode esquecer do conto *The vampyre, a tale*, de John William Polidori, em 1819, responsável pela introdução do tema na prosa inglesa. Neocleous (2003, 2005) registra que, para além do contexto vitoriano da literatura gótica, a fonte da metáfora do vampiro em Marx pode ser atribuída também a pensadores iluministas do século XVIII estudados por ele, como Rousseau e Voltaire, que usaram essa imagem em suas reflexões. No entanto, insiste esse autor, apesar de aproximações possíveis, há elementos verdadeiramente distintivos no uso marxiano dessa

³⁶ Autoria controversa, podendo ser atribuída também a Thomas Preskett Prest.

figuração. Acompanhamos e desenvolvemos essa indicação de Neocleous neste capítulo.

4.1 A METÁFORA VAMPIRESCA E SUAS APARIÇÕES

Eu sou o seu sacrifício
A placa de contramão
O sangue no olhar do vampiro
E as juras de maldição.

(Gitá, música de Raul Seixas e Paulo Coelho)

A figura literária vampiresca pode ser encontrada em outros textos marxianos além de *O capital*. Neocleous (2003) chega a listar alguns deles. Para além desse levantamento, é interessante perceber como essa alusão ocorre: sempre com intenções críticas, mas ora endereçada a uma situação geral de exploração e fraude, cometida por alguma instituição ou pessoa; ora dirigida diretamente ao capital e à ordem burguesa (cf. MARX; ENGELS, 2005, p. 250; MARX, 2012, p. 53; 2011a, p. 541; 2011b, p. 62; 1988, p. 77-78; 1983a, p. 11). A menção ao vampiro compõe um juízo que, como sugere a epígrafe desta seção, estabelece um paralelismo entre “o sangue no olhar do vampiro”, sacrifício, maldição, choque e restrições.

Até que ponto a metáfora vampiresca em *O capital* mantém parentesco semântico com esses outros textos? Começemos por situar o lugar de aparição dessa metáfora: ele se dá apenas no livro 1 de *O capital*. Na versão original em alemão, essa figura aparece duas vezes no capítulo 8 que versa sobre a jornada de trabalho. Na versão em português da Difel (MARX, 1985a), essa recorrência aumenta para três citações e todas continuam no mesmo capítulo; enquanto, na publicação da Boitempo, esse quantitativo se iguala ao original de duas menções (MARX, 2013).

Essa diferença deve-se ao fato de que, em duas citações, o termo alemão usado relaciona-se com o substantivo *Vampir* (grafado no texto marxiano em sua forma antiga como *Vampyr*). Na terceira aparição presente na Difel, traduz-se *Sauger* por vampiro enquanto a Boitempo opta por parasita. Aqui há uma liberdade acionada em ambas as traduções considerando que há um termo específico em alemão tanto para vampiro (como indicado) como para parasita (*der Parasit*). O substantivo *Sauger* vincula-se ao verbo *saugen*, que pode significar sugar, sorver, chupar; e tem derivações de sentido similar em outros verbos, como *aufsaugen* (chupar, absorver),

aussaugen (chupar, explorar), *einsaugen* (absorver, sugar) e *säugen* (mamar). Sob esse aspecto, *Sauger* refere-se ao sugador.

Ao adotar o procedimento de Neocleous (2003, 2005), pode-se explorar a metáfora do vampiro não apenas em relação às menções marxianas explícitas a *Vampir*, mas também a partir de termos que derivam do tema ou a ele se vinculam, como sugador, parasita, sanguessuga. Dessa maneira, a tradução de *Sauger* como vampiro ou parasita torna-se incontroversa.

Entre as citações diretas a *Vampir* em *O capital*, encontra-se: “O capital é trabalho morto [*verstorbne Arbeit*] que, como um vampiro [*vampyrmäßig*], se reanima sugando o trabalho vivo [*lebendiger Arbeit*] e quanto mais o suga, mais forte se torna” (MARX, 1985a, p. 263). Mais adiante, Marx observa que a distensão da jornada de trabalho para limites extremos responde à demanda de exploração sem fim do capital: “O prolongamento do trabalho além dos limites diurnos naturais, pela noite adentro, serve apenas de paliativo para apaziguar a sede vampiresca [*Vampyrdurst*] do capital pelo sangue vivificante do trabalho” (MARX, 1985a, p. 290).

Já a alusão ora traduzida por vampiro ora por parasita remete ao seguinte contexto: segundo Marx, o trabalhador entra e sai da produção de maneira diversa. Ele entra como possuidor da mercadoria força de trabalho e dispõe livremente de si e dessa capacidade a ponto de vendê-la ao capitalista. Contudo, esse livre acordo o condena à morte: “Concluído o negócio descobre-se que ele não é nenhum agente livre, que o tempo em que está livre para vender sua força de trabalho é o tempo em que é forçado a vendê-la e que seu vampiro [*Sauger*] não o solta ‘enquanto houver um músculo, um nervo, uma gota de sangue a explorar’” (MARX, 1985a, p. 344).

Por mais que algumas figurações possam ser usadas para florear o texto conceitual, permanecendo, assim, em um lugar submisso, ora ilustrando, ora ornamentando a linguagem explicativa, não nos parece ser o caso do tropo vampiresco nos trechos mencionados. Afinal, ele aparece como componente da estratégica retórica irônica de Marx. Como já observado, para Venâncio (2008), a ironia no texto marxiano apresenta-se como ferramenta de crítica social. Mas não apenas isso.

Em termos literários, a imagem do vampiro que se anuncia no século XIX é eminentemente masculina e de extremo horror. No conto de Polidori, o vampiro Ruthwen é descrito com “olhos cinzentos e mortiços” (POLIDORI, 2009, p. 25) e “tom sepulcral do seu semblante” (POLIDORI, 2009, p. 26).

O folhetim *Varney, o vampiro, ou o banquete de sangue* contribuiu para tornar o vampiro um ícone de destaque da literatura gótica a partir da construção de uma imagem monstruosa. Pela primeira vez em termos literários, o vampiro é descrito como um ser alto e magro, com unhas longas, com olhos terríveis e hipnotizantes e com aquilo que se tornou a sua marca até os dias de hoje – dentes pontiagudos como presas:

A figura faz uma meia volta, e a luz incide sobre o rosto. É perfeitamente branco - perfeitamente sem sangue. Os olhos parecem estanho polido; os lábios são repuxados para trás, e a característica principal, ao lado daqueles olhos terríveis, são os dentes - os dentes de aparência temerosa - que se projetam como os de algum animal selvagem, horripelantemente, esplendorosamente brancos e parecidos com presas (RYMER, 2005, s.p.).

Associar o capital ao vampiro é destacar a sua face monstruosa, de maldição e de parasitismo. Mais do que um floreio linguístico, Marx dá o contorno anímico do capital ao personificá-lo como causador de sangrias e sacrifícios.

Para esquadrihar esse aspecto, começemos por indagar por que as alusões mais explícitas ao capital como vampiro ocorrem no capítulo sobre a jornada de trabalho. Por que a discussão sobre a jornada de trabalho constitui o pano de fundo para o aparecimento da figura vampiresca do capital?

4.2 NA CALADA DA NOITE, O VAMPIRO ATACA

Vocês que se atrevam a debochar de eu, depois das doze badaladas notúrnicas!
Vô lhe pichá uma maldição! Pra quem ri di eu, minha vingança sará malígrina!
(Bento Carneiro, o vampiro brasileiro,
personagem de Chico Anysio)

Venha me beijar,
Meu doce vampiro,
Na luz do luar.
(*Doce vampiro*, música de Rita Lee)

O capítulo sobre a jornada de trabalho situa-se na parte III do livro 1. Após abordar, na parte 1, a mercadoria e o dinheiro e, na parte II, a transformação do dinheiro em capital, Marx discute, na parte III, a produção de mais-valia absoluta. Essa contextualização torna-se relevante para se perceber que, ao tratar a jornada de trabalho, Marx já tinha introduzido o leitor em várias discussões.

Marx já apontara que, do ponto de vista da produção da mais-valia, os elementos objetivos e subjetivos do trabalho se distinguem em capital constante e capital variável. A criação de uma mercadoria inclui, assim, o trabalho envolvido na produção dos meios de produção e da força de trabalho. O tempo exigido na fabricação do material e instrumental do trabalho está contido, por exemplo, na matéria-prima algodão e no fuso de fiar. Seu valor de troca global é transferido integralmente (de modo imediato ou em fração) ao valor da mercadoria sob a forma de capital constante.

Em outros termos, a magnitude do valor dos meios de produção não se altera no processo de produção e, portanto, eles não transferem para o produto mais valor do que possuem. Na explicação de Marx, seu valor é determinado pelo processo de trabalho do qual sai como produto e não pelo processo de trabalho em que entra como meio de produção. Já o capital variável corresponde à parte do capital investida na força de trabalho e que, mesmo em situações favoráveis (comprada e vendida por seu valor de troca), muda de valor no processo de produção. Por essa razão, a força de trabalho é uma mercadoria especial. Em situação hipotética em que o trabalhador precisa de seis horas para produzir os meios de sua subsistência, Marx (1985a, p. 218) observa:

Por ser necessário meio dia de trabalho para a manutenção do trabalhador durante 24 horas, não se infira que este está impedido de trabalhar uma jornada inteira. O valor da força de trabalho e o valor que ela cria no processo de trabalho são portanto duas magnitudes distintas. O capitalista tinha em vista essa diferença de valor quando comprou a força de trabalho.

Para além do tempo de trabalho necessário para sua reprodução, a força de trabalho opera em um outro intervalo que, para o trabalhador, não representa nenhum valor (tempo de trabalho excedente). Assim, “A magnitude absoluta do tempo de trabalho, o dia de trabalho, a jornada de trabalho, é constituída pela soma do trabalho necessário e do trabalho excedente, ou seja, do tempo em que o trabalhador reproduz o valor de sua força de trabalho e do tempo em que produz a mais valia” (MARX, 1985a, p. 259). A mais-valia, portanto, é “[...] solidificação do tempo de trabalho excedente, trabalho excedente objetivado” (MARX, 1985a, p. 242).

Tendo por rastro toda essa explicação, torna-se patente o quanto a jornada de trabalho e sua regulamentação condensam o conflito entre capital e trabalho. Sob esses termos, o Capítulo 8 ganha um lugar próprio para mostrar todos os métodos do

capital nesse embate para controlar a magnitude absoluta do dia de trabalho. Comparado com outros capítulos desta parte, ele é longo e tem um tom histórico com a citação de extratos de matérias de jornal e relatórios diversos sobre as condições de trabalho na Grã-Bretanha.

Nesse capítulo, Marx (1985a, p. 262) mostra que “A jornada de trabalho é portanto determinável, mas, considerada em si mesma, é indeterminada”. Não é uma grandeza fixa, mas flutuante. Contudo, sua variabilidade se dá dentro de limites mínimos. Se a jornada de trabalho corresponde apenas ao tempo de trabalho necessário, não há produção de mais-valia, pois não há trabalho excedente. No modo de produção capitalista, o trabalho necessário só pode ocupar uma parcela dessa jornada e não o seu todo. Por sua vez, a jornada de trabalho possui limites máximos dados não apenas pelas condições físicas do trabalhador, mas também pelas fronteiras morais (bastante elásticas), referentes a necessidades espirituais e sociais definidas pelo padrão civilizatório do momento.

Por certo, registra Marx, não foi o capital o inventor do trabalho excedente. Assim, ele compara a avidez por trabalho excedente entre o sistema fabril e outras formas históricas, em especial a corveia nos principados danubianos. Nessa comparação, fica clara uma peculiaridade da configuração da jornada de trabalho sob o capitalismo. Enquanto na fábrica, “O trabalho excedente e o trabalho necessário se confundem” (MARX, 1985a, p. 267), para o camponês valáquio, o trabalho necessário para sua sobrevivência é executado em seu próprio terreno e o trabalho excedente, na terra do senhor. Nesse caso, as parcelas do tempo de trabalho são independentes: “Na corveia, o trabalho excedente está claramente separado do trabalho necessário” (MARX, 1985a, p. 267). Por isso, o capitalista quer estender o dia de trabalho desmesuradamente, enquanto o boiardo de Valáquia quer aumentar os dias de trabalho obrigatório em suas terras.

Essa comparação também agrega um outro elemento analítico. Neocleous (2003) observa que uma das fontes usadas por Marx acerca dos códigos de corveia é o livro de É. Regnault, *Histoire politique et sociale des principautés danubiennes* (de 1855). Conforme essa referência, “O ‘boiardo de Valáquia’ no texto não é outro senão Vlad, o Impalador: Vlad Dracula” (NEOCLEOUS, 2003, p. 670), senhor feudal da Valáquia do século XVI. Marx deixa visitar seu texto uma figura histórica que realmente existiu e serviu de inspiração para o romance *Dracula, o vampiro da noite*, do irlandês Bram Stoker. Como se sabe, Dracula é um conde e assim se descreve ao jovem

advogado inglês Jonathan Harker que vai para a Transilvânia se encontrar com ele e concluir a venda de uma propriedade londrina: “Aqui sou um nobre, um boyar; o povo me conhece e sou o amo” (STOKER, 2012, p. 243).

Antes de *Drácula*, a literatura inglesa já associara o vampiro a uma linhagem aristocrática. William Polidori, jovem médico do Lorde Byron, não apenas fixou o protótipo desse monstro na fala inglesa, mas também estabeleceu “o modelo mais consagrado e conhecido de história de vampiros” (CÂMARA, 2009, p. 7). Em parte inspirado em Byron, Polidori personifica o vampiro no cruel Ruthwen, um refinado vilão gótico, nas suas palavras, “um nobre inglês” (POLIDORI, 2009, p. 25).

Como observa Câmara (2009, p. 12), até Polidori, vampiros tinham como protagonistas homens do povo:

Ao basear-se na figura de Byron para construir o seu personagem, Polidori consagrou o modelo do vampiro de origem nobre, sofisticado e remanescente de um mundo em extinção. Assim, o mais famoso dos vampiros, o Conde Drácula, criado por Bram Stoker em 1897, era também um ‘gentleman’, um homem de alta nobreza.

Korasi (2014, p. 18) afirma que o traço aristocrático do vampiro moderno é de influência romântica. A linhagem nobre aparece nos trajes, hábitos e costumes desse personagem nos romances. Porém, essa influência romântica converge com o revivalismo do gótico medieval, em especial quando se percebe que o local consagrado da moradia do vampiro é o castelo: “[...] um dos símbolos máximos desse vampiro é seu Castelo que, por razões óbvias de retomada do ar sombrio dos castelos medievais, para associar-se ao estereótipo vampírico, foi construído sobre a estética do Neogótico” (KORASI, 2014, p. 87).

Por mais que remonte à vida da corte, à riqueza centrada no campo, ao período medievo, a figura literária vampiresca na língua inglesa testemunha a transição para um novo mundo, moderno e urbano. Não por acaso, o seu castelo em *Drácula* é descrito em ruínas: “[...] um vasto castelo arruinado, de cujas altas janelas nenhum raio de luz provinha; suas seteiras quebradas formavam uma linha serreada que se destacava contra o céu enluarado” (STOKER, 2012, p. 238). O próprio *Drácula* reconhece: “[...] as paredes de meu castelo estão arruinadas, as sombras são muitas e o vento respira frio através dos batentes e das ameias quebradas” (STOKER, 2012, p. 246).

Em um jogo de acaso, o texto marxiano pode *a posteriori* ser compreendido como testemunha de como a classe dominante feudal, na figura de um conde de

Valáquia, passou por metamorfoses diversas, ruínas, até chegar à figura vampiresca do capitalista moderno. Nesse sentido, a própria viagem de mudança do Drácula para Londres no romance de Stoker parece evidenciar a transmutação de um mundo baseado no domínio da nobreza para o domínio do capital. Tendo como foco a Inglaterra, Marx indica que, com o surgimento da indústria moderna, a tendência para prolongar a jornada de trabalho ao máximo, ultrapassando o limite do dia natural de 12 horas “[...] transformou-se num processo que se desencadeou desmesurado e violento como uma avalanche. Todas as fronteiras estabelecidas pela moral e pela natureza, pela idade ou pelo sexo, pelo dia e pela noite foram destruídas” (MARX, 1985a, p. 316).

Quando compra a força de trabalho, o capitalista dela dispõe durante um dia de trabalho. Contudo, como dito, é imprecisa a determinação desse dia. O ponto de vista do capitalista sobre essa questão se dá pela sua condição: “Como capitalista apenas personifica o capital. Sua alma é a alma do capital” (MARX, 1985a, p. 262). Por seu turno, o impulso vital do capital é criar mais-valia e isso significa “[...] absorver com sua parte constante, com os meios de produção, a maior quantidade possível de trabalho excedente” (MARX, 1985a, p. 263). Portanto, a metáfora do vampiro configura o capital em sua condição de morto-vivo: ele é trabalho morto que, para ganhar vida, precisa sugar a seiva vital do trabalhador, sua força de trabalho.

De início, em sua “voracidade por trabalho excedente” (MARX, 1985a, p. 275), o capital prolongou o dia de trabalho por meio de abusos desmedidos em setores fabris mais desenvolvidos, com a presença do vapor e da maquinaria. A contrapartida dessa violência veio sob a forma de controle social via leis de exceção para regulamentar a jornada e suas pausas nesses setores. Contudo, enquanto alguns ramos industriais ficaram sujeitos a essas restrições legais (atenuações que, muitas vezes, foram letra morta), Marx elenca outros ramos da produção sem nenhum limite à exploração da força de trabalho, como a indústria cerâmica, as fábricas de fósforos, as fábricas de papéis pintados, as padarias, confecções e ferrovias.

O sistema de revezamento também contribuiu para superar o obstáculo de explorar dia e noite ininterruptamente a mesma força de trabalho e, nesse sentido, serviu para amenizar a sede vampiresca insaciável do capital.

Curiosamente, por mais que tenha sido o cinema a criar a imagem do vampiro como um monstro exclusivamente noturno, os vampiros da literatura do século XIX vivem durante o dia como um cidadão normal e têm seus poderes aumentados à noite.

Assim ocorre com Lorde Ruthwen, Varney e Drácula. No conto *O vampiro*, de Polidori, o jovem Aubrey é advertido a não atravessar a floresta grega depois de anoitecer devido aos festins noturnos dos vampiros: “[...] pois era à noite quando aqueles monstros entravam em ação” (POLIDORI, 2009, p. 39-40). O vampiro do conto, Lorde Ruthwen, morre alguns dias depois de levar um tiro, mas ressuscita após exposto à luz do luar. O primeiro capítulo de *Varney* relata o ataque do vampiro à sua primeira vítima. As primeiras linhas situam: “Os tons solenes de um velho relógio da catedral anunciaram a meia-noite [...]”. Nas palavras do personagem satírico de Chico Anysio, sua maldição se dá “depois das doze badaladas notúrnicas”.

Como observa Rodrigues (2008, p. 22): “Mortos-vivos, lobos, bruxas, vampiros, comumente têm a noite como cúmplice: a noite é o cenário onde os inimigos do homem tramam sua ruína seja esta física ou espiritual”. Na surdina da noite, à luz do luar, o vampiro ataca... e o capital prolonga seu tempo de sugar a seiva vital do trabalhador.

4.3 O SANGUE COMO SEIVA VITAL DAS VÍTIMAS

Mefistófeles: É o sangue um licor especialíssimo.
Goethe (2016, p. 92)

[...] o sangue é a vida.
Deuteronômio, capítulo 12, versículo 23

Na produção literária do século XIX, quem são as vítimas do vampiro? Em geral, todos. Mas, com a hegemonia de um vampiro masculinizado a partir do século XIX, as mulheres se tornaram suas presas especiais. O vampiro de Polidori tem preferência por seduzir mulheres inocentes para depois condená-las à infâmia, à degradação e à ruína. A primeira vítima de Varney foi Flora e a de Drácula foi Lucy. Chama a atenção que, embora existam muitas causas para a transformação de um ser em vampiro, em Varney, a origem está em um crime: em um acesso de raiva, ele acidentalmente mata seu próprio filho. A prole e a mulher, portanto, têm um lugar peculiar nessa trama romanesca que foi contemporânea de Marx.

Ao transcrever, no Capítulo 8, trechos de relatórios sobre as condições dos trabalhadores britânicos, Marx dá especial destaque à situação das mulheres e das crianças. Isso não é arbitrário. No Capítulo 13 do livro 1 sobre a indústria moderna, Marx lembra que, ao tornar a força muscular supérflua, a maquinaria fez o capitalismo

alcançar um nível mais elevado de exploração; permitiu ao capitalista utilizar o trabalho de mulheres e crianças, “[...] colocando todos os membros da família do trabalhador, sem distinção de sexo e de idade, sob o domínio direto do capital” (MARX, 1985a, p. 450). Aumentou-se, assim, o campo de exploração do capital, assim como se ampliou o seu grau de exploração (MARX, 1985a, p. 450-451). Marx sublinha que, antes de se proibir que mulheres e crianças com menos de dez anos trabalhassem em minas de carvão, moças despidas, muitas vezes junto com homens, eram utilizadas nesse setor, sem nenhum problema de ordem moral, mas em total consonância com o seu livro-caixa.

As vítimas do vampiro ficam anêmicas, pálidas, enfraquecidas, sem saúde e podem morrer; também podem ser transformadas em vampiros por contágio. Após ferida pelo vampiro Varney, o rosto de Flora fica muito lívido e sua saúde, juventude e energia desvanecem. Em *O vampiro* de Polidori, após atacada, lanthe morre com a seguinte feição:

Aquelas faces redondas e aqueles lábios delicados, antes semelhantes à rosa pela sua frescura, estavam velados por uma palidez sepulcral. [...] No pescoço e no peito tinha manchas de sangue e na garganta a marcas dos dentes cruéis que se haviam fincado nas suas veias (POLIDORI, 2009, p. 42).

Depois de mordidas pelo vampiro-capital ou capital-vampiro, como ficam suas vítimas? Marx descreve, no capítulo 8, várias vítimas desse setor industrial com sede vampiresca e, em certa medida, há paralelismos entre as vítimas do vampiro literário e do capital-vampiro.

O prolongamento da jornada de trabalho para além dos limites naturais de um dia ou pelo sistema de revezamento ocasionava, por exemplo, pouco contato com a luz solar. A palidez dos trabalhadores é um dos sintomas registrados por Marx em vários momentos.

Em Nottingham, na indústria cerâmica, os trabalhadores tinham “[...] sofrimentos e privações em grau desconhecido no resto do mundo civilizado” (DAILY TELEGRAPH, apud MARX, 1985a, p. 275). Observavam-se, nas crianças empregadas, que seus membros definham, sua estatura diminui, “[...] suas faces se tornam lívidas, seu ser mergulha num torpor pétreo, horripilante de se contemplar” (DAILY TELEGRAPH, apud MARX, 1985a, p. 275-276). Esse foi o caso de Wilhelm Wood, menino de nove anos, que começou a trabalhar com sete anos e dez meses,

quinze horas de trabalho por dia; e de Fernyhough, de dez anos, com apenas meia hora de almoço nas quintas, sextas e sábados.

Na fabricação de fósforos, metade dos trabalhadores era meninos com menos de treze anos e adolescentes com menos de dezoito. Além do trabalho noturno, suas refeições eram irregulares e acabaram por desenvolver uma doença peculiar chamada trismo, que consiste em uma constrição mandibular muito dolorosa devido à contratura involuntária dos músculos mastigatórios. Já em períodos de maior movimento na fabricação de papéis pintados, o trabalho se estendia sem interrupção de 6h da manhã até às 22h. Marx registra que era necessário, por exemplo, gritar para acordar e manter as trabalhadoras acordadas.

Além da falsificação e adulterações dos pães, o excesso de trabalho no ramo das padarias fazia com que seus empregados raramente atingissem 42 anos de idade. A morte prematura também acometeu a trabalhadora de uma “casa de modas” Mary Anne Walkley de 20 anos que morreu por excesso de trabalho em quarto superlotado, mal ventilado (MARX, 1985a, p. 288-289).

As vítimas do capital-vampiro se transformam em mortos-vivos, trabalham até morrer... suas mortes são silenciosas. São gerações raquíticas, deformadas, que envelhecem e morrem prematuramente. Esse fato move o capital na substituição rápida de seus trabalhadores:

Vimos como o trabalho em excesso dizima em Londres os empregados das padarias; entretanto, o mercado de trabalho de Londres está sempre superlotado de alemães e de outros candidatos à morte, para trabalharem em panificação. A cerâmica conforme vimos é um dos ramos industriais cujos trabalhadores morrem mais cedo. Faltam por isso trabalhadores nessa indústria? (MARX, 1985a, p. 303).

Essa superpopulação excedente em relação às necessidades momentâneas de expansão do capital “[...] se compõe de gerações humanas atrofiadas, de vida curta, revezando-se rapidamente, por assim dizer prematuramente colhidas” (MARX, 1985a, p. 305).

Entretanto, os trabalhadores se apresentam, em termos jurídicos, como livres para vender sua força de trabalho. Entregam-se para serem condenados a uma vida miserável com morte prematura, entregam-se ao seu sugador que absorverá até a última gota de sua vida. Quando não tiver mais seiva vital a sugar, terá outros tantos

para vitimar (novos candidatos à morte). Sozinhos, nada podem fazer. Por isso, Marx (1985a, p. 344-345) afirma:

Para proteger-se contra ‘a serpe de seus tormentos’ têm os trabalhadores de se unir e como classe compeli-la a que se promulgue uma lei, que seja uma barreira social intransponível capaz de impedi-los definitivamente de venderem a si mesmos e sua descendência ao capital, mediante livre acordo que os condena à morte e à escravatura.

Sob esse aspecto, Marx (1985a, p. 341) elogia os trabalhadores ingleses:

A instituição de uma jornada normal de trabalho é, por isso, o resultado de uma guerra civil de longa duração, mais ou menos oculta, entre a classe capitalista e a classe trabalhadora. Começando essa luta no domínio da indústria moderna, travou-se primeiro na terra natal dessa indústria, a Inglaterra. Os trabalhadores fabris ingleses foram não só os campeões de seus camaradas nacionais, mas de toda a classe trabalhadora moderna [...].

No esboço histórico feito no Capítulo 8, Marx (1985a, p. 340) mostra o papel importante da indústria moderna e do trabalho de menores juridicamente incapazes por considerar “[...] aquela e estes, respectivamente, uma esfera particular e um exemplo particular da exploração do trabalho”. Isso não foi por acaso. Marx lembra que outros países conquistaram tardiamente limites legislativos para o prolongamento da jornada de trabalho em relação à Inglaterra. Essa conquista deu-se de modo geral, como princípio para todos os trabalhadores. Ele evidencia que a Inglaterra teve uma história peculiar, como visto: “Os legisladores estavam tão longe de querer limitar a liberdade do capital de sugar a força de trabalho dos adultos ou, no seu modo de dizer, ‘a liberdade do trabalho’, que imaginaram um sistema apropriado para coibir essa apavorante consequência da lei fabril” (MARX, 1985a, p. 317). As primeiras iniciativas legais foram destinadas a alguns ramos da produção, conforme a pressão das circunstâncias, criando, assim, diferenciações e emaranhados jurídicos. Além disso, a limitação do dia de trabalho como princípio válido para todos os trabalhadores ocorreu inicialmente “[...] através de uma luta em nome das crianças, menores e mulheres e só recentemente se reivindica como um direito geral” (MARX, 1985a, p. 342-343).

Portanto, o prolongamento desmedido da jornada de trabalho que se consolidou com a maquinaria sofreu restrições a ponto de ser limitado em termos legais. A partir daí, ganhou importância a alteração no processo produtivo por meio de inovações organizacionais, de gestão, mudança tecnológica etc. Quando se

aumenta a eficiência nos setores vinculados à produção e reprodução da força de trabalho, o valor desta diminui com o barateamento das mercadorias específicas que afetam a vida do trabalhador e de sua família. Nesse caso, a proporção do tempo de trabalho necessário e excedente se modifica: comprime-se o tempo de trabalho necessário em relação ao tempo de trabalho excedente dentro de uma jornada limitada em sua duração. A produção da mais-valia relativa devido à alteração da força produtiva corresponde ao tema da quarta parte do livro 1 que se segue à parte na qual se encontra o capítulo da jornada de trabalho.

Como se vê, o tropo vampiresco situa-se primordialmente na discussão sobre desmesura insana inicial do capital. No entanto, seria um engano deduzir que se encerra nesse momento particular. Há traços sanguinários próprios da nação pioneira do capitalismo na chamada acumulação primitiva, momento de acumulação de riqueza anterior à acumulação propriamente capitalista e que se torna seu ponto de partida. O sistema colonial, a exploração de ouro e prata na América, o extermínio e escravização de índios, a conquista e a pilhagem das Índias orientais, a transformação da África em campo de caça humana, todos esses eventos marcaram a gestação do capitalismo e revelaram a mácula constituinte desse modo de vida – a violência brutal.

No Capítulo 24 do livro 1, Marx relata que os métodos de acumulação de riqueza necessários para dissociar uma parcela da população dos meios de produção não foram nada idílicos. Pelo contrário, foram bárbaros. A expropriação dos meios de produção e das garantias de existência que servos tinham sob relações feudais foi marcada por roubos, assassinatos, usurpação de propriedade pela expulsão dos camponeses de suas terras: “E a história da expropriação que sofreram foi inscrita a sangue e fogo nos anais da humanidade” (MARX, 1985a, p. 830).

Expulsos do campo, esses trabalhadores não foram imediatamente absorvidos pela manufatura nascente e, assim, por força das circunstâncias, engrossaram os grupos de mendigos e indigentes. Essa parcela da população foi severamente controlada e punida na Inglaterra. Marx (1985a, p. 851) fala da “legislação sanguinária contra os expropriados, a partir do século XV” que permitia seu encarceramento, flagelo, açoite, transformação em escravos, com seus corpos marcados a ferro ou literalmente aferroados.

Crianças foram retiradas de asilos e choupanas para trabalharem na manufatura. Marx assevera que parcela da vida do capital foi nutrida pelo sangue das crianças, não apenas via seu trabalho direto, mas também na família (que as obrigava

a trabalhar em casa à noite) e em outros “estabelecimentos que lhes sugam o sangue” (MARX, 1985a, p. 537), como as escolas de entrançamento de palha onde aprendiam a entrançar a palha a partir de quatro anos, por vezes, entre três e quatro anos, em espaços reduzidos: “A palha corta-lhes os dedos e a boca com a qual a umedecem constantemente” (MARX, 1985a, p. 537). Segundo Marx, o nascimento de um sistema internacional de crédito frequentemente dissimula uma das fontes da acumulação primitiva: “Muito capital que aparece hoje nos Estados Unidos, sem certidão de nascimento, era ontem, na Inglaterra, sangue infantil capitalizado” (MARX, 1985a, p. 874).

No item “gênese do capitalista industrial” do capítulo sobre a acumulação primitiva, Marx afirma o vínculo estabelecido pela indústria algodoeira têxtil entre a escravidão assalariada em geral, em especial a infantil, e a escravidão negra explícita nos EUA. Mais precisamente, ele evidencia a fundamentação necessária da escravidão assalariada na escravatura no Novo Mundo; o vínculo de ambas em um mesmo sistema de exploração mercantil. Sob esse custo altíssimo, completou-se a separação entre meios de produção e de subsistência, entre capital e assalariados livres. Por isso, “Se o dinheiro, segundo Augier, ‘vem ao mundo com uma mancha natural de sangue numa de suas faces’, o capital, ao surgir, escorrem-lhe sangue e sujeira, por todos os poros da cabeça aos pés” (MARX, 1985a, p. 878-879).

Contudo, essa face monstruosa e sangrenta não é percebida de imediato, pois, assim como o vampiro literário, o capital-vampiro tem uma aparência espectral.

4.4 O CAPITAL-VAMPIRO E SEU CARÁTER FANTASMAGÓRICO

Se você, depois de adulto, acha que fantasmas não existem,
volte a acreditar neles. Eles existem e,
sem que saiba, o fazem de escravo.
Carcanholo (2011, p. 85)

E nós, que conferimos outrora à sombra um ser,
vemos agora o ser passar como sombra.
Chamisso (1989, p. 13)

Na literatura inglesa à época de Marx, o vampiro aparece como um ser humano normal e, ao mesmo tempo, enigmático. Francis Varney age, durante o dia, como um ser humano comum; apresenta-se como um vizinho prestativo, envia carta de cumprimentos e preocupações e oferece “a simpatia amorosa e genuína de um

vizinho” (RYMER, 2005, s.p.) diante de boatos sobre aflições na casa dos Beaumont, mas possui uma aura de mistério. Lorde Ruthwen, o vampiro de Polidori, é visto pelo jovem Aubrey como estranho, obscuro, com um ar indiferente:

[...] Aubrey, embora andasse com a pessoa que excitava tão vivamente a sua curiosidade, não obtinha maior satisfação disto. Impacientava-se com a constante exaltação do vão desejo de desvendar o mistério que envolvia um ser que a sua imaginação exaltada considerava cada vez mais sobrenatural (POLIDORI, 2009, p. 32).

Essa aura sobrenatural remete para uma dimensão imaterial do vampiro que tem como momento narrativo emblemático o não reflexo do Conde Drácula no espelho, percebido por Harker:

[...] o espelho não revelava homem algum junto de mim, mas eu podia vê-lo sobre o meu ombro! Todo o quarto atrás de mim se projetava no espelho, porém nele não havia sinal de homem, a não ser eu mesmo. Isso era assustador e, somado a tantas outras coisas fantásticas, principiava a aumentar aquela vaga sensação de insegurança que eu sempre sentia quando o Conde estava próximo (STOKER, 2012, p. 248).

A perda da sombra ou do reflexo era um tema presente tanto na literatura gótica, como no romantismo alemão. Especificamente no romantismo alemão, esse motivo literário subjugou-se à consagrada discussão sobre o duplo. Em sentido distinto ao tratamento que sofrera anteriormente, o duplo se expressa, no romantismo, com a palavra alemã *Doppelgänger*, literalmente “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada” (BRAVO, 2000, p. 261). Em contraste com a união primitiva, com a simbiose entre ser humano e natureza, o traço fundamental do duplo romântico é a experiência moderna de um Eu fragmentado. Nesse contexto, ecoa a sua dimensão trágica: esse outro Eu que, ao lado, caminha é um complemento, mas, com frequência, apresenta-se como adversário. Bravo (2000) aponta que, ao testemunhar a dissolução de um Eu homogêneo, o duplo se entrelaça com situações de metamorfoses. É pela metamorfose que o Eu se desdobra, provocando uma relação de atração e repulsa. A sombra e o reflexo são apenas algumas das contemplações literárias desse duplo; como tais, portam essa mesma ambiguidade.

A literatura do século XIX testemunha que há algo de perverso e demoníaco quando se perde a sombra ou o reflexo. Vejamos isso em três obras do momento: *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, de 1814; *O*

reflexo perdido, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, de 1815; e *A sombra*, de Hans Christian Andersen, de 1847.³⁷

Schlemihl troca sua sombra por uma bolsa mágica de fortuna e, a partir de então, vive uma vida de fugas, solidão e escárnio. No conto de Hoffmann (s.d.), *O reflexo perdido*, o personagem Erasmo Spikherr cede ao pedido de sua amante Giulietta e, em sua despedida, deixa-lhe como lembrança seu reflexo, aquilo que, em tese, era inseparável dele. Desse momento em diante, tem que conviver com a repulsa de todos que se surpreendem: “Quem é este homem sem reflexo? É um maldito, um enfeitado, ou o Diabo em pessoa!” (HOFFMANN, s.d., s.p.). Já em *A sombra* de Andersen, depois de solicitar que sua sombra se separe dele para descobrir o que se passa na casa vizinha em frente à sua, o estrangeiro erudito vive a situação de ela não retornar, de lhe crescer uma outra sombra, de reencontrar-se com sua sombra original e de inverter com ela os lugares. Ele se torna a sombra servil: “A sombra passara a ser o patrão; e o patrão, a sombra” (ANDERSEN, 2006, p. 388). Essa inversão se perpetua na história. O erudito tem um final trágico em um contexto fraudulento no qual a sombra se adianta e declara a todos: “Minha sombra enlouqueceu. Ela acha que é um homem e – imagine! – acha que eu sou sua sombra” (ANDERSEN, 2006, p. 391).

Desse contexto literário, Marx traz para alguns de seus textos, incluído *O capital*, *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, como mencionado em outros momentos deste estudo. Esse fato não pode ser minimizado; caracterizado por Thomas Mann (1989, p. 103) como uma “novela fantástica”, o encanto e a provocação dessa obra tornaram-na inspiração para os contos citados de Hoffmann e de Andersen.

Na história de Chamisso, Schlemihl tornou-se um homem socialmente repugnante que, sob os raios do sol ou do luar, não tinha o seu vulto refletido nas superfícies; sua sombra deixou de acompanhá-lo. Ele perdeu aquela imagem imaterial, impalpável, obscura que testemunha diante do mundo a sua existência real, que atesta os contornos gerais de uma fisionomia corpórea. A ausência de sua sombra

³⁷ A influência de Chamisso extrapolou os contornos europeus do século XIX e chegou a terras tropicais. Basta lembrar o conto de 1882, de Machado de Assis (2019), *O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana*. Antônio Cândido (2011, p. 24) observa que, nesse conto, “[...] surge a velha alegoria da sombra perdida, corrente na demonologia e tornada famosa no Romantismo pelo *Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso”. Situado no amplo universo de problematização do duplo, também se pode chegar a José Saramago (2002) em *O homem duplicado*.

levanta suspeita sobre o caráter de sua existência e o lança para um plano sobrenatural no qual não se é mais capaz de interceptar a passagem da luz; torna-se, assim, uma pessoa sem semblante.

A discussão material e imaterial que atravessa a novela de Chamisso frequenta a prosa literária sobre os vampiros. No romance de Stoker, o professor e estudioso de doenças obscuras Van Helsing sintetiza essa natureza vampiresca de modo categórico: “Os vampiros realmente existem, e temos provas disso” (STOKER, 2012, p. 420). Contudo, “[...] o vampiro não tem sombra e não se reflete no espelho” (STOKER, 2012, p. 422). Sob essa lógica, o vampiro possui, portanto, uma dupla existência: ele se personifica como uma pessoa de “carne e osso”, como Lorde Ruthwen, Varney ou Drácula, porém também possui uma forma impalpável, espectral.

Esse universo figurativo que ajuda a compor o personagem gótico do vampiro – fantasmas, espectros, sombra, espelhos – pode ser encontrado de modo disperso na obra marxiana. Nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, Marx (2004, p. 91-92) observa que há sujeitos ignorados pela Economia Política: “O homem que trabalha (*Arbeitsmensch*), o ladrão, o vigarista, o mendigo, o desempregado, o faminto, o miserável e o criminoso, são figuras (*Gestalten*) que não existem para ela, [...] fantasmas [situados] fora de seu domínio [*Gespenster außerhalb ihres Reichs*]”. É famosa a menção de Marx e Engels (1998), na abertura do *Manifesto*, ao comunismo como um fantasma (*Gespent des Kommunismus*) que ronda a Europa e contra o qual as velhas potências europeias se uniram para difamar com discursos falsos, “contos da carochinha” (*Märchen*). Tantas vezes anunciado como morto pelos poderes dominantes, o movimento comunista afirma sua existência e, tal como um fantasma (mais propriamente, um fantasma vermelho), mostra-se presente, assombrando e ameaçando o arranjo social capitalista.

Marx usa, em várias obras e também em *O capital*, termos como espelho (*der Spiegel*) e espelhar/refletir/repercutir (*spiegeln, widerspiegel, zurückspiegeln*) vinculados ao campo do conhecimento e da consciência. Segundo ele, quando se descreve adequadamente o movimento do real, “[...] ficará espelhada, no plano ideal, a vida da realidade pesquisada [...]” (MARX, 1985a, p. 16). Também chama a atenção, em alguns momentos, quando “[...] só a aparência das relações de produção se espelha no cérebro do capitalista [...]” (MARX, 1985a, p. 635) ou da sociedade em geral. Essas expressões também são utilizadas para se referir à relação entre base econômica e aspectos da superestrutura ideológica.

Assim, para evidenciar que, no processo de troca, a relação jurídica é dada pela relação econômica, Marx (1985a, p. 95) observa: “Essa relação de direito, que tem o contrato por forma, legalmente desenvolvida ou não, é uma relação de vontade, em que se reflete [*widerspiegelt*] a relação econômica”.

No entanto, as figuras do vampiro, do fantasma, do espelho ganham em *O capital* um lugar especial, porque, quando articuladas em uma composição imagética, encontram-se no âmago de temas centrais desenvolvidos por Marx e se distanciam dos usos anteriores e isolados que ele fez desses termos.³⁸

Nessa disposição, o vampiro como esse ser visível e, ao mesmo tempo, sobrenatural, serve de tropo para a compreensão das formas do valor e suas manifestações mistificadas. O Conde Drácula “[...] não tem corpo, ou melhor, não tem sombra. Seu corpo reconhecidamente existe, mas é ‘incorpóreo’ – ‘sensivelmente supersensível’, como escreveu Marx sobre a mercadoria [...]” (MORETTI, 2007, p. 113).

De fato, segundo Marx (1985a, p. 81), a mercadoria é a forma mais geral e elementar da produção burguesa, pois possui “propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos”. Para ele, mesmo em sua aparência prosaica, a mercadoria carrega um caráter misterioso, mostra-se “cheia de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas” (MARX, 1985a, p. 79). Na troca fortuita e direta de uma mercadoria por outra, esse caráter misterioso já se faz presente. Afinal, como explica:

Por meio da relação de valor, a forma natural da mercadoria B torna-se a forma do valor da mercadoria A, ou o corpo da mercadoria B transforma-se no espelho do valor da mercadoria A [*zum Wertspiegel der Ware A*]. Ao relacionar-se com a mercadoria B como figura do valor, materialização de trabalho humano, a mercadoria A faz do valor-de-uso B o material de sua própria expressão de valor. O valor da mercadoria A, ao ser expresso pelo valor-de-uso da mercadoria B, assume a forma relativa (MARX, 1985a, p. 60-61).

O que é tornar-se espelho de valor (*Wertspiegel*)? Como forma social particular de sociedades mercantis, o valor apresenta-se inicialmente como um atributo da mercadoria que possibilita seu intercâmbio com outras mercadorias. A mais simples

³⁸ Aqui nos afastamos da posição de Derrida (1994a), que tende a aglutinar em sua concepção de espectro tanto o sentido dado por Marx e Engels no *Manifesto* (fantasma associado ao devir do que ainda não nasceu, mas assombra) como o que se encontra em *O capital* (viés espectral do valor). Para Derrida (1994a, p. 136), “O próprio de um espectro, caso isso exista, é que não se sabe se ele testemunha retornando de um vivo passado ou de um vivo futuro, pois a aparição já pode indicar o retorno do espectro de um vivo prometido”. Com essa amplitude, Derrida considera espectros o comunismo, o próprio Marx e os espectros dos quais ele se ocupou.

permuta implica que o valor de uma mercadoria se manifesta no valor de uso de outra. Como valores de uso, essas mercadorias são distintas em termos sensíveis e funcionais. Contudo, em uma troca, o valor de uma precisa do suporte material de outra mercadoria para se projetar, transformando-a em seu equivalente, em seu espelho.

Marx (1985a, p. 55) afirma que, em contraste com a materialidade física da mercadoria, o valor não se apanha: “Vire-se e revire-se, à vontade, uma mercadoria: a coisa-valor se mantém imperceptível aos sentidos”. Isso ocorre porque a substância e medida imanente do valor é o trabalho. As mercadorias encarnam valor quando expressam uma mesma substância social, o trabalho humano na sua dimensão abstrata. Por exemplo, “Para ser esse espelho de valor [*Wertspiegel*], o trabalho do alfaiate tem que refletir [*widerspiegeln*], apenas, a propriedade abstrata de ser trabalho humano” (MARX, 1985a, p. 66). Nesse caso, o trabalho e o produto do alfaiate tornam-se invisíveis e indiferenciados em relação a qualquer outro trabalho ou produto concreto: “A igualdade dos trabalhos humanos fica disfarçada sob a forma de igualdade dos produtos do trabalho como valores” (MARX, 1985a, p. 80).

Como se observa, a mercadoria porta uma contradição imanente entre valor e valor de uso já presente no momento que ela espelha o seu valor em outra: algo imperceptível (valor) precisa espelhar-se em algo perceptível (outra mercadoria); um valor de uso concreto empresta sua materialidade corpórea para se tornar veículo do valor. O corpo da mercadoria que serve de equivalente encarna trabalho humano abstrato, sendo produto de um determinado trabalho útil concreto. Nas palavras de Marx (1985, p. 64), “[...] o valor-de-uso se torna a forma de manifestação do seu contrário, isto é, do valor”.

Assim, para expressar seu valor, a mercadoria tem que “[...] fazer da figura física de outra mercadoria sua própria forma de valor” (MARX, 1985a, p. 65). No entanto, ao ser suporte do valor, as propriedades físicas da mercadoria equivalente ocultam uma qualidade que não é física, mas é social.

Há aí “a magia da representação de seu contrário” (CARCANHOLO, 2011, p. 50). Nesse processo, ocorre um fenômeno paradoxal: uma das funções do espelho é transparecer, deixar que algo nele se veja, se manifeste e possa ser reconhecido. A imagem do espelho funciona como um outro Eu, uma metamorfose que resulta em um duplo. No intercâmbio, o que se reflete no espelho é apenas a dimensão material da mercadoria. É essa feição corpórea que aparece no espelho. Todo processo

parece decorrer das propriedades físicas dos produtos, como se o valor do equivalente fosse dado por si.

Portanto, no jogo de espelhamento de uma mercadoria na outra, percebe-se que “Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 1985a, p. 81). Pela via de uma metamorfose social que abstrai do trabalho todos seus traços concretos, cada mercadoria faz de outras seus duplos, suas imagens, seus espelhos. Suas formas concretas se repelem, suas qualidades sensíveis se distinguem; mas se tornam o arrimo para nelas se ocultar o que as aproxima: o valor, o trabalho humano homogêneo.

O que escapa ao espelho? Marx (1985a, p. 17) responde: “O valor do ferro, do linho, do trigo etc. existe nessas coisas, embora invisível [...]”. Na troca mais simples, o valor assume a feição física de uma outra mercadoria concreta, para nela se dissimular. O que existe, mas não se reflete no espelho, é o dispêndio da força de trabalho, mas sem forma concreta, o trabalho na sua forma espectral.

O fato de o trabalho assumir uma natureza fantasmagórica é um traço da sociedade capitalista. No item sobre o método na abandonada introdução de *Para a crítica da economia política*, Marx (1987) distingue a natureza abstrata do trabalho de duas maneiras. Por um lado, existem as determinações abstratas gerais do trabalho, comuns a todas as sociedades. Em *O capital*, Marx (1985a, p. 202) chega a caracterizar os elementos simples do trabalho “[...] à parte de qualquer estrutura social determinada”: ser um metabolismo entre ser humano e natureza, uma atividade adequada a um fim; ter objeto ao qual se aplica o trabalho, assim como instrumental que serve de meios entre o ser humano e o objeto. Desse ponto de vista, considera-se o trabalho como “[...] condição natural eterna da vida humana, sem depender, portanto, de qualquer forma dessa vida, sendo antes comum a todas as suas forças sociais” (MARX, 1985a, p. 208).

Por outro lado, quando se retorna à Introdução, observa-se que Marx se refere a uma segunda situação: quando a determinação abstrata do trabalho se revela produto de condições históricas determinadas. Nesse caso, a abstração se revela verdadeira como uma categoria econômica, uma determinação da existência da sociedade moderna:

A indiferença em relação ao gênero de trabalho determinado pressupõe uma totalidade muito desenvolvida de gêneros de trabalho

efetivos, nenhum dos quais domina os demais. [...] A indiferença em relação ao trabalho determinado corresponde a uma forma de sociedade na qual os indivíduos podem passar com facilidade de um trabalho a outro e na qual o gênero determinado de trabalho é fortuito, e, portanto, é-lhes indiferente. Neste caso o trabalho se converteu não só como categoria, mas na efetividade em um meio de produzir riqueza em geral, deixando, como determinação, de se confundir com o indivíduo em sua particularidade (MARX, 1987, p. 19).

Na superfície social, observam-se trabalhos concretos e úteis. No entanto, no âmago das relações sociais capitalistas, vigora o trabalho despido da individualidade concreta, a indiferença em relação a uma forma útil do dispêndio da força de trabalho. Dessa forma, um traço puro, abstrato e simples do trabalho humano se desprende, tal como um fantasma, e passa a reger a sociedade produtora de mercadoria na condição de valor-trabalho.

Assim como o vampiro, o valor passa a existir como uma “objetividade fantasmagórica, uma simples geleia [*Gallerte*] de trabalho humano indiferenciado [...]” (MARX, 2013, p. 116). Por essa razão, no livro 3, seção VI, capítulo 48, quando trata da fórmula trinitária da produção social,³⁹ Marx (2017a, p. 878) chama “[...] ‘o’ trabalho, que não passa de uma abstração [...]” de “[...] um mero fantasma [*ein bloßes Gespenst*]”.

A fantasmagoria também ocorre quando o valor se transforma em dinheiro; a propriedade do dinheiro de servir de equivalente geral, reserva e medida de valor de todas as outras mercadorias e padrão de preço parece decorrer das suas propriedades físicas. Esse poder tem gênese social e torna ainda mais difícil a percepção da igualação do tempo de trabalho inerente à troca de mercadorias. Essa dimensão social se esquia por trás das qualidades físicas da mercadoria-dinheiro e não se deixa refletir no espelho. Quando o valor ganha expressão monetária, essa invisibilização aumenta: “[...] todo vestígio de relação de valor desaparece dos nomes das moedas libra, taler, franco, ducado etc.” (MARX, 1985a, p. 113).

Seja em uma mercadoria particular, seja em várias ou em um mesmo equivalente, seja especificamente no dinheiro, o valor ganha diversas formas,

³⁹ A fórmula trinitária da economia burguesa faz do trabalho um fantasma, pois advoga três fontes de rendimento – capital, terra e trabalho – que, mesmo sendo autônomas, cooperariam na criação do valor. Nessa forma de compreender a produção social capitalista, reina “[...] o mundo encantado, distorcido e de ponta-cabeça, em que *monsieur* Le Capital e *madame* La Terre vagueiam suas fantasmagorias como caracteres sociais e, ao mesmo tempo, como meras coisas” (MARX, 2017a, p. 892).

metamorfoseia-se e toma como espelho inúmeras mercadorias, não importando a constituição corpórea delas. A capacidade de assumir a fisionomia que lhe convenha é o que diz o personagem Van Helsing, em *Drácula*, a respeito do vampiro: “Ele é bruto e, mais do que isso, tão cruel quanto o diabo; pode, dentro de certos limites, aparecer quando, onde e sob qualquer forma que lhe convenha [...]” (STOKER, 2012, p. 420).

A metamorfose e o espelhar o valor também ocorrem no âmbito da circulação. No livro 1, Marx se refere à metamorfose da mercadoria (*Warenmetamorphose*) para evidenciar isso. Na forma simples de circulação, na transubstanciação da mercadoria em dinheiro (M-D), ele pontua:

Com essa metamorfose, apaga a mercadoria qualquer vestígio de seu valor-de-uso natural e do trabalho útil particular que lhe deu origem, para se transformar na materialização uniforme e social de trabalho humano homogêneo. O dinheiro não deixa transparecer a espécie de mercadoria nele convertida. Qualquer mercadoria, ao assumir a forma dinheiro, é igualzinha a qualquer outra (MARX, 1985a, p. 122).

O dinheiro não revela o que nele se transforma: “No dinheiro desaparecem todas as diferenças qualitativas das mercadorias, e o dinheiro, nivelador radical, apaga todas as distinções” (MARX, 1985a, p. 146-147). Quando ocorre a venda, a mercadoria tem o seu valor espelhado no dinheiro. Logo, ela “[...] percorre a segunda metade da circulação não mais sob sua própria pele, mas sob a pele do dinheiro” (MARX, 1985a, p. 128). Por sua vez, na segunda metamorfose do dinheiro em mercadoria (D-M), é a vez de o dinheiro tornar todas as demais mercadorias seu espelho: “[...] retrata-se [*spiegelt sich*], desse modo, nos corpos de todas as mercadorias [...]” (MARX, 1985a, p. 123).

Se, ao serem vendidas, todas as mercadorias se metamorfoseiam em dinheiro, ao serem compradas, o dinheiro assume a capacidade de ser conversível em qualquer mercadoria. Esse circuito parece ser movimentado pelo dinheiro: ele colocaria para circular “[...] as mercadorias inertes por natureza” (MARX, 1985a, p. 129), quando, de fato, seu movimento decorre do movimento das próprias mercadorias que mudam suas formas (*Warenmetamorphose*) em um processo de “aparições, composições ou conversões *loucamente espectrais*” (DERRIDA, 1994a, p. 69).

Já na reprodução ampliada (D-M-D'), a finalidade é a expansão do valor. Portanto, pela mediação da mercadoria força de trabalho, o dinheiro se metamorfoseia ou se transubstancia em capital, “valor em progressão” (MARX, 1985a, p. 174). Aqui

se tem o valor-capital. O horizonte não é mais a produção de um valor de uso. A produção e a circulação têm como eixo o valor em sua expansão:

Na verdade, o valor torna-se aqui o agente de um processo em que, através do contínuo revezamento das formas dinheiro e mercadoria, modifica sua própria magnitude, como valor excedente se afasta de si mesmo como valor primitivo, e se expande a si mesmo. O movimento pelo qual adquire valor excedente é seu próprio movimento, sua expansão, logo sua expansão automática. Por ser valor, adquiriu a propriedade oculta de gerar valor. Costuma parir ou pelo menos põe ovos de ouro (MARX, 1985a, p. 173-174).

Quando Marx aborda o capital como a forma madura do valor, ele evidencia uma mudança social. De qualidade social que um produto ganha sob relações mercantis, o valor chega, ao longo da história, à condição de substância. Esse é o circuito de substantivação do valor, pois, nesse momento, “[...] esse valor se revela subitamente uma substância que tem um desenvolvimento, um movimento próprio, e da qual a mercadoria e o dinheiro são meras formas” (MARX, 1985a, p. 174). Portanto, “De simples adjetivo das mercadorias, o valor converte-se em substantivo no ciclo do capital” (CARCANHOLO; NAKATANI, 1999, p. 289). Em outros termos, de simples traço da mercadoria, o valor passa a ser estruturante do modo de vida capitalista, isto é, a se configurar como aquilo que Marx denomina “ossatura da sua organização” (MARX, 1987, p. 24). Como tal, confere organicidade ao modo de vida capitalista e penetra nos diversos âmbitos do nosso viver, ganhando aí existência peculiar a partir de diversas mediações.

Com o valor-capital, a mistificação é muito elevada. Todos os vestígios do trabalho humano são varridos. O valor torna-se sujeito da vida social, “[...] como um fantasma sem materialidade, mas que precisa de materialidade alheia” (CARCANHOLO; SABADINI, 2011, p. 131).⁴⁰

No livro 3, Marx explica as metamorfoses do capital, processo pelo qual o capital se individualiza em esferas particulares; alguns de seus momentos se autonomizam e ficam sob responsabilidade de capitalistas distintos. O capital perde sua aura geral (característica do livro 1) e se personaliza em formas e entes concretos. Essas metamorfoses também são atravessadas por espectros, tendo em vista que, ao se entificar, o traço fantasmagórico do capital se amplia. Por exemplo, segundo

⁴⁰ Carcanholo e Sabadini (2011) consideram que o capital especulativo parasitário demanda uma mudança nessa caracterização, considerando o caráter fictício que assume parcela da riqueza no capitalismo.

Marx, no capital portador de juros, a relação capitalista assume sua forma mais fetichista.

A concessão de empréstimo que pode ser transformado em capital-dinheiro aparece apenas como uma relação jurídica entre prestamista e prestatário. A fórmula D-M-D' é “condensada de modo absurdo” (MARX, 2017a, p. 441) em D-D'. No imaginário geral, o prestamista se absteve do consumo ou do investimento direto na produção. Sua economia permite que ele empreste dinheiro que poderá ser aplicado na produção; esse dinheiro será reembolsado com um adicional; os juros cobrados aparecem como seu ganho, sua remuneração pelo empréstimo; esses juros são extraídos do lucro do capitalista que tomou o empréstimo e investiu na produção.

A estipulação do juro a ser cobrado aparece como um problema entre as duas figuras concretas de capitalistas; logo, uma concorrência intercapitalista. Sob esse ângulo de compreensão, no comércio de dinheiro, o capital se coloca em relação consigo mesmo em suas formas concretas de capitalista industrial e capitalista vinculado ao comércio de dinheiro. Nesse caso, “O capital aparece como fonte misteriosa e autocriadora de juros, de seu próprio incremento” (MARX, 2017a, p. 442).

Segundo Marx (2017a, p. 442), aí se completa a forma e a ideia fetichista do capital. É “[...] a forma mais sem conceito [*begriffslose*] do capital [...]”, pois evoca a magia misteriosa feita pelo dinheiro que o torna capaz de gerar mais dinheiro. O capital aparece como fonte independente de valor. Nessa ótica, “[...] o mais-valor é concebido sob a forma sem conceito dos juros [...]” (MARX, 2017a, p. 449).

O que se perde no espelho do capital como juros? Como se percebe, o trabalho humano como fonte de riqueza desaparece e prevalece esse “[...] fetiche automático do valor que se valoriza a si mesmo, do dinheiro que gera dinheiro, mas que, ao assumir essa forma, não traz mais nenhuma cicatriz de seu nascimento” (MARX, 2017a, p. 442).

O dinheiro emprestado e o dinheiro recebido na forma de juros rescindem suas raízes sociais. Dissipa-se a mediação da qual o dinheiro emprestado e os juros derivam. Em outras palavras, o “[...] produto acumulado do trabalho e, além disso, fixado como dinheiro [...]” (MARX, 2017a, p. 449), prenhe de uma porção de mais-trabalho (presente ou futura), desvanece-se. O nexos entre as formas do capital com a produção se apaga. A exploração do trabalho é invisibilizada. Na fórmula D-D', não é possível enxergar o antagonismo capital e trabalho nem mesmo perceber que os juros

são uma fração da mais-valia que é transferida de uma capitalista a outro. A seiva vital do trabalhador é compartilhada entre vários capitalistas, vários vampiros.

Ao trazer para um texto conceitual a figura do vampiro, Marx “brinca” com o jogo da literatura de terror: a figura em sua literalidade é imaginária, mas faz ver, por um caminho oblíquo, a forma misteriosa e fantasmagórica que rege o mundo capitalista e que se furta de ser espelhada. Não se trata de uma deficiência da consciência ao apreender o mundo: “A ‘conexão mística’ é real na sociedade capitalista [...]” (GRESPLAN, 2015, p. 56). Assim como dito sobre o vampiro, “O fetichismo é real, embora fantasmagórico” (CARCANHOLO, 2011, p. 93).

Aqui também o universo artístico adentra a estrutura narrativa marxiana de modo que sua análise dos fenômenos sociais gera não apenas uma metáfora para o capital, mas também assume a composição peculiar de um drama alegórico que revela como o valor, fenômeno social particular existente inclusive em sociedades comerciantes antigas, desenvolve-se gerando valor e se torna estruturante da vida social, sua ossatura, matriz que rege a totalidade e a capilaridade da vida no capitalismo, sujeito da história que vive como parasita com poderes monstruosos:

O capital é a história do capital tornando-se sujeito, da implacável autoconstituição, da ‘valorização do valor’ que impulsiona este modo de produção. O artifício do tropo da personificação chama a atenção para o artifício e a instabilidade deste sujeito, para as fissuras e crises em seu curso de tornar-se, em sua aventura de *Bildung* (KORNBLUH, 2010, p. 24).

Como sujeito desse drama alegórico, o capital chega ao mundo como vampiro, um morto-vivo. Esse é um dos seus traços constitutivos e nele se expressa uma das suas várias contradições.

4. 5 O MUNDO DOS MORTOS ASSOMBRA OS VIVOS

O vampiro brasileiro, aquele que vem do aquém do além, adonde que véve os mortos.
(Bento Carneiro, o vampiro brasileiro,
personagem de Chico Anysio)

É mais fácil cultuar os mortos que os vivos
[...] É mais fácil mimeografar o passado que imprimir o futuro.
(*Minha casa*, música de Zeca Baleiro)

No romance, Varney foi morto em 1640 e, após 150 anos, retorna e atormenta seus descendentes que empobreceram. Varney é, portanto, um morto que volta à vida

e mantém sua vitalidade ao sugar o sangue de suas vítimas. Em termos literários, o vampiro é uma criatura do passado que invade, atormenta o presente, aflige os viventes.

Essa feição do vampiro fundamenta a posição de Neocleous (2003) segundo a qual, para compreender plenamente a metáfora do vampiro, é necessário situá-la no contexto da crítica marxiana à economia política, em particular, “à economia política dos mortos” (NEOCLEOUS, 2003, p. 679). Em suas palavras, “A maneira de entender o vampiro de Marx é menos como um tema cultural do século XIX e mais como uma derivação da preocupação de Marx com os mortos” (NEOCLEOUS, 2003, p. 679).

Para captar a proposição de Neocleous, torna-se relevante considerar o que Marx chama de trabalho vivo e trabalho morto e a inversão que a sociedade capitalista engendra entre o que é orgânico e inorgânico.

Nos *Grundrisse*, Marx já levantara a dupla natureza do capital – ser perecível e imperecível – ao abordar suas formas de capital-mercadoria e capital-dinheiro:

O dinheiro procurou se pôr como valor imperecível, como valor eterno, na medida em que se comportava negativamente em relação à circulação, i.e., em relação à troca por riqueza real, mercadorias efêmeras, que se dissolvem, como descreve Petty, de maneira muito bela e muito ingênua, em fruições efêmeras. No capital, a imperecibilidade do valor é posta (até certo ponto) na medida em que, apesar de se encarnar nas mercadorias efêmeras, assumir sua forma, ele também troca de forma constantemente; alterna entre sua figura eterna no dinheiro e sua figura efêmera nas mercadorias; a imperecibilidade é posta como essa única coisa que ela pode ser, perecibilidade que perece – processo – vida. Mas o capital só adquire essa capacidade porque, como um vampiro, suga constantemente o trabalho vivo como alma. A imperecibilidade – duração do valor em sua figura como capital – é posta unicamente por meio da reprodução, que, por sua vez, é dupla: reprodução como mercadoria, reprodução como dinheiro e unidade desses dois processos de reprodução (MARX, 2011a, p. 541).

Aqui o caráter perecível e imperecível do capital é tratado na ótica da complexificação de seu movimento e a partir de suas formas funcionais capital-dinheiro e capital-mercadoria. Como “[...] o valor só é capital como valor que se pereniza e se multiplica [...]” (MARX, 2011a, p. 534), o ato vital do capital é um todo, movido pela perpetuação e multiplicação do valor. Mas o capital se metamorfoseia, diferencia-se. Ele se coloca em uma determinabilidade, “[...] confinado em uma figura particular que é a negação de si mesmo como o sujeito do movimento como um todo.

Por conseguinte, em cada fase particular, o capital é a negação de si mesmo como o sujeito das distintas transformações” (MARX, 2011a, p. 518-519).

Como um todo processual que inclui produção e circulação, Marx considera, nos *Grundrisse*, que o capital circulante é a unidade movente do capital, e o capital fixo é o capital confinado em sua determinabilidade. Por sua vez, “Como capital circulante, ele próprio se fixa, e como capital fixo, circula” (MARX, 2011a, p. 519). O capital é tanto unidade do processo, como seu momento determinado. Essa natureza contraditória é simultânea: “A simultaneidade das diferentes trajetórias do capital, bem como a de suas diferentes determinações, só fica clara quando são pressupostos muitos capitais” (MARX, 2011a, p. 535).

Então, movido pela teoria do valor, Marx desloca a discussão de que dinheiro é mercadoria imperecível e mercadoria é dinheiro perecível: o capital é valor que se pereniza, mas, para tanto, precisa assumir formas particulares e efêmeras ao mesmo tempo. A imperecibilidade do valor só ocorre pela sua condição permanentemente perecível, de particularizar-se, apresentar-se, ao mesmo tempo, sob diferentes formas. Para Marx, essa capacidade vivente do capital – de ser perene e eterno, extinguir-se e multiplicar-se – só é adquirida devido à sua condição vampiresca de sugar o trabalho vivo.

Em *O capital*, Marx distingue o trabalho vivo e o trabalho morto e evidencia como o capitalismo promove uma inversão dessas dimensões. Segundo Marx, um produto é resultado, mas também pode ser condição de existência do processo de trabalho. Isso quer dizer que ele pode servir de meio de trabalho ou matéria-prima em novo processo produtivo, como o fuso e a fibra de linho são para produção de um tecido. Sem esses meios de produção, não é possível a fiação.

Geralmente o fiandeiro trata esse fuso e essa fibra apenas como meio e objeto de trabalho, sem perceber que são produtos de “trabalho pretérito” (MARX, 1985a, p. 212), “vestígios do trabalho de épocas passadas” (MARX, 1985a, p. 206). Essa dimensão de trabalho objetivado se recupera, por exemplo, quando esses meios de produção possuem algum defeito e tal defeito é rapidamente atribuído a seus produtores. No entanto, “No produto normal desaparece o trabalho anterior que lhe imprimiu as qualidades úteis” (MARX, 1985a, p. 207). Ao servir de meios de produção em outros trabalhos, os produtos perdem sua condição de produto e se apresentam como fatores materiais.

Marx também lembra que uma máquina ou um fio que não se empregam no processo de trabalho são inúteis e se perdem. Por seu turno, não há uma mágica que faça fios e fusos trabalharem por si. Não tendo a capacidade de pôr-se em movimento, os meios de produção apresentam-se como sedimentação de trabalho pretérito em situação de inércia, sem vida, como trabalho morto. Para ganhar movimento e viveza, precisam ser apropriados pela força de trabalho:

O trabalho vivo tem de apoderar-se dessas coisas, de arrancá-las de sua inércia, de transformá-las de valores-de-uso possíveis em valores-de-uso reais e efetivo. O trabalho, com sua chama, delas se apropria, como se fossem partes do seu organismo, e de acordo com a finalidade que o move lhes empresta vida para cumprirem suas funções [...] (MARX, 1985a, p. 207-208).

Como já afirmara nos *Grundrisse*, o trabalho vivo reanima esse trabalho anterior objetivado sob uma nova finalidade. Por isso, “O trabalho é o fogo vivo [...]” (MARX, 2011a, p. 288) que subsume os produtos do trabalho pretérito e “[...] os ressuscita dos mortos” (MARX, 2011a, p. 291).

Como personificação do capital, o capitalista detém os meios de produção e, ao comprar a força de trabalho, também se faz detentor dela: “O capitalista compra a força de trabalho e incorpora o trabalho, fermento vivo, aos elementos mortos constitutivos do produto, os quais também lhe pertencem” (MARX, 1985a, p. 210). Sob uma ótica abstrata, o trabalho consiste, portanto, “no dispêndio da força vital do fiandeiro” (MARX, 1985a, p. 214) durante um determinado tempo. Neste caso, a matéria-prima ou o instrumento de trabalho cumpre o papel de absorver um determinado *quantum* de trabalho, mensurado pelo tempo socialmente necessário para sua produção.

Na dinâmica capitalista, o trabalho cumpre uma função dupla: ele conserva e transfere para a mercadoria final o valor dos meios de produção e, ao mesmo tempo, cria e acrescenta um valor novo a ela.

Sob a forma de um trabalho útil particular, o trabalhador preserva e transfere o valor dos meios de produção ao novo valor-de-uso criado: “O trabalho, sob a forma de atividade produtiva adequada a um fim, seja qual for, fiar, tecer ou forjar, com seu simples contacto traz à vida os meios de produção, torna-os fatores do processo de trabalho e combina-se com eles para formar produtos” (MARX, 1985a, p. 225). Mas o trabalhador apenas pode acrescentar novo valor não por ter seu trabalho um conteúdo útil particular, mas por ser seu trabalho abstrato, social. Portanto, “Com a simples

adição de certa quantidade de trabalho acrescenta-se novo valor, e com a qualidade do trabalho adicionado preservam-se no produto os valores originais dos meios de produção” (MARX, 1985a, p. 226).

Como abordado, sob o capitalismo, a jornada de trabalho ultrapassa o tempo de trabalho necessário para a reprodução da força de trabalho. A força de trabalho reproduz o seu valor e cria valor excedente. Assim, na formação do valor da mercadoria, os diferentes fatores do processo de trabalho desempenham funções distintas. Para Marx (1985a, p. 234), trata-se de funções diversas dos componentes do próprio capital: “Os meios de produção, de um lado, e a força de trabalho, do outro, são apenas diferentes formas de existência, assumidas pelo valor do capital original ao despir-se da forma dinheiro e transformar-se nos fatores do processo de trabalho”.

Como capital constante e capital variável, percebemos, então, um dos aspectos da natureza contraditória do capital. Ele é um morto-vivo: como trabalho pretérito e inerte, ele precisa absorver a ação vital da força de trabalho para gerar a mercadoria, “[...] matéria em que se fixa a força operante, criadora de valor” (MARX, 1985a, p. 240).

Em um processo de geração de valor,

Os meios de produção se transformam imediatamente em meios de absorção de trabalho alheio. Não é mais o trabalhador que emprega os meios de produção, mas os meios de produção que empregam o trabalhador. Em vez de serem consumidos por ele como elementos materiais de sua atividade produtiva, consomem-no como o fermento de seu próprio processo vital. E o processo vital do capital consiste em apenas mover-se como valor que se expande continuamente. Fornos e edifícios de fábricas parados à noite não absorvem trabalho vivo e são mera perda para o capitalista. Por isso, os fornos e os edifícios de fábrica dão o ‘direito de exigir trabalho noturno’ das forças de trabalho (MARX, 1985a, p. 355).

Essa supremacia do trabalho morto em relação ao vivo se consoma na grande indústria, fundamentada na maquinaria. Ao apresentar as distinções entre a manufatura e a fábrica, Marx observa que, na primeira, o trabalhador se serve da ferramenta, ele a movimenta; já no sistema fabril, ele se submete à máquina e tem que acompanhar o seu movimento: “Na manufatura, os trabalhadores são membros de um mecanismo vivo. Na fábrica, eles se tornam complementos vivos de um mecanismo morto que existe independente deles” (MARX, 1985a, p. 483).

Os meios de produção sugam o trabalho, isto é, são seus absorvedores (*Arbeitseinsauger*). Logo,

Sendo, ao mesmo tempo, processo de trabalho e processo de criar mais valia, toda produção capitalista se caracteriza por o instrumental de trabalho empregar o trabalhador e não o trabalhador empregar o instrumental de trabalho. Mas, essa inversão só se torna uma realidade técnica e palpável com a maquinaria. Ao se transformar em autômato, o instrumental se confronta com o trabalhador durante o processo de trabalho como capital, trabalho morto que domina a força de trabalho viva, a suga e exaure (MARX, 1985a, p. 438-439).

Essa inversão histórica do domínio do trabalho morto sobre o vivo expressa a própria lógica fetichista que perpassa a mercadoria, o dinheiro e alcança o capital. Sujeito e objeto alternam sua posição, trocam de lugar na sociabilidade burguesa. No livro 3 de *O capital*, Marx afirma que a maneira como a mais-valia se transforma em lucro decorre de já se ter invertido a posição de sujeito e objeto na produção:

[...] todas as forças produtivas subjetivas do trabalho assumem a aparência de forças produtivas do capital. De um lado, personifica-se no capitalista o valor, o trabalho pretérito que domina trabalho vivo; do outro, ao contrário aparece o trabalhador como força de trabalho considerada simples objeto, mercadoria (MARX, 2017a, p. 48-49).

A substantivação do valor representa o momento histórico em que o valor se torna lei social. Como tal, “[...] não leva em conta pessoas, como a lei da gravidade, por exemplo, quando uma casa se desmorona” (MARX, 1985a, p. 84) e se assenta sobre a inconsciência daqueles cuja ação está sujeita a ela. Torná-la consciente é importante, mas não é suficiente para suprimir a sua determinação. Afinal, a opacidade da vida social não decorre de um desvio da consciência.

A substantivação do valor expressa como uma produção humana não apenas se impõe ao seu criador, mas também o sarrupia e o coloca na condição de objeto. Isso significa que “Não é só o mundo das coisas que se torna superior ao homem, mas também as circunstâncias sociais e políticas por ele criadas se tornam seus senhores” (FROMM, 1979, p. 57). O ser humano é destituído por algo que ele próprio criou de sua condição de sujeito da história para aparecer apenas como seu produto. Assim, todas as circunstâncias estabelecidas socialmente se colocam acima dele.

A lógica do capital aprisiona a dialética do real a um ciclo de proximidade com a necrofilia no seu sentido etimológico mais preciso de amor e afinidade ao que está morto. Essa tendência já tinha sido indicada por Marx e Engels (1998, p. 22-23) em 1848 no *Manifesto do partido comunista*:

Na sociedade burguesa, o trabalho vivo constitui apenas um meio de multiplicar o trabalho acumulado. Na sociedade comunista, o trabalho

acumulado é apenas um meio para ampliar, enriquecer e incentivar a existência do trabalhador.

Na sociedade burguesa, portanto, o passado domina o presente; na sociedade comunista, o presente domina o passado. Na sociedade burguesa, o capital é autônomo e pessoal, enquanto o indivíduo não tem autonomia nem personalidade.

No início de *O 18 Brumário*, Marx (1988, p. 7) sinaliza a dialética entre o vivente e o inorgânico de modo bastante simples: “[...] o principiante que aprende um novo idioma traduz sempre as palavras desse idioma para sua língua natal; mas, só quando puder manejá-lo sem apelar para o passado e esquecer sua própria língua no emprego da nova, terá assimilado o espírito desta última e poderá produzir livremente nela”. Assim, a incorporação do passado, do mundo humano já objetivado, é condição para a liberdade. Para Marx (1988, p. 7), “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado”. Essa experiência humana pretérita necessita ser apropriada para a construção de novos tempos, de novos viveres. Ao examinar algumas conjurações de mortos na história, Marx (1988, p. 8) observa que

A ressurreição dos mortos nessas revoluções tinha, portanto, a finalidade de glorificar as novas lutas e não a de parodiar as passadas; de engrandecer na imaginação a tarefa a cumprir, e não de fugir de sua solução na realidade; de encontrar novamente o espírito da revolução e não de fazer o seu espectro caminhar outra vez.

O fetichismo do capital faz com que o mundo dos mortos, como espectros vampirescos, domine o mundo presente: “A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos” (MARX, 1988, p. 7). Como sinaliza o poema de Heine na epígrafe deste capítulo, os mortos são insaciáveis. Desse modo, Marx (1988, p. 9) insiste:

A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado. [...] A fim de alcançar seu próprio conteúdo, a revolução do século XIX deve deixar que os mortos enterrem seus mortos.

4.6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Este é o nosso mundo
O que é demais nunca é o bastante.
(*Teatro dos vampiros*, música do grupo Legião Urbana)

Mas Drácula, que é o capital que não se envergonha de si mesmo,
[é] fiel à própria natureza, um fim em si mesmo [...].
Moretti (2007, p. 117)

Ao introduzir o tropo vampiresco no Capítulo 8 do livro 1 de *O capital*, Marx (1985a, p. 307) tem como pano de fundo a constatação de que “O estabelecimento de uma jornada normal de trabalho é o resultado de uma luta multissecular entre o capitalista e o trabalhador”. Nesse conflito, sob a ótica do capital,

Não tem qualquer sentido o tempo para educação, para o desenvolvimento intelectual, para preencher funções sociais, para o convívio social, para o livre exercício das forças físicas e espirituais para o descanso dominical mesmo no país dos santificadores de domingo. Mas em seu impulso cego, desmedido, em sua voracidade por trabalho excedente, viola o capital os limites extremos, físicos e morais, da jornada de trabalho. Usurpa o tempo que deve pertencer ao crescimento, ao desenvolvimento e à saúde do corpo. Rouba o tempo necessário para se respirar ar puro e absorver a luz do sol. Comprime o tempo destinado às refeições para incorporá-lo sempre que possível ao próprio processo de produção, fazendo o trabalhador ingerir os alimentos, como a caldeira consome o carvão, a maquinaria, graxa e óleo, enfim, como se fosse mero meio de produção. O sono normal necessário para restaurar, renovar e refazer as forças físicas reduz o capitalista a tantas horas de torpor estritamente necessárias para reanimar um organismo absolutamente esgotado. Não é a conservação normal da força de trabalho que determina o limite da jornada de trabalho; ao contrário, é o maior dispêndio possível diário da força de trabalho, por mais prejudicial, violento e doloroso que seja, que determina o limite do tempo de descanso do trabalhador (MARX, 1985a, p. 300-301).

O efeito da aptidão inicial do capital em sua extensão desmedida do dia de trabalho foi não apenas a atrofia da força de trabalho, mas também seu esgotamento prematuro. A descrição das vítimas dessa avidez vampiresca ocupa uma parte considerável desse capítulo. Marx cita alguns de seus nomes, suas deformações, suas doenças, suas mortes precoces, sua morte em vida.

A maquinaria lançou todos os membros da família do trabalhador na indústria. As condições de trabalho para os homens já eram muito precárias. O trabalhador foi levado a enxergar aí uma saída: “Antes, vendia o trabalhador sua própria força de trabalho da qual dispunha formalmente como pessoa livre. Agora vende mulher e filhos. Torna-se traficante de escravos” (MARX, 1985a, p. 451).

Nesse contexto, o grau de exploração se potencializa e leva à ruína não só homens adultos, mas, em especial, crianças, jovens e mulheres. Em 1864, no discurso

inaugural da Associação Internacional dos Trabalhadores, Marx (1983b, p. 11) observa, de modo ácido: “Em tempos idos, o assassinio de crianças era um rito misterioso da religião de Moloch, mas só era praticado em algumas ocasiões muito solenes, uma vez por ano, talvez, e, mesmo assim, Moloch não tinha uma propensão exclusiva para os filhos dos pobres”. Marx se serve da crença bíblica do Antigo Testamento de culto ao deus pagão Moloch que, em seus rituais de adoração, continha a prática de sacrifício infantil no fogo.⁴¹ A “[...] indústria britânica que, qual vampiro, não podia senão viver de chupar sangue, e ainda por cima sangue de crianças” (MARX, 1983b, p. 11), compartilha com Moloch o apetite por infantes. Entretanto, a imolação exigida pelo capital ressuscita a idolatria ao deus amonita agora com um viés de classe.⁴²

Nesse sentido, Neocleous (2003, p. 681) observa: “Assim, a luta pelos limites legais na jornada de trabalho não passa de uma luta pela qual os trabalhadores podem ser salvos ‘de vender a si mesmos e suas famílias para a escravidão e a morte’”. A conquista do limite de dez horas em 1847 foi um êxito evidente e aberto nessa história de conflito: “Deste modo, a Lei das Dez Horas não foi apenas um grande sucesso prático; foi a vitória de um princípio; foi a primeira vez que em plena luz do dia [*in hellem Tageslicht*] a economia política da classe média sucumbiu à economia política da classe operária” (MARX, 1983b, p. 11). Contra o agir sorrateiro do capital na calada da noite, a luta da classe trabalhadora se dá às claras, em plena luz do dia.

Torna-se compreensível, assim, a razão do aparecimento da imagem do vampiro no capítulo sobre a jornada de trabalho. Pergunta-se, entretanto, por que o tropo não se prolonga nos livros 2 e 3 de *O capital*. Antes de qualquer tentativa de apresentar possíveis respostas à tal indagação, lembremos como se organiza *O capital*.

No início do livro 3, Marx recapitula o que fizera: no livro 1, a investigação centra-se no fenômeno do processo de produção capitalista (processo imediato de produção); porque esse processo imediato não abrange a vida toda do capital, no livro 2, completa-o o processo de circulação e se evidencia que “[...] o processo de produção capitalista, considerado como um todo, consiste na unidade de processo de

⁴¹ Conferir os textos bíblicos 2 Crônicas 28,3; 2 Crônicas 33,6; Levítico 18,21.

⁴² Dussel (1993) registra que, em carta a Engels, de 23 de novembro de 1850, Marx cita o filho Heinrich Guido (que morreu antes de completar um ano) como vítima dessa versão burguesa de Moloch.

produção e processo de circulação” (MARX, 2017a, p. 53). Neste momento, Marx (2017a, p. 53) registra o objetivo do livro 3:

[...] descobrir e expor as formas concretas que brotam do processo de movimento do capital considerado como um todo. Em seu movimento real, os capitais se confrontam em formas concretas, para as quais a configuração do capital no processo direto da produção, do mesmo modo que sua configuração no processo de circulação, aparece apenas como momento particular. Assim, as configurações do capital, tal como as desenvolvemos neste livro, aproximam-se passo a passo da forma em que se apresentam na superfície da sociedade, na ação recíproca dos diferentes capitais, na concorrência e no senso comum dos próprios agentes da produção.

A imagem vampiresca aparece apenas no livro 1 de *O capital* que confere privilégio analítico ao confronto do capital com o trabalho assalariado e à produção da mais-valia. O foco, portanto, é a produção. A pluralidade do capital tem seu *locus* analítico desenvolvido por excelência no livro 3, quando Marx explica as formas funcionais do capital cujas metamorfoses compõem um fluxo complexo que se personifica em diversos capitalistas. Inclusive Marx (1985a, p. 658) antecipa, no livro 1, a abordagem do livro 3:

O capitalista que produz a mais-valia, isto é, que extrai diretamente dos trabalhadores trabalho não-pago, materializando-o em mercadorias, é quem primeiro se apropria dessa mais-valia, mas não é o último proprietário dela. Tem de dividi-la com capitalistas, que exercem outras funções no conjunto da produção social, com os proprietários de terra etc. A mais-valia se fragmenta, assim, em diversas partes. Suas frações cabem a diferentes categorias de pessoas e recebem por isso formas diversas, independentes entre si, como lucro, juros, ganho comercial, renda da terra etc. Essas formas a que se converte a mais-valia serão estudadas no livro terceiro.

Se Marx tivesse levado o tropo vampiresco para os outros livros de *O capital*, haveria de falar de uma legião de vampiros que concorrem entre si para se apropriarem da seiva vital produzida durante o tempo de trabalho excedente. No entanto, a imagem literária não foi aplicada à questão das formas funcionais do capital.

Os motivos dessa não aplicação podem ser variados, e a exatidão de cada um deles está fora do alcance deste estudo. Sugere-se apenas que, a despeito da liberdade de apropriação dessa figuração, Marx pode ter respeitado alguns limites postos pelo imaginário popular e literário do seu tempo. A literatura predominante no momento tinha como protagonista um único vampiro. A novela de 1819, *The vampire, a tale*, de John William Polidori, o folhetim *Varney, or the feast of blood*, de Rymer e

mesmo o livro *Dracula, o vampiro da noite*, de Stoker ratificam isso já em seus títulos. A possível concorrência entre vampiros para sugar o sangue humano não ganhou destaque nessas tramas. A alusão da imagem vampiresca do capital no livro 1 parece seguir essa disposição. Ao fazer isso, repercute na compreensão mais abstrata do capital, característica desse livro. Dessa maneira, contribui para uma função bem específica: pôr em evidência o “primeiro apropriador” da mais-valia, esse capitalista que suga diretamente trabalho não pago dos trabalhadores. Ao utilizar essa figuração no livro 1 de *O capital*, Marx coteja a imagem geral do capitalista com essa personagem gótica, de estirpe nobre.

Sob esse prisma, o recurso à literatura gótica ajuda Marx a tornar perceptível que, por trás da maquiagem de contratos jurídicos entre iguais, há uma extorsão social. Mas não apenas isso. Como se sabe, dentre os vários sentidos que lhe são atribuídos, o gótico pode referir-se ao “[...] estilo dos romances escritos entre o fim do século XVIII e o início do XIX, sobretudo na Inglaterra, notabilizados pela produção do horror e/ou terror como efeito de recepção” (FRANÇA, 2015, p. 134). A era vitoriana (entre a década de 1830 e 1901) lhe serve de contexto predominante, momento auge da revolução industrial e do domínio mundial do Império Britânico.

Por essa razão, segundo França (2015), o recurso gótico à repulsa, ao grotesco, ao ódio, ao medo e ao terror está longe de representar delírios da razão: “Os textos góticos fazem convergir uma forma artística altamente estetizada – exatamente porque desprendida da realidade imediata – e uma percepção desiludida da realidade social, do futuro que o progresso científico nos reserva [...]” (FRANÇA, 2015, p. 134).

Se visto como subgênero da literatura fantástica, o gótico também faz o seu leitor ser atravessado por uma incerteza:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra (TODOROV, 2007, p. 30).

Esse traço da narrativa fantástica funciona como um jogo entre o que é ficcional e o real. A novela de 1814 de Chamisso (1989) mostra-se como um arranjo narrativo na primeira pessoa: o protagonista Schlemihl conta sua história. A suposta troca de cartas que antecede à novela entre o autor Chamisso e dois amigos, assim como o poema *Ao meu velho amigo Peter Schlemihl* pretendem conferir autenticidade ao relato. Nas cartas, assevera-se a existência de Schlemihl, explica-se como a história narrada por ele chegou às mãos de Chamisso, foi publicada e traduzida para outras línguas.

No prefácio de *Varney*, o autor e o editor usam artimanhas para dar um caráter verídico à história criada: “O romance seguinte é recolhido aparentemente das fontes mais autênticas, e o Autor deve deixar a questão da credibilidade inteiramente para seus leitores, sem sequer pensar que ele é especialmente solicitado a expressar sua própria opinião sobre o assunto” (RYMER, 2005, s.p.). Ademais, acrescentam que nada da vida do infeliz Varney foi omitido e situam o ano de sua morte em 1793. Por seu turno, *Drácula* foi escrito como uma coletânea de páginas de diário, cartas, telegramas, relatos dos personagens, conferindo à história um apelo testemunhal.

A literatura sobre vampiros explora esse aspecto e impinge ao leitor, pela mediação de sua própria trama, uma provocação e uma ameaça: “[...] muita gente sabia, aqueles que se atreviam a negar a existência de vampiros, um dia se convenceriam pela sua própria e funesta experiência” (POLIDORI, 2009, p. 37).

Por essa razão, Moretti observa que, devido à estrutura narrativa de *Drácula* – “verdadeira obra-prima da literatura de terror” (MORETTI, 2007, p. 130) – os leitores “São arrastados à força para dentro do texto; o medo dos personagens é seu também” (MORETTI, 2007, p. 130).

Essa intimidação caracteriza a especificidade dessa narrativa. Enquanto, na literatura em geral, metáforas são construídas e percebidas como metáforas, “[...] na literatura de terror essa regra não se aplica mais. A metáfora não é mais uma metáfora: é um personagem, tão real quanto os outros” (MORETTI, 2007, p. 128). Nesse caso, é como se a metáfora fugisse ao controle racional do seu criador ou leitor e aparecesse como entidade independente: “[...] uma metáfora levanta-se e anda. Depois que isso aconteceu, ele sabe que jamais será capaz de recuperar o controle. A partir daí, a metáfora do monstro terá existência autônoma; não será mais um produto, uma consequência, mas a própria origem da literatura de terror” (MORETTI, 2007, p. 129).

Vista sob esse prisma, Moretti sugere que a literatura do terror é típica do fenômeno do fetichismo, da fantasmagoria da vida social.

Ao se reportar, de modo refratário, a um aspecto da vida social, a figuração vampiresca funciona como chave de compreensão do capitalismo.⁴³ Mais precisamente, a metáfora é crucial na distinção entre trabalho morto e vivo e na compreensão da tendência necrófila do capitalismo: “Escrevendo para leitores criados e mergulhados nos temas centrais da literatura popular, Marx invocou assim uma de suas metáforas mais poderosas para forçar sobre eles um sentido da natureza espantosa do capital: sua afinidade com a morte” (NEOCLEOUS, 2003, p. 684).

No prefácio à primeira edição de *O capital*, Marx observa: “Le mort saisit le viv [O morto tolhe o vivo]” (MARX, 1985a, p. 5). O fetichismo tem a ver com a morte:

Porque o capital é o trabalho morto, o desejo de viver a vida através das mercadorias é o desejo de viver a vida através dos mortos. [...]. O ‘horror’ do fetichismo é, naturalmente, que evoca seres ‘fantásticos’ – porque ‘transcendentes’ e ‘misteriosos’. Mas o horror também reside no fato de que esses seres são evocados dos mortos. Nesta base, podemos dizer que o ‘segredo’ do fetichismo da mercadoria é que ele permite que o fetiche mercadoria participe do reino dos mortos. Assim, a trapaça do fetichismo é que o reino inorgânico dos mortos é que, no entanto, permite aos mortos parecerem vivos (NEOCLEOUS, 2003, p. 683).

Se, por um lado, a metáfora do vampiro remete ao governo dos mortos sobre os vivos, por outro, ela também traz consigo “[...] o desejo de criar uma sociedade baseada na vida plena e criativa em vez de uma fundada no domínio dos mortos” (NEOCLEOUS, 2003, p. 684). Em geral, tem-se como imagem a capacidade de o vampiro morrer e reviver. Isso ocorre, como já citado, com Lorde Ruthwen que, depois ser baleado, revive após ficar noites sob a luz do luar. Contudo, com exceção do Ruthwen que foge impune depois de matar sua última vítima no conto de Polidori, Varney e Drácula morrem. O primeiro se suicida ao se atirar do Monte Vesúvio. O segundo é morto por um grupo que se articula para caçar vampiros segundo rituais precisos que têm como golpe mortal a apunhalada no coração.

Tal como Lorde Ruthwen, o capitalismo tem revelado capacidade de reviver à luz do luar, reconfigurar-se mediante suas próprias crises. Marx está longe de aceitar que o capitalismo é imortal, como sugere o conto de Polidori em relação à personagem

⁴³ Assim como ocorrem com algumas metáforas religiosas presentes no texto marxiano (cf. DUSSEL, 1993; GRESPLAN, 2015).

vampiresca. Com o desenvolvimento progressivo da força produtiva social do trabalho, há um gasto proporcional maior com o capital constante em relação ao capital variável, isto é, decresce a massa de trabalho vivo em relação à massa do trabalho inanimado, objetivado. Segundo Marx (2017a), não se alterando a taxa de mais-valia, a diminuição relativa do capital variável em relação ao constante implica uma tendência de queda da taxa de lucro. Sob certa medida, o vampiro capital é um monstro que se engole a si próprio.

Então, o fim do capitalismo poderia ser comparável com o suicídio do vampiro Varney? Marx não postularia essa afirmativa. Mesmo não tendo lido *Drácula*, sua posição tenderia a se aproximar mais do final desse romance. Van Helsing alerta sobre o poder vampiresco de atravessar os tempos e, inclusive, de remoçar-se: “O vampiro continua a viver e a passagem dos anos não basta para matá-lo; desenvolve-se, fortalecendo-se com o sangue dos vivos. Já vimos que pode até rejuvenescer, reforçar suas faculdades vitais quando seu alimento especial se torna farto” (STOKER, 2012, p. 421-422). Entretanto, diferente do conto de Polidori, Stoker aposta na grande caçada ao vampiro. Assim, depois de descrever vários poderes sobrenaturais do vampiro, Van Helsing afirma àqueles que o acompanharão na sua perseguição:

[...] porém também temos poder. Temos a força da união [...]. Também a liberdade de agir e de pensar é nossa, e tanto as horas do dia quanto as da noite nos pertencem igualmente. [...] Lutamos com dedicação por uma causa e visamos a um fim altruísta. Tudo isso é muito importante (STOKER, 2012, p. 421).

Na visão marxiana, é porque o capitalismo tem força para renovar-se que ele precisa ser enfrentado, mas, nessa luta, as ações revolucionárias, semelhantes à caçada ao vampiro em Stoker, precisam ser organizadas e coletivas.

Essa forma de cruzar o conceitual e o figurativo, mais precisamente de afrontar o conceitual com seu contrário, permite que, no seu todo, o texto marxiano diga algo mais. O colorido não róseo com o qual Marx pintou o capitalista expressa o horror trazido pela imagem vampiresca e, de alguma maneira, contribui para trazer à baila o fantasmagórico, a dor e a irracionalidade como pilares do capitalismo. Desse modo, a imagem literária traz uma espécie de impureza para o texto conceitual marxiano. Ao atritá-lo, essa figuração permite que ele faça justiça ao que é tratado, ao ôntico do mundo, como “[...] um pensar contra si mesmo, sem abdicar de si [...]” (ADORNO, 2009, p. 123). Diante de um mundo contraditório, a dialética coloca-se como “[...] pensar em contradição em virtude e contra a contradição [...]” (ADORNO, 2009, p.

127). Só assim é capaz, segundo Adorno (2009), de dar voz ao sofrimento humano. Explorar essa frente argumentativa torna-se significativo para continuar a reflexão proposta neste capítulo.

5 O PENSAR LITERÁRIO DE MARX NO CONTEXTO DE EXPERIMENTAÇÕES DIALÉTICAS

Mas quem com o pretexto de estar absorvido no tema
renuncia à pureza da expressão,
o que faz é atraí-lo.
Adorno (2001, p. 75).

A expressão nega a realidade, ao lançar-lhe à cara
o que a ela se não assemelha, mas não a desconhece;
tem diante dos olhos o conflito [...]
Adorno (2001, p. 206).

O objetivo, neste capítulo, é, a partir das reflexões adornianas, compreender o modo de exposição de Marx e nele a presença e o papel das alusões artístico-literárias. Na introdução desta tese, afirmou-se que a posição de Adorno quanto à filosofia de Hegel pode sugerir, salvaguardadas as adaptações necessárias, elementos para a análise do texto marxiano e suas menções à obra de arte literária. Nesse sentido, torna-se premente considerar como Adorno se move em relação a Hegel. Isso implica atentar ao que o frankfurtiano chama de verdade e inverdade da filosofia hegeliana.

Para tanto, destaca-se sua noção de dialética negativa e o vínculo entre o conceitual e o não conceitual que nela se encerra. A escolha é fazer essa discussão sobretudo a partir da *Dialética negativa* (ADORNO, 2009) e de *Três estudos sobre Hegel* (ADORNO, 2013). Um dos principais desafios neste capítulo é reconhecer a inspiração que Adorno pode oferecer quanto à problemática da tese, o que pode demandar a mesma atitude assumida por Duarte (2008, p. 79): em alguns momentos, não seguir à letra a filosofia de Adorno “[...] mas sem abandonar seu espírito [...]”.

5.1 VERDADE E INVERDADE DA FILOSOFIA HEGELIANA

A Fenomenologia é a crítica oculta, obscura ainda para si mesma e mistificadora; mas, enquanto retém a alienação do homem – ainda que o homem apareça só na figura do Espírito –, encontram-se ocultos nela todos os elementos da crítica e com frequência preparados e elaborados de modo tal, que superam amplamente o ponto de vista hegeliano.
Marx (2004, p. 203)

5.1.1 O adeus positivista a Hegel

A proposta de leitura de Hegel por Adorno ocorre em um contexto no qual muitas tendências já tinham despachado a filosofia hegeliana por considerá-la abstrata, obscura e sem sentido. Em particular, a tradição (neo)positivista se despediu de Hegel ao qualificá-lo de metafísico. Seus enunciados seriam meramente especulativos, sem nenhum estatuto científico. Para essa perspectiva, a metafísica se enredaria em conceitos e termos sem referentes factuais observáveis e diretamente apreensíveis.

Submissa a esse ideal científico, a filosofia regride a uma ciência particular e se presta a ser a guardiã normativa dos procedimentos capazes de garantir a comunicabilidade imediata da verdade. No suposto abandono de matizes subjetivos, estabelece-se uma equação direta que confunde “[...] a comunicação daquilo que é conhecido com aquilo que é conhecido [...]” (ADORNO, 2009, p. 43). Configura-se, assim, um realismo positivista.

Cumprir esse papel requer que a filosofia se oriente pela busca da linguagem exata, de transparência total, de clareza. Atualizam-se os preceitos cartesianos relativos à trilha certa para conduzir a razão e chegar à verdade: “[...] em meus julgamentos só inserir o que se apresentasse ao meu espírito tão clara e distintamente que não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida” (DESCARTES, 2006, p. 42).

O ideal de clareza atribui *a priori* ao objeto um caráter estático-matemático que se deixa fixar pelo sujeito como “[...] as figuras geométricas são fixadas pelo olhar” (ADORNO, 2013, p. 186). Para atender à exigência de clareza, purificam-se as coisas de toda dinâmica, encerrando-as na univocidade de um olhar subjetivo esvaziado e igualmente congelado. Desse modo de conhecer resulta a afirmação do existente empírico tal como se apresenta em sua superfície fenomênica. Portanto, “Clareza e distinção possuem por modelo uma consciência reificada das coisas” (ADORNO, 2013, p. 187).

Quando se afasta de Hegel, o (neo)positivismo o acusa de desprovido de sentido. Segundo Adorno (2013, p. 183): “Ausência de sentido é uma palavra elegante para designar a antiga censura da ausência de clareza”. A filosofia hegeliana é desqualificada por não ser clara, não ter a visibilidade e a transparência imediata suscetível de verificações experimentais. Ela não atende ao requisito positivista de ter um “visto prático” (ADORNO, 2009, p. 125).

A vertente lógico-analítica conduz esse positivismo ao seu extremo. A máxima wittgensteiniana versa que, sobre aquilo que não pode ser falado (leia-se, de modo claro e distinto), deve-se calar. Segundo Adorno (2013, p. 190), essa sugestão se reveste de “uma autenticidade respeitosa e autoritária”. Ela implica a interdição do pensar, a banalização da atividade intelectual; é antifilosófica e reacionária: “Hoje toda tentativa de derreter o pensamento, sobretudo em favor de sua aplicabilidade, sob a alegação de seu exagero e gratuidade narcisistas, é reacionária” (ADORNO, 2009, p. 37).

5.1.2 A crítica imanente a Hegel

[...] a filosofia hegeliana, mais dialética do que ela própria imagina [...].
Adorno (2013, p. 122)

Sua filosofia [de Hegel] é ao mesmo tempo uma filosofia da razão
e uma filosofia antipositivista.
Adorno (2013, p. 148)

A leitura de Hegel por Adorno se contrapõe à matriz positivista, mas sem abandonar o exercício constante de crítica. Em parte, isso advém de uma provocação do próprio Hegel. Na *Fenomenologia do espírito*, Hegel (2011) indaga sobre o âmago de um escrito filosófico. A opinião comum atribui centralidade aos seus resultados e fins e argumenta que neles se consumariam não apenas a essência da Coisa mesma, mas também a sua essência consumada. Nessa crença, os produtos de um sistema filosófico sobre um objeto precisariam ser cotejados com a produção da época a fim de definir sua aprovação ou rejeição. Conforme Hegel (2011, p. 25), nessa visão, não se concebe a diversidade de sistemas filosóficos como um desenvolvimento progressivo rumo a verdade; além disso, desemboca-se em uma posição segundo a qual “[...] o desenvolvimento [da exposição] seria, propriamente falando, o inessencial”.

Para Hegel, preocupar-se com os resultados e com a sua apreciação é uma tarefa simples, pois, no fundo, passa por cima da Coisa mesma em seu devir. As palavras hegelianas citadas na introdução desta tese sustentam que julgar o conteúdo e a solidez é fácil; apreender esse conteúdo é difícil; porém, mais árduo ainda é produzir sua exposição, pois, de acordo com o filósofo, nela se unificam ambas as tarefas: apreensão do conteúdo e julgamento.

Na dialética hegeliana, tornar o Absoluto inteligível significa apreendê-lo em seu movimento – já que “[...] o espírito nunca está em repouso, mas sempre tomado por um movimento para a frente” (HEGEL, 2011, p. 31). Nesse sentido, a contrapartida da inteligibilidade do espírito é a possibilidade de sua exposição. Como descrição da estrutura do ser, a apresentação consiste no desenvolvimento do espírito em sua autodiferenciação, movimento autoposto regido pela contradição; por isso, nela se dá a lembrança das figuras concretas do ser até chegar à consciência de si. Em outros termos, a exposição é, ela própria, autocompreensão do espírito, unificação do puro ser com seu autoconhecimento.

Por essa razão, Hegel acredita que a exposição contém o conteúdo, isto é, o movimento especulativo do Espírito rumo ao reencontro de si: “O seu automovimento é sua vida espiritual e é aquilo pelo qual a ciência se constitui e do qual ela é a apresentação” (HEGEL, 2017, p. 29). Além disso, ela abrange a crítica de outras perspectivas filosóficas, pois as inclui como momentos necessário e parciais da trajetória progressiva em direção à verdade. Na exposição, a compreensão se unifica com o julgamento.

Adorno aceita, em parte, a provocação hegeliana, mas a remodela a partir do que chamou uma leitura experimental e de crítica imanente. A seu ver, qualquer interpretação que pretenda fazer justiça a Hegel deve criticá-lo e submetê-lo aos seus próprios critérios. Desvia-se, assim, de uma leitura transcendente de interposição do ponto de vista externo sobre o filósofo. A proposta é tomar a filosofia hegeliana como sua própria medida e extrair dela seu conteúdo objetivo. Adorno também acredita que a crítica não é uma camada que se deposita sobre a compreensão, pois esta implica um movimento tenso entre a interpretação, o próprio texto e o que, segundo Adorno (2013, p. 243), já foi interpretado de modo confiável: “Nesse sentido, a compreensão é sempre também uma crítica virtual do que deve ser compreendido, mesmo que o processo de compreensão necessite de um juízo diferente daquele que deve ser compreendido”.

Hegel definiu como ponto de partida o ser e, portanto, supôs uma forma absoluta, “[...] abstração mais extrema do caráter coisal não-idêntico ao pensamento” (ADORNO, 2009, p. 119). Essa abstração máxima se traduz em uma subjetividade transcendente, atemporal, aprisionada no seu em si.

A filosofia hegeliana apresenta-se, desse modo, como um sistema no qual os conceitos se ordenam em uma progressão em direção a um conceito universal

enrijecido. Nesse todo conceitual, a hipostasia do conceito afirma-se como um pensamento identificador: em sua suposta autarquia, o conceito pretende engolir completamente os objetos de tal modo que nada exista fora de si. Na negação de tudo que lhe é diferente, o Espírito absoluto se reconcilia com ele mesmo. Sujeito e objeto se identificam: “O sistema, uma forma de representação de uma totalidade para a qual nada permanece exterior, posiciona o pensamento absolutamente ante todo e qualquer conteúdo e volatiliza o conteúdo em pensamentos [...]” (ADORNO, 2009, p. 29)

Para Adorno (2009, p. 128), essa pretensão totalizante manifesta um desdém quanto ao não conceitual, ao particular e, desse modo, engolfa a experiência em sua multiplicidade qualitativa na medida em que cada singular se adequa à monotonia abstrata e fica constringido à “coação universal”. O sistema não tolera nada que não seja ele mesmo.

Como se vê, portanto, Hegel identificou o pensar e o pensado. Teve confiança muito simples na totalidade, apagou momentos particulares e estancou a própria totalidade como idêntica a si mesma. A leitura imanente e crítica de Adorno sugere que, em função do seu pensamento especulativo (e não a despeito dele), Hegel disse algo de essencial: “Mesmo as marcas de suas falhas são moldadas pela própria verdade” (ADORNO, 2013, p. 131). Isso significa que os pontos mais extremos de seu idealismo não podem ser simplesmente descartados, pois neles o idealismo hegeliano tende a ir além de si mesmo.

De acordo com Adorno, a noção hegeliana de negação determinada desautoriza a identidade entre ser e coisa. Se, por um lado, a relação sujeito e objeto em Hegel é o sujeito, por outro, há também em sua filosofia uma centralidade da dimensão objetiva que não autoriza a diluição da objetividade na subjetividade absoluta.

Em sua pretensão de abarcar a coisa com seu conceito, Hegel afirma a existência do objeto. Esse pensamento objetivo quer se referir ao conteúdo da Coisa mesma e apreendê-la. Reivindica-se, portanto, a objetividade que não se dissolve na tarefa do pensamento, por mais que este sempre se mova pelo desejo de promover a identificação. Ao contrário de Kant, Hegel pretende compreender o objeto pelo seu interior. No fundo, há aí “o sonho da verdade da própria coisa” (ADORNO, 2013, p. 153-154). Afirma-se, assim, a diferença entre a Coisa mesma e o pensamento.

Conforme Adorno, haveria, portanto, implicações materialistas do próprio idealismo hegeliano. Em outros termos, haveria um momento de verdade do idealismo que faz jus à contradição e à impossibilidade de reduzir o mundo ao sujeito fixo.

Adorno (2013, p. 78) entende que Hegel “[...] preserva os momentos distintos do subjetivo e do objetivo, que sempre foram diferenciados um do outro, e compreende-os novamente como mediados um pelo outro”. A mediação se dá por meio dos extremos e neles mesmos. Afirmar o conteúdo da Coisa mesma significa rejeitar a apreensão meramente formal da filosofia.

Em Hegel, o espírito absoluto se mostra como reconciliação do pensamento consigo mesmo, portanto, esfera da pura identidade, anulação da contradição e, portanto, cessação do movimento. Ora, Hegel é crítico da noção de experiência imediata, do meramente dado: toda a imediatidade é mediada, dependente de seu contrário. Pensar implica negar o imediatamente dado. Sob esse aspecto, o Eu absoluto não poderia se reconciliar consigo mesmo, isto é, o pensamento não poderia ser identidade consigo mesmo; como algo mediatizado, ele deveria se reconciliar com o que lhe é oposto e irreduzível:

Em termos bem hegelianos – e ao mesmo tempo modificando esses termos de maneira crucial, por meio de uma interpretação que o submete a outras reflexões –, pode-se dizer que, nele, é exatamente a construção do sujeito absoluto que faz justiça àquela objetividade que não se desfaz em subjetividade (ADORNO, 2013, p. 77).

Além disso, Hegel determina o Espírito como atividade, movimento criador, ação constituidora do mundo. Na afirmação do Espírito como pura atividade livre, Hegel circunscreve a ação formativa no campo da idealidade e, assim, recalca a natureza, o não idêntico sobre o qual essa ação se exerce. Entretanto, para Adorno (2013), Hegel procura essa ação criadora nos objetos determinados, na realidade concreta. Com isso “[...] se aproxima do mistério que se esconde por detrás da apercepção sintética, e que a retira da simples hipóstase arbitrária do conceito abstrato. Tal mistério, entretanto, não é outro que não o trabalho social [...]” (ADORNO, 2013, p. 91).

Adorno sublinha que esse mistério foi descoberto pela primeira vez por Marx. Não por acaso o frankfurtiano recorre à seguinte citação literal dos *Manuscritos econômico-filosóficos*:

A grandeza da ‘Fenomenologia’ hegeliana e de seu resultado final – a dialética, a negatividade enquanto princípio motor e gerador – [...] é

que compreende a essência do trabalho e concebe o homem objetivo, verdadeiro, porque homem efetivo, como o resultado de seu próprio trabalho (MARX, 2004, p. 123).

A universalidade do sujeito transcendental não é uma ideia que possa ser tachada de absurda, sem sentido, em face de sua inexistência empírica. Pelo contrário, ela é “[...] a expressão da essência social do trabalho, cujo sentido é ao mesmo tempo exato e oculto a si mesmo em virtude da tese idealista geral” (ADORNO, 2013, p. 91). Ela manifesta, dessa maneira, uma apologia burguesa do trabalho apenas em seu aspecto positivo na forma de trabalho abstrato espiritual, tal como indicara Marx nos *Manuscritos*.

Segundo Adorno (2013, p. 151-152), na definição de Espírito como atividade, trabalho, há algo de verdade que aproxima Hegel do materialismo social:

A confiança que o Espírito possui de ser ele próprio o mundo “em si” não é apenas a ilusão limitada de sua onipotência. Ela se alimenta da experiência de que nada existe pura e simplesmente fora do que foi produzido pelo homem, de que nada é pura e simplesmente independente do trabalho social. Mesmo a natureza aparentemente intocada pelo trabalho determina-se como tal pelo trabalho e nessa medida é mediada por ele.

Portanto, “[...] nenhuma atividade é sem substrato, sem algo ativo e sem aquilo sobre o que ela é exercida” (ADORNO, 2009, p. 171). Nesse sentido, no sujeito absoluto, mantém-se indissolúvel o momento empírico, não idêntico, que resiste a ser diluído.

Adorno (2009, p. 170-171) reage ao idealismo hegeliano: o sujeito absoluto não pode ser isso sem sociedade, pois “[...] os seres dotados de razão são *a priori* socializados”. O próprio pensamento não pode se explicar a partir de si, mas a partir do elemento fático, social. No Espírito em sua posição etérea, há o embuste de uma razão universal, “[...] produto de um interesse particular” (ADORNO, 2009, p. 17). A filosofia hegeliana mantém o sistema quando o que lhe é heterogêneo (o mundo administrado) se apresenta como sistema (ADORNO, 2009).

O conceito de sujeito transcendental representa o mais abstrato e o mais real. A inverdade do idealismo hegeliano é também sua verdade como correlato de uma sociedade que se configura como totalidade de dominação, regida por um abstrato: a lei da troca. Por meio dela, tudo se identifica, tudo se torna comensurável. Assim, Adorno (2009, p. 128) estabelece a afinidade entre o princípio conceitual de identidade e os processos reais de abstração na troca de mercadorias:

O princípio da troca, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato do tempo médio de trabalho, é originariamente aparentado com o princípio da identificação. Esse princípio tem na troca o seu modelo social, e a troca não existiria sem esse princípio; por meio da troca, os seres singulares não-idênticos se tornam comensuráveis com o desempenho, idênticos a ele. A difusão do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em totalidade.

Em sua força de identidade, a equivalência é brutal, pois reduz o particular a uma universalidade abstrata: “O ato de violência intrínseco ao ato de igualar reproduz a contradição que ele elimina” (ADORNO, 2009, p. 125). No nível especulativo, o pensamento assegura a inverdade dessa totalidade social. No trabalho como ato puro, Hegel protege o conceito do Espírito de qualquer contaminação do *factum brutum*; mais precisamente, ele sublima e justifica “a brutalidade do factual [...]” (ADORNO, 2013, p. 93).

A dialética em Hegel como sistema é o correlato filosófico de uma “sociedade inconsciente de si mesma” (ADORNO, 2009, p. 153). A consciência absoluta e onipotente é o eco, a reação desesperada de sua impotência real, seu esvaziamento. No capitalismo, a instituição e celebração do sujeito tem como contraface o colapso do sujeito como consciência alienada (ADORNO, 1998), sem alma, um objeto. Logo, “O *obiectum* não é *subiectum*, tal como o idealismo tentou compreendê-lo por milênios; muito antes, é o *subiectum* que é *obiectum*. O primado da subjetividade continua de maneira espiritualizada a luta darwiniana pela existência” (ADORNO, 2009, p. 155).

Percebe-se, portanto, que a crítica imanente é imanente e transcendente ao mesmo tempo:

[...] trata-se tanto de expor a inverdade do sistema, sua afirmação de identidade, quanto de fazer a crítica da sociedade que o engendra. Logo, [...] o que se trata aqui é do diagnóstico do tempo traçado por Adorno: na inverdade do sistema filosófico sobrevive um momento verdadeiro, qual seja, a de que o sistema histórico-social se comporta conforme aquela identidade (SILVA, 2006, p. 57).

Adorno vai além em sua leitura de Hegel e faz jus a Marx nesse aspecto. Como se observa na epígrafe deste item, para Marx, a filosofia hegeliana é uma crítica ainda obscura para si, mas é uma crítica. Nela se encontram todos os elementos em um tal nível de preparação e elaboração que já apontam para além de si.

5.1.3 Hegel sussurra... e se ouve música

Adorno identifica a junção entre a escrita de Hegel e o conteúdo de verdade de sua filosofia. Hegel se empenhou em expor todos os meandros da odisseia do espírito e, de alguma maneira, articulou o problema da linguagem com o caráter sistêmico da sua filosofia. Sob esse aspecto, aponta Adorno, ele preferiu escrever de modo tradicional, pretendeu depurar seu estilo literário, seduziu-se pelo ideal moderno de clareza, foi concludente em muitas formulações que não queriam ou poderiam ser conclusivas. Também não teve apreço pela linguagem em sua reflexão.

Contudo, o texto hegeliano não dá conta do sentido absoluto que ele deseja significar; há uma limitação imanente na sua linguagem, algo não conciliado na sua comunicação (SAFATLE, 2013) que aparece sob a forma de equivocidades. Em alguns casos, elas são, de fato, equívocos, mas interessam a Adorno (2013) as equivocidades como esgarçamento da linguagem filosófica que a arrasta para o âmbito da vagueza e da inexatidão. Nesse sentido, equivocidades ocasionais do texto hegeliano fluidificam a rigidez das definições. Adorno cita vários exemplos, dentre eles, o famoso uso do termo *aufheben* e seu significado fluido, escorregadio, e expressões do dialeto suábio.

Hegel levou a linguagem a seu limiar, contra si própria, criando figuras de linguagem que não devem ser tomadas literalmente, mas sim como “travessuras”, afirma Adorno (2013, p. 207). Essa traquinice é um modo irrequieto da linguagem consigo mesma: afinal, ela é, por si própria, o índice da falsidade, inadequação constitutiva diante do mundo, pois não lhe é idêntica. No caso hegeliano, ela é um universal sem o qual não é possível acessar o empírico singular; ela é uma imobilidade para dizer o movente. Por essa razão, “A equivocidade deseja demonstrar, com meios lógicos, a inadequação entre a lógica estática e a coisa mediada em si mesma, em sua própria essência de devir. A virada lógica contra si mesma é o sal dialético de tais equivocidades” (ADORNO, 2013, p. 207).

Dessa maneira, a própria linguagem deve ser crítica de si ao querer dizer o que lhe é irreduzível. Assim se comportam as equivocidades hegelianas mesmo que essa contradição se degenere, na maior parte das vezes, em uma igualdade indiferenciada.

Segundo Adorno, essas equivocidades desautorizam que juízos finitos se comportem como portadoras de verdades absolutas. Curiosamente, observa o frankfurtiano, Hegel pouco se ocupou da linguagem e tendeu a compreendê-la como

um meio de comunicação. Entretanto, na sua forma de exposição, ele faz uma abertura para além desse horizonte.

A práxis linguística de Hegel segue uma tendência arcaica do primado do falado sobre o escrito, tendo em vista a presença do dialeto suábio em sua escrita. Dialeto se movem por analogias em relação a línguas oficiais, mais propriamente, “[...] são repositórios de gestos dos quais a língua oficial se desacostumou” (ADORNO, 2013, p. 215).

Para Adorno, consciente ou não, Hegel elevou uma relação crítica com a linguagem como um princípio estilístico. Ele foi conduzido a isso por uma aporia: ele desconfia da “expressão linguística despótica, brutal” (ADORNO, 2013, p. 211) ao mesmo tempo em que sua linguagem de natureza especulativa se distancia do senso comum. Sua solução foi radical, pois “[...] ele desafiou paradoxalmente o princípio da fixação sem o qual não há nenhum princípio linguístico” (ADORNO, 2013, p. 211).

Ao se movimentar linguisticamente em um exercício crítico contra a própria linguagem, os textos hegelianos podem ser compreendidos como “antitextos” (ADORNO, 2013, p. 211). Os seus livros aparecem mais como exposições orais. Hegel editou apenas pequenas partes de sua obra enquanto a maioria existe como cadernos de aulas, rascunhos manuscritos. Há aqui algo conflituoso, pois a filosofia hegeliana se apresenta como sistêmica, mas, de alguma maneira, recusa a sua transmissão de forma completa e definitiva.

Para Adorno, isso só pode ser explicado pelo ideal de exposição do filósofo. Sua exposição tem um caráter descosido e, mesmo quando assume alto nível de elaboração, é mais próxima da fala do que da escrita. Sua oratória constitui ensaios permanentes de rebeldia e protesto contra o que há de endurecido na linguagem que impede de dizer a experiência histórica em sua fluidez. Em razão disso, Adorno (2013, p. 214) afirma que os escritos hegelianos não são propriamente textos, mas “filmes do pensamento”.

Essa qualificação é peculiar, pois costura o conceitual e o sensitivo. O texto hegeliano aparece como imagens que só podem dizer algo quando se articulam em um mover-se. Afinal, “Se o conteúdo de sua filosofia é processo, então ela gostaria de expressar a si mesma como processo, num *status nascendi* permanente, numa negação da exposição como algo congelado, que só corresponderia àquilo que é exposto se ele próprio fosse algo congelado” (ADORNO, 2013, p. 214).

Porém, para assistir a esse filme, é necessário o cultivo do olhar vagaroso que, segundo Adorno (2013, p. 217), proceda a uma leitura em câmara lenta “[...] para diminuir a velocidade nas passagens nebulosas de modo tal que elas não evaporem, mas deixem que o olho as apreenda em seu movimento”.

Em sua pretensão de que a vida das coisas aparecesse nos conceitos, Hegel se afasta, por vezes, do ideal de clareza. As sentenças isoladas (tais como cada foto de uma película fílmica) não são verdadeiras. Como momentos do desenvolvimento do Espírito, elas remetem a uma totalidade conceitual em movimento. Só assim podem ser compreendidas. Por isso, “[...] toda frase deveria ser confrontada com sua insuficiência linguística” (ADORNO, 2013, p. 194), sua falta de clareza. Ela aponta para além de si. Em princípio, isso seria uma debilidade da filosofia hegeliana. Entretanto, para Adorno, essa limitação “[...] é o motor que o conduz a corrigir a inverdade do particular, uma inverdade que se manifesta na ausência de clareza do singular” (ADORNO, 2013, p. 195).

Não adianta meditar sobre formulações isoladas e tentar desvendar o que Hegel quis dizer: “A tarefa de imersão no detalhe necessita da consideração sobre a estrutura interna dos textos hegelianos” (ADORNO, 2013, p. 227). Ler as análises individuais de Hegel não como argumentações, mas “significados implicados” (ADORNO, 2013, p. 238), não fixados a um significado, unidades de ideias, invariantes, “mas como em si mesmos em movimento” (ADORNO, 2013, p. 238). O comportamento de distensão da consciência não repete, mas se abre para as associações: “Hegel só pode ser lido associativamente. Deve-se tentar admitir em todas as passagens todas as possibilidades de intenção, todas as referências a outras coisas que possam surgir. O esforço da fantasia produtiva consiste exatamente nisso” (ADORNO, 2013, p. 239).

Ser um antitexto e, portanto, apresentar-se como um filme do pensamento é, segundo Adorno, “a qualidade proibida de seus textos” (ADORNO, 2013, p. 214), mas também o ponto no qual Hegel permanece aquém do contexto dialético. Talvez porque não tenha refletido sobre a linguagem, sua negligência é irreconciliável com o que ele diz.

Para Hegel, a filosofia é atividade que observa e descreve o dinamismo dialético no processo de autoprodução da razão. De modo apressado, ele modela a sua exposição como se filosofar fosse escrever a história; força, segundo Adorno (2013, p. 217), a unidade entre o sistemático e o histórico: “Nessa perspectiva, a falta

de *clarté* da filosofia hegeliana seria condicionada pela irrupção da dimensão histórica. Na exposição, escondem-se as pegadas do elemento empírico incomensurável com o conceito”. O elemento empírico resiste à norma de clareza. Sob esse aspecto:

A tentativa de integração do momento histórico com o momento lógico e vice-versa, a qual Hegel é forçado, se transforma apesar disso em uma crítica a seu próprio sistema. O sistema deve reconhecer a irreduzibilidade conceitual do conceito em si mesmo histórico. O momento histórico, apesar de tudo, perturba como uma mancha negra os critérios lógicos e sistemáticos (ADORNO, 2013, p. 218).

Há um esforço mimético de tornar a exposição semelhante ao conteúdo. Mas isso se faz por uma “escrita gestual ou curvilínea” (ADORNO, 2013, p. 215). Em outros termos, a mimese aqui ocorre quando a linguagem abdica de ser direta e se apresenta como corpo do pensamento que se arqueia. Por essa razão, o estilo de Hegel adquire uma qualidade musical, assim como Adorno (2013, p. 216) já falara da poesia de Hölderlin: “Deve-se ler Hegel descrevendo juntamente com ele as curvas do movimento intelectual, como que acompanhando o jogo de seus pensamentos com o ouvido especulativo, como se fossem notas musicais”. Na filosofia hegeliana, as palavras-chave que ele oferece funcionam, assim, como “[...] fermento de um texto não comunicativo, tornando-o hermético” (ADORNO, 2013, p. 200).

Dessa maneira, o jogo do pensamento hegeliano se movimenta, sim, como uma totalidade, mas vive na tensão e na dignidade de passagens isoladas, uma totalidade mediada pela não identidade. Para Adorno, na filosofia de Hegel, assim como na música de Beethoven, exige-se uma escuta multidimensional, na qual cada instante ultrapassa a si em um jogo de relações entre o que veio antes e o que virá depois. A sua repetição se revela como um devir.

É característica da arte constituir-se como uma totalidade estética mediada pela não identidade, ou seja, que se constrói pela mediação das determinações particulares e vice-versa. Há, então, uma reciprocidade entre o todo e as partes que faz da síntese estética um estado de reconciliação de não dominação. Assim, Hegel testemunha a transposição da lei da forma artística para o campo filosófico e aponta para a construção mediatizada de uma totalidade conceitual, antídoto antissistêmico. Sua filosofia coloca-se, na visão adorniana, mais próxima das obras de arte do que a schellinguiana.

Como mencionado, o pensamento em Hegel se alimenta de uma experiência que ele sublima, “[...] aquilo que gostaria de vir à luz, mas que não o pode [...]”

(ADORNO, 2013, p. 235). Contudo, para Adorno (2013, p. 131), “[...] assim como o faz a grande música: a filosofia de Hegel sussurra”. No alemão, o verbo para sussurrar é *rauschen*, aparentado de *Rausch*, que significa embriaguez, êxtase. Murmurar é cochichar, dizer em voz baixa em tom de segredo ou de lamento. É o contrário da expressão “dizer em alto e bom som”. Adorno sugere que o sussurro de Hegel parece ser manifestação de uma embriaguez e, como tal, relaciona-se com exaltação, desequilíbrio e perda de raciocínio. Uma filosofia sistêmica como a hegeliana se põe de modo onipotente em sua linguagem escrita e não se coaduna com um dizer vacilante, que tonteia. Logo, sussurrar lhe é algo paradoxal.

Para Adorno, quando afasta a clareza e assume a inadequação do seu dizer, a linguagem filosófica hegeliana ganha potência. Nesses momentos, ela sussurra. No contexto de uma filosofia sistêmica, a repetição desses murmúrios representa tumultos, falhas. Na proposta adorniana de interpretação de Hegel, deve-se enfrentá-los, a eles associando o conhecimento das invariantes do próprio texto hegeliano. Afinal, esses sussurros querem dizer o que não pode ser dito: a própria história. É ela que perturba os critérios lógicos de identidade, de clareza e transparência: “Sob o aspecto da compreensão, o incompreensível é em Hegel a chaga do próprio pensamento da identidade. [...] Assim o incompreensível explode o sistema” (ADORNO, 2013, p. 245).

5.1.4 A dialética negativa

De acordo com Safatle (2013, p. 16), “[...] é nas leituras sobre Hegel que Adorno define a configuração de sua própria tarefa filosófica”. Sua proposta é afirmar a radicalidade crítica do pensamento a partir de um conceito transformado da dialética.

Safatle (2013) observa que a reescritura da dialética por Adorno foca a potencialidade não explorada da dialética hegeliana. Portanto, Adorno não refuta simplesmente Hegel: “Totalidade, mediação, síntese, Espírito (compreendido em chave não metafísica como trabalho social): nenhum destes conceitos será objeto de uma negação simples por parte de Adorno” (SAFATLE, 2013, p. 23). A dialética negativa não abandona ou amputa a hegeliana, mas desloca posições e pressuposições, o que implica: “[...] recusar pôr reconciliações que Hegel julgava já maduras para serem anunciadas” (SAFATLE, 2013, p. 23).

Em Hegel, a lógica da identidade tem o seu ápice na síntese, pois, como negação da negação, ela se traveste, em sua filosofia, de positividade: uma subjetividade absoluta que se impõe ao objeto. Logo, para Adorno, no coração da dialética hegeliana, habita um princípio não dialético. Além disso, trata-se de uma reconciliação que se coloca antecipadamente no plano do pensamento, como se sua existência se limitasse à imanência do sujeito e este fosse capaz de resolver os antagonismos reais dentro de si. Adorno (2009, p. 133) considera que “[...] nada singular encontra a sua paz no todo não-pacificado. Os conceitos aporéticos da filosofia são as marcas daquilo que não é resolvido, não apenas pelo pensamento, mas objetivamente”.

Assim, o gesto fundamental de Adorno, segundo Silva (2006, p. 15), é “[...] a recusa a toda forma falsa de reconciliação [...]”, pois nela se afirma o existente e não um novo de fato. Não há reconciliação onde não se tolera o que não seja ele mesmo. O terceiro elemento da dialética precisa, então, aproximar-se da “repetição divergente” (ADORNO, 2013, p. 234). Para compreender essa afirmação, Adorno faz uma analogia com a música de Beethoven e o seu ideal de retomada como constitutiva do desenvolvimento musical. Nele se articulam o já conhecido e o não conhecido, o que já estava ali e o novo de tal forma que o que reaparece se apresenta como “um devir necessário” (ADORNO, 2013, p. 234).

Em termos sociais, esse movimento fala da possibilidade de redenção. O mundo se organiza como sistema, uma objetividade negativa que se impõe sobre as determinações qualitativas; portanto, a repressão do particular. Na visão adorniana, da negação da negação não resulta algo positivo. Nega-se a cada instante a identidade total que reprime o particular. Portanto, libera-se o negativo, o não idêntico. A reconciliação se dá por uma síntese não totalizante, pois conserva a heterogeneidade. No reino da liberdade, o todo social não nivela, mas libera as espontaneidades e as qualidades individuais. Na troca, os seres singulares não idênticos tornam-se comensuráveis. Ademais,

[...] a troca de equivalentes consistiu desde sempre em troca em seu nome desiguais, e em se apropriar da mais valia do trabalho. [...] Se não mais se retivesse, de nenhum homem, uma parte de seu trabalho vital, então a identidade racional seria alcançada e a sociedade estaria para além do pensamento identificador (ADORNO, 2009, p. 128).

Nesse contexto utópico, o sujeito se liberta do que o impede de ser sujeito. Para Adorno, a promessa dessa transformação social deixa seus vestígios prenunciados:

a obra de arte autêntica é um deles. O esforço de Adorno é alinhar a produção do conhecimento a esse prenúncio.

Assim, no intuito de libertar a dialética da natureza afirmativa, Adorno a caracteriza como antissistema. Para tanto, afirma a distância em relação aos ideais modernos: “O melhor de tudo seria uma linguagem filosófica que fizesse jus à necessidade de insistir na inteligibilidade sem confundi-la com clareza” (ADORNO, 2013, p. 195).

Para discutir essa linguagem filosófica comprometida com a inteligibilidade e não com a clareza, há que se considerar a linguagem para além de sua função de transmissão, de comunicação de conteúdos já conhecidos. Por mais relevante que possa ser, a linguagem também é expressão da coisa. A expressão designa uma das funções básicas da arte: na mimese artística, há um falar desprovido de palavras que mostra a realidade, sem a ela se igualar. Por isso, a expressão remete ao fora da linguagem, pois assume a não identidade entre coisa e representação (DUARTE, 2008).

Como expressão, a linguagem despede-se da ilusão de autarquia do conceito. Todo pensar é sempre pensar de algo; não existe ser sem ente. Portanto, há um substrato coisal que se defronta com o pensamento como o seu não idêntico. O pensamento identificador deseja diluir esse momento ôntico que permite que o pensar se origine. Entretanto, há sempre um resíduo que o conceito não subsume. Longe de ser uma pequena parte que falta ser engolida pelo conceito, esse resíduo é uma demasia: “[...] o não-idêntico indica um excesso, não um resto” (SILVA, 2006, p. 42).

Com a quebra da compulsão da identidade, é possível colocar em primeiro plano a contradição. Para Adorno, a contradição do mundo necessita ser experimentada no plano da produção do conhecimento como um “[...] pensar em contradição em virtude e contra a contradição uma vez experimentada na coisa” (ADORNO, 2009, p. 127).

A dialética impulsiona um movimento duplo: a crítica do próprio pensar diante de “sua própria inevitável insuficiência” (ADORNO, 2009, p. 13) e o confronto permanente com o objeto que escapa de sua apreensão total. Logo, “Ela é o esforço imperturbável para conjugar a consciência crítica que a razão tem de si mesma com a experiência crítica dos objetos” (ADORNO, 2013, p. 81).

Há, portanto, uma relação mediada entre sujeito e objeto, mas com o primado do objeto. Essa primazia é o que leva a dialética ao materialismo: há uma

independência do objeto em relação ao sujeito, assim como o próprio sujeito, para conhecer, é algo e, portanto, apresenta-se como objetividade irreduzível.

Como observa Duarte (1993), Adorno adota uma gnosiologia realista que não pretende afirmar a coisidade imediata do mundo e sucumbir ao fetichismo de atribuir às coisas o que é da ordem das relações sociais. O primado do objeto não representa a anulação do sujeito e a banalização da atividade intelectual. Pelo contrário, a objetividade do conhecimento dialético pede mais e não menos sujeito: “[...] o sujeito deve aguçar sua sensibilidade, sem se tornar onipotente [...]” (DUARTE, 1993, p. 42). Demanda-se para tanto um insistente esforço do pensamento de crítica de si e do mundo.

A presença de um comportamento mimético na atividade essencialmente filosófica explora o fato de que a “[...] expressão tem um papel mediador importante entre o elemento conceptual e o não conceptual [...]” (DUARTE, 2008, p. 121). Assim, na dialética negativa adorniana, há um parentesco entre filosofia e arte. Segundo Adorno, a filosofia assume o seu momento expressivo, mimético-aconceitual, na sua apresentação. O arranjo linguístico é o corpo da filosofia.

Sob a perspectiva da dialética negativa, a filosofia abandona sua forma sistêmica (“camisa de força”), sem abandonar sua intenção sistemática de refletir negativamente o mundo pela abertura de momentos particulares. Mais propriamente, a filosofia nesse horizonte afirma-se como “configuração de momentos” (ADORNO, 2013, p. 199): “Configuração não é sistema. Tudo não se resolve, tudo não se torna compreensível nela, mas um momento lança luz sobre o outro, e as figuras que os momentos particulares formam são um signo determinado e um escrito legível” (ADORNO, 2013, p. 199).

Segundo Duarte (1993, p. 162), conhecer a lógica interna do mundo implica desmontá-lo como um sistema. Isso significa, no plano do conhecimento, propor uma filosofia antissistêmica, de modelos de pensamento, cuja base é a “exigência de ser vinculante sem sistema” (ADORNO, 2009, p. 32) e nas quais as definições são “[...] muito mais tentativas de expressar, por meio da reunião dos conceitos em torno do conceito central buscado, aquilo ao que ele remete, ao invés de circunscrevê-lo com fins operacionais” (ADORNO, 2009, p. 143). Com tal ação, tira-se o poder dos conceitos isolados; eles deixam de ser “meras etiquetas” (ADORNO, 2009, p. 196). Também não se progride a partir de conceitos até chegar a um conceito superior mais universal: “[...] mas esses conceitos entram em uma constelação” (ADORNO, 2009,

p. 140) para aproximar-se de um objeto que se encontra em constelação: “O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si” (ADORNO, 2009, p. 141-142).

Como observa Silva (2006), a constelação apresenta-se como um princípio metódico que faz uma dupla remissão: coisal e conceitual. No entanto, ela também é um princípio composicional. Ela cria a imagem sensível de uma ordenação conceitual provisória que ajusta seu movimento a fim de apreender o movimento do objeto. Dessa maneira, a constelação é o aspecto expressivo, corpóreo, da escrita filosófica, modo de exposição do pensamento:

[...] como ‘ordenação experimental’ de conceitos que permite tornar visível o objeto em conceitos, a constelação é também a composição instruída pela mimese, a ‘imagem visível’ do esforço de ‘alcançar para além do conceito através do conceito’ que o modelo procura exprimir. Logo, a exposição constelatória é o índice dessa ‘não-externalidade’ entre conteúdo e forma na filosofia, sobrevivência de sua utopia constitutiva (SILVA, 2006, p. 101).

A reflexão filosófica assegura o não conceitual no conceito, o não conceitual como momento do desenvolvimento do conceito. As constelações representam, por um lado, o reconhecimento de que há algo impenetrável na realidade; por outro, atestam a cognoscibilidade do conhecimento: cada conceito, por si só, nada diz, é uma imagem sem imagem, no dizer de Adorno (2013). No entanto, quando se reúnem em arranjos em torno da coisa, conseguem aproximar-se do não idêntico, dizê-lo por afinidade e nunca por adequação.

Com essa proposta, Adorno se contrapõe à antifilosofia wittgensteiniana: cabe à filosofia dizer o que não se pode falar, trazer o não idêntico à expressão. Isso se faz ao cuidar da não exterioridade entre conteúdo e forma de apresentação: “[...] a não-externalidade entre o que se diz e a forma como se diz, enquanto caminho para se alcançar um nível mais elevado de compreensão da realidade presente, e como forma de resistir às pressões do sistema dominante” (DUARTE, 2008, p. 34).

Só assim a condição humana ganha expressão. Em um sistema de dominação, o que se pode trazer de mais infável para o plano do conhecimento é o sofrimento humano: “[...] sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado” (ADORNO, 2009, p. 24). Adorno sublinha que a incorporação da mimesis estética no discurso filosófico implode a relação submissa da filosofia com a ciência:

O ponto de partida para tal implosão é o reconhecimento, por parte da filosofia, da necessidade de que o sofrimento radical e absurdo, experimentado pelo homem contemporâneo enquanto vítima de opressão e massacres, se manifeste a partir do núcleo mesmo do discurso filosófico e não como algo externo, adicionado a partir de fora (DUARTE, 2008, p. 98).

Expressão e sofrimento são aparentados. A escrita filosófica, em seu extremo rigor, concede voz ao que o pensamento identificador, sistêmico, quer calar: a ferida social.

5.2 O *CAPITAL*: UM FILME DO PENSAMENTO COM ROTEIRO LITERÁRIO

Comecei a copiar e a polir o estilo pontualmente em primeiro de janeiro,
e tudo fluiu, pois eu certamente me divirto
em lambar a criança depois das longas dores do parto.
(Carta de Marx, de 13 fevereiro de 1866, a Engels)
Marx e Engels (1965, p. 179)

Gertrude Koch: Em suas anotações para o filme baseado em 'O capital',
Sergei Eisenstein usa um termo que eu acho curioso.
Ela fala em 'cinematografizar' o livro. Com você lidou com isso?

Alexander Kluge: Eu fui imediatamente nocauteado por esse termo.
Kluge ([200-], p. 6)

5.2.1 *O capital*: o ideal de clareza, a qualidade estilística e a obscuridade do objeto

A elaboração de *O capital* suscitou, por vezes, intenções que o próprio Marx considerava contrastantes. Por exemplo, ele buscou, de modo recorrente, tornar seu texto mais acessível ao leitor, por mais que reconhecesse que a qualidade textual seria afetada.

Em carta a Lassalle de 22 de fevereiro de 1858, em meio à redação final dos *Grundrisse*, Marx conta-lhe como está o andamento de sua Economia Política. Ele afirma que sua intenção era fazer a “[...] crítica das categorias econômicas, ou, *if you like*, uma exposição crítica do sistema da economia burguesa. É, ao mesmo tempo, uma exposição e, de igual modo, uma crítica ao sistema” (MARX; ENGELS, 1983, p. 270). Com esse plano, mostrava-se, em parte, tributário de Hegel segundo o qual, além da compreensão, a exposição abarca o exercício crítico. Marx ainda cogita a

publicação do livro em partes, como acontecera com o livro *Estética ou ciência do belo* (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*) de Vicher, editado em seis volumes no período de 1847 a 1848. Escreve que isso seria mais conveniente, pois não teria prazos rígidos e facilitaria a busca por uma editora. Observa que essa opção soaria “[...] mais fácil para os leitores entenderem talvez, mas certamente prejudiciais para a forma [...]” (MARX; ENGELS, 1983, p. 270).

Por mais que tenham passado por alterações, os planos de Marx para sua principal obra econômica sempre envolviam um livro único com tomos distintos, cada qual com sua temática principal. De um plano original de seis tomos, Marx chegou à configuração de três livros (cf. ROSDOLSKY, 2001). Além dessa organização, ele também teve uma outra iniciativa na primeira edição alemã do livro em 1867 para facilitar a leitura: optou por juntar à discussão do primeiro capítulo um apêndice com uma exposição simplificada sobre o valor, acatando as ponderações acerca dos percalços que poderia ter um leitor não familiarizado com debates conceituais.

Assim, em carta a Engels de 22 de junho de 1867, Marx escreve como estava finalizado o tema da forma valor no livro, tema que ele julgava crucial para o livro como um todo. Dentre suas decisões, a partir dos conselhos do amigo, ele afirma:

[...] eu tenho escrito um *appendix* [apêndice] no qual demonstro, de novo, o mesmo assunto tão simplesmente e tão ao modo de um livro escolar quanto possível; e 2) dividi cada nova proposição em parágrafos etc., cada um com seu próprio cabeçalho, como você aconselhou. No Prefácio, digo ao leitor ‘não-dialético’ para pular as páginas x-y e, então, ler o apêndice. Não são apenas os filisteus que tenho em mente aqui, mas os jovens etc., que estão sedentos por conhecimento (MARX, 1867, s.p.).

Quanto a esse modo “escolar” de tratar o assunto, Marx (1985a, p. 9) também menciona, no prefácio da primeira edição alemã, que Kugelmann o convenceu de que: “[...] para a maioria dos leitores, era necessária uma explicação supletiva, mais didática, da forma do valor”.

Essa decisão se altera na segunda edição alemã de 1873. No posfácio dessa edição, ele observa que as alterações feitas no texto visavam ao aprimoramento e a “[...] uma ordenação mais metódica” (MARX, 1985a, p. 8). As principais mudanças se centravam no Capítulo 1. Marx sublinha que modificou a seção sobre fetichismo da mercadoria; conferiu “[...] maior rigor científico [...]” (MARX, 1985a, p. 8) à dedução do valor e à conexão entre substância do valor e sua magnitude, assim como evitou a exposição dupla do tema forma valor. O apêndice com a exposição simplificada foi

abandonado. Ele também reconhece que a revisão da tradução para o francês o fez vislumbrar a necessidade de mudanças na versão alemã que não teve tempo para efetivar.

Marx se refere à edição francesa que, por sugestão de Maurice La Châtre,⁴⁴ foi publicada em fascículos. No prefácio de 1872 da edição francesa, ele sublinha que, por esse caminho, “[...] a obra será mais acessível à classe trabalhadora, e para mim importa mais este motivo que qualquer outro” (MARX, 1985a, p. 18).

No posfácio da edição francesa, em 1875, reafirma que a tradução francesa o levou a rever o original em alemã e o impulsionou a alterar o texto de modo a torná-lo mais compreensível, por mais que isso sacrificasse a sua qualidade estilística:

Mas, justamente seu laborioso esmero levou-me a alterar o texto, a fim de torná-lo mais acessível ao leitor. As modificações que fiz dia a dia, por ser o livro editado em fascículos, não se levaram a cabo com o mesmo cuidado e tinham de dar origem a desigualdades de estilo. [...] Desse modo, esta edição francesa, quaisquer que sejam seus defeitos literários, possui valor científico próprio, independente do original, e interessa mesmo aos leitores que dominam a língua alemã (MARX, 1985a, p. 20).

Marx tinha um preciosismo com o rigor das afirmações, com a melhoria do texto, com a sua coerência e ordenação, fato que o impulsionou a mudanças no livro 1 de *O capital* depois de sua publicação. Quando lhe foi possível, atualizou reflexões e informações diversas, buscou superar lacunas. Também foi convencido a mexer em trechos que julgava de entendimento mais penoso. Escreveu um apêndice “escolar” para facilitar a compreensão do leitor, depois o abandonou e cancelou a edição parcelada do livro. Tinha em mente tornar sua obra acessível aos trabalhadores, por mais que admitisse que essa intenção tinha um impacto negativo no estilo textual.

A reação inicial ao livro 1 provocou apreensões devido à fria recepção que teve na Alemanha: “A primeira edição da obra, lançada em 14 de setembro de 1867, foi praticamente ignorada pela crítica especializada, sem suscitar muitos comentários, favoráveis ou negativo” (MARTINS; MEDEIROS, 2014, p. 207). Depois de seis anos, Marx (1985a, p. 9) externou sua satisfação com a segunda edição alemã: “A melhor recompensa para o meu trabalho é a compreensão que ‘O Capital’ rapidamente encontrou em amplos círculos da classe trabalhadora alemã”. Quase vinte anos após

⁴⁴ Maurice La Châtre (1814-1900) foi perseguido por Napoleão III; exilou-se na Suíça e na Espanha; publicou livros de Marx e Engels e também do fundador do espiritismo, Allan Kardec, seu amigo (cf. INCONTRI, s.d.).

a primeira publicação, Engels (1985b, p. 28) comemorou, no prefácio da edição inglesa de 1885, que o livro 1 atingiu meios ilustrados e operários: “‘O Capital’, no Continente Europeu, é chamado de ‘Bíblia da classe operária’”.

Por certo, o próprio Adorno (2009) não defende a negligência sumária da clareza pela filosofia; caso contrário, ela sucumbiria à confusão e à sua impossibilidade. Entretanto, é preciso avaliar até que ponto, em sua ânsia de tornar acessível sua obra e facilitar a sua compreensão, Marx se deixou seduzir pelo ideal de clareza e transparência, de comunicar algo imediatamente. Parece que, em certa medida, isso ocorreu. Porém, essa indicação está longe de ser simples e não suporta afirmações apressadas de que *O capital* é a instrumentalização da teoria em prol da luta dos trabalhadores.

Há algumas nuances na articulação vivida por Marx entre a sua atividade intelectual e a militância política que merecem ser consideradas. O desentendimento entre ele e Weitling, em 1846, traz elementos para essa discussão. Em uma das reuniões do Comitê de Correspondência Comunista em Bruxelas, Marx criticou o comunismo pueril de seu compatriota, sem fundamentos científicos, baseado na boa vontade da classe trabalhadora. Segundo Marx, agitar os trabalhadores sem oferecer-lhes base sólida para ação era enganá-los, limitar-se à pregação de sermões, a sentimentalismos. A ação revolucionária demandava compreensão, entender o porquê da luta, enfim, um programa com bases científicas. Em oposição, Weitling desconfiava da teoria e criticava o trabalho de intelectuais restrito a gabinetes, distante do povo e de seu sofrimento. O debate se acalorou e, enfurecido, Marx socou a mesa e declarou que a ignorância nunca ajudou ninguém (KONDER, 2013; GABRIEL, 2013).

Marx atesta a relevância para a luta social da compreensão, do conhecimento teórico, da apropriação crítica das várias elaborações filosóficas, econômicas e políticas de seu tempo. Isso contrasta não apenas com a tradição filosófica que só pretendia interpretar o mundo e alterá-lo no plano do pensamento, como também com a tendência de viés romântico de Weitling. Por mais que direcionada às tendências pragmáticas características do século XX, a reflexão de Adorno (1995a, p. 211) contribui para visualizar o que está em questão:

A aversão à teoria, característica de nossa época, seu atrofiamento de modo nenhum casual, sua proscricção pela impaciência que pretende transformar o mundo sem interpretá-lo, enquanto, em seu devido

contexto, afirmava-se que os filósofos até então tinham apenas interpretado – tal aversão à teoria constitui a fragilidade da práxis.

Duarte (1997) lembra que há dois aspectos importantes em Marx: a noção de revolução e tomada do poder; e a análise da sociedade capitalista. Essas duas dimensões se articulam, mas é possível reconhecer textos com alguns realces. Em *O capital*, esse segundo aspecto ganha relevância (DUARTE, 1997, p. 109). Nessa direção, Harvey (2013) sublinha que, por mais que seja motivado, por exemplo, a mostrar a superficialidade dos socialistas utópicos, *O capital* tem pouco a dizer sobre a construção da revolução comunista e da sociedade comunista. O livro não oferece resposta imediata e rápida aos problemas da prática social. A teorização que nele se encerra não é aplicável, não sugere nenhum ativismo cego e apressado.

Para Adorno, mesmo que não seja imediatamente tematizado, o ensejo prático do pensamento se faz presente, podendo talvez ser mais forte por essa condição. *O capital* possui essa natureza: sua força prática reside em não se render ao imediatismo e elaborar uma análise profunda e crítica da sociedade capitalista. Desse modo, ele oferece novas bases compreensivas para a construção coletiva de ações e planos potencialmente mais consequentes no campo das ações eminentemente políticas.

Quando se afirma que, em certa medida, Marx pode ter sido seduzido pelo ideal moderno de clareza e distinção, situa-se, portanto, esse problema em outra dimensão. Marx fala de um lugar de pesquisador e militante. Esse foi seu mérito. A valorização da apropriação do conhecimento teórico traz consigo a questão da formação educativa da classe trabalhadora. Como propiciar que ela se aproprie dos conhecimentos elaborados potencialmente relevantes para sua ação política? Marx pretendeu articular em uma mesma obra a compreensão da sociedade capitalista e a tarefa pedagógica de socialização do saber aos trabalhadores. Há, assim, a ousadia e a peripécia de juntar a exposição de uma pesquisa com a tarefa formativo-pedagógica. Enquanto intelectual, reconhece o quanto isso avilta o estilo e a exposição textual; enquanto militante, busca incessantemente superar a complexidade do seu texto, estabelecer uma relação direta entre o tempo da publicação de sua pesquisa e o da sua apropriação pelos movimentos sociais trabalhistas. Por isso ele persegue o propósito de facilitar a leitura.

No entanto, Marx não foi bem-sucedido nesse intento. Não por acaso versões resumidas de *O capital* começaram a surgir em fins da década de 1870 (cf.

ANDREUCCI, 1982; SECCO, 2002). Em suas notas sobre a história editorial das obras de Marx, tendo em vista suas traduções, Secco (2002, p. 61) afirma: “[...] *O capital* foi mais conhecido na forma de resumos do Livro I [...]”.

Marx sempre admitiu que a leitura de *O capital* era difícil. Isso tinha a ver tanto com a condição de seu leitor, quanto com a natureza do seu livro. Ele apostou em um leitor autônomo, como afirma no prefácio da primeira edição alemã: “Estou, naturalmente, pressupondo leitor que queira aprender algo novo, desejoso, portanto, de pensar por sua própria conta” (MARX, 1985a, p. 4). Contudo, sabia (e era constantemente alertado) que seu leitor-alvo – trabalhadores – não teria formação suficiente para enfrentar a discussão conceitual, não teria a paciência que ela exige, assim como os jovens afoitos e os chamados “filisteus” incultos e com concepções burguesas vulgares. A mensagem de ânimo em tom hiperbólico que endereça ao público francês também era extensiva aos demais. Contra o possível esmorecimento na leitura, Marx apela para a ação heroica dos que desejam atingir os “cimos luminosos” da ciência: enfrentar “[...] a canseira para galgá-los por veredas abruptas” (MARX, 1985a, p. 19).

Além disso, ele também tinha consciência do nível complexo de sua elaboração e o quanto isso confrontava a linguagem e o universo cotidianos. A compreensão marxiana da sociedade capitalista colocava em xeque o imaginário naturalizado da troca como traço imanente do humano, da fórmula trinitária da economia burguesa sobre os três fatores de produção (com suas respectivas três fontes de rendimento) ou mesmo de uma luta social conduzida pelo apelo emocional, ou voltada meramente para a melhoria salarial ou para a humanização do capitalismo. No prefácio da primeira edição alemã, ele sabe que não pode ceder aos “preconceitos da chamada opinião pública” (MARX, 1985a, p. 7).

Quando esses aspectos são considerados, percebe-se que a análise marxiana comporta algo de inacessível e opaco. Nessa opacidade, há um elemento de inadequação; não há, nessa inteligibilidade, comunicação direta, transparência imediata, facilidade de entendimento.

Se, de um modo geral, há esse limite, Marx (1985a, p. 4) também não deixou de identificar a dificuldade maior nos primeiros capítulos de seu livro:

Todo começo é difícil em qualquer ciência. Por isso, o capítulo primeiro é o que oferece maior dificuldade à compreensão, notadamente a seção que contém a análise da mercadoria. Nele procurei expor, com

a maior clareza possível, o que concerne especialmente à análise da substância e da magnitude do valor.

Isso se repete no prefácio da edição francesa de 1872, quando avalia uma desvantagem na publicação em fascículos: o método de análise que utiliza é inédito quanto aos problemas econômicos e “[...] torna árdua a leitura dos primeiros capítulos” (MARX, 1985a, p. 18). Para Marx, os percalços compreensivos relacionavam-se com a seção referente à forma valor cuja apresentação era, segundo ele, veementemente mais dialética que no livro de 1859 (apud LIMA; HEINRICH, 2018, p. 202). Como se percebe, trata-se de uma dificuldade associada ao tema e à sua apresentação; enfim, à articulação entre conteúdo e forma.

A base para a compreensão do capital é o valor na sua busca frenética de gerar mais valor. O valor é um fenômeno complexo, contraditório e, como tal, obscuro. Como Marx insiste, sua natureza é sensível e suprassensível. O valor nunca se encontra em repouso; seu estado permanente é em movimento, assumindo formas e encarnações materiais e não se reduzindo a nenhuma delas. Portanto, como atenta Paulani (1991), ele não se encaixa na definição positivista-analítica de caso: ele não é um fato no sentido de um estado de coisas, relação de objetos simples. Para essa matriz, portanto, o valor é vazio e nunca poderia ser dito. Logo, não pertence à ciência e ao mundo.⁴⁵

Marx implode essa tradição ao tentar dizer o que não pode ser dito de modo claro e distinto. Paulani (1991) evidencia: o dinheiro é a encarnação material do valor. Isso faz do dinheiro um objeto com muitas estranhezas:

E que estranho objeto ele é, que, em sendo uma mercadoria como outra qualquer (ele tem preço, tem mercado e circula como qualquer outra), sendo portanto um dos componentes da ‘mercadoria em geral’ (universal abstrato), é, no entanto, o oposto disso, é universal concreto, é a mercadoria em geral? (PAULANI, 1991, p. 100)

O entendimento guiado pela lógica formal não consegue, assim, apreender o capital como puro movimento de si. Em sentido inverso, Marx respeita essa contradição constitutiva. Não é o discurso que fracassa por não conseguir esclarecer o capital, mas é o capital que, por sua natureza contraditória, é obscuro e, por consequência, não cabe em uma linguagem convencional da ciência. Por essa razão,

⁴⁵ Na introdução desta tese, foram apresentados alguns autores que consideram ser a teoria do valor em Marx metafísica.

pode-se elaborar um texto que tenha a função pedagógica de alcançar esse nível de compreensão, mas não há como facilitar a leitura. Dessa maneira, quando Marx (1985a, p. 4) afirma que ele tenta “expor, com a maior clareza possível”, sua intenção pode ter sido dirigida pelos ideais modernos, mas ficou distante deles.

Captar um fenômeno contraditório requer caminhos metodológicos igualmente complexos que, por um lado, são regidos pela própria coisa, por outro, são conduzidos pela mediação crítica do sujeito. Como assevera Adorno, em termos gnosiológicos, quanto mais o objeto se afirma em sua existência histórica, maior deve ser o afinco do sujeito de dizer o mundo conceitualmente. Nesse processo, Marx recorre a procedimentos analíticos e sintéticos. Ele entende que, na análise das formas econômicas, é necessário estudar suas células, suas minuciosidades, enfim, suas determinações mais simples.

Para tanto, não é possível, segundo ele, valer-se de instrumentos do campo das Ciências Naturais, como microscópios e reagentes químicos: “A capacidade de abstração substitui esses meios” (MARX, 1985a, p. 4). Estudar as leis que governam um organismo social requer discutir as leis de sua transformação e os seus efeitos nos pormenores da vida social. Para Marx, a forma mercadoria é a célula da sociedade burguesa; nela se condensa algo de misterioso e opaco, dela se podem extrair leis históricas e lógicas.

O procedimento analítico também é assumido por Marx sob a forma de “abstrações razoáveis” quando necessita pôr em evidência o que ele chama de processos em sua pureza. São momentos nos quais ele põe em suspensão ou de lado aspectos mais complexos da realidade a fim de evidenciar algumas de suas determinações comuns.⁴⁶ O recurso a abstrações razoáveis fala do lugar ativo do sujeito de conduzir a inteligibilidade do que é pesquisado.

Para além da condição do leitor, da natureza contraditória de seu objeto e de todos os recursos críticos que se demandam para sua apreensão, a dificuldade de O

⁴⁶ Há vários exemplos disso, mas aqui se toma uma abstração razoável comum aos livros 1 e 2. No livro 1, pressupõe-se que capitalista que produz mercadoria vende-a pelo seu valor e é proprietário de toda mais-valia, como “[...] o representante de todos os que participam com ele do butim” (MARX, 1985a, p. 658). Também no livro 2, Marx (2014, p. 108) anuncia que pretende examinar o ato de circulação e as formas nas quais o capital se reveste: “Para apreender as formas em seu estado puro, devemos começar por abstrair de todos os momentos que não guardam qualquer relação com a mudança e com a constituição da forma. Por isso, partimos aqui do pressuposto não apenas de que as mercadorias são vendidas por seus valores, mas também de que isso ocorre em circunstâncias invariáveis”.

capital também se coloca na sua própria exposição. A apreensão dialética de um fenômeno contraditório implica uma exposição igualmente crítica.

5.2.2 O “todo artístico” de *O capital*

Na breve carta a Engels, em 25 de fevereiro de 1867, antes da publicação do livro 1 de *O capital*, Marx aconselha o amigo a ler duas histórias de Balzac: *A obra-prima ignorada* e *Melmoth apaziguado*.⁴⁷ Segundo Marx, “São duas pequenas obras-primas cheias de encantadora ironia” (MARX; ENGELS, 1965, p. 278).

Quais ironias seriam essas? Considerando que a carta data de 1867, mas antes da publicação de *O capital*, Wheen (2007) sugere o vínculo de *A obra-prima ignorada* com a vida de Marx, assim como já o fizera Lafargue (1974).

A peça balzaquiana conta a história do pintor Frenhofer que passa dez anos trabalhando na pintura de uma mulher e não a mostra a ninguém com a justificativa de que não está pronta, que ainda se encontra insatisfeito com o resultado:

Mostrar a minha obra – exclamou o velho, emocionado, – Não, não, eu ainda preciso aperfeiçoá-la. Ontem, lá pelo final da tarde – ele disse –, pensei que tivesse terminado. Os olhos me pareciam úmidos, a carne se agitava. As tranças dos cabelos se mexiam. Ela respirava! Embora tenha encontrado o jeito de dar conta, numa tela plana, do relevo e do volume da natureza, esta manhã, à luz do dia, reconheci o meu erro (BALZAC, 2012b, p. 18-19).

Essa insatisfação é entremeada de muitos estudos e meditações a fim de superar o erro ou limite encontrado. O perfeccionismo de Frenhofer é tão extremado que o leva a uma grande expectativa em relação ao seu trabalho: chega a considerar que, com sua pintura, a arte se finda, pois se torna a própria realidade: “A obra que tenho lá em cima a sete chaves é uma exceção em nossa arte; não se trata de uma tela, e sim de uma mulher! Uma mulher com quem choro, rio, converso e reflito” (BALZAC, 2012b, p. 28). Quando, enfim, mostra a sua tela a Porbus e ao jovem aprendiz Poussin, regozija-se:

⁴⁷ A carta contém três referências literárias a Balzac. Marx inicia a carta explicando as poucas linhas escritas no momento: “[...] o agente do locador está aqui e devo interpretar diante dele o papel de Mercadet na comédia de Balzac” (MARX; ENGELS, 1965, p. 278). O personagem balzaquiano Mercadet é um típico homem de negócio moderno que esconde sua ruína por trás de um estilo de vida de sucesso. Por várias vezes, conseguiu postergar a cobrança de seus credores, usando de promessas e artimanhas. Diante da cobrança de aluguel, Marx sugere fazer algo semelhante a fim de protelar o pagamento.

Ah, ah – ele exclamou –, vocês não contavam com tanta perfeição! Estão diante de uma mulher e ficam procurando o quadro. Há tanta profundidade nesta tela, o seu ar é tão real, que vocês não conseguem mais distingui-lo do ar que nos envolve. Onde está a arte? Perdida, sumida! [...] Ah, quem não haveria de querer adorá-la de joelhos? A carne palpita. Esperem, ela vai se levantar (BALZAC, 2012b, p. 33).

Os dois pintores falam entre si que nada veem. Eles não conseguem identificar a mulher retratada, apenas enxergam “[...] cores confusamente amontoadas e contidas por uma profusão de linhas esquisitas formando uma muralha de pintura” (BALZAC, 2012b, p. 34). Ao perceber essa reação, Frenhofer lamenta: “Será que estraguei o meu quadro?” (BALZAC, 2012b, p. 36). Considera-se um louco, tolo; chora. Depois acusa os pintores de invejosos e pede que eles partam. Nessa noite, Frenhofer morre, depois de queimar suas telas.

Para Wheen, assim como Frenhofer, Marx demorou a entregar sua obra-prima; era um “Perfeccionista obsessivo” (WHEEN, 2007, p. 9). Possivelmente tinha o temor de que tivesse trabalhado em vão, não tivesse alcançado a perfeição almejada, e sua obra se mostrasse ininteligível. Ademais, argumenta o autor, em carta a Engels em 1865, Marx já admitira que seus escritos tinham, a despeito de seus limites, a vantagem de compor um “todo artístico”. Wheen (2007, p. 11) defende que, assim como o pintor balzaquiano, “Karl Marx via a si mesmo como um artista criativo, um poeta da dialética”. Sua ambição era produzir uma obra de arte. Nessa linha de raciocínio e baseado em Marshall Berman, Wheen considera Marx um modernista *avant la lettre*.

O paralelo entre Frenhofer e Marx é instigante. Tal semelhança poderia se expandir caso Wheen explorasse a outra história balzaquiana sugerida a Engels por Marx: *Melmoth apaziguado* (BALZAC, 1954). Mesmo sendo eminente representante do realismo literário, Balzac se rende, nesse conto, ao sobrenatural, ao mistério, como forma de homenagear o irlandês Charles Robert Maturin que publicara, em 1820, *Melmoth, o errante*. A novela gótica de Maturin conta a história de um cavaleiro irlandês do século XVII que prolonga sua vida devido a um pacto com o diabo. Apesar de seus esforços, o protagonista não consegue escapar do destino infernal (LOVECRAFT, 1987). O *Melmoth* de Balzac (1954) também retoma Fausto e seu acordo com o diabo, mas para ter riqueza ilimitada durante a vida. Ao contrário do errante, ele salva a sua alma, rompe o pacto com o diabo, pois consegue transferi-lo

para um fraudador francês que, por sua vez, repassa a outras vítimas essa maldição. Melmoth morre, então, reconciliado consigo mesmo e com Deus.

Em relação a esse conto de Balzac, também se deveria perguntar onde está a ironia encantadora. Marx sugere a leitura de duas histórias a Engels. Cada qual pode ter sua própria ironia, mas parece que as histórias também se cruzam. Para continuar a linha de raciocínio de Wheen, que identifica o deleite irônico com a aproximação entre o mundo literário e a vida de Marx, é relevante considerar que, em *A obra-prima ignorada*, Frenhofer é comparado com um demônio quando “conserta” o quadro pintado por Porbus:

Trabalhava com um ardor tão apaixonado, que o suor gotejava em sua fronte despojada, e era tão rápido, com pequenos movimentos tão impacientes, tão sacudidos, que ao jovem Poussin parecia que havia no corpo do bizarro personagem um demônio, agindo por suas mãos, tomando-as de modo fantástico e à sua revelia [...]. O demônio por fim se deteve e, voltando-se para Porbus e Poussin, mudos de admiração, disse-lhes:

– Essa ainda não iguala à minha *Catherine Lescault*, mas já dá para pôr o nome numa obra assim. É, vou assinar [...] (BALZAC, 2012b, p. 15-16).

Em vários momentos, Marx descreve, em seu livro, a face diabólica do capital. Até que ponto escrever *O capital* não se transformou, para Marx, em um fardo, uma maldição, como se estivesse em um pacto diabólico? Teria o demônio da desmesura, característico da autovalorização do valor, contagiado o escritor em seu ofício? Essas são questões sobre as quais se podem lançar hipóteses, sem chegar a conclusões definitivas. Nessa direção, ressalta-se que as relações de Marx com *O capital* eram complexas: reconhecia o avanço, o caráter crítico e revolucionário do conhecimento que nele se encerrava, mas também o chamava de “‘maldito’ livro” (MARX; ENGELS, 1965, p. 178) que pesava sobre ele como um “pesadelo” (MARX; ENGELS, 1965, p. 134).

Se a elaboração de *O capital* suscitou em Marx a sensação de ser tomado por uma força demoníaca, incontrolável, a publicação do tomo 1 pode ter significado, mesmo que momentaneamente, a salvação da maldição e, em certa medida, uma reconciliação *melmothiana* com os mais de vinte anos de dedicação e estudo. Nesse sentido, Engels escreve ao amigo, dizendo o quanto a publicação do tomo 1 iria acalmá-lo um pouco, pois, confessa:

Para mim, é como se esse maldito livro, com o qual você se ocupou por tanto tempo, fosse a principal causa de toda sua desgraça e que

“você nunca sairia disso, e nem poderia, enquanto não o tirasse das suas costas. Essa obra eternamente inacabada te levou física, mental e financeiramente para o poço. Por isso, agora consigo entender muito bem, depois de ter se livrado desse pesadelo, que você se sinta um homem completamente diferente [...]” (MARX; ENGELS, 1965, p. 292).

Marx morreu sem ter finalizado seus escritos. Não os queimou como Frenhofer fez com suas telas, apesar de ter cogitado essa possibilidade, segundo Lafargue (1974). Estava doente, morreu à tarde ao adormecer. Em carta a Sorge, Engels (2013, p. 172) observa que a medicina poderia ter prolongado a vida enferma do amigo por mais alguns anos: “Nosso Marx, todavia, jamais suportaria isso. Para viver, com todos seus trabalhos inacabados diante de si, atormentado pelo desejo de completá-los e pela incapacidade de fazê-lo, seria mil vezes mais amargo para ele do que a morte suave que o acometeu”.

Enquanto o paralelo aberto por Wheen entre Marx e o personagem Frenhofer se apresenta possível, desconfia-se da conclusão a que chega esse autor: Marx se via como artista e tinha a ambição de fazer de *O capital* uma obra de arte, por isso a comparação de seus escritos com um “todo artístico”.

A *obra-prima ignorada* oferece outra possibilidade de compreensão. Para o personagem Frenhofer, uma pintura deve exalar vida, movimento, sangue. Quando avalia o quadro no qual Porbus pinta uma mulher, Frenhofer afirma que algo está ausente: “O que está faltando? Um nada, mas um nada que é tudo. Vocês têm a aparência da vida, mas não expressam o seu excesso transbordante, esse não sei quê que talvez seja a alma e que flutua nevoentamente pelo invólucro; essa flor de vida [...]” (BALZAC, 2012b, p. 13). O esforço de expressar a vida é, segundo o personagem balzaquiano, ter “um pouco de verdade no fundo da tela” (BALZAC, 2012b, p. 17). Para atingir esse ideal de expressão, Frenhofer confere atenção especial à forma: “Vocês não descem o suficiente até a intimidade da forma, vocês não perseguem essa forma com suficiente amor e perseverança em suas fugas e desvios” (BALZAC, 2012b, p. 12).

A preocupação de Frenhofer com a forma artística é sugestiva também para pensarmos o “todo artístico” em Marx. Para o personagem de Balzac, “A forma é, tanto nas suas figuras quanto para nós, um intérprete que comunica ideias, sensações, uma vasta poesia” (BALZAC, 2012b, p. 12). A forma parece ser uma chave importante para *O capital*. Mais do que declarar a identidade do texto conceitual com o artístico, o “todo

artístico” a que se refere Marx remete à problemática da exposição. Mas em que medida a exposição de *O capital* diz respeito ao universo artístico?

5.2.3 A exposição de *O capital* é literária?

No primeiro capítulo desta tese, sugeriu-se que *A ideologia alemã* toma como referência *D. Quixote*, assim como *O 18 Brumário* assimila a moldura de uma peça teatral satírica. Alguns estudos têm examinado a presença da literatura no método de exposição marxiano em *O capital*. Na introdução desta tese, mostrou-se que Wilson (1986) afirma que Marx produziu uma paródia que permite compreender o que as obras convencionais de economia mascaram. Hyman (1961) considera que Marx teve a intenção de escrever um drama trágico, mas *O capital* se reduziu a um “melodrama vitoriano”. Bensaïd (2013, p. 102) compara esse livro com um romance policial que investiga “[...] o grande mistério moderno, o grande prodígio do dinheiro que faz dinheiro [...]”. O filósofo francês também sugere que “*O capital* é construído como *Em busca do tempo perdido*” (BENSAÏD, 2013, p. 155), ambos se iniciam com algo trivial que abre caminhos (a mordida de um biscoito que evoca recordações e a prosaica mercadoria).

Melo (2014) observa que há elementos literários na arquitetura narrativa marxiana. No *Manifesto*, predomina uma base mitológica segundo a qual Marx se reveste do papel de Prometeu a fim de oferecer à classe trabalhadora o fogo da consciência de classe. Para caracterizar a farsa histórica, Marx vincula sua abordagem em *O 18 Brumário* à estrutura narrativa salvacionista: Napoleão III se apresenta, de modo patético, como o salvador da massa órfã. Já *O capital* possui proximidade, segundo Melo, com o mito de Moisés por se apresentar como um trajeto de conhecimento rumo a uma sociedade sem classe. Nesse livro, também se faz presente o recurso à história de monstros e fantasmagorias.

Já Roberts (2017, p. 17) assevera que a chave para compreender a exposição do livro é Dante, pois há um paralelo deliberado entre *O capital* e *A divina comédia*: “[...] Marx compôs *O capital* como um Inferno secular, moderno”. A sua crítica à economia política burguesa representa uma descida às profundezas do submundo do capital, tendo o proletariado como peregrino e o próprio Marx no papel de Virgílio.

Como mencionado no capítulo 4, Kornbluh (2010) considera ser *O capital* um romance de formação: é a história do capital em sua aventura de tornar-se sujeito.

Baseado em Moses Finley e, de modo especial, em Karel Kosik, Paula (2008b) identifica algumas afinidades da estrutura narrativa de *O capital* com a Odisseia e também com o romance de formação. *O capital* é visto por ele como “[...] a ‘odisseia da mercadoria’, o inventário de suas formas e metamorfoses até sua plena realização como capital e seus disruptivos desdobramentos” (PAULA, 2008b, p. 169). Ela percorre uma viagem na qual a visão fetichizada da riqueza capitalista é contestada em sua estrutura naturalizante. O fim da peregrinação sinaliza a possibilidade de uma ação prático-revolucionária:

Ao fim e ao cabo, enquanto na ‘odisséia’ e nos ‘romances de formação’ o tema da jornada é o apaziguamento do herói, sua reconciliação consigo mesmo, em *O capital*, não há possibilidade de solução que não seja a destruição não só do ‘herói problemático’, a mercadoria, e de todas as formas de sua presentificação (valor, dinheiro, capital), bem como das instituições que o engendram e lhe dão suporte: o Estado burguês, a propriedade privada, as classes sociais, a divisão do trabalho e o trabalho alienado (PAULA, 2008b, p. 180-181).

Para Silva (2018), *O capital* se apresenta como um drama sobre a sociedade burguesa, tendo como personagens em conflito o trabalhador e o capitalista. Esse drama moderno possui um viés trágico: o fetichismo quer se impor como destino peremptório e, na medida em que representam categorias econômicas, os indivíduos são desprovidos de vontade e consciência diante dessa situação. Entretanto, segundo o autor, a obra marxiana não se compara com uma tragédia propriamente dita na qual a vontade humana pode até intervir no curso da história, mas não muda o seu fim. Isso porque “[...] a ação contra o capital, a partir do conflito de classes, possui um sentido totalmente diferente de uma ação individual” (SILVA, 2018, p. 172) e aponta para a possibilidade de sua superação.

Além dessas interpretações, Wheen (2007, p. 83, grifo nosso) considera que a estrutura multifacetada da obra permite que ela seja lida também como:

[...] um vasto **romance gótico** cujos heróis escravizados e consumidos pelo monstro que criaram [...]; como **uma farsa negra** (ao escarnecer a ‘objetividade fantasmagórica’ da mercadoria para expor a diferença entre a aparência heróica e a realidade inglória, Marx emprega uma das técnicas clássicas da comédia e despe a armadura do galante cavaleiro para revelar um atarracado homenzinho de ceroulas); ou como **tragédia grega** (‘Como Édipo, os atores, no relato feito por Marx sobre a história humana, são tomados por uma inexorável necessidade que se desenrola à revelia de suas ações’, escreve C. Fankel em *Marx and Contemporary Scientific Thought*. ‘E, no entanto, tudo que os liga a seu destino é sua própria cegueira trágica – suas *idées fixes* –, que os impede de ver os fatos antes que

seja tarde demais’). Ou talvez seja ele uma **utopia satírica** como a terra dos Houyhnhnns no romance *As viagens de Gulliver*, no qual todas as perspectivas são satisfatórias e somente o homem é vil: na versão de Marx sobre a sociedade capitalista, como no pseudoparaíso equino de Jonathan Swift, o falso Éden é criado pela redução dos homens comuns à condição de impotentes, alienados e brutos.

Wheen (2007) afirma ainda que, ao descer aos infernos terrestres e descrever as condições de trabalho de várias fábricas, Marx conta a história de muitas pessoas de modo próximo à narrativa de Dickens, como a da jovem Mary Anne Walkley que morreu de excesso de trabalho: “Se essas personagens não tivessem existido, Charles Dickens talvez se sentisse tentado a inventá-las. Há uma textura dickensiana em vários momentos do *Capital*, e Marx acena com explícita casualidade para um autor que tanto amava” (WHEEN, 2007, p. 79).

Outras proximidades podem ser buscadas, inclusive aproveitando indicações do próprio Marx, como é o caso da ficção de Diderot *O sobrinho de Rameau* de 1762. Ele a considera uma obra prima sem par na literatura francesa progressista do século XVIII (MEHRING, 1974a, p. 248). Engels (1990) chega a qualificá-la de exemplar da dialética fora do campo propriamente filosófico. Em que medida a dialética identificada nessa ficção inspira uma exposição dialética? Trata-se de uma sátira à hipocrisia e moralismo da sociedade francesa por meio do diálogo entre o filósofo e o bizarro e decadente sobrinho do famoso músico francês Rameau. A busca de possíveis proximidades poderia seguir algumas pistas. Por exemplo, Mattos (2018, p. 57) indica: “[...] jamais o universal brilhou tanto em algo tão trivial quanto um bate-papo de boteco”, mais precisamente no *Café Régence*. Além disso, a ficção trata-se de uma sátira na forma de romance filosófico, gênero que traz em si a interface entre Arte e Filosofia.

O desenvolvimento dessa frente de pesquisa que investiga a exposição de *O capital* em diálogo com obras artístico-literárias é motivado não apenas pela presença de menções literárias diretas no livro, mas também por sugestões de Marx. Em alguns momentos, ele dá a entender que seu livro tem contornos dramáticos. Por exemplo, ele observa que, ao abandonar a esfera da circulação simples dentro da qual ocorrem a compra e a venda da força de trabalho,

[...] algo se transforma na fisionomia dos personagens do nosso drama [*dramatis personae*]. O antigo dono do dinheiro marcha agora à frente como capitalista; segue-o o proprietário da força do trabalho como seu trabalhador. O primeiro com um ar importante, sorriso velhaco e ávido

de negócios; o segundo tímido, contrafeito, como alguém que vendeu sua própria pele e apenas espera ser esfolado (MARX, 1985a, p. 197).

Os personagens tratados por Marx interessam por cumprirem papéis no palco econômico. Ele observa: “[...] veremos que as máscaras econômicas das pessoas não passam de personificação das relações econômicas, e que as pessoas se defrontam umas com as outras como suportes [*Träger*] dessas relações” (MARX, 2013, p. 160). Nesse sentido, “[...] a máscara [*Charaktermasken*] econômica do capitalista só se adere a um homem pelo fato de que seu dinheiro funciona continuamente como capital” (MARX, 2013, p. 641).

Expressões como *Charaktermasken* (máscara de personagem) e *dramatis personae* (personagens teatrais) manifestam o quanto Marx traveste sua análise de uma moldura artístico-literária.

Os paralelos entre a exposição de *O capital* e os livros artístico-literários mostram-se provocantes. Algumas indicações são incipientes e ainda aguardam ser desenvolvidas. Como nosso foco reside nas menções diretamente textuais das obras de arte literárias, foge ao objetivo desta tese avaliar a pertinência dessas analogias, assim como suas aproximações e distanciamentos. Para o momento, interessa interrogar se o “todo artístico” de *O capital* pode se aproximar do que Adorno qualifica de dimensão expressiva do trabalho do pensamento por meio da exposição.

5.2.4 Exposição dialética e constelações categoriais de *O capital*

Consideramos fundamental a defesa da literalidade e o respeito rigoroso do modo de exposição de Marx. Não se trata de uma exigência vinculada a uma defesa incondicional de um suposto ‘marxismo ortodoxo’, ou de uma defesa fetichista do texto de Marx. Esta exigência coloca-se, para nós, pois, a nosso ver, estaria no próprio modo de exposição, na própria disposição das diversas partes da obra *O Capital*, na literalidade do texto último que Marx nos deixou, particularmente, no primeiro livro de *O Capital* (o único acabado), estaria ali, nesta literalidade, um conteúdo conceitual fundamental jamais suficientemente compreendido e pensado por grande parte dos próprios marxistas: ali, na própria disposição das partes, estaria a manifestação do pensamento de Marx, enquanto devir, enquanto processo transitório, em uma expressão, enquanto movimento dialético.
Benoit (1999, p. 82)

Quando Marx afirma que o mérito de seus escritos “[...] é que constituem um todo artístico e isso só se pode lograr com o meu método de não publicá-los enquanto

não os tenha terminado” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 88), ele contrasta essa opção com a de Jacob Grimm: “Isso é impossível com o método de Jacob Grimm, que, em geral, se adequa mais a obras que não estejam construídas dialeticamente” (MARX; ENGELS, 2012a, p. 88). Grimm publicava sua obra em partes na medida em que escrevia. Na carta, Marx explicava a Engels que não podia publicar nada antes de concluir sua obra e, naquele momento, ainda faltava redigir o que seria o quarto livro.

O “todo artístico” remete, portanto, a uma obra que não se publica de modo parcelar na proporção em que se avança pontualmente na pesquisa. Pesquisa e exposição possuem tempos distintos, por mais que, no decorrer da pesquisa, o pesquisador necessite ensaiar formas de exposição para seu autoesclarecimento. Nas palavras marxianas, “A questão é se se deve escrever parte do manuscrito e enviá-lo para o editor ou antes tê-lo todo escrito. Eu preferi a última opção [...]” (MARX; ENGELS, 1965, p. 134).

É porque se têm em mente os resultados principais alcançados pela investigação que é possível articular e alinhar seus elementos em uma composição que não necessariamente segue a sequência da investigação. Aqui, portanto, Marx remete à distinção entre o método de pesquisa e o de exposição. A dialética presente no momento da pesquisa ganha materialidade na sua exposição. Marx entende que a dialética expositiva do trabalho do pensamento assemelha-se à forma artística. A obra de arte é um todo. Assim, nela se efetiva uma síntese que, se, por um lado, depende de materiais diversos, por outro, não se deixa expor em seus elementos parciais, pois esses nada seriam separadamente.

Qualificar seus textos de um “todo artístico” é o reconhecimento do parentesco formal entre o trabalho conceitual propriamente dialético e o expressivo. Marx pressente a interface entre o conceitual e o artístico, em parte, próxima ao que colocaria Adorno no século seguinte.

Marx redimensionou a intenção de publicar os volumes ao mesmo tempo ao lançar o tomo 1 primeiro que os demais. As circunstâncias se impuseram (cf. MUSTO, 2018). Ele escreveu, entre 1863 e 1867, a primeira versão dos livros 2 e 3, assim como completou a redação final do livro 1. Na verdade, em termos cronológicos, o livro 3 foi escrito antes dos demais: “Só após tê-lo concluído no essencial, passou Marx a redigir o livro primeiro, o volume publicado em 1867” (ENGELS, 2014, p. 3).

No prefácio da edição inglesa do livro 1, em 1886, Engels (1985b, p. 28) reconhece que “[...] o primeiro livro em si mesmo é, até certo ponto, um todo [...]”. Por

vinte anos, ele passou por obra autônoma. Contudo, a edição do segundo livro em alemão, em 1885, fez aflorar a incompletude da obra sem o terceiro tomo.

O *capital* permaneceu uma obra inacabada. Esse fato dificulta ainda mais a sua leitura e coloca limites no alcance do ideal do “todo artístico”. A despeito do trabalho de Engels, os livros 2 e 3 foram publicados com lacunas, interrupções, com registros iniciais de ideias em seu estado nascente. Os três livros apresentam uma composição textual assimétrica e isso tem a ver com a condição dos manuscritos deixados por Marx⁴⁸ e com o trabalho de edição de Engels.

O tradutor inglês do livro 2 David Fernbach reconhece que as diferenças entre os três livros são significativas. Especificamente quanto ao volume 2, chega a afirmar que é “[...] conhecido pelos desertos áridos entre seus oásis” (FERNBACH, 1992, p. 80). Já Harvey (2014) diz que o livro 1 possui um acabamento refinado e, por mais frustrante que seja a incompletude do livro 3, seu material é vivaz. Porém,

[...] o Livro II é, na verdade, um livro tedioso (e isso talvez seja um eufemismo). Faltam o estilo literário, o brilho e o humor, a ironia e as tiradas devastadoras que ajudam o Livro I a ser tão fácil de ler. No Livro II não há vampiros sanguessugas e mesas que dançam; não há quase nenhuma referência à imensa lista de personagens da literatura – Shakespeare, Cervantes, Goethe, Balzac, para não falar das referências eruditas aos gregos e aos filósofos iluministas – que domina o palco do Livro I. [...] Os *insights* extremamente importantes do livro encontram-se, para dizer a verdade, enterrados sob uma prosa empolada e cálculos aritméticos tediosos. O problema não é apenas o estilo da redação. O Livro II também carece da estrutura narrativa envolvente e clara (alguns a chamariam de dialética) que é tão persuasiva no Livro I (HARVEY, 2014, p. 18).

Contudo, Harvey (2014) considera que é possível apreciar os conteúdos e significados do livro 2 ao situá-lo no projeto de Marx em seu conjunto. Isso sugere que, a despeito de seu inacabamento e das diferenças entre si, os três volumes de *O capital* podem ser tomados como um “todo artístico”.

Por mais embrionárias que fossem as versões redigidas dos livros 2 e 3, Marx tinha uma visão dos marcos essenciais até onde sua pesquisa conseguira chegar quando publicou o tomo 1. Isso lhe permitiu elaborar uma moldura expositiva do seu “maldito livro”. Ele definiu uma ordenação geral do livro e, para cada livro, uma discussão prioritária.

⁴⁸ Sobre a condição dos manuscritos, conferir prefácios de Engels (2014, 2017) à primeira edição dos livros 2 e 3.

Como já apontado, no primeiro livro, Marx salienta a produção do capital e, portanto, a exploração da força de trabalho. O enigma do capital reside no âmbito produtivo. O livro 1 revela o traço comum a todos os capitais: “[...] sua propriedade de expandir seu valor, o fato de que eles se apropriam, direta ou indiretamente da mais-valia gerada no processo capitalista de produção” (ROSDOLSKY, 2001, p. 52). Dessa maneira, põe sob suspeita a crença de que a riqueza se origina na circulação por meio do esquema “comprar barato e vender caro”.

Contudo, para se realizar, a mais-valia precisa movimentar-se entre a produção e os processos de circulação de mercadorias. Por isso, no livro 2, a ênfase recai na circulação do capital e nas suas transformações em capital monetário, capital produtivo e capital mercadoria. A circulação tem particularidades e se encontra em um circuito de rotação constante. Por meio do livro 2, percebe-se que o capital é produzido e reproduzido. Nas palavras de Marx (2014, p. 184),

O capital, como valor que valoriza a si mesmo, não encerra apenas relações de classes, um caráter social determinado e que repousa sobre a existência do trabalho assalariado. Ele é um movimento, um processo cíclico que percorre diferentes estágios e, por sua vez, encerra três formas distintas do processo cíclico. Por isso, ele só pode ser compreendido como movimento, e não como coisa imóvel.

Já no livro 3, esse movimento é esmiuçado, e são detalhadas as formas concretas do capital e de sua apropriação como lucro, juros, renda da terra. No livro 1, a fim de apreender as formas do capital em sua pureza, Marx parte da equivalência entre valor e preço. Essa equivalência é mantida no livro 2 e só é problematizada no livro 3 na discussão entre mais-valia e sua apropriação no contexto concorrencial entre capitalistas sob a forma de lucro. Se, no livro 1, o foco está no capitalista em função, no livro 2, Marx amplia as formas funcionais do capital e as situa em um ciclo. Essas formas são autonomizadas no livro 3 de acordo com as funções diferenciadas no ciclo global. Portanto, com o livro 3, observa Rosdolsky (2001), Marx completa sua reflexão ao opor o movimento real e interno da produção capitalista ao seu movimento aparente (como se apresenta na concorrência), a sua natureza aos seus aspectos fenomênicos.

No seu conjunto, *O capital* demonstra o caráter mistificador da “fórmula trinitária” da economia vulgar. Conforme Rosdolsky (2001, p. 41), “Essa teoria concebe tais fatores não somente como três fontes de rendimentos diferentes [renda da terra, lucro e salário], mas também como fontes autônomas e cooperantes no

processo de criação de valor [...]”. Nesse sentido, a produção em geral como ponto de partida se mostra fundamental. Para investigar o estado puro das leis imanentes do capital, Marx abstrai a concorrência e seus fenômenos correlatos; ou seja, sem a pluralidade de capitais, é possível centrar-se na relação do capital consigo mesmo.

Como sublinha Rosdolsky (2001), o capital em geral é uma abstração, mas não é arbitrária, pois capta a diferença específica do capital em relação a outras formas de riqueza e condensa determinações que toda espécie de capital possui. O capital em geral tem existência real. Sua forma universal pertence aos capitais particulares que participam do movimento do capital global. Quando se chega ao livro 3, compreende-se que as formas mais concretas do capital expressam a estrutura íntima do capital em geral. Longe de se apresentar como o rendimento pelo “trabalho”, investimento e astúcia do capitalista, o lucro apresenta-se como aspecto fenomênico da apropriação da mais-valia.

A “biografia do capital” (MARX, 2017a, p. 53) compõe uma síntese articulada desses três volumes. Nesse “todo artístico”, cada livro se constitui de uma composição integradora de conceitos bastante peculiar e intencional. Nessa trama conceitual, a ordenação é altamente deliberada. Por essa razão, não foi arbitrária a escolha da mercadoria para iniciar o livro. Nela se dá a aparência da forma histórica da riqueza no capitalismo. Ela é a sua célula e, enquanto tal, mostra-se “muito vazia e simples” (MARX, 1985a, p. 4). Em escritos anteriores, Marx tinha optado por começar diretamente com o valor, como fizera Ricardo. Para Paula (2008b, p. 189), a definição da mercadoria como ponto de partida da sua exposição ocorreu às vésperas da publicação de *Contribuição à crítica da economia política*, em 1859; não foi uma inovação estilística em seu sentido trivial, mas uma “revolução conceitual”, uma ruptura abismal do projeto marxiano diante de outras teorias econômicas. Também significou colocar a luta política em outro patamar: o da superação do mundo da mercadoria como condição da emancipação humana. Por isso, “[...] a escolha da mercadoria como ponto de partida de *O capital* é o momento-chave, efetivamente, consolidador do específico da exposição dialética da crítica da economia política” (PAULA, 2008b, p. 180).

Na mesma direção, Teixeira (2014, p. 45) explica que a eleição da mercadoria com marco inicial de *O capital* não é fortuita, pois esta “[...] contém em si própria, ainda que num patamar altamente abstrato, toda a trama de relações e contradições existentes na sociedade capitalista”. Segundo Grespan (2019), Marx precisa começar

com a mercadoria, pois de sua análise se deduz o valor. É da forma mercadoria que a força de trabalho se reveste. Portanto, essa escolha permite chegar à explicação da exploração da força de trabalho pelo capital. Além disso, com esse início, torna-se possível compreender a trajetória pela qual o valor, propriedade da mercadoria, dela se descola e assume o lugar de sujeito das relações capitalistas. Em outros termos, a “[...] ‘Determinação Dialética na Análise da Mercadoria’ pertence a um dos momentos desse colossal movimento que é a composição e recomposição contínua da subjetivação do capital” (GOUVEIA, 2014, p. 90).

Adaptados aos termos adornianos, pode-se dizer que tomar a mercadoria como ponto de partida foi definidor do modelo de pensamento que Marx configura em *O capital*. No singular da mercadoria, abre-se a universalidade social:

[...] uma tal universalidade imanente do singular é objetiva como história sedimentada. Essa história está nele e fora dele, ela é algo que o engloba e em que ele tem seu lugar. Perceber a constelação na qual a coisa se encontra significa o mesmo que decifrar aquilo que ele porta em si enquanto algo que veio a ser. Por sua vez, o chorismos entre fora e dentro é condicionado historicamente. Somente um saber que tem presente o valor histórico conjuntural do objeto em sua relação com os outros objetos consegue liberar a história no objeto; atualização e concentração de algo já sabido que transforma o saber. O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si (ADORNO, 2009, p. 141-142).

Na exposição de *O capital*, também não é eventual a inter-relação das categorias. No Capítulo 1 do livro 1, torna-se crucial a reunião conceitual entre riqueza capitalista, mercadoria, valor, trabalho, dinheiro e fetichismo. Para explicar a exploração capitalista, a mais-valia absoluta se adianta ao tratamento da mais-valia relativa. Razões lógico-históricas se interpõem: não é possível elevar a extensão e a intensificação da jornada de trabalho de modo simultâneo e desmesurado. Marx alerta que, além de limites físicos do trabalhador, prerrogativas morais e avanços políticos do movimento trabalhista funcionam como obstáculos para a extração da mais-valia absoluta e impulsionam o capital a buscar outros mecanismos para criar mais-valia. Iniciar o livro 3 pelo debate sobre preço e lucro é decisivo, pois, como assinala Carcanholo (2003), o preço de custo é a dimensão mais elementar da dissimulação da origem da mais-valia.

Existem também composições categoriais implícitas, ou seja, elas não figuram em primeiro plano, mas permeiam várias discussões. Grespan (2012, p. 35) evidencia como os conceitos básicos de capital e de crise se inter-relacionam: “[...] quando o

capital se define por um certo conteúdo, a crise deve ser definida de acordo com este conteúdo; e quando há passagem de nível da apresentação para um grau maior de abrangência ou concretude no conteúdo do capital, igualmente o conteúdo da crise reflete tal passagem”.

Existe uma modulação peculiar entre os livros de *O capital* que vai além da justaposição ou mero acúmulo progressivo. À medida em que se avança na discussão, há movimentos regressivos no sentido de se recuperar categorias já trabalhadas a partir de novos arranjos. Com isso, novas facetas da realidade são examinadas. Há, portanto, uma relação orgânica entre a composição geral dos volumes e o arranjo categorial próprio de cada livro.

Cada livro elucida as formas já conhecidas nos livros anteriores em determinações mais concretas. Por meio de retornos e recuperações, a exposição dos livros se modula por determinações progressivas e mais complexas do capital. Não se trata de uma sequência histórica de aparecimento das categorias econômicas, mas “[...] de sua estruturação no interior da moderna sociedade burguesa” (MARX, 2011a, p. 60). A pesquisa prévia do objeto permite rastrear sua racionalidade interna, seus nexos internos e formas externas de manifestação, seu desenvolvimento. Assim, “Embora o objetivo de *O capital* não seja uma narrativa histórica, suas categorias têm como referência um objeto historicamente constituído [...]” (GRESPLAN, 2012, p. 32). Não há, portanto, uma separação entre o lógico e o histórico. As categorias não são meramente uma dedução lógica, elas são históricas:

[...] o caráter histórico das categorias não reside no fato de elas se sucederem em *O capital* na ordem em que foram historicamente determinantes, mas de se sucederem na ordem que especifica e determina cada vez mais uma forma histórica particular, com as determinações que lhe são próprias. A tão alardeada necessidade lógica no encadeamento das categorias segue, desse modo, a lógica de sua particularização ou determinação histórica (MACHADO, 2018, p. 267).

Dessa maneira, o critério de ordenação das categorias não está na sua aparição cronológica, mas na capacidade de esclarecer a natureza íntima do capital em seu estágio mais avançado. De modo mais preciso, “[...] a exposição lógica categorial traz em si a pressuposição do movimento histórico, mas não apresentado em ato, e sim, de modo implícito” (GOUVEIA, 2014, p. 91).

Isso implica distanciar-se da dialética hegeliana não apenas virando-a de cabeça para cima, mas também virando-a do avesso e colocando o foco na

contradição.⁴⁹ Em proximidade com a posição de Adorno, Grespan (2002, 2012, 2019) afirma que há um predomínio do positivo na dialética hegeliana. Para Marx, Hegel inverte a relação entre essência e aparência da realidade ao apresentar

[...] o mundo como uma face contraditória determinada pela identidade essencial unificadora das diferenças; ao recolocar na ordem correta o que Hegel teria invertido, Marx afirma ser a identidade a aparência externa do real, pois sua essência interna e oculta é a contradição. Daí a dimensão crítica e de desmascaramento das harmonias aparentes que a dialética recebe na teoria de Marx (GRESPLAN, 2012, p. 25).

Esse contraste com a dialética hegeliana possui uma perspectiva social relevante. Afinal, “[...] Hegel pensava a contradição como forma correspondente a uma sociedade civil-burguesa cujos problemas essenciais encontrariam solução a partir dela mesma [...]. Enquanto para Hegel, depois de se abismar, a contradição emerge para instituir um ‘fundamento’ positivo, para Marx o abismo é incontornável dentro do quadro social burguês [...]” (GRESPLAN, 2019, p. 174). Portanto, “[...] para Marx, o negativo é que domina e rebaixa o positivo a seu momento, como o ‘existente’ que deve ser ‘criticado e revolucionado’” (GRESPLAN, 2019, p. 175).

Por conseguinte, se a exposição dialética se configura como um enriquecimento progressivo rumo a determinações mais concretas, isso implica fazer ver, cada vez mais, o próprio capital como “contradição em processo” (MARX, 2011a, p. 588).

Nessa direção, Müller (1982, p. 2) caracteriza o método de *O Capital* como “[...] uma exposição crítica, progressivo-regressiva das contradições do capital a partir de sua contradição fundamental”. Tendo como norte a contradição, a exposição marxiana se orienta pelo jogo entre essência e aparência, simples e complexo, lógico e histórico, abstração e síntese.

O conhecimento dialético reconhece que o acesso ao objeto não é intuído ou imediato e, portanto, exige um movimento do pensamento que exponha “[...] progressivamente, a partir das determinações mais simples e abstratas do conteúdo, suas determinações cada vez mais ricas, complexas e intensas, até o ponto de sua unidade, que não é uma unidade formal, mas uma unidade sintética de múltiplas determinações” (MÜLLER, 1982, p. 4). Nesse caso, observa Müller, o método não

⁴⁹ Nesse sentido, há aqui um afastamento da chamada *Nova dialética* de Christopher J. Arthur (2000, 2004, 2011) que defende a homologia (com correspondências conceituais, objetivas e metodológicas) entre *O capital* e a dialética sistemática de Hegel, em especial de sua *Lógica*.

constitui a via pela qual o conteúdo se automovimenta e se faz ver nem uma intervenção externa ao objeto, mas “[...] um procedimento de reconstrução categorial que pressupõe o trabalho prévio de investigação das ciências empíricas e a maturação histórica do objeto para então expor a sua lógica interna de acordo com os nexos que a análise apreendeu entre suas determinações” (MÜLLER, 1982, p. 9).

Assim, a exposição em Marx consiste em uma reconstrução categorial a partir da Coisa mesma, isto é, sob a regência do objeto, mas com a mediação crítica do sujeito. Para Bensaïd (2013), ao invés de cair na “coisa da lógica”, *O capital* privilegia “a lógica da coisa”. Isso se deve “[...] ao fato de não haver lógica a não ser aquela imanente a seu objeto” (BENSAÏD, 2013, p. 160). O próprio Marx reconhecia que é preciso muito suor para encontrar “as Coisas mesmas, ou seja, sua conexão [*die Sachen selbst zu finden, d.h. ihren Zusammenhang*]” (MARX; ENGELS, 1965, p. 326).

Se a Coisa mesma se constitui de um arranjo de relações, a sua reapresentação crítica no plano do pensamento requer igualmente uma composição de categorias. Trata-se de uma reconstrução sintética crítica pelo pensamento do movimento efetivo do capital. Orienta-se pela possibilidade de conhecer, isto é, guia-se pela possibilidade de afinidade do conhecimento. Contudo, o poder do conceito enfrenta seu limite. No prefácio da edição do livro 3, Engels (2017, p. 42) alerta que é um mal-entendido

[...] procurar em Marx definições fixas e prontas, válidas de uma vez por todas. É evidente que, quando as coisas e suas relações recíprocas não são concebidas como fixas, mas como mutáveis, também seus reflexos mentais, os conceitos, estão igualmente submetidos a modificação e renovação; que estes não se encontram enclausurados em definições rígidas, mas desenvolvidos em seu processo e formação histórico ou, a depender do caso, lógico.

Semelhante à observação de Engels, Carcanholo (2011) afirma que o valor não pode ser definido em Marx no sentido de remeter a algo dado, fixado com precisão. Desse modo, é uma insensatez prendê-lo a um conceito rígido: “A única coisa que podemos pretender fazer é descobrir as leis de seu desenvolvimento; descrevê-las. Essa foi a tarefa de Marx, de sua vida: descrever essas leis em suas linhas mais gerais” (CARCANHOLO, 2011, p. 20). Essa posição se aproxima da orientação adorniana, sintetizada por Safatle (2013, p. 19): “[...] um conceito filosófico não é uma *definição nominal* digna de figurar em dicionário, mas é a *descrição de um processo*,

temporalmente distendido, de organização da experiência. Processo impulsionado ao ritmo de negações”.

Além disso, em Marx,

[...] as categorias não estariam em compartimentos estanques cada uma delas esperando a sua vez de ser analisada. Não estariam numa sala de espera em que impreterivelmente cada uma delas seria chamada no devido tempo para sofrerem a devida análise. Por isso que, quando se olha para a obra madura de Marx, especialmente *O Capital*, o que se verá é uma obra que, embora dividida em capítulos com seus respectivos títulos, será perpassada em todo o seu conjunto pelas mesmas categorias. Uma categoria como o valor não ficará restrita aos capítulos iniciais, mas, como alma que transpassa paredes, pulará de um capítulo para o outro, indo e voltando sempre, para atender as exigências de um método que precisa seguir o objeto como ele é e como ele se apresenta em suas determinações internas (TEIXEIRA, 2014, p. 34).

Como procedimento e princípio composicional (SILVA, 2006), a constelação em Adorno é uma reação ao sistema e à pretensão do conceito de ser idêntico à realidade. Ela remete a essa ordenação provisória conceitual do “sem conceito”. Tomar o objeto sob a forma constelar é uma demanda do próprio objeto em sua existência. O texto marxiano é urdido sob a forma de uma trama categorial cujo arranjo é fundamental para Marx: o que explicar primeiro, como as categorias se articulam, qual sequência interpretativa elas ganham, como condensam compósitos históricos, em que momento suspendê-las, quando reapresentá-las etc.

Apesar da presunção de sentido e de poder, cada conceito isolado revela-se vazio. A impotência do conceito o faz perseguir o objeto por meio de tramas que dão corporalidade ao trabalho do pensamento. Longe de ratificar a tradição que atribui à arte a ilusão e à teoria o esclarecimento, trata-se de reconhecer a figuração artística como constituinte de um conhecimento renovado.

Em Adorno, a dissonância entre experiência e conceitos remete a um “pensar associativo”, por modelos, a partir de constelações. Por certo, *O capital* não se encaixa no texto que Adorno (2003a) considera a escrita filosófica por excelência: o ensaio. Mesmo assim, em meio a intenções distintas que atravessam o seu livro, Marx realiza uma experimentação dialética desse “pensar associativo”. A sua exposição faz-se corpo como escrita que se movimenta: agita-se, avança e retorna, emerge e submerge, abstrai e sintetiza, exclui e retoma.

À semelhança da pintura *Catherine Lescault* de Frenhofer, pode-se dizer que a reflexão marxiana respira e palpita e, se esperarmos, veremos que ela se levanta. Ela

gesticula e também sussurra. O que sussurra? O não conceitual ou, nas palavras do personagem balzaquiano Frenhofer, o “excesso transbordante” da vida (BALZAC, 2012b, p. 13). Em oposição a uma linguagem endurecida e naturalizada e conduzido pela Coisa em suas conexões, Marx elabora constelações categoriais diversas, imagens de como o pensamento se move para compreender e dizer o mundo em suas contradições. Por isso, sua exposição também se apresenta como um “filme do pensamento”.

Talvez essa dinamicidade tenha sido captada pelo cineasta russo Eisenstein em sua pretensão de “cinematografizar” *O capital*, no final dos anos de 1920, com a possibilidade de seguir a estrutura literária do *Ulisses* de James Joyce: assim como Leopold Bloom de Joyce vive, em apenas um dia, toda a odisseia de dramas humanos, Eisenstein (s.d.) gostaria de contar as contradições do capital em um único dia da vida de um casal. Essa intenção foi abandonada e retomada oitenta anos depois pelo alemão Alexander Kluge (2008, 2009), com o filme *Notícias da antiguidade ideológica: Marx, Eisenstein, “O capital”*. Com seu cinema experimental e quase iconoclasta, Kluge constrói esse filme de nove horas e meia, recheado de multilinguagens provocativas: “Pode-se dizer que Kluge filmou o mundo contemporâneo com o pensamento de Marx e as obsessões formais de Joyce” (FAGUNDES, 2012, s.p.).

De modo curioso, o resultado a que chegou o cineasta alemão é chamado por Fagundes (2012) de “filme-pensamento”. Essa marca não se limita a *Notícias da antiguidade ideológica*, mas atravessa toda a obra fílmica desse cineasta; sinaliza o quanto ele esgarça a própria linguagem cinematográfica convencional e produz um “cinema impuro” (LUTZE, 1998, p. 19) ou “filme ensaio” (VASCONCELOS, 2017, p. 13).

Parece-nos frutífero considerar que, para “cinematografizar” uma obra conceitual que se faz “filme do pensamento”, isto é, pensamentos associados que se fazem imagens, somente por meio de um “filme-pensamento”, no qual as imagens se façam pensamentos (imagens pensantes). Em outros termos, a exigência é preservar a dialética na unidade conteúdo e forma.

Mas se *O capital* é um “filme do pensamento”, de modo metafórico, seus argumentos, planos, sequências, diálogos têm como roteiro um pensar *literário*. Como ressaltado, a obra de arte literária serve de conteúdo e moldura para várias reflexões marxianas.

5.2.5 O pensar literário de Marx e a necessidade de dizer o inefável

[...] a consciência que desejar resistir ao indizível ver-se-á, uma e outra vez, remetida para a tentativa de o explicar, se não quiser cair subjectivamente na demência que objectivamente domina.
Adorno (2001, p. 93)

Quem se subtrai ao conhecimento do aumento do terror não só se rende à fria contemplação, mas escapa-lhe, além disso, com a diferença específica do mais recente quanto ao anteriormente acontecido, também a verdadeira identidade do todo, do terror sem fim.
Adorno (2001, p. 229)

Por vezes, a trama categorial marxiana sofre a intromissão de menções literárias. Assim, a constelação conceitual (que já é de natureza mimética) é surpreendida pela presença direta da linguagem artístico-literária. Essa ocorrência provoca uma ruptura, pois essas menções são imagens em meio a conceitos.

O mundo literário é trazido para o texto para ser visto, ouvido, lido. Seus escritores, personagens, enredos e cenas passam a habitar o campo das ideias. Nesse trajeto, esse universo pode ser preservado em seus traços de origem ou pode passar por refigurações, ou seja, descolar-se da obra literária original, sendo recriado nesse novo lugar de moradia. Como visto, ambas as situações estão presentes em *O capital* e contribuem ainda mais para revelar “o ritmo de continuidade e intermitência da experiência intelectual” (ADORNO, 2013, p. 199), o jogo tenso entre conceitual e não conceitual.

Como se realçou, em certas ocasiões de *O capital*, essas figurações literárias assumem a dianteira e se transformam em chave de compreensão do capitalismo. Isso ocorre, em especial, quando Marx aborda a personificação do capital, ou seja, quando o capital ganha corpo e alma na subjetividade dos que dominam os meios de produção. Ao levar isso em consideração, Silva (2018, p. 64) assinala: “A verve literária de Marx se faz presente em um momento crucial de sua análise crítica”.

Para abordar a subjetivação do capital, Marx recorre a personagens repugnantes e nauseantes do mundo literário. Gobseck é o usurário balzaquiano que contribui tanto para diferenciar o entesourador do capitalista, como o capitalista clássico do moderno. Portanto, ele testemunha a transição histórica do capitalista com privações e hábitos sóbrios de consumo para aquele que lança a mais-valia apropriada continuamente no processo produtivo. Nesse decurso, o capitalista se vê tomado por um conflito fáustico: duas forças dilaceram o seu peito e o conduzem ora

para o consumo individual, ora para a intensificação do valor. Esse dilema tem uma resolução histórica. Ambos os impulsos se harmonizam. Afinal, o enriquecimento do capitalista não advém de sua abstinência de consumo, mas da exploração da força de trabalho.

Por mais que associado à classe trabalhadora, o personagem shakespeariano Shylock ganha destaque no texto marxiano como voz e ação do capital na exaltação do direito burguês no âmbito ruidoso da circulação. Por trás de acordos jurídicos baseados na liberdade e igualdade dos sujeitos, vigoram a inumanidade, a impiedade e o cinismo do capitalista shylockiano. Porém, assim como Shylock no decorrer de seu julgamento, o capital cessa de celebrar o apego literal às leis quando essas o desfavorecem em algum aspecto.

A brutalidade e a violência foram as marcas da gestação do capitalismo, dos seus “preparativos” históricos no período chamado acumulação primitiva. Essa história se sedimenta e ganha novos contornos na célula da riqueza capitalista. O semblante pavoroso do capital se faz presente no acúmulo descomunal de mercadorias. Marx também apresenta a maquinaria como o monstro mecânico sob a forma de um sistema de máquinas combinadas, força demoníaca disfarçada nos ritmos e movimentos de seus membros gigantesco. Mesmo com a aparência de progresso e racionalidade, o capital é, para Marx, monstro animado. Seu furor e excitação são comparados com a possessão demoníaca.

O vampiro é o tropo por excelência do capital, daquele que vive à custa da exploração alheia, sugador e parasita. Sua figura como morto-vivo evoca a diferenciação dos elementos objetivos e subjetivos do trabalho em termos de produção de mais-valia. Os paralelos do capital constante e do variável com o trabalho morto/pretérito e o vivo configuram arranjos significativos na compreensão da extorsão do trabalho excedente. O prolongamento desmesurado da jornada de trabalho noite adentro é apenas um dos mecanismos para apaziguar a sede vampiresca do capital. Sob a aparência de um ser humano comum, um cidadão normal, o capitalista, como personificação do capital-vampiro, traz sangue em suas mãos. Sua natureza fantasmagórica se faz presente nas metamorfoses e nos espelhamentos do valor. Além disso, a figuração vampiresca remete ao viés necrófilo do capitalismo.

Ao eleger como seu objeto de investigação o capitalismo, Marx necessita de uma linguagem que só pode aproximar-se do mundo tendo diante dos seus próprios

olhos o conflito (como afirma uma das epígrafes deste capítulo). Assim, constrói um pensamento associativo que se agita e se articula. Parece que, além de a constelação apresentar-se como corpo do pensamento, o conflito se mantém dentro dos arranjos categoriais marxianos: a figuração literária “intromete-se” na trama conceitual e, nesse sentido, a constelação passa a ser composta por elementos conceituais e não conceituais.

Em que pese a sua relevância, esse fato representa um duplo abalo do esforço conceitual. Adorno nos permite visualizar o primeiro deles: a configuração arquitetônica dos conceitos estremece suas pretensões autárquicas. O segundo golpe de desencantamento do conceito vem dessas constelações peculiares que, por vezes, Marx cria ao permitir que delas participem figurações literárias. De fato, elas fazem pulsar o conflito na imanência da constelação, pois representam disrupções entre as categorias que se reúnem e se entrelaçam. Contudo, ao invés de paralisarem ou esvaziarem a constelação, elas operam em outro sentido: elas oferecem liga a esses conceitos e, dessa maneira, impulsionam o desenvolvimento das ideias e a percepção de outras determinações do mundo. Em outros termos, a presença de menções literárias abre uma fenda e, ao mesmo tempo, sutura os conceitos, permitindo novos movimentos e compreensões.

Por que Marx experimentou esse tipo de narrativa? Dentre as várias respostas possíveis a essa indagação, destaca-se uma sob inspiração adorniana. Semelhante a Hegel, Marx elevou sua relação cética com a linguagem como um princípio estilístico. O atrito entre o elemento expressivo e os elementos argumentativos não resulta meramente de uma intenção subjetiva, da visão de mundo marxiana. Ele é uma prerrogativa da experiência histórica investigada que irrompe no plano da produção do conhecimento sob uma perspectiva dialética.

Tudo o que se pode reunir em termos de conceito para indicar a essência do capitalismo apresenta-se ainda insuficiente. Marx depara-se, assim, com o inefável, o que não pode ser dito claramente, mas deve ser dito de alguma maneira: a essência horrenda do capitalismo.

O mundo é o sistema do horror; por isso, demasiado o honra quem o pensa totalmente como sistema, pois o seu princípio unificador é a desunião, e esta concilia ao impor a inconciliabilidade do universal e do particular. A sua essência (*Wesen*) é a monstruosidade (*Unwesen*) [...] (ADORNO, 2001, p. 103).

A lógica do capital personificado não cabe em palavras, tamanha a sua irracionalidade e desvario. Nesse instante, portanto, Marx tropeça na vulnerabilidade da linguagem e, ao mesmo tempo, enfrenta o desafio de dizer o que não cabe em nenhum conceito devido ao seu excesso, mas precisa ser dito e percebido. Ele pressente a necessidade da mediação não conceitual dentro de algumas de suas constelações conceituais. De modo insólito, elas passam a conter citações literárias diretas, essas figurações horrendas, a fim de mostrar não apenas a face do capital, mas também a sua contraface: o sofrimento e a dor.

No Capítulo 8 do livro 1, Marx recorre a trechos de relatórios diversos sobre as condições dos trabalhadores britânicos, em especial das mulheres e das crianças. Ao associar o capital a um monstro, Marx oferece uma imagem que faz ver os mecanismos de exploração sob uma outra ótica. Por exemplo, os conceitos de capital constante e capital variável passam a ter uma liga diferenciada pela mediação das noções de trabalho morto e de trabalho vivo, trazidas da metáfora do vampiro. Mas não apenas isso. A descrição das vítimas do capital-vampiro no capítulo sobre a jornada de trabalho e dos métodos sanguinários da acumulação primitiva perde o tom asséptico e ganha vida. Isso também ocorre quando se compara o impacto da maquinaria sobre o trabalhador.

Assim, na grande indústria, a fábrica adquire tons sombrios, dominada pelo ritmo frenético e diabólico da máquina-ferramenta. O trabalhador é engolido por esse monstro ciclópico: suas habilidades e seu saber não mais lhe pertencem. Os elementos subjetivos do trabalho são absorvidos por esse colossal mecanismo. A servidão à máquina tem um efeito embrutecedor: “Vigiar máquinas, reatar fios quebrados, não são atividades que exijam do operário um esforço de pensamento, mas, além disso, impedem-no de ocupar o espírito com outros pensamentos” (ENGELS, 1975, p. 39). O trabalhador se torna um fragmento vivo desse mecanismo morto. Em *A miséria da filosofia*, a lembrança marxiana de Adam Ferguson, filósofo escocês de quem Adam Smith foi aluno, é exemplar:

[...] a ignorância é tanto a mãe da indústria quanto da superstição. A reflexão e a imaginação são passíveis de erros; mas o movimento habitual do pé ou da mão independem de ambas. Portanto, poder-se-ia afirmar que a perfeição, em relação às manufaturas, consiste na possibilidade de prescindir do espírito, de forma que, sem esforço intelectual, a oficina possa ser considerada como uma máquina cujas partes são os homens... (apud MARX, 1985b, p. 123).

Na *Dialética negativa*, Adorno (2009) afirma que dar voz ao sofrimento é condição de verdade do conhecimento. Já na fase do capitalismo industrial, Marx parece pressentir a tarefa escorregadia de dizer as feridas e dores sociais, o dilaceramento do humano, e de experimentar meios de superar esse obstáculo. Diante desses limites, a estética aparece como “correção do pensamento conceitual” (SAFATLE, 2013, p. 48). Explica Safatle (2013, p. 48-49):

Vemos, aqui, que a arte não é utilizada como álibi para o abandono do conceito em prol de alguma espécie de imanência com domínios pré-conceituais da intuição, de afinidade pré-reflexiva entre sujeito e natureza ou de hipóstase do inefável, do arcaico e do originário. Ao contrário, tal recurso privilegiado quer dizer simplesmente que precisamos sustentar novos modos de formalização e ordenação que não sejam mais assentados na repressão da experiência de não identidade.

Em outros termos, “[...] tudo se passa como se o pensamento se servisse da estética para pensar aquilo que lhe é interdito em outras esferas da vida social” (SAFATLE, 2013, p. 54).

A composição textual de Marx e nela a presença de figurações artístico-literárias podem ser colocadas nesse horizonte: a Arte ajuda a pensar o que a realidade social em sua irracionalidade interdita de ser compreendido. Portanto, é possível falar que há um *pensar literário* em Marx. O seu pensar chama ao seu socorro o figurativo para pensar o que não se deixa pensar.

Sob esse aspecto, o *pensar literário* de Marx indica tanto a fragilidade do conceito de abarcar algo que lhe excede (o processo histórico), como o máximo rigor que ele alcança no sentido posto por Adorno (2009, p. 24): “Lá onde o pensamento se projeta para além daquilo a que, resistindo, ele está ligado, acha-se a sua liberdade. [...] o que é dito de modo frouxo é mal pensado. Por intermédio da expressão, o acuro lógico é conquistado laboriosamente para o que é expresso”.

As cesuras textuais, as intermitências entre linguagem conotativa e denotativa, conceitual e não conceitual, são experimentos de composição textual, embriões de uma nova racionalidade que, de modo peculiar, traz o impulso mimético ao trabalho do pensamento. Essa é uma das dimensões filosóficas do texto marxiano, para além da presença propriamente dita de conceitos e categorias filosóficas.

Esse reconhecimento contribui para se esgarçar interpretações cientificistas de Marx e coloca, no plano do conhecimento, a dimensão utópica:

[...] a introdução do comportamento mimético no seio de uma essencialmente atividade racional como a filosofia engendra um saber alternativo, radicalmente diferente da ciência dominadora da natureza e coadjuvante na opressão dos homens, recuperando a possibilidade de esperança na superação do sofrimento a partir de sua experimentação radical (DUARTE, 1997, p. 183).

Se, na visão adorniana, a Arte ganha na possibilidade de sua aproximação dos procedimentos científicos (cf. ADORNO, 1982; DUARTE, 1993, 1997, 2008), o contrário também ocorre: “[...] a arte pode conceder à atividade experimental da Ciência [...] o momento de expressão, com o qual o surgimento de uma nova racionalidade poderia ser tentado” (DUARTE, 1993, p. 193).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] a expressão pressupõe no seu autor um altíssimo grau tanto de responsabilidade intelectual quanto de apuro estético, o que a qualifica para uma indispensável – ainda que, para alguns, quixotesca – militância teórica pela humanidade e contra a reificação.
Duarte (2008, p. 9).

No esforço de problematizar a supremacia do conceitual sobre o expressivo, esta tese centrou-se nas menções artístico-literárias em *O capital*, nos papéis que cumprem e em que medida essa presença no contexto da argumentação marxiana contribui para fomentar vínculos não hierárquicos entre o texto conceitual e o literário.

Trata-se, assim, de um retorno à obra de Marx em busca de inspiração para a construção de novos modos de diálogo entre essas dimensões do existir e do conhecer humanos. Sob algum aspecto, também se poderia dizer que é um retorno de Marx, mas por um caminho diferente do assumido por Derrida (1994a) em seu *Espectros de Marx*, que mantém a formalidade do exercício crítico marxiano, mas desabona todas as suas categorias.⁵⁰ Esta tese propôs esse movimento de recuo, tendo como referência teórica Theodor W. Adorno. Marx retorna pela companhia de um integrante da ampla e diversificada tradição marxista.

Em geral, o caminho costumeiro é cotejar o intelectual subsequente com o fundador no sentido de analisar aquilo do qual ele se apropriou ou o que desenvolveu em relação ao propositor.⁵¹ Neste estudo, inverteu-se essa via. Isso permitiu visualizar um movimento histórico relevante. Adorno afirma que Hegel testemunha a transposição da forma artística para o universo filosófico. Em Hegel, a potencialidade da exposição dialética se dá à revelia de sua filosofia sistêmica. Como evidenciado, as consequências últimas de sua filosofia, diante da experiência histórica, fazem

⁵⁰ Derrida (1994b, s.p.) coloca-se como herdeiro de um certo espírito de Marx, que “[...] fez da abertura crítica uma palavra de ordem”. Entretanto, essa atitude implica, segundo ele, desprover-se do conteúdo marxista: “Em nome do espírito de Marx eu me proponho, no livro, a desconstruir todas as proposições de Marx. [...] Não guardo um conteúdo de tese marxista” (DERRIDA, 1994b, s.p.). Em resposta a críticas que recebeu de intelectuais marxistas por essa posição (cf. AHMAD, 2008; EAGLETON, 2008), Derrida (2008, p. 265) enfatiza que “[...] nada está mais perto de Marx, mais fiel a Marx, mais ‘Marx’ do que um ‘marxismo sem marxismo’”.

⁵¹ Em meio a tendências que afastam Adorno da tradição marxista ou relativizam essa relação (cf. HABERMAS, 2000; HONNETH, 2003; LÖWY, 2014), outras têm seguido o caminho de evidenciar a ligação imanente de sua teoria com a obra marxiana (cf. BACKHAUS, 1992; MAAR, 2016; DUARTE, 1997; LIMA, 2017; TORRE, 2019).

aflorar as equívocas em seu texto. Em Marx, há o aceite deliberado de perseguir e expressar o objeto em suas determinações múltiplas. Ele se dispõe a instituir uma exposição propriamente dialética a partir de e contra Hegel. O *capital* representa seu “experimento” expositivo mais significativo nessa direção. Suas reflexões acerca dessa decisão estão pulverizadas em sua produção, como na apresentação de seus escritos como um “todo artístico” e na distinção entre método de pesquisa e de exposição.

A partir do ensaio expositivo marxiano, instaura-se entre marxistas a discussão do que seria uma articulação dialética entre conteúdo e forma na produção de conhecimento (filosófico, científico e artístico). Com o desenvolvimento dessa tradição, essa temática ganhou relevância. Alguns de seus membros passaram a desenvolver reflexões sobre essa problemática a partir dessa experiência primeira e também de seus contextos históricos específicos, do debate acumulado até o momento e de sua rede de interlocutores não apenas no campo marxista, mas também fora dele. Assim, as parcas, mas provocativas reflexões marxianas sobre o assunto ganharam densidade e matizes diferenciados. É nessa linhagem grosseiramente delineada que se chega a Theodor Adorno.

Evidenciar elementos dessa tentativa original a partir de um intelectual marxista contribui não apenas para compreender os avanços e limites dessa realização primeira, mas também para perceber aspectos acerca da construção do debate subsequente dessa linhagem teórica. Por essa razão, esse movimento de recuo, de diálogo crítico com a obra originária, mostra-se frutífero.

Em todo caso, é prudente estabelecer com a referência teórica que nos acompanha um certo grau de liberdade, assim como foi feito nesta pesquisa e como fez Silva (2018) em relação a Lukács, Blanchot e Kundera. Em geral, os autores tendem a eleger uma forma literária que mais se aproxima do que consideram ser uma relação dialética entre conteúdo e forma e procedimentos retóricos que lhe são correspondentes. Por exemplo, a articulação entre realismo, romance e linguagem simbólica em Lukács e a defesa da arte moderna e da alegoria por Adorno.

Mas se poderia argumentar que Marx se inclinou para a defesa de uma literatura realista, o que colocaria herdeiros com posição semelhante em uma condição de análise diferenciada. De fato, ao serem mobilizados por Ferdinand Lassalle a opinar sobre sua tragédia histórica *Franz von Sickingen*, em 1859, Marx e Engels (2012a, p. 73-76) emitiram, cada qual, um parecer no qual apreciam o livro do

ponto de vista histórico e estético e defendem o realismo como critério estético da boa literatura. A partir dessa indicação, emergiram profundas polêmicas na tradição marxista em torno da crítica literária de viés realista: “Acaloradas controvérsias têm sido travadas no que se refere à estética da forma e do conteúdo, quanto à legitimidade da experimentação e quanto ao que seja realismo – ou seja, em torno de uma conceituação ‘aberta’ ou ‘fechada’ de realismo” (GUNNARSON, [197-], p. 6).

As menções literárias em *O capital* chacoalham ainda mais esse debate: como explicar as citações de obras e literatos nessa obra que não se alinham à tradição realista? Tido como exemplo a não ser seguido por Lassalle, Schiller aparece em *O capital*. Marx (1985a, p. 669, p. 689; 2014, p. 479) faz de sua prosa/poética sua própria voz em alguns momentos. Especificamente quanto à personificação do capital, Marx recorre a Balzac, a Shakespeare, mas também ao gótico inglês e ao romantismo alemão. Há alguns traços romanescos em *O capital*, como destacam Silva (2018) e Paula (2008), mas também alegóricos.

Marx se utiliza de textos alegóricos mais clássicos (parábolas, fábulas, mitos etc.) e também cria, em certos momentos, alegorias. A conjunção imagética em torno do capital personificado (como diabo, fantasma, vampiro) não é apenas uma linguagem figurada comparativa ou de similaridade isolada. Ela abre uma porta perceptiva alegórica das relações sociais capitalistas.

Assim, por ser marcada por um hiato entre signo e significação, a alegoria permite explorar o que é banido da consciência dos agentes sociais, o resíduo obliterado pela representação fetichista. Como observa Walter Benjamin, cada mercadoria se apresenta como um hieróglifo social de natureza enigmática; ela dissimula sua significação. Portanto, “Partindo da análise marxista, Benjamin observa que esse mundo coisificado é um mundo alegórico; a alegoria, figura enigmática, representa, mimeticamente, o sentido da mercadoria” (KANGUSSU, 1996, p. 13).

Essas observações chamam a atenção para o fato de que Marx não se limita a apropriar-se de obras artístico-literárias convergentes com seu próprio juízo estético. Dessa maneira, toda adesão muito férrea a esse juízo pode mostrar-se insuficiente para abordar a amplitude dos seus próprios escritos.

A presença das menções literárias no texto marxiano envolve um movimento contraditório. Por um lado, elas aparecem submissas ao discurso conceitual, como se houvesse permissão para sua presença na condição de ilustrar a argumentação. Em certa medida, isso é verdadeiro. Em relação aos comentários sobre o dinheiro do

protagonista da peça shakespeariana *Timon de Atenas*, citados por Marx nos *Manuscritos*, em *A ideologia alemã*, nos *Grundrisse* e em *O capital*, Cotrim (2019, p. 2, grifo da autora) observa:

Como outras passagens literárias, essa peça figura não como objeto primeiro de investigação, quer dizer, Marx não pretende fazer uma análise da peça, não tem um objetivo estético, mas, sim, aparece como *fonte* para concretizar e especificar o tema que toma o primeiro plano do seu texto.

Nesse exemplo, a figuração literária mostra-se submetida à reflexão do tema principal que é o nexa do dinheiro. Cotrim (2019) entende que, nesse contexto, a obra de arte literária cumpre a função de fonte. Marx recorre a uma figuração renascentista que expressa o estado nascente no qual as relações humanas passam a ser predominantemente mediadas pelo dinheiro. Como se pode observar neste estudo, essa alusão é referenciada e é possível distingui-la do texto conceitual. Marx traz um conhecimento sensível que manifesta algo de verdade sobre o mundo. Portanto, mesmo na condição subalterna, há um reconhecimento da dignidade da arte.

Também a partir da prevalência do texto conceitual, Marx escolhe excertos artístico-literários para prefácios e posfácios ou para finalizações de capítulos; algumas vezes, como floreios adaptados à produção científica ou como um comentário que se ajusta à reflexão por mais que pertencente a um contexto distinto. Ele também se apodera de expressões do universo literário, ora lhes atribuindo um sentido corriqueiro, ora uma significação mais filosófica. Ainda estabelece paralelismos de nomes de literatos ou de personagens literários com pessoas reais, procedimento que aguça a sua crítica irônica a essas pessoas.

Na maioria dos casos, Marx alude a trechos literários sem referenciá-los. Por mais que alguns possam ser identificados por serem conhecidos ou estarem em sua língua original, o efeito é de prolongamento da reflexão marxiana. Nesses episódios, ele respeita, em certa medida, o sentido original desses fragmentos ao mesmo tempo em que cria outro palco e nova cena para que sejam proferidos. Esse exercício de liberdade permite desde pequenas adaptações até criações de cenas não vividas pelos personagens literários na obra original, por mais plausíveis que pareçam. Então, Marx não apenas se reveste do personagem, mas também reinventa a obra de arte da qual ele se apropriou.

As alusões à literatura ficcional também operam de outra maneira em *O capital*. O texto conceitual recorre a elas para sujeitá-las à função explicativa, porém, quando

faz isso, a prosa conceitual vê-se incapaz de dizer o mundo de modo cristalino e imediato. Nesse instante, a imaginação literária assume a dianteira perante a impossibilidade da clareza conceitual. O ponto máximo dessa situação ocorre quando Marx aborda a personificação do capital e lança mão de figurações literárias diversas, em especial das imagens fantasmagóricas, demoníacas e vampirescas.

Em geral, o monstro literário ao qual recorre Marx é retratado como uma pessoa normal que vive a miudeza da vida cotidiana como as demais. A partir do século XIX, ele se personifica, de maneira prioritária, em um homem *of wealth and taste* com um jogo que confunde e intriga, como canta *The rolling stones* na música *Sympathy for the devil*. Por exemplo, nas histórias de língua inglesa, a trama estremece diante da percepção do descompasso entre a aparência e as consequências dos atos dos personagens vampirescos.

Polidori (2009, p. 30) sustenta em relação a Ruthwen: “[...] embora a maior parte de suas ações fossem plenamente visíveis, os resultados ofereciam algumas conclusões muito diferentes dos motivos aparentes da sua conduta”. No seu primeiro contato com Drácula, o jovem Harker relata a delicadeza e a cordialidade com que foi acolhido pelo conde em seu palácio. Mesmo assim, causava a ele uma sensação de estranheza. O mesmo desconforto sentido por Aubrey diante de Lorde Ruthwen é narrado por Harker diante de Drácula: “Por algum motivo, suas palavras não pareciam concordar com sua aparência, ou talvez fosse a expressão de seu rosto o que fizesse seu sorriso parecer maligno e ameaçador” (STOKER, 2012, p. 246).

A figura literária do monstro é enigmática. Sua condição é, ao mesmo tempo, sensível e suprassensível. Por mais que se faça “carne”, ele possui uma natureza espectral e mutante. Sua vida é parasitária. Por essa razão, precisa levar alguém à ruína por um ataque físico direto ou um pacto demoníaco.

Como sublinha Moretti (2007), na literatura de terror, a metáfora torna-se uma personagem real que assombra e zomba dos incrédulos. Essa manobra literária apresenta-se como uma fenda em meio ao anúncio do progresso ilimitado e da plenitude da razão. Seu recurso apresenta-se propício para fazer ver o que a representação fetichista não permite. Como sugere Benjamin em uma das epígrafes desta tese, há algo de pavoroso e infernal no brilho atraente e desprezioso das mercadorias, em suas metamorfoses, em sua mera aparência monetária: a exploração do trabalho pela sua transmutação em trabalho abstrato.

Ao analisar as expressões alemã e francesa usadas por Marx para se referir à força humana como trabalho cristalizado ou em estado cristalizado (respectivamente *Maße festgeronnen/ geronnenen* e *coagulé*), Sobral e Pompeu (2015, p. 2) observam que sua tradução para o português deveria se aproximar de sua literalidade como “massa sólida coagulada”. Com essa observação, torna-se possível perceber que Marx faz um paralelo do processo histórico da subsunção formal à subsunção real do indivíduo ao capital com o mecanismo fisiológico de coagulação.

A coagulação do tempo de trabalho como valor implica a homogeneização do trabalho, sua abstração. Perguntam os autores: “Ora, não será a perda contínua do controle do processo produtivo pelos seres humanos ao longo da história precisamente um processo de apodrecimento da vida, ou uma coagulação, em preterimento das existências particulares e em favor da autovalorização do capital?” (SOBRAL; POMPEU, 2015, p. 2). Como um grande coágulo, a sociedade do valor, em sua forma mais desenvolvida, é para eles a sociedade da morte e da aniquilação do humano: “O capitalismo é a universalização de um tempo podre (o valor) que estanca a vida e transforma ares puros em espaços pútridos, contaminados por um cheiro de morte. Morte de muitos” (POMPEU; SOBRAL, 2015, p. 10). O monstro vive entre os humanos como um humano a fim de submetê-los, sugar a sua seiva vital.

Por isso, segundo Mehring (1974b, p. 247), a alegoria não é, para Marx, um enfeite ou um meio para facilitar a compreensão: “A alegoria, tal como Marx a emprega, é a mão física dos pensamentos, que recebe dela o seu fôlego vital”.

Como mencionado na introdução desta tese, Wolff (1988) argumenta que Marx persegue, de modo deliberado, um estilo literário que encontre a linguagem filosófica adequada para expressar o mundo. Nessa perspectiva, assegura Neocleous (2003, p. 674), “A escolha da metáfora é, assim, importante filosófica e politicamente: através dela, Marx pretende expor um aspecto substantivo do mundo social”.

Em sua concepção elástica de espectro que inclui tanto a reconstituição do presente como a sua crítica, Derrida (1994a) sustenta o direito de os fantasmas regressarem como requisito da realização da justiça. A sugestão de *O capital* caminha em outra direção, como observa McNally (2012, p. 114):

Parte do radicalismo genuíno da teoria crítica de Marx reside na sua insistência em rastrear e nomear os monstros da modernidade. Onde a teoria crítica abdica do conhecimento do monstruoso, ela invariavelmente reduz sua agenda à melhoria, a sugestões educadas para uma comunicação mais civilizada. Ao fazê-lo, renuncia a seus próprios impulsos críticos. É apenas olhando os horrores e insistindo

em seu caráter sistêmico, não acidental, que a teoria sustenta compromissos radicais.

Para apreender essa face horrenda do mundo, Marx estabelece, de modo intencional, a tensão e a complementaridade entre o que é dito e como é dito. Nesse sentido, torna-se relevante a diferenciação entre a pesquisa e a exposição. Para materializar a crítica do objeto em uma exposição igualmente crítica, ele elabora associações de conceitos que se movimentam em diferentes direções e profundidades a fim de abrir uma fissura na representação reificada de um mundo que se impõe sistemicamente. Em meio a essas constelações conceituais, são introduzidas algumas figurações literárias. Por um lado, elas depõem contra a hipostasia conceitual; por outro, elas dinamizam o movimento conceitual, oferecendo ligas não conceituais ao pensar associativo.

Assim, o conteúdo teórico das reflexões de Marx é percebido na arquitetura textual, pois ganha corpo. Essa conquista tem um alvo certo. Sua crítica conceitual se articula com a “[...] luta contra toda parcimônia ou pobreza linguística” (SILVA, 2012, p. 17) e, assim, desafia e burla a linguagem cientificista.

O cientificismo dá as costas para a vida: congela o que pulsa, apazigua o que duela, naturaliza o social, simplifica o espesso, torna translúcido o refratário e raso o que é fundo, quantifica o incomensurável. Seu resultado é a afirmação do mundo em sua própria inconsciência. Logo, torna-se correlato da dinâmica do valor que instaura, com a homogeneização do trabalho, a atemporalidade das relações de troca, isto é, apaga os rastros da produção histórico-social. Em razão disso, observam Adorno e Horkheimer (1985, p. 215): “Toda reificação é um esquecimento”.

O flerte de Marx com ideais modernos de clareza e distinção no projeto de tornar sua obra acessível à classe trabalhadora ou, no dizer de Engels, de ser a Bíblia dos trabalhadores, não resistiu ao caráter contraditório e obscuro de seu objeto. Sob esse aspecto, *O capital* mostrou-se alérgico ao cientificismo e, pela mediação filosófica e artística, erigiu uma outra racionalidade científica.

Ao embarçar o que se considerava um escrito sério no campo da economia, Marx elabora um texto destoante. Nas palavras de Wheen (2007, p. 11):

Na época em que escreveu *O capital*, Marx superava a prosa de convenção com sua radical colagem literária – justapondo vozes e citações de mitologia e literatura, relatório de inspetores de fábrica e contos de fada, nos moldes dos *Cantos*, de Ezra Pound, ou de *A terra*

desolada, de Eliot. *O Capital* é tão dissonante quanto Schoenberg, tão angustiante quanto Kafka.

Desse modo, “[...] o tecido teórico [de Marx] foi urdido com fios literários concretos. O sistema científico está sustentado por um sistema expressivo” (SILVA, 2012, p. 11). Como indica Kornbluh (2010, p. 21), “*O capital* diz o que quer dizer não apenas por meio de referência denotativa, mas através de formas conotativas, associativas e artísticas que a linguagem *faz operar*”.

Ao ouvir o seu objeto, Marx enfrentou o desafio de rerepresentá-lo de modo crítico. Isso o fez lidar com algumas de suas facetas que se mostram escorregarias à sua apreensão conceitual. A constelação conceitual e nelas as menções literárias o ajudaram a exprimir “[...] com a quantidade exata de eloquência algo que não pode ser dito a não ser de forma eloquente” (DUARTE, 2008, p. 37).

Isso coloca um viés interpretativo distante do sugerido por Mészáros (1993). Seu ponto de partida parece compreensível, pois ele reage ao abuso de metáforas no discurso filosófico, em particular quando filósofos não querem ser claros e transformam suas reflexões em exercitações metafóricas nelas próprias depois transferidas para o plano literal. Contrapõe-se à diluição do discurso teórico em prol da prosa/poética literária. Mészáros (1993) considera que o uso de linguagem figurada é importante para o trabalho teórico não apenas por razões didáticas ou decorativas, mas também em momentos de limitações do entendimento conceitual que ainda não amadureceu de modo suficiente. Em suas palavras:

O ponto filosoficamente importante é que as expressões figuradas podem refletir o próprio processo de intuição. Neste processo, as conclusões são tiradas quando, de repente, as coisas parecem se ‘encaixar’, mesmo que o problema em questão não possa ser considerado *discursivamente* resolvido, porque alguns ‘elos’ que ligariam os dados disponíveis, ou as premissas dadas, com a conclusão, ‘ainda estão faltando’. É logicamente impossível entender e veicular essa situação – esse estágio particular do processo de raciocínio – sem a ajuda de algum elemento figurado que possibilite ao pensador produzir uma síntese *temporária*. Essa síntese – para se tornar adequada como síntese intuitiva ou ‘pré-discursiva’ – tem de refletir também a ‘lacuna (ou mesmo, lacunas) no quadro’. A síntese discursiva só se torna possível quando as ‘lacunas forem preenchidas’ e, conseqüentemente, o estágio de *síntese intuitiva antecipatória* ficar para trás.

O uso figurado da linguagem em trabalhos teóricos é, dessa forma, inteiramente justificado, porque não emerge como rival da síntese discursiva, mas, ao invés, como um estágio necessário e transitório em sua direção (MÉSZÁROS, 1993, p. 238-239).

Em sua contraposição, Mészáros (1993) reforça a hierarquia entre conhecimento elaborado conceitual e não conceitual. Para ele, a presença de elementos figurativos em textos teóricos indica uma lacuna no discurso, uma insuficiência a ser superada, um estágio importante e útil, mas inferior diante da síntese discursiva. Parece que tal situação pode ocorrer no trabalho teórico, e a figuração artística pode, em certas ocasiões, assumir essa função. Se, por um lado, o uso das imagens literárias por Marx reflete limitações na apreensão conceitual do problema, por outro, entretanto, elas não consistem em uma síntese *temporária* intuitiva. O próprio objeto impõe uma obscuridade contraditória diante da qual Marx lança mão de uma conjunção de conhecimentos para enfrentar, ainda de modo conceitual, esse objeto.

Nessa direção, Kornbluh (2010, p. 32) observa que, entre tantas possibilidades de abordar *O capital*, uma “leitura figurativa” tem o seu lugar, pois “[...] acessa a agência conceitual de forma literária, abrindo as muitas maneiras pelas quais *O capital* alcança suas ideias não de modo argumentativo, mas estético”. Para a autora, o principal mérito dessa perspectiva é que ela amplia a verve de crítica marxiana.

Dessa forma, as cesuras e costuras entre o conotativo e o denotativo, o conceitual e o não conceitual permitem compreender o texto marxiano como uma experimentação guiada pelo esforço de aproximar-se da dinâmica capitalista, orientada pela contradição, que põe sob suspeita qualquer absolutização conceitual. Seu tecido textual traz índices de uma nova racionalidade que, de modo peculiar, assume o impulso mimético ao trabalho do pensamento. Por isso, a obra de arte literária não se apresenta como uma mera companhia do seu pensar; o pensar marxiano quer ser compreendido e percebido. Assim, faz-se *pensar literário*, isto é, como um discurso racional que é articulado de modo mimético pela constelação de conceitos e pela presença de alusões artístico-literárias. O que ele diz sedimenta-se na forma de tal maneira que exposição e crítica convergem. Nessa articulação crítica entre conteúdo e forma, Marx efetiva o viés filosófico de sua obra magna: “[...] dizer claramente o que não é claro, o que não tem contornos precisos, que resiste à reificação, de modo que os momentos que escapam ao olhar imobilizador, ou que não são acessíveis em geral, sejam eles próprios descritos com a máxima distinção” (ADORNO, 2013, p. 188-189).

A contradição movimenta seu esforço intelectual e faz com que Marx assuma, no campo gnosiológico, o que Duarte (2008, p. 9) chama de uma “militância teórica

pela humanidade”. Portanto, uma teorização renovada a partir da lógica dialética faz a atividade conceitual incorporar como sua atitude aquilo que ela esquece: “O conceito não consegue defender de outro modo a causa daquilo que reprime, a da *mimesis*, senão na medida em que se apropria de algo dessa *mimesis* em seu próprio modo de comportamento, sem se perder nela” (ADORNO, 2009, p. 21).

Nesse horizonte, o diálogo entre arte, filosofia e ciência coloca-se na contramão da naturalização do monstruoso e da insensibilidade diante da dor. O encontro do conhecimento conceitual com o artístico é de confronto e de conciliação. Deparam-se conhecimentos distintos que, ao abraçarem a contradição, voltam-se para o núcleo histórico da verdade, denunciam o sofrimento e evocam a transformação social. Imaginação e especulação filosófica, sem renunciar as suas diferenças, dão-se as mãos para se tornarem expressão do pensamento.

Esse posicionamento vincula-se à luta contra a estreiteza e à formação unilateral decorrente da divisão social do trabalho no capitalismo, que fratura e hierarquiza capacidades e faculdades humanas. Vincula-se à defesa de uma formação humana omnilateral que, ao interceder a favor da diversidade e unidade das faculdades humanas, advoga uma relação não hierarquizada entre a razão e a sensibilidade. Carrega em si a utopia de um saber renovado que não se submete à força da identidade. Compromete-se com uma humanidade que se destrave do princípio do valor e se sinta, enfim, em casa, tal como a leve experiência da criança que regressa de férias e percebe que sua casa “[...] parece-lhe nova, fresca, festiva. [...] Não de outro modo surgirá o mundo – quase sem mudança alguma –, à perpétua luz da sua festividade [...]” (ADORNO, 2001, p. 102).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Dina Maria Baptista. A importância da linguagem gastronómica nas sátiras de Juvenal. **Ágora**, Aveiro (Portugal), v. 3, p. 51-88, 2001.
- ADAMOWICZ-HARIASZ, Maria. From opinion to information: the Roman-Feuilleton and the transformation of the Nineteen-Century French Press. In: MOTTE, Dean de la; PRZYBLYSKI, Jeannene M. (org.). **Making the news**: modernity & the mass press in nineteenth-century France. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999. p. 160-184.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.
- ADORNO, Theodor W. Progresso. **Lua Nova**, São Paulo, n. 27, p. 217-236, dez. 1992.
- ADORNO, T.W. Observações sobre o pensamento filosófico. In: ADORNO, T.W. **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995a. p. 15-25.
- ADORNO, T.W. Notas marginais sobre teoria e práxis. In: ADORNO, T.W. **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995b. p. 202-229.
- ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270.
- ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003a. p. 15-45.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003b. p. 55-63.
- ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodor W. **Três estudos sobre Hegel**. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Unesp, 2013.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AHMAD, Aijaz. Reconciling Derrida: "Spectres of Marx" and deconstructive politics. In SPRINKER, Michael (org.). **Ghostly demarcations**: a symposium on Jacques Derrida's Spectres of Marx. London: Verso, 2008. p. 88-109.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**: purgatório (edição bilíngue). Tradução de Italo Eugenio Mauro. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

ALMADA, Carlos de L. Samba de uma nota só: elementos musicais a serviço da expressão poética. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: UFPR, 2009. 1 CD-ROM.

ALTHUSSER, Louis. **A favor de Marx**. Tradução de Maria Leonor F. R. Loureiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ANDERSEN, Hans Christian. A sombra. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Os melhores contos fantásticos**. Tradução de Adriana Lisboa e outros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 381-392.

ANDREUCCI, Franco. A difusão e a vulgarização do marxismo. In: HOBBSAWM, Eric (org.). **História do marxismo**. Tradução de Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. v. 2. p. 15-73.

ANDRIOLO, Arley. A significação das obras plásticas populares no campo da História da Arte. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26., 2007, São Paulo. **Anais** [...]. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. v. 1. p. 41-51.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARTHUR, Christopher J. From the Critique of Hegel to the Critique of Capital. In: BURNS, Tony; FRASER, Ian (org.). **The Hegel-Marx connection**. London: MacMillan, 2000. p. 105-130.

ARTHUR, Christopher J. **The new dialectics and Marx's Capital**. Leiden, Boston: Brill, 2004.

ARTHUR, Christopher J. El Capital de Marx y La Lógica de Hegel. In: MUSTO, Marcello (org.). **Tras las huellas de un fantasma**. México: Siglo XXI, 2011. p. 201-215.

ASSIS, Machado de. **O espelho**: esboço de uma nova teoria da alma humana. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

AUGUSTO, André Guimarães. Marx e as “robinsonadas” da Economia Política. **Nova Economia**, Belo Horizonte, v. 26, n.1, p. 301-327, 2016.

AVENA FILHO, Armando. **Karl Marx e o romance do proletariado**: o caráter romanesco do *Manifesto do Partido Comunista* de 1848. 2018. 103 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

BACKHAUS, Hans Georg. Between Philosophy and Science: Marx Social Economy as Critical Theory. In: BONEFELD, Werner *et al.* (org.). **Open Marxism**: dialectics and history. London: Pluto Press, 1992. v. 1, p. 54-92.

BALZAC, Honoré de. **Les paysans**. Quebec: La bibliothèque électronique du Québec, 1855. Disponível em: <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-66.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2020.

BALZAC, Honoré de. Melmoth apaziguado. In: _____. **A comédia humana**: estudos filosóficos. Tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Editora Globo, 1954. v. XV, p. 261-306.

BALZAC, Honoré de. Gobseck. In: _____. **A comédia humana**: estudos de costumes: cenas da vida provinciana. Tradução de Vidal de Oliveira, Casimiro Fernandes e Wilson Lousada. 3. ed. São Paulo: Globo, 2012a. v. 3, p. 448-497. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-a-comedia-humana-vol-3-honore-de-balzac-em-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 22 jun. 2018.

BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada seguido de Um episódio durante o Terror**. Tradução de Dorothée de Bruchard e Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2012b.

BARBA, Clarides Heinrich de. A dialética da ação trágica na Antígona em Hegel: uma abordagem aristotélica. **Veritas**, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 985-998, dez. 1998.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. O trabalho das passagens – tradução de Sônia Campaner Miguel Ferrari. **Cadernos de Filosofia Alemã**, São Paulo, n. 3, p. 69-77, 1997.

BENOIT, Hector. Pensando com (ou contra) Marx? Sobre o método dialético de *O Capital*. **Crítica Marxista**. São Paulo, n. 8, p. 81-92, 1999.

BENSAÏD, Daniel. **Marx, manual de instruções**. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2013.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luís; ARIAS, Martín; HADIS, Martín (org.). **Curso de literatura inglesa**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRANDÃO, Rodrigo. Como levar Cândido a sério ou caricatura literária e crítica da teodiceia em Voltaire. **Dois pontos**, Curitiba, São Carlos, v. 9, n. 3, p. 163-177, dez. 2012.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Carlos Sussekind e outros. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. 261-288.

BRECHT, Bertolt. A Antígona de Sófocles. In: _____. **Teatro completo**. Tradução de Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. v. 10, p. 191- 251.

CÂMARA, Bira. Prefácio. In: POLIDORI, John William; NODIER, Hoffmann Charles; MERIMÉE, Prosper; FÉVAL, Paul; TURGUENIEV, Ivan *et al.* **História de vampiros**. São Paulo: Bira Câmara Editor, 2009. p. 5-16.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

CAMPOS, Augusto de (org.). **O balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CÂNDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 15-33.

CARCANHOLO, Reinaldo. Mercadoria, valor e fetichismo. In: CARCANHOLO, Reinaldo (org.). **Capital: essência e aparência**. São Paulo: Expressão Popular, 2011. v. 1. p. 25-97.

CARCANHOLO, Reinaldo. Sobre a ilusória origem da mais-valia. **Crítica Marxista**, Campinas, v. 16, p. 76-95, 2003.

CARCANHOLO, Reinaldo; SABADINI, Maurício. O capital e a mais-valia. In: CARCANHOLO, Reinaldo (org.). **Capital: essência e aparência**. São Paulo: Expressão Popular, 2011. v. 1, p. 123-145.

CARCANHOLO, Reinaldo; NAKATANI, Paulo. O capital especulativo parasitário: uma precisão teórica sobre o capital financeiro, característico da globalização. **Ensaio FEE**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 264-304, jun. 1999.

CAVAILLÉ, Jean Pierre. “O ilustre pervertido” Jacques Vallée des Barreaux: um caso de aceitação restrita. **Problemata: revista internacional de filosofia**, João Pessoa, v. 4, n. 3, p. 277-302, 2013.

CERQUEIRA, Hugo Eduardo da Gama. **Da MEGA à MEGA2: breve história da edição crítica das obras de Karl Marx**. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2014.

CERVANTES, Miguel de. **D. Quixote de la Mancha**. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. v. I, II e III.

CHAGAS, Eduardo F. O método dialético de Marx: investigação e exposição crítica do objeto. **Síntese**, Belo Horizonte, v. 38, n. 120, p. 55-70, 2011.

CHAMISSO, Adelbert von. **A história maravilhosa de Peter Schlemihl**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COMTE, Augusto. **Discurso sobre o espírito positivo**. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 41-94.

CORNELLI, Gabriele. "Platão aprendiz de teatro: a construção dramática da filosofia política de Platão". In: _____; COSTA, Gilmário Guerreiro da (org.). **Estudos Clássicos I: origem do pensamento ocidental**. Brasília/ Coimbra: UNESCO/ Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. p. 123-136.

COTRIM, Ana A. Marx e a épica. **Communicare**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 13-30, 2012.

COTRIM, Ana A. Tragédia e revolução: uma leitura do debate sobre Franz von Sickingen entre Marx, Engels e Lassalle. In: COLÓQUIO MARX E O MARXISMO, 7., 2013, Niterói. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: <http://www.niepmarx.blog.br/MManteriores/anais2013.htm>. Acesso em: 23 abr. 2016.

COTRIM, Ana A. Marx, Shakespeare e o nexos do dinheiro. **Signótica**, Goiânia, v. 31, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/56341/32962>. Acesso em: 23 abr. 2019.

COTTON, Anne K. **Platonic dialogue and the education of the reader**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

CRAIG, Charlotte M. "The Pledge" (*Die Bürgschaft*): Schiller's human bail bond ballad. **Dalhousie Review**, New Scotia (Canadá), v. 3, n. 83, p. 413-421, 2002.

CRUZ, Paula López. La fábula de Menênio Agripa (Liv., II, 32-33). **Nova Tellus**, México, v. 29, n. 2, p. 117-128, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994a.

DERRIDA, Jacques. Derrida caça os fantasmas de Marx. [Entrevista cedida a] Betty Milan **Folha de São Paulo**, São Paulo, domingo, 26 jun. 1994b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/26/mais!/24.html>. Acesso em: 10 jun. 2018.

DERRIDA, Jacques. Marx & Sons. In SPRINKER, Michael (org.). **Ghostly demarcations: a symposium on Jacques Derrida's Spectres of Marx**. London: Verso, 2008. p. 213-269.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Lourdes Nascimento Franco. São Paulo: Ícone, 2006.

DEUS, Leonardo Gomes de. Marx em tempos de MEGA: os planos e o plano de *O Capital*. **Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 45, n. 4, p. 927-954, out./dez. 2015.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2002.

DINIZ, Maria Helena. **Curso de direito civil brasileiro: direito das coisas**. 20. ed. São Paulo: Saraiva, 2004. v. 4.

DUARTE, Rodrigo. **Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno**. São Paulo: Loyola, 1993.

DUARTE, Rodrigo. **Adornos**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo. **Dizer o que não se deixa dizer**: para uma filosofia da expressão. Chapecó: Argos, 2008.

DUPONT, Pierre. **Le chant des ouvriers**. 1846. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Chants_et_Chansons_\(Pierre_Dupont\)/Le_Chant_des_ouvriers](https://fr.wikisource.org/wiki/Chants_et_Chansons_(Pierre_Dupont)/Le_Chant_des_ouvriers). Acesso em: 20 out. 2018.

DUSSEL, Enrique. **Las metáforas teológicas de Marx**. Estella (Espanha): Editorial Verbo Divino, 1993.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EAGLETON, Terry. Marxism without Marxism. In: SPRINKER, Michael (org.). **Ghostly demarcations**: a symposium on Jacques Derrida's Spectres of Marx. London: Verso, 2008. p. 83-87.

EISENSTEIN, Sergei. **Notas para um filme de O Capital**. Disponível em: http://revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/notas_para_um_filme_de_o_capital.pdf. Acesso em: 20 mar. 2020.

ENDERLE, Rubens *et al.* Notas de tradução. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Porto: Afrontamento, 1975.

ENGELS, Friedrich. Prefácio de Engels à terceira edição alemã. In: MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Leandro Konder. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 5-6.

ENGELS, Friedrich. Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia alemã clássica. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas**. Tradução de José Barata-Moura e outros. Lisboa: Edições Avante! Edições Progresso, 1985a. t. 3, p. 378-421.

ENGELS, Friedrich. Prefácio da edição inglesa. In: MARX, Karl. **O capital**. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 10. ed. São Paulo: Difel, 1985b. p. 25-29. Livro 1.

ENGELS, Friedrich. **Anti-Dühring**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ENGELS, Friedrich. Carta a Margaret Harkness. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 67-69.

ENGELS, Friedrich. Prefácio da primeira edição. In: MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 79-100. Livro 2.

ENGELS, Friedrich. Prefácio. In: MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 31-49. Livro 3.

ENGELS, Friedrich. Engels para Friedrich Adolph Sorge em Hoboken. In: MEDEIROS, João Leonardo. Cartas de Marx e Engels. **Marx e Marxismo**, Niterói, v. 1, n. 1, p. 167-173, jul./dez. 2013.

ESOPO. A rã e o touro. In: _____. **Fábulas de Esopo**. Tradução e adaptação de Carlos Pinheiro. 2012. p. 83-84. Disponível em: <https://lerebooks.files.wordpress.com/2012/12/fabulasdeesopo.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2018.

ESOPO. A rã e o touro. In: _____. **As fábulas de Esopo**. Adaptação de Joseph Shafan. AJC Coelho, 2008. p. 37. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000378.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2018.

ESOPO. O viajante pretensioso. In: _____. **Fábulas de Esopo**. Tradução de Odail U. Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1995. p. 66.

ÉSQUILO. Prometeu acorrentado. In: ÉSQUILO & SÓFOCLES. **Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado**. Tradução de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 111-137.

FAGUNDES, Eron Duarte. Crítica sobre o filme "Notícias da Antiguidade Ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital". **DVDmagazine**. Resenha, 6 março 2012. Disponível em: http://www.dvdmagazine.com.br/resenhas/ler-critica/id_critica/53479. Acesso em: 29 mar. 2020.

FERNBACH, David. Translator's preface. In: MARX, Karl. **Capital**. Londres: Penguin, 1992. v. II, p. 80-81.

FIGUEREDO, Sandro. **A questão identitária alemã refletida em canções**. 2014. 213 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FRAGALE FILHO, Roberto da Silva; LYNCH, Christian Edward Cyril. Shylock vs. Antônio (1594): dois olhares. **Escritos**: Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 301-322, 2008. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB_Escritos_2_13_Roberto_da_Silva_Fragale_Filho_e_Christian_Edward_Cyril_Lynch.pdf. Acesso em: 26 nov. 2019.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas no Brasil. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). **Literatura brasileira em foco VI**: em torno dos realismos. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 133-147.

FREDERICO, Celso. A arte em Marx. **Novos Rumos**, São Paulo, v. 19, ano 20, n. 42, p. 3-24, 2005.

FREDERICO, Celso. **A artes e no mundo dos homens**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FROMM, Erich. **Conceito marxista de homem**. Tradução de Octavio Velho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

GABRIEL, Gottfried; SCHILDKNECHT, Christiane (org.). **Literarische Formen der Philosophie**. Stuttgart: Metzler, 1990.

GABRIEL, Mary. **Amor e capital**: a saga familiar de Karl Marx e a história de uma revolução. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GANDESHA, Samir; HARTLE, Johan F. (org.). **Aesthetic Marx**. London: Bloombury Academic, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. As formas literárias da filosofia. In: SOUZA, Ricardo Timm; DUARTE, Rodrigo (org.). **Filosofia e literatura**. Porto Alegre: EDPUCRS, 2004. p. 11-20.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 183-190, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALLERY, Maria Clara Versiani. "I will love you dear": usura e desejo em *O mercador de Veneza*. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1/2, n. 28, p. 165-168, jan./ dez. 2006.

GARCIA, Eurimar Nogueira. **A representação de aspectos da cultura camponesa nos romances *O cura da aldeia, O médico rural e Os camponeses, de Honoré de Balzac***. 2012. 96 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, Goiânia, 2012. Disponível em: https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/EURIMAR_NOGUEIRA_GARCIA.pdf. Acesso em: 7 jan. 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Faust, der Tragödie erster Teil**. Die digitale Bibliothek. 2004. Disponível em: http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Faust_I_.pdf. Acesso em: 6 nov. 2017.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Prometheus: dramatisches Fragment. Tradução de Iaci Pinto Souto. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 11, p. 206-241, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução de Agostinho D'Ornellas. São Paulo: Martin Claret, 2016.

GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GORENDER, Jacob. Apresentação. In: MARX, Karl. **O capital**: crítica da Economia Política (livro I). Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. v. 1, p. 15-37.

GOUVEIA, Virgínio Martins. **A determinação dialética na análise da mercadoria em o primeiro capítulo do Capital de Karl Marx**. 2014. 100 f. Dissertação (Mestrado em

Filosofia) – Instituto de Filosofia, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2014.

GRESPLAN, Jorge. A dialética do avesso. **Crítica Marxista**, São Paulo, Boitempo, v. 1, n. 14, p. 26-47, 2002.

GRESPLAN, Jorge. **O negativo do capital**: o conceito de crise na crítica de Marx à economia política. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

GRESPLAN, Jorge. Fetice e alegoria. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JÚNIOR, Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagem dialética. São Paulo: Editora Unesp, 2015. v. 1, p. 51-58.

GRESPLAN, Jorge. **Marx e a crítica do modo de representação**. São Paulo: Boitempo, 2019.

GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm. As crianças de Hamelin. In: LOBATO, Marina Dupré. **Die Kinder zu Hameln**: língua, cultura e identidade em tradução. 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3682/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_COMPLET_A_FINAL%20-%20Marina%20Dupr%C3%A9%20Lobato.pdf. Acesso em: 22 ago. 2019.

GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm. **Lendas alemãs**: as lendas do diabo. Seleção, notas e comentários de Magali Moura e Ebal Bolacio. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/59745428/e-book-lendas-alemas-2>. Acesso em: 13 ago. 2019.

GUNNARSON, Gunnar. **Estética marxista**. Tradução de Frank Svensson. Brasília: Alva, [197-].

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Tradução de Ana Maria Bernardo e outros. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

HARVEY, David. **Para entender O capital**: livro I. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

HARVEY, David. **Para entender O capital**: livros II e III. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2014.

HARVEY, David. **Paris**: capital da modernidade. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. **Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio**: estudo acompanhado de tradução em verso. 2010. 227 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós- Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Tradução de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Prefácio. In: _____. **Princípios da filosofia do direito**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. XXIII-XL.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Meneses. 6. ed. Petrópolis/ Bragança Paulista: Vozes/ Editora Universitária São Francisco, 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Ciência da lógica**: 1. a doutrina do ser. Tradução de Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Federico Orsini. Petrópolis/ Bragança Paulista: Vozes/ Editora Universitária São Francisco, 2017.

HEINE, Heinrich. **The poems of Heine**: complete. Londres: Georg Bells and Sons, 1908. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/52882/52882-h/52882-h.htm>. Acesso em: 3 jan. 2018.

HEINE, Heinrich. Poemas. Tradução de Luiz Repa. **Cadernos de Filosofia Alemã**, São Paulo, n. 3, p. 107-111, 1997.

HEINE, Heinrich. Alemanha, um conto de inverno: caput 1. Tradução de Romero Freitas e Georg Wink. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 5, p. 211-214, jul. 2008.

HEINRICH, Michael. Engels' edition of the third volume of Capital and Marx's original manuscript. **Science & Society**, New York, v. 60, n. 4, p. 452-466, 1996-1997.

HERZOG, Antje; DILLON, C.; VALENTE, A.; WANDSCHEER, R. Provérbios alemães ilustrados. Mediateca. Todo conteúdo. Cultura. **Deutsche Welle**. 5 abr. 2017. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/prov%C3%A9rbios-alem%C3%A3es-ilustrados/g-18842081>. Acesso em: 2 jan. 2020.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX – 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOFFMANN, E. T. A. **O reflexo perdido**. Tradução de Alfredo Braga. Disponível em: <http://www.alfredo-braga.pro.br/biblioteca/reflexoperdido.html>. Acesso em: 20 jun. 2017.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: EbooksBrasil, 2009.

HONNETH, Axel. Honneth esquadrinha “déficit sociológico”. [Entrevista cedida a] Marcos Nobre e Luiz Repa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 out. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u37729.shtml>. Acesso em: 14 abr. 2020.

HORÁCIO. **Sátiras**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

HUTCHEON, Linda. Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática a la teoría. In: CÁZARES, Laura; DOMENELLA, Ana Rosa (org.). **De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)**. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. p. 173-193. Disponível em: <https://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.

HYMAN, Stanley Edgar. Capital as a literature. **The Kenyon Review**, v. 23, n. 4, p. 590-610, 1961. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4334171>. Acesso em: 10 ago. 2018.

HYMAN, Stanley Edgard. **The tangled bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as imaginative writers**. Nova York: Athaeneum, 1962.

INCONTRI, Dora. **Maurice Lachâtre**. São Paulo: Instituto Lachâtre, s.d. Disponível em: http://www.lachatre.org.br/maurice_lachatre.php. Acesso em: 13 fev. 2020.

JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Unesp: 1996.

JONES, Gareth Stedman. **Karl Marx: greatness and illusion**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2016.

KANGUSSU, Imaculada Maria Guimarães. **Passagens: imagem e história em Walter Benjamin**. 1996. 148 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

KANGUSSU, Imaculada. **Sobre Eros**. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2007.

KASHIURA JR., Celso Naoto. **Sujeito de direito e capitalismo**. 2012. 177 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Teoria Geral do Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

KAUTSKY, Karl. **As três fontes do marxismo**. Tradução de Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.

KLUGE, Alexander. **Encarte**. Notícias da Antiguidade ideológica: Marx – Eisenstein – O Capital. 2008. Disponível em: http://revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/kluge_encarte.pdf. Acesso em: 20 mar. 2020.

KLUGE, Alexander. Marx, Joyce e Eisenstein: a abstração mata. [Entrevista cedida a] *Deutsche Welle*. **Crítica Marxista**, São Paulo, n. 30, p. 75-78, 2010.

KLUGE, Alexander. **Percursos subterrâneos do Capital**. [Entrevista cedida a] Gertrudes Koch. 200[?]. Disponível em: http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/percursos_subterraneos_do_capital.pdf. Acesso em: 20 mar. 2020.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

KONESKI, Anita Prado. **Um “olhar” para o Fausto de Goethe**. 1999. 196 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/80876/152701.pdf;jsessionid=A2F4D05A9E28EE46700CB5932A4C2D2D?sequence=1>. Acesso em: 2 maio 2018.

KONZETT, Matthias. **Encyclopedia of German Literature**. New York: Routledge, 2000.

KORASI, Fabricio Pereira. **O vampiro romântico, uma questão estética**: uma história das representações através do mito. 2014. 219 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

KORFMANN, Michael. O Antigo versus o Moderno: o debate histórico de Gottsched, Bodmer e Breitinger. **Revista Letras**, Curitiba, n. 80, p. 193-204, jan./abr. 2010.

KORNBLUH, Anna. On Marx's Victorian novel. **Meditations**, Chicago, v. 25, n. 1, p. 15-25, 2010.

KRÄTKE, Michael. O problema Marx-Engels: porque Engels não falseou *O capital* marxiano. **Verinotio**, Rio das Ostras, ano X, n. 20, out. 2015. Disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.2380829595384.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2017.

LAFARGUE, Paul. Os gostos literários de Marx. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1974. p. 237-242.

LENIN, V. I. As três fontes e as três partes constitutivas do marxismo. In: _____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1986. t. 1.

LESAGE, Alain René. **Gil Blas de Santillane**. França: In Libro Veritas, [17_?].

LIFSCHITZ, Mikhail. **The philosophy of art of Karl Marx**. Tradução de Ralph B Winn. 2. ed. London: Pluto Press Limited, 1976.

LIFSCHITZ, Mikhail. Prólogo. In: MARX, K.; ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura**. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 39- 62.

LIMA, Allysson Fillipe Oliveira. **O povo entoa a revolução**: movimentos populares e canções na Revolução Francesa (1789-1794). 2017. 159 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. Adorno, leitor de Marx. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 41., 2017, Caxambu. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: <https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/41-encontro-anual-da-anpocs/gt-30/gt32-8>. Acesso em: 20 abr. 2019.

LIMA, Rômulo; HEINRICH, Michael. Objetividade valor e forma valor: apontamentos de Marx para a segunda edição de *O capital*. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 1, n. 38, p. 201-214, jan./mar. 2018.

LOBATO, Marina Dupré. **Die Kinder zu Hameln**: língua, cultura e identidade em tradução. Niterói, 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3682/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_COMPLET

A_FINAL%20-%20Marina%20Dupr%C3%A9%20Lobato.pdf. Acesso em: 22 ago. 2019.

LOPES, Ricardo Ribeiro Casimiro. **Marx poético**: linguagem figurada na argumentação marxiana n' *O Capital*. Rio de Janeiro, 2005. (e-book)

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LÖWY, Michael. Por um marxismo crítico. **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 3, p. 21-30, jul./dez. 1997.

LÖWY, Michael. **A jaula de aço**: Max Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Boitempo, 2014.

LUKÁCS, Georg. Don Quijote. In: _____. **Realistas alemanes del siglo XIX**. Tradução de Jacobo Muñoz. Barcelona-México: Grijalbo, 1970. p. 449-457.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. Introdução aos estudos estéticos de Marx. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 11-38.

LUTZE, Peter C. **Alexander Kluge**: the last modernist. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

MAAR, Wolfgang Leo. O novo objeto do mundo: Marx, Adorno e a forma valor. **Dois pontos**, Curitiba/São Carlos, v. 13, n. 1, p. 29-40, abr. 2016.

MACHADO, Gustavo. O papel da história no modo de exposição de *O capital* de Marx. **Verinotio**, Rio das Ostras, v. 24, n. 1, p. 238-269, abr. 2018.

MACKAY, John Henry. O único e sua propriedade – parte 1. **Verve**, São Paulo, n. 10, p. 11-42, 2006.

MACKAY, John Henry. O único e sua propriedade – parte 2. **Verve**, São Paulo, n. 11, p. 236-271, 2007.

MAGALHÃES, Antônio C. Partilhas do saber: diálogos entre filosofia e literatura. **Páginas de Filosofia**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 47-59, jul./dez. 2009.

MANN, Thomas. Posfácio: Chamisso. In: CHAMISSO, Adelbert von. **A história maravilhosa de Peter Schlemihl**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p. 89-111.

MARGLIN, Stephen. Origens e funções do parcelamento das tarefas. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 18, n. 4, p. 7-23, 1978.

MARTINS; Maurício Vieira; MEDEIROS, João Leonardo. Apresentação da carta de Marx a Engels em 7 de dezembro de 1867. **Marx e o Marxismo**, Niterói, v. 2, n. 2, p. 207-213, jan./jul. 2014.

MARX, Eleanor. Karl Marx por Eleanor Marx. **Mouro**: revista marxista, Ideo/Graphos, ano 3, n. 4, p. 11-18, jan. 2011.

MARX, Karl. **Carta a Engels em 22 de junho de 1867**. Tradução de Cássius M. T. M. B. de Brito. 1867. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/06/22.htm>. Acesso em: 10 dez. 2019.

MARX, Karl. **Value, price and profit**. Chicago: Charles H. Kerr & Co., 1913.

MARX, Karl. Das Kapital. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Werke**. Berlin: Dietz, 1962. v. 23.

MARX, Karl. Salário, preço e lucro. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas**. Tradução de José Barata-Moura e outros. Lisboa: Edições Avante! Edições Progresso, 1983a. p. 29-78. t. 2.

MARX, Karl. Mensagem inaugural da Associação Internacional dos Trabalhadores. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas**. Tradução de José Barata-Moura e outros. Lisboa: Edições Avante! Edições Progresso, 1983b. p. 5-13.

MARX, Karl. **O capital**. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 10. ed. São Paulo: Difel, 1985a. Livro 1, v. I, II.

MARX, Karl. **A miséria da filosofia**. Tradução de José Paulo Netto. São Paulo: Global, 1985b.

MARX, Karl. **Para crítica da Economia Política**. Tradução de José Arthur Giannotti e Edgar Malagodi. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Leandro Konder. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **Grundrisse**. Tradução de Mário Duayer e Nélcio Schneider. São Paulo/ Rio de Janeiro: Boitempo/ UFRJ, 2011a.

MARX, Karl. **A guerra civil na França**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011b.

MARX, Karl. **As lutas de classes na França**. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da Economia Política (livro I). Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da Economia Política (livro II). Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2014.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política (livro III). Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017a.

MARX, Karl. **Os despossuídos**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2017b.

MARX, Karl. **Diferença entre a filosofia da natureza de Demócrito e a de Epicuro**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Werke**. Berlin: Dietz, 1965. v. 31.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Marx and Engels collected works**: letters 1856–59. Londres: Lawrence and Wishart, 1983. v. 40.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. O manifesto comunista. In: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). **O Manifesto Comunista 150 anos depois**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Contraponto/ Fundação Perseu Abramo, 1998. p. 7-41.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A sagrada família**. Tradução de Sérgio José Schrato. São Paulo: Centauro, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012a.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre el arte**. Tradução de Ana Drucker. 2. ed. Buenos Aires: Claridad, 2012b.

MARXHAUSEN, Thomas. História crítica das Obras completas de Marx e Engels (MEGA). **Crítica Marxista**, São Paulo, n. 39, p. 95-124, 2014.

MATOS, Olgária C. F. Drama barroco: topografias do tempo. **Revista da Associação Brasileira de História Oral**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 43-59, jun. 1998.

MATTOS, Franklin. **A cadeia secreta**: Diderot e o romance filosófico. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

McNALLY, David. **Monsters of the market**: zombies, vampires and global capitalism. Chicago: Haymarket Books, 2012.

MEHRING, Franz. As apreciações literárias de Marx. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1974a. p. 247-249.

MEHRING, Franz. Marx e a alegoria. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1974b. p. 245-247.

MEHRING, Franz. A lírica socialista. **Princípios**, São Paulo, n. 11, ago. 1985. Disponível em: <http://www.revistaprincipios.com.br/artigos/11/cat/2279/a-lírica-socialista-.html>. Acesso em: 20 abr. 2018.

MELO, Luciana. **Elementos literários na arquitetura narrativa de Marx**. 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MÉSZÁROS, István. **Filosofia, ideologia e ciência social**: ensaios de negação e afirmação. Tradução do Laboratório de Tradução do Cenex/Fale/UFMG. São Paulo: Ensaio, 1993.

MÉSZÁROS, István. **A teoria da alienação em Marx**. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.

MIGUEL, Lorena Marina dos Santos. Harriet Martineau: a contribuição esquecida da primeira socióloga. **Cadernos de Estudos Sociais e Políticos**: dossiê Clássicas, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 16-29, 2017.

MIRANDA, José A. Bragança de. Stirner, o passageiro clandestino da história. In: STIRNER, Max. **O único e a sua propriedade**. Lisboa: Antígona, 2004. p. 295-339.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MOTA, Arlete José. Uma proposta de tradução da Sátira I, IV, de Juvenal (“O rodovalho de Domiciano”). **Principia**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 1-5, 2015.

MOURA, Magali S.; BOLACIO FILHO, Ebal Sant’ana. Os irmãos Grimm, as lendas e o diabo: algumas palavras introdutórias. In: GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm. **Lendas alemãs**: as lendas do diabo. Seleção, notas e comentários de Magali Moura e Ebal Bolacio. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 11-19.

MOZART, Wolfgang Amadeus; SCHIKANEDER, Emanuel. **Die Zauberflöte**: a flauta mágica. Tradução de Joseph Führer. Porto Alegre: Rígel, 2004.

MÜHLEN, Caroline von. **Da exclusão à inclusão social**: trajetórias de ex-prisioneiros de Mecklenburg-Schwerin no Rio Grande de São Pedro Oitocentista. 2010. 276 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo (RS), 2010.

MÜLLER, Marcos Lutz. **Exposição e método dialético em “O Capital”**. 1982. Disponível em: <https://eleuterioprado.files.wordpress.com/2015/09/muller-exposic3a7c3a3o-e-mc3a9todo-dialc3a9tico-em-marx.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2017.

MUSTO, Marcello. A formação da crítica de Marx à economia política: dos estudos de 1843 aos *Grundrisse*. **Crítica Marxista**, Campinas, n. 33, p. 31-65, 2011.

MUSTO, Marcello. A escrita de *O capital*: gênese e estrutura da crítica de Marx à economia política. **Verinotio**, Rio das Ostras, v. 24. n. 1, p. 23-57, abr. 2018.

Disponível em: <http://www.marcellomusto.org/a-escrita-de-o-capital-genese-e-estrutura-da-critica-de-marx-a-economia-politica/730>. Acesso em: 3 maio 2018.

NAVES, Márcio Bilharinho. A ilusão da jurisprudência. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 7, p. 67-72, 2001.

NEOCLEOUS, Mark. The political economy of the dead: Marx's vampires. **History of Political Thought**, Exeter (Inglaterra), v. XXIV, n. 4, p. 668-684, 2003.

NEOCLEOUS, Mark. **The monstrous and the dead: Burke, Marx, fascismo**. Cardiff: University of Wales Press, 2005.

OEHLER, Dolf. "Loucura do povo e loucura da burguesia" - Baudelaire: ator, poeta e juiz da revolução de 1848. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 26-35, 2010.

OLIVEIRA, Avelino da Rosa. O problema da liberdade no pensamento de Karl Marx. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 16, n. 29, p. 175-195, jan./jun. 1998.

OLIVEIRA, Leonardo Teixeira de. **Os ditirambos de Píndaro**: introdução, tradução e comentários. 2017. 343 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Renato Almeida de. Considerações acerca da liberdade e da ética na tese A diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro de Karl Marx. **Polymatheia**, Fortaleza, v. IV, n. 6, p. 251-265, 2008.

OLIVEIRA, Renato Almeida de. Homem e religião no movimento neohegeliano de esquerda: uma leitura de Bruno Bauer, Max Stirner e Ludwig Feuerbach. **Revista Dialectus**, Fortaleza, ano 2, n. 4, p. 106-126, jan./jun. 2014.

PAULA, João Antônio. A ideia de nação no século XIX e o marxismo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 22, n. 62, p. 219-235, 2008a.

PAULA, João Antônio de. O "outubro" de Marx. **Nova Economia**, Belo Horizonte, v. 2, n. 18, p. 167-190, maio/ago. 2008b.

PAULANI, Leda Maria. **Do conceito do dinheiro e do dinheiro como conceito**. 1991. 203 f. Tese (Doutorado em Economia) – Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. Disponível em: <http://200.144.182.150/itcp/sites/default/files/Do%20conceito%20de%20dinheiro%20e%20do%20dinheiro%20como%20conceito%20-%20Leda%20Maria%20Paulani.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Daiane Cristina. **A mulher e o discurso masculino nos romances de Eça de Queiroz**. São Paulo, 2019. 218 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03092019-145251/publico/2019_DaianeCristinaPereira_VCorr.pdf. Acesso em: 2 jan. 2020.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

POLIDORI, John William. O vampiro. In: POLIDORI, J. W. *et al.* **Histórias de vampiros**. Tradução de Bira Câmara. São Paulo: Bira Câmara Editor, 2009. p. 23-62.

PORTER, Cecelia Hopkins. The “Rheinlieder” Critics: a case of musical nationalism. **The Musical Quarterly**. v. 63, n. 1, p. 74-98, jan. 1977.

PORTER, Cecelia Hopkins. **The Rhine as musical metaphor**: cultural identity in German Romantic music. Northeastern University Press, 1996.

PRAWER, S. S. **Karl Marx and world literature**. Verso: London/ New York, 2011.

QUEIROZ, Fábio J.; COSTA, Frederico. Marx e a literatura: um estudo à luz do Capital. **Revista Eletrônica Arma da Crítica**, Fortaleza, n. 4, p. 11-30, dez. /2012.

RAIG, Charlotte M. “The Pledge” (*Die Bürgschaft*): Schiller’s Human Bail Bond Ballad. **Dalhousie Review**, Canadá, v. 82, n. 3, p. 413-421, 2002. Disponível em: https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/63504/dalrev_vol82_iss3_pp413_421.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 22 nov. 2019.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas**: apropriações políticas do imaginário mítico. 2017. 278 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2017.

REUTER, Fritz. **Seed-time and harvest**: a novel. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co., 1878. Versão kindle. The Project Gutenberg EBook. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/35889>. Acesso em: 6 jan. 2019.

ROBERTS, William Clare. **Marx’s inferno**: the political theory of Capital. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2017.

ROCHA JÚNIOR, Newton Ribeiro. O mito de Fausto e Mefisto na literatura de horror contemporânea: os demônios pós-modernos em *Hellbound Heart* de Clive Barker. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/031/NEWTON_JUNIOR.pdf. Acesso em: 3 dez. 2018.

RODRIGUES, Andrezza Christina Ferreira. **Drácula, um vampiro vitoriano**: o discurso moderno no romance de Bram Stoker. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

ROMANO, Roberto. Apresentação. In: MOURA, Mauro Castelo Branco de. **Os mercadores, o templo e a filosofia**: Marx e a religiosidade. Porto Alegre: EDPUCRS, 2004. p. 11-23.

RONAI, Paulo. Introdução – Gobseck. In: _____. **A comédia humana**: estudos de costumes: cenas da vida provinciana. Tradução de Vidal de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Globo, 2012. v. 3, p. 446-447. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-a-comedia-humana-vol-3-honore-de-balzac-em-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 22 jun. 2018.

ROSDOLSKY, Roman. **Gênese e estrutura de O capital de Karl Marx**. Tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Eduerj/ Contraponto, 2001.

ROSE, Margaret A. **Marx's lost aesthetic: Karl Marx & the visual arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **Ícone**, São Luís de Montes Belos, v. 2, n. 1, p. 55-76, jul. 2008.

ROTH, Regina. A publicação dos livros II e III d' *O capital* por Engels. **Verinotio**, Rio das Ostras, ano X, n. 20, out. 2015. Disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.32662100189051.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Tradução de Roberto Leão Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RYMER, James Malcolm. **Varney the vampire or the feast of blood**. The Project Gutenberg eBook, 2005.

SAFATLE, Vladimir. Apresentação à edição brasileira: os deslocamentos da dialética. In: ADORNO, Theodor W. **Três estudos sobre Hegel**. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 11-61.

SAFATLE, Vladimir. Materialismo e dialética sem *Aufhebung*: Adorno, leitor de Marx; Marx, leitor de Hegel. **Veritas**, Porto Alegre, v. 62, n. 1, p. 226-256, jan./abr. 2017.

SAMPAIO, Alexandre. **O olhar pós-colonial na construção de uma identidade irlandesa**: um estudo da peça *Translations*, de Brian Friel. 2008. 248 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **Paródia, paráfrase e cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Introdução aos diálogos de Platão**. Tradução de Georg Otte. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

SCHILLER, Friedrich. **Os bandoleiros**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHILLER, Friedrich. **A fiança**: texto integral. Tradução de Juliana P. Perez. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2010.

SCLIAR, Moacyr. O mercador de Veneza. **Zero Hora**, Porto Alegre, Segundo Caderno, 1-12-2005. Disponível em: <http://www.moacyrscliar.com/textos/o-mercador-de-veneza/>. Acesso em: 25 nov. 2019.

SECCO, Lincoln. Notas sobre a história editorial de O capital. **Novos Rumos**, Marília, ano 17, n. 37, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Do jeito que você gosta (As you like it)**. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Henrique IV**. Tradução de Carlos A. Nunes. Ridendo Castigat Mores, versão para E-book, 2001.

SHAKESPEARE, William. **O mercador de Veneza**. Tradução de Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Timon de Atenas**. Tradução de Henrique Braga. Porto: Lello & Irmão Editores, 1974.

SILVA NETO, Otacílio Gomes da. Cândido, Pangloss e a questão do *meilleur des mondes*: uma interpretação filosófico-literária da obra *Cândido* ou O Otimismo. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL CIDADANIA CULTURAL: DIÁLOGOS DE GERAÇÕES, 4., 2009, Campina Grande. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/publicacaoonline/literaturaecienciashumanas/2_.pdf. Acesso em: 12 nov. 2019.

SILVA, Eduardo Soares Neves. **Filosofia e arte em Theodor Adorno**: a categoria de constelação. 2006. 201 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SILVA, Francisco de Assis. Marx e a literatura. In: COLÓQUIO MARX & ENGELS (CEMARX), 8., 2015, Campinas. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2015/trabalhos2015/Francisco%20de%20Assis%20Silva%2010594.pdf. Acesso em: 13 fev. 2016.

SILVA, Francisco de Assis. **Marx**: literatura e crítica da Economia Política em “O Capital”. Salvador, 2018. 208 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SILVA, Ludovico. **O estilo literário de Marx**. Tradução de José Paulo Netto. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

SILVA, Edinilson Ferreira da. Direito e justiça em Shakespeare: *O mercador de Veneza*. **Themis**: Revista da Escola Superior da Magistratura do Estado do Ceará, Fortaleza, v. 9, p. 305-350, 2011.

SILVA, Maritza Maffei da. Shylock e o pecado capital da usura. **Diálogos do Direito**, Cachoeirinha (RS), v. 3, n. 5, p. 112-133, dez. 2013.

SOBRAL, Fabio Maia; POMPEU, Erica Mara Torres. Trabalho coagulado ou sociedade de morte: o processo histórico da transformação da vida em apêndice morto na lógica autônoma do capital. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS, 8., 2015, Campinas. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2015/trabalhos2015/fabio%20Maia%20Sobral%2010222.pdf. Acesso em: 5 set. 2007.

SODRÉ, Néelson W. (org.). **Fundamentos da estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SÓFOCLES. Antígona. In: _____. **A trilogia tebana: Édito rei, Édipo em Colono, Antígona**. Tradução de J. B. Mello e Souza. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v. 1.

SOUSA JÚNIOR, Justino. Alienação, fetichismo e discurso em *O capital*. **InterMeio**, Campo Grande, MS, v. 21/22, n. 42/44, p. 141-177, 2015/2016.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Balzac e o sono dos patifes**. Porto Alegre/Curitiba: EDIPUCRS/ Champagnat, 2012.

STOKER, Bram. **Drácula, o vampiro da noite**. Tradução de Maria Luísa Lago Bitencourt. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

TEIXEIRA, Adriano Lopes Almeida. **A genealogia da mais-valia: filosofia, economia e crítica da economia política**. 2014, 233 f. Tese (Doutorado em Economia) – Programa de Pós-Graduação em Economia do Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

TELLES, Sergio. Sobre o “jogo do copo” ou “mesa Ouija”. **Psychiatry on line Brasil**, 2 set. 2019. Disponível em: <https://www.polbr.med.br/2019/09/02/sobre-o-jogo-do-copo-ou-mesa-ouija/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

TILBY, Michael. **Balzac**. Nova York: Routledge, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TORRE, Bruna Della. Adorno, leitor de Marx. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 519-541, ago. 2019.

VASCONCELOS, André Luiz Olzon. **Ouvir o cinema contemporâneo: particularidades sonoras no filme-ensaio**. 2017. 140 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackensie, São Paulo, 2017.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VÁZQUEZ, Adolfo S. **As ideias estéticas de Marx**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VENÂNCIO, Rafael. O. Ironia e o jornalismo de Karl Marx e Friedrich Engels. **Rhêtorikê**, Covilhã, n. 2, p. 1-15, abr. 2009.

VINT, John. **Harriet Martineau and industrial strife**: from theory into fiction into melodrama. Manchester: Manchester Metropolitan University, 2007. Disponível em: <https://e-space.mmu.ac.uk/14684/1/2007-02.pdf>. Acesso em: 20 out. 2019.

VITORINO, Mônica Costa. **Juvenal**: o satírico indignado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

VOLTAIRE. **Cândido, ou o otimismo**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2012.

WHEEN, Francis. **O Capital de Marx**: uma biografia. Tradução de Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

WHITE, Robert S. Marx and Shakespeare. In: WELLS, Stanley (org.). **Shakespeare survey**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 89-101.

WILSON, Edmundo. **Rumo à estação Finlândia**: escritores e atores da história. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

WINK, Georg. Alemanha, um conto de inverno – caput 1: nota introdutória. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 5, p. 209-210, jul. 2008.

WOLFF, Robert Paul. **Moneybags must be so lucky**: on the literary structure of Capital. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1988.

WOODCOCK, Georg. **História das ideias e movimentos anarquistas**. Tradução de Júlia Tettamanzy. Porto Alegre, L&PM, 2007. v. 1.

ZANFRA, Marcello Peres. Horácio Sat. 1.4, a comédia de Terêncio e a filiação do gênero satírico. **Estudos Clássicos**, Campinas, v. 17, n.1, p. 221-238, jan./jun. 2017.