



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFBA**

**ARMANDO AVENA FILHO**

**KARL MARX E O ROMANCE DO PROLETARIADO  
O CARÁTER ROMANESCO DO MANIFESTO DO PARTIDO  
COMUNISTA DE 1848**

Salvador

2018

**ARMANDO AVENA FILHO**

**KARL MARX E O ROMANCE DO PROLETARIADO  
O CARÁTER ROMANESCO DO MANIFESTO DO PARTIDO  
COMUNISTA DE 1848**

Tese apresentada ao Programa de  
Pós-graduação em Ciências Sociais da  
Faculdade de Filosofia e Ciências  
Humanas da Universidade Federal da  
Bahia

Orientador: Prof. Dr. Valdemar Ferreira de Araújo Filho

Salvador

2018

AVENA FILHO, ARMANDO  
KARL MARX E O ROMANCE DO PROLETARIADO: O CARÁTER ROMANESCO  
DO MANIFESTO DO PARTIDO COMUNISTA DE 1848 / ARMANDO AVENA  
FILHO. -- Salvador, 2018.  
103 f.

Orientador: Waldemar Ferreira de Araújo Filho.  
Tese (Doutorado - Ciências Sociais) -- Universidade Federal  
da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

1. literatura. 2. Marx, Karl. Manifesto do Partido  
Comunista de 1848. 3. Elementos literários. 4. caráter  
romanesco. 5. romance. I. Ferreira de Araújo Filho, Waldemar.  
II. Título.

A Nubinha, Mariana e Joana

A Joaquim que é o futuro

E a Karl por sua inesgotável capacidade de atiçar minha curiosidade

O homem ou é superior ao seu destino ou é  
inferior à sua humanidade.  
Mikhail Bakhtin

Ao lado de tudo o mais que é, o Manifesto é a  
primeira grande obra de arte modernista.  
Marshall Berman

## RESUMO

A teoria marxista é original e inovadora qualquer que seja a perspectiva adotada para sua análise. E o caráter inovador não está apenas no método de abordagem e na base histórica que caracteriza sua análise, mas também no estilo adotado para explicar suas ideias. Esse estilo se caracteriza, entre outras coisas, pelo uso constante de metáforas, citações e figuras de linguagem, estilo mais próprio dos literatos do que dos cientistas sociais.

São muitos os estudos identificando e analisando o caráter literário dos escritos marxistas e aprofundar essa análise não é o objetivo deste trabalho. O que se pretende aqui é realçar essa característica e selecionar algumas passagens que demonstram de forma nítida a intenção de Marx em apresentar os problemas que está analisando sob uma perspectiva literária, intenção essa que está plenamente explicitada no Manifesto do Partido Comunista de 1848, um texto literário por excelência.

A hipótese proposta é que o Manifesto tem a estrutura e a composição dos escritos romancesados e que, assim como em outros trabalhos, Marx usa esta forma de composição não apenas como um elemento para viabilizar a explicação e o entendimento dos fenômenos analisados, mas também, e fundamentalmente, com a intenção de ampliar a comunicação efetiva com o leitor e, especialmente, pelo gosto e interesse em escrever de forma literária.

Utilizando as teorias literárias que buscam definir as estruturas e as características do romance, este trabalho procura demonstrar que estas características estão presentes no Manifesto do Partido Comunista que, além de se constituir em um ensaio sociólogo, um programa partidário e um panfleto para arregimentar militantes é também um texto literário de caráter romanesco.

Palavras-chave: Marx, literatura, manifesto, comunista, romance,

## ABSTRACT

The Marxist Theory is original and innovative in any perspective adopted to its analysis. The innovative characteristic is not only innovative in its approaching method and in the historic foundation, which characterize its analysis, but also in the style adopted to explain the ideas. This style characterizes itself, among other things, for the constant use of metaphors, citations and figures of speech, more common approach of literates than political scientists.

There are many studies identifying and analyzing the literary character of the Marxists writing and to deepen this analysis it is not the goal of this paper. The goal is to highlight this characteristic and to select some excerpts that demonstrate clearly Marx's intention to present the problems of his analysis on a literary perspective, intention richly defined on the "Manifesto of the Communist Party" of 1848, a literary writing by excellence.

The proposed hypothesis is that the Manifest has the structure and composition of romance writings and, as much as other on his writings, he uses this form of composition not only as a feasible element to the explanation and understanding of the phenomenon analyzed, but also, and fundamental, with the intention to broaden the effective communication with the reader and, specially, for the taste and interest of the author in the literary writing.

Using the literary theories to define the structures and characteristics of romance, this paper aims to demonstrate that these characteristics are present on "Manifesto of the Communist Party" that, beyond of being a sociological essay and a partisan program, in one pamphlet of regiment militants it is also a literary text of romantic character.

Key-Words: Marx, Literature, Manifest, Communist, romance

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 OBJETIVO E NOTAS SOBRE O EMBASAMENTO TEÓRICO METODOLÓGICO</b> .....	15
2.1 Objetivos .....	15
2.2 Notas Sobre o Embasamento Teórico/Metodológico .....	17
2.3 Terry Eagleton e o que é literatura .....	18
2.4 Georg Lukács e a Teoria do Romance .....	19
2.5 Mikhail Bakhtin e o romance como Ideologia .....	21
2.6 Anatol Rosenfeld e o romance moderno .....	25
<b>3 A BASE LITERÁRIA NA FORMAÇÃO DE KARL MARX</b> .....	30
<b>4 EXEMPLOS DO USO DO ELEMENTO LITERÁRIO EM ALGUNS TEXTOS MARXISTAS</b> .....	43
<b>5 O MANIFESTO DO PARTIDO COMUNISTA DE 1848 – O ROMANCE DO PROLETÁRIADO</b> .....	57
<b>6 CONCLUSÃO</b> .....	102
<b>7 REFERÊNCIAS</b> .....	104



## 1 INTRODUÇÃO

A obra de Karl Marx é singular qualquer que seja o foco de observação. Nos seus escritos, Marx inaugura uma nova forma de análise das relações sociais e econômicas, adota um método inovador de abordagem e fornece uma base histórica ampla para dar sustentação às suas teses. Mas Marx vai mais longe e, além da originalidade que caracteriza sua teoria e de sua singularidade, cria uma maneira inteiramente nova de abordar o problema científico, adotando uma linguagem que destoa da tradicional apresentação de trabalhos técnicos pela maneira literária de apresentar as questões e as categorias de análise e pelo uso constante de metáforas e citações, para ampliar a comunicação efetiva com o leitor e viabilizar a explicação e o entendimento, mas também, como se intentará demonstrar neste trabalho, pelo interesse e satisfação em escrever de forma literária.

A imponente obra de Karl Marx cria um sistema científico com poderoso instrumental conceitual, mas, além disso, se constitui em uma obra de estilo peculiar, um sistema de expressão extremamente original que foge ao jargão tradicional dos trabalhos científicos e se caracteriza pelo uso de orações verbais muito próprias, com profusão de analogias e de citações de autores clássicos, e com o uso de metáforas de alto poder explicativo, tudo isso estruturado num todo que se caracteriza pela adoção de uma forma de expressão artística de caráter nitidamente literário.

SILVA (2012), por exemplo, afirma que o sistema expressivo de Marx é, ou pelo menos inclui, esse estilo literário.

É literário porque, assim como a poesia abarca um espaço que vai mais além dos versos e se estende na prática a muitos tipos de linguagem, do mesmo modo a literatura, como tal, como conceito e como prática, ultrapassa as obras de ficção ou imagética e se estende por todo o largo campo da escritura. Ademais, o sistema expressivo de Marx constitui um estilo, um gênio expressivo peculiar, intransferível, com seus módulos verbais característicos, com suas constantes analógicas e metafóricas, seu vocabulário, sua economia e seu ritmo prosódico (SILVA, 2012, p.11).

O próprio Marx tinha consciência do componente artístico de sua obra e refere-se a ela, especialmente aquela que pode revisar, como um “todo artístico” e, em verdade, o

esqueleto conceitual de sua obra, a arquitetura sobre a qual está construída, a linguagem com a qual foi elaborada e a bibliografia utilizada lhe dão esse caráter.

A leitura de obras como a Contribuição à Crítica da Economia Política, o livro I do Capital e o Manifesto do Partido Comunista de 1848, entre outras, comprova que Marx raciocinava economicamente e filosoficamente usando a linguagem artística como forma de expressão.

A obra de Marx é plena de metáforas e outras figuras literárias que, além de constituírem-se em um ornamento dos textos, têm como objetivo facilitar o entendimento e *deshemetizar* conceitos por si mesmo herméticos, mas que incorpora, além disso, o interesse do autor em produzir um texto literário e explicitar sua vocação para o ofício de escritor, que foi exercida na sua juventude e que na maturidade se enrosca na sua obra científica.

Queiroz e Costa (2012) sugere que o uso da literatura se constituiu para Marx em um misto de técnica e método e que as passagens literárias citadas ou os personagens mencionados não o são para estabelecer uma fonte histórica de suporte a análise desta ou daquela questão, mas servem para estabelecer uma linha de pensamento que abre a vereda pela qual a questão será solucionada.

São nessas circunstâncias, mais especificamente, que o uso da Literatura constitui, para Marx, em um misto de técnica e método e não, necessariamente, uma fonte histórica no sentido mais exato da expressão. Por que misto de técnica e método? Porque aí a passagem literária cria um liame entre o problema e a necessidade de seguir procurando uma solução. A figuração começa a apontar uma saída, mas é colocada dentro de um campo de reflexão que não começa e nem com ela se encerra (QUEIROZ E COSTA, 2012, PDF, p. 15).

O fato é que Marx usa de forma frequente e deliberada elementos literários de todos os tipos nos seus escritos e neles estão presentes, reiteradamente, autores como Goethe, Shakespeare, Heine, Cervantes, Balzac, Dante Alighieri, Virgílio, Hesíodo e muitos outros.

Nesse contexto, o objetivo desse trabalho é destacar, com base na análise do Manifesto do Partido Comunista de 1848, o estilo literário de Marx, enfatizando o uso da literatura como instrumento para facilitar a comunicação verbal de conceitos e a explicação de questões econômicas e mesmo filosóficas, realçando como ele se vale desses recursos de linguagem para tornar a tese exposta mais legível e próxima do leitor leigo.

Mas não apenas isso, busca-se também demonstrar que ao elaborar o Manifesto, Marx tinha igualmente um objetivo específico e de caráter literário e não pretendia escrever apenas um ensaio sociológico ou um programa partidário, mas também um texto artístico, dando vazão ao seu propósito político e científico, mas também ao seu gosto literário.

Assim, este trabalho tem como escopo colocar em destaque o caráter literário do Manifesto do Partido Comunista de 1848, ressaltando sua estrutura e as características que lhe permitem ser lido como de fosse um texto romanceado e procurando demonstrar que sua elaboração teve por parte do autor a intenção de utilizar as características dessa forma de escrita, de maneira a tornar o texto literariamente elegante e dar-lhe elementos emocionais e romanescos de modo a estabelecer um elo entre o leitor e os fatos narrados.

Intentar-se-á também destacar no Manifesto a utilização que Marx faz do sistema de expressão literário na conceituação de questões complexas e a abordagem heterodoxa que se caracteriza pela inclusão no texto de elementos ficcionais e estilísticos alheios à estrutura conceitual básica e fora do jargão comumente encontrado em ensaios políticos ou sociológicos.

A análise que aqui se procede não tem caráter exaustivo e, embora se debruce sobre algumas passagens da obra de Marx, escolhidas para dar consistência às hipóteses levantadas, seu universo limita-se especificamente ao texto do Manifesto do Partido Comunista de 1848, dando ênfase ao caráter literário dessa obra, até porque seria impossível no escopo desse trabalho analisar a obra marxista como um todo, dada sua extensão, profundidade e complexidade da obra marxista não autorizaria outra pretensão.

Aqui vale ressaltar que o Manifesto é uma obra atribuída a Karl Marx e a Friedrich Engels e essa coautoria jamais foi contestada. No entanto, muitos autores identificam nele o estilo e as características das obras de Marx e, embora Engels possa ter contribuído em algumas passagens, a essência do texto tem caráter autoral único e marxista.

Wheen (2001) lembra que a Liga Comunista encarregou diretamente ao “cidadão Marx” a tarefa de escrever o Manifesto Comunista e, embora admitindo que as ideias de Engels tiveram influência na sua elaboração, afirma, sem meias palavras, que o texto foi escrito exclusivamente por ele.

Embora todas as edições modernas do Manifesto tragam os nomes de Marx e Engels – e não há dúvida de que as ideias de Engels tiveram influência –, o texto que finalmente chegou a Londres, no início de fevereiro, foi redigido unicamente por Karl Marx, em seu estúdio na Rue d'Orleans nº 42, escrevendo furiosamente pelas noites adentro, em meio a uma densa névoa de fumaça de charutos. (WHEEN, 2001, p. 115).

Netto (1998) diz que “não há dúvida, à vista da documentação hoje disponível, que, embora fruto da colaboração de ambos, a expressão literária do texto é quase totalmente da responsabilidade de Marx” (NETTO, 1998, p.4). Já a jornalista e escritora Françoise Giroud (1997), autora de uma biografia de Jenny Marx, afirma que Marx foi encarregado no II Congresso da Liga Comunista de escrever um programa comunista “ao mesmo tempo teórico e prático” e conta em detalhes como ele foi escrito por Marx, embora sempre consultando o amigo Engels:

Assim que retorna de Bruxelas, Marx começa o trabalho. Mal levantara da cama, Jenny trabalha com ele. Ela lhe serve de secretária, copista e não se abstém em intervir, ao contrário. Adora este trabalho. É a sua verdadeira missão, onde ela se sabe insubstituível diante da escrita indecifrável por qualquer pessoa e que transmite um pensamento que ela fecunda. (...). As coisas não andam muito depressa porque Engels voltou a Paris e Karl precisa consultá-lo sem cessar (GIROUD, 1997, p. 84, 85).

Por conta da sua atividade política ligada a partidos não marxistas, a autora teve essa biografia questionada por militantes marxistas, mas nessa questão específica segue outros biógrafos que sugerem uma participação coadjuvante de Engels na elaboração do Manifesto, restrita a consultas, sugestões, inclusão de frases e a correção compartilhada, mas a essência e autoria do texto pode, sem dúvida, ser atribuída a Marx

Essa é a premissa que aqui se adota e a referência ao Manifesto sempre se fará tratando-o como uma obra marxista. No entanto, independente do tamanho ou da importância da participação de Engels, o que se pretende destacar no Manifesto do Partido Comunista de 1848 é seu estilo literário e uma preocupação acentuada com a estética do texto, uma característica autoral de Marx.

A busca desse caráter literário é o objetivo principal desse trabalho, cujo escopo é a tentativa de demonstrar que uma intenção artística e literária movia o autor do Manifesto e que a obra possuiu uma estrutura e uma composição que lhe dá um caráter de romanesco e, por isso, pode ser considerado como uma espécie de romance, o romance do proletariado.

## **2 OBJETIVO E NOTAS SOBRE O EMBASAMENTO TEÓRICO/METODOLÓGICO**

### **2.1 Objetivos**

O objetivo deste estudo é ressaltar, tomando como base o Manifesto do Partido Comunista de 1848, que Karl Marx, além ter construído um edifício teórico poderoso para a explicação da realidade social e econômica dos estados – valendo-se para isso da elaboração de um sistema filosófico próprio e de conceituações singulares para a explicação do fenômeno econômico e social –, intentou, ao mesmo tempo, criar uma obra que transcendesse o aspecto acadêmico tradicional e que contivesse elementos literários e linguísticos que a tonassem uma obra artística.

Esses elementos são facilmente encontrados em vários textos de Marx, mas, em função da amplitude de sua obra e dos limites desse trabalho, a análise que aqui se tentará estará limitada ao Manifesto do Partido Comunista de 1848, ainda que outros textos sejam tomados como exemplo, não apenas por seu simbolismo, mas também pelas características dessa obra que lhe dão forte caráter literário.

O trabalho compõe-se de três partes. Na primeira, procede-se a um bosquejo histórico/biográfico de Karl Marx de modo a tentar identificar a base literária na sua formação e suas inclinações para o criar literário. Na parte dois, serão selecionadas e analisadas algumas passagens da obra marxista em que o autor se vale de elementos literários para explicar ou dar ênfase aos fenômenos analisados. Finalmente, na parte três, se procederá a análise conceitual e subjetiva da estrutura textual e temática do Manifesto do Partido Comunista de 1848 tentando identificar na obra os elementos que caracterizam o texto romanceado.

Adota-se aqui a ideia de que o Manifesto do Partido Comunista não é apenas um texto que descreve a ascensão da burguesia e o sistema de dominação e exploração que ela

impõe à maioria da população, tampouco apenas mais um libelo que prega a revolução e acena para um novo mundo organizado sob a égide do socialismo e que conclama os proletários a unir-se para cumprir o seu destino. O Manifesto é tudo isso, mas é também um texto artístico, um dos primeiros da era moderna.

Berman (2007) afirma que o Manifesto é primeira grande obra de arte modernista e com isso ressalta seu caráter inovador, artístico e dotado de uma personalidade transgressora. E, com efeito, o Manifesto é um documento que se coloca em oposição às formas tradicionais dos textos científicos já que se vale de uma linguagem dita não científica, em tudo avessa aos cânones acadêmicos, e de elementos não referenciais e pouco comum em obras desse tipo. Como se não bastasse, mesmo em relação aos textos relacionados à arte ou a filosofia, é possível verificar especificidades no Manifesto, o que lhe dá características singulares também no âmbito da teoria do romance.

Tomando como base essas premissas, a ideia subjacente a este trabalho é de que o Manifesto, ao mesmo tempo que possui características típicas de um ensaio acadêmico e de um panfleto que dá apoio e consistência teórica à luta política, apresenta também a estrutura de um romance e sua composição tem um nítido caráter romanesco.

O caráter romanesco é aqui entendido como uma narrativa que usa elementos ficcionais e imaginativos que transcendem os tradicionais ensaios sociológicos, que adota uma construção narrativa não sujeita à existência de fontes empíricas ou secundárias determinadas e que estabelece uma espécie de empatia com o leitor que independe da crença na tese que esboça, de modo que o contexto narrativo tem ao mesmo tempo características que acenam ao empirismo e ao cientificismo e outras que apelam à emoção e à simpatia do leitor, predicados tipicamente literários.

Vale ressaltar que esse trabalho não pretende esgotar a análise literária do Manifesto ou de outras obras do autor, busca apenas apresentar alguns elementos estruturais da forma romanceada que estão presentes nessa obra, que se constitui em um texto que se for lido sob o signo da literatura transforma-se rapidamente em um romance de ideias e de aventuras.

A tese que aqui se esboça vai no sentido de afirmar que o Manifesto do Partido Comunista de 1848 apresenta a forma, o enredo, a estrutura, a composição e o estilo de um romance. E essa constatação, longe de minimizar a importância política de um documento que se tornou a bíblia daqueles que lutaram e ainda lutam pelo socialismo, procura apenas ressaltar o seu caráter literário e a preciosidade do seu estilo e destacar a estrutura romanesca do texto que, especialmente nos dois capítulos iniciais, tem as características típicas de um romance, o romance do proletariado.

## **2.2 Notas Sobre o Embasamento Teórico/Metodológico e Primeiras Observações**

O embasamento teórico-metodológico utilizado para expor a hipótese aqui levantada vale-se de vários autores, mas dá ênfase especial a Georg Lukács, Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton e Anatol Rosenfeld, sempre no intuito de identificar, através da contribuição desses autores na elaboração de uma teoria do romance, elementos que, presentes no Manifesto, lhe deem caráter romanesco.

Vale reiterar que não se busca cotejar as teses levantadas por esses autores com o texto do Manifesto, nem proceder a uma análise profunda das suas características em relação às categorias presentes na obra. Tampouco pretende-se aqui uma análise rigorosa no sentido de garantir e avaliar um caráter literário indiscutível ao texto marxista, exame que poderá ser realizado em outra oportunidade e por outros estudiosos, o objetivo deste trabalho é simplesmente registrar características presentes no texto que indicam uma certa estrutura literária e pinçar os elementos que caracterizam o romance, cotejando-os com a estrutura e a composição Manifesto.

## **2.3 Terry Eagleton e o que é literatura**

O livro de Terry Eagleton (2003), “Teoria da Literatura: Uma Introdução”, foi extremamente útil ao embasamento teórico deste estudo por sua clareza na definição do



que é literatura. Antes de tudo, porém, Eagleton questiona os cânones ocidentais que catalogam determinados autores como literatos e outros não e, ao mesmo tempo, mostra que alguns autores tipicamente identificados com as ciências sociais são incluídos como literatos nesses cânones, enquanto outros são simplesmente esquecidos.

Muitas têm sido as tentativas de definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como escrita “imaginativa” no sentido de ficção – escrita esta que não é literalmente verídica. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede. A literatura inglesa do século XVII inclui Shakespeare, Webster, Marel e Milton; mas compreende também os ensaios de Francis Bacon, os sermões de John Donne, a autobiografia espiritual de Bunyan, e os escritos de Sir Thomas Browe, qualquer que seja o nome que se dê a eles. Eventualmente, ela poderia abranger o *Leviatã*, de Hobbes, e a *History of the Rebellion*, de Claredon. (...) A literatura inglesa do século XIX geralmente inclui Lamb (mas não Bentham) Macaulay (mas não Marx) e Mill (mas não Darwin ou Herbert Spencer) (EAGLETON, 2003, p.1 ).

Como será analisado na secção final deste documento, Eagleton faz um apanhado das teorias que tentam explicar porque um texto é considerado literatura e outro não, e suas ideias dão substância a tese de que o Manifesto apresenta esse caráter literário. O autor constata que a literatura não pode ser vista como uma categoria objetiva, mas que tem suas raízes “em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State”. E conclui:

Portanto o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais (EAGLETON, 2003, p. 22).

## **2.4 Georg Lukács e a Teoria do Romance**

Especial atenção foi dado ao livro “A teoria do Romance”, de Georg Luckács (2000), uma vez que o autor húngaro analisa a forma interna do romance, diferenciando-o da

epopeia por seu caráter concreto e pelo fato da sua intenção, sua ética, ser visível na configuração da obra e um elemento estrutural na composição literária.

A epopeia carregaria em si uma perfeição pueril, que será alcançada após as desventuras sofridas pelos heróis, ao passo que o romance enfrenta um mundo imperfeito e é, ele próprio, uma imperfeição.

O romance é a forma de virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia; a forma do drama, à margem da vida, situa-se além das idades humanas, mesmo se compreendidas como categorias apriorísticas, como estágios normativos. O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação (LUKÁCS, 2000, p, 71).

Lukács contrapõe o romance “à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros” e o caracteriza como forma artística em constante mudança e transformação “que aparece como algo em devir, como um processo” e daí o seu caráter moderno. LUKÁCS, 2000, p, 73).

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro conhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sendo vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido da vida (LUKÁCS 2000, p. 82).

A estrutura literária do Manifesto está impregnada desse sentido de devir e a forma interna do texto é a peregrinação, não do indivíduo problemático rumo a si mesmo, mas de uma classe que se liberta do “opaco cativo” e ruma para o autoconhecimento.

Seguindo um roteiro de análise que propõe ao romance o papel de obra artística da modernidade, Lukács demonstra que o indivíduo criador, o escritor, estende sua reflexão criativa a um universo duplo no qual coteja o destino que anseia com a sua realidade.

Pois a reflexão do indivíduo criador, a ética do escritor no tocante ao conteúdo, possui um caráter duplo: refere-se ela sobretudo à configuração reflexiva do destino que cabe ao ideal na vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa de sua realidade. Essa reflexão torna-se novamente, contudo, objeto de reflexão: ela própria é meramente um ideal, algo subjetivo, meramente postulativo; também ela se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino esse que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado (LUKÁCS, 2000, p. 86).

Nesse sentido, se intentará demonstrar ao longo desse trabalho que o autor do Manifesto adota idêntica posição em relação ao conteúdo que aborda e também estabelece essa relação entre o destino ideal e subjetivo que cabe ao protagonista de sua saga – a classe proletária – e a realidade que lhe é imposta e se lhe configura estranha e incompatível com seu devir.

O romance, atenta Lukács, difere da epopeia que tem “a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmo épico” e por isso seus heróis não se propõem a mudar essa realidade, mas apenas vencer os obstáculos que se lhes impõe para viver em paz essa realidade perfeita. Ao contrário dela, o romance seria a forma de expressão da era moderna, pois busca mudar o destino estabelecido e criar um futuro diferente da realidade.

## **2.5 Mikhail Bakhtin e o romance como Ideologia**

Mikhail Bakhtin foi também de importância crucial no embasamento teórico dessa tese, não apenas por sua definição de romance e a comparação com outros gêneros, mas também e, principalmente, pelas categorias de análise que ele expõe e utiliza e que procuramos identificar no texto do Manifesto.

Em “Questões de Literatura e Estética: A teoria do Romance”, BAKHTIN (1988) posiciona o romance e sua importância no mundo moderno. Reconhece a dificuldade em estabelecer uma teoria do romance e o caracteriza como um gênero único entre os gêneros.

Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às novas condições de existência (BAKHTIN, 1988, p. 398).

Bakhtin percebe que o romance é o único gênero em evolução, o único transformador e capaz de não apenas descrever a realidade, mas transformá-la. E faz do romance um filho da modernidade, dela nascido e por ela alimentado, e continuamente nutrido pela história mundial, sendo por isso o único entre todos os outros gêneros que apenas adaptam-se às condições de uma nova existência.

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1998, p. 400).

Ao dizer que o romance é o único gênero em evolução, Bakhtin quer afirmar que por isso mesmo ele é o único gênero que tem a capacidade de perceber a realidade, decifrá-la e propor transformações.

“Somente o que evolui pode compreender a evolução”, diz Bakhtin e essa frase define com perfeição o Marx escritor, alguém que para compreender a evolução, evoluiu. E

evoluiu não apenas na forma de ver o mundo e analisá-lo, mas também na maneira como descreve esse mundo, fugindo dos textos arcaicos e herméticos da ciência e introduzindo uma linguagem inovadora, literária, própria ao novo mundo que está nascendo.

O romance é o gênero da era moderna e Marx foi contemporâneo dos primeiros autores que deram forma a esse gênero, não sendo demais citar novamente BERMAN (2007) e a tese de que o Manifesto de certa forma inaugura a modernidade. Modernidade entendida como um evento ou uma experiência vital e contemporânea compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo.

Os protagonistas do romance moderno não se limitavam a descrever e compreender o mundo, pelo contrário, de uma forma ou de outra eles denunciavam uma realidade que desejavam superar, e no Manifesto isso se faz de maneira magistral.

“A experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance” diz Bakhtin (BAKHTIN, 1998. p. 407), caracterizando um gênero que está ligado a um passado que se deseja superar e a um futuro que deseja alcançar, mediado por um presente que ainda está se tornando presente. A experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) estão perfeitamente delineados no Manifesto, que não pode ser considerado um romance apenas por esse motivo, mas que, como se pretende demonstrar, possui todas as características de um texto romancado e transformador.

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com seus inimigos literários, etc. (BAKHTIN, 1998. p. 417).

Cada uma dessas representações está presente no romance e, talvez, por ser dotado dessa polifonia, dessa multiplicidade, Marx, ao produzir um ensaio acadêmico e um documento de luta política, lhe tenha dado uma forma romanesca, pois essa forma lhe

permitiria colocar os fatos sob uma perspectiva moderna, trazer uma problemática inédita e original, uma interpretação da realidade única, que não justifica o passado, ao contrário, tenta destruí-lo.

Dotado da ojeriza que lhe causava os profetas, Marx não faz profecias, mas prediz o futuro, e, como diz Bakhtin, a predição é própria do romance.

A profecia é própria da epopeia, a predição é própria do romance. A profecia épica se realiza totalmente nos limites do passado absoluto ( se não em dada epopeia , ao menos nos limites da tradição que a envolve). Ela não diz respeito ao leitor e ao seu tempo real. Já o romance quer profetizar os fatos, predizer e influenciar o futuro real, o futuro do autor e dos leitores. O romance tem uma problemática nova e específica; seus traços definitivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro (BAKHTIN, 1998, p. 420).

Cada palavra acima pode ser identificada no Manifesto do Partido Comunista de 1848, e seu texto parece convidar o leitor a conhecer o passado e perceber o futuro. O Manifesto inaugura a modernidade e o faz não como um ensaio técnico-científico, ou como um panfleto político, mas com um texto romanceado, cheio de realidade e emoção, talvez porque seu autor tenha intuindo que a “modernidade do romance é indestrutível”, como diria posteriormente Bakhtin.

Vale destacar que levantar a hipótese de que o Manifesto do Partido Comunista possui as características típicas de um romance, longe de constituir-se uma heresia para com a tese por ele defendida é apenas a constatação do seu caráter baktinniano e a aceitação da ideia de que o romance ultrapassou as fronteiras da arte literária. E nesse sentido não é excessivo admitir que os tratados de sociologia, política e economia possam por vezes ultrapassar as fronteiras do cientificismo.

Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabada o romance frequentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica,

Duas outras questões levantadas por Bakhtin são fundamentais na compreensão do romance e do seu papel histórico. A inadequação do personagem ao mundo em que vive e o caráter ideológico do texto romanceado.

O romance é a saga da inadequação do homem ao mundo em que nasceu, é a saga da sua revolta e da luta contra o destino que lhe impôs uma realidade de vida. Os grandes heróis da modernidade literária, Emma Bovary, Julian Sorel, Anna Karenina, Dimitri Karamazov, estão sempre em luta contra o destino que lhes coube e o romance é a história dessa luta. Bakhtin afirma que “o homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” e um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação.

O Manifesto do Partido Comunista é a história da inadequação de uma classe ao seu destino e o que ali se relata é uma história heroica de superação.

Bakhtin também afirma que o personagem do romance é um ideólogo em maior ou menor grau, o que faz dele um gênero ideológico por excelência, que define o passado como um ponto de partida inacabado e o futuro como um salto literário ideológico que marcará uma revolução na consciência humana.

Em Bakhtin, “o personagem do romance, como regra, é um ideólogo em maior ou menor grau” (BAKHTIN, 1998, p. 426), e esse caráter está inteiro no Manifesto, um texto ideológico por definição, e isso se torna explícito não apenas na postura política e catequizadora do seu narrador, mas na força ideológica dos personagens da saga, pois, como se verá adiante, há personagens na história narrada por Marx.

Bakhtin mostra ainda como o romance se distancia da construção épica e como se aproxima da “familiarização cômica do mundo e do homem” e sua representação deixa de ser um trabalho dos deuses ou de mortais semideuses trazendo a representação artística para realidade que é por si mesma inacabada.

E aqui surge um ponto que aproxima o caráter científico do Manifesto ao seu caráter romanesco já que a obra se constitui ao mesmo tempo uma nova concepção científica e um texto romanesco, pois fundamentado na experiência pessoal e social. No Manifesto,

Marx consegue uma prodigiosa junção que une a experiência social e a invenção criadora, que une o texto romanesco ao texto sociológico e político.

## **2.6 Anatol Rosenfeld e o romance moderno**

O ensaio “Reflexões sobre o Romance Moderno”, que faz parte da coletânea *Texto e Contexto*, de Anatol Rosenfeld (2013), aborda outro aspecto igualmente importante para a pretensão de dar um caráter romanesco ao Manifesto Comunista. Rosenfeld chama atenção ao fato de que o romance moderno rompe com a linearidade e a cronologia e elimina o caráter absoluto do tempo. No romance moderno não se faz necessário medir o tempo com os relógios, o tempo deixa de ser cronológico e passa a ser o tempo humano e esse tempo é presente, é passado e é futuro.

O passado e o futuro se inserem – através da repetição incessante que dá ao romance um movimento giratório – no monólogo interior da personagem que se debate na sua desesperada angústia, vivendo o tempo do pesadelo. A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Ora, mesmo que de forma desavisada alguns analistas queiram definir um tempo cronológico para a história contada por Marx no Manifesto, esse tempo não existe na realidade dos relógios, ele existe dentro do ser humano, ou melhor dentro da sociedade de classes formada por eles.

No Manifesto, os marcos temporais não estão definidos cronologicamente, mas sucedem-se em vários espaços e em vários países para enfeixar-se num objetivo sem tempo e sem espaço, pois o tempo em Marx não é o século XIX ou o Século XX, mas um tempo qualquer que virá inexoravelmente com o fim da sociedade capitalista e a ascensão do proletariado ao poder.



O espaço tampouco é definido, não está neste ou naquele país, mas em todo o mundo, pois a ideia comunista não tem um lugar específico, tampouco passado ou presente, mas terá em algum momento um futuro objetivo estabelecido pelo saber científico ou pelo sonho literário do autor.

Rosenfeld (2013) também destaca que no romance moderno, mesmo quando focado em um personagem, não há um centro definido, uma “psicologia retratista” do herói, ou do espaço em que ele habita, mas uma simultaneidade em que se destaca a polifonia de vários aspectos de uma realidade.

O tempo e o espaço não são absolutos no Manifesto, pelo contrário, são “relativos e subjetivos” e submetem-se a uma ideia, a uma história. Nesse sentido, o Manifesto inaugura a modernidade, muito antes de Baudelaire, de Proust, de Joyce ou de Faulkner.

A técnica simultânea joga com grandes espaços e coletivos. Elimina, quase sempre, o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva de uma personagem central. Os indivíduos – quase totalmente desindividualizados – são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana (ROSENFELD, 2013, p. 95).

O Manifesto não pode ser considerado um romance tradicional ou um ensaio científico formal, não é um texto literário estrito senso e não se ocupa em contar a história de um herói e de um vilão, ainda que eles estejam presentes na trama, tampouco conta a vida e as desventuras de um homem. O Manifesto trata da “simultaneidade da vida coletiva” e de “um amplo espaço geográfico num segmento de tempo”. Um tempo sem cronologia, um espaço sem delimitações. É, na verdade, a história do homem dissolvido na ideia de um mundo diferente.

O Manifesto poderia facilmente ser diagnosticado como fruto dessa técnica moderna de narrar na qual “o indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos” (ROSENFELD, 1996, p. 95), e apresenta múltiplas visões do mundo que dialogam entre si. É um texto

plurilíngue e a ação é dada pela simultaneidade dos acontecimentos, que envolve a visão de mundo da burguesia e sua ascensão, e uma forma diferenciada de ver esse mundo – a visão de mundo do proletariado, que vai resultar no comunismo –, e essas duas visões dialogam no texto.

Na sociedade burguesa, o trabalho vivo é apenas um meio para multiplicar o trabalho acumulado.

Na sociedade comunista, o trabalho acumulado é apenas um meio para aumentar, enriquecer, fazer avançar a existência dos operários. (MARX E ENGELS, 2015, p. 50)

O diálogo que se estabelece entre os diversos modos de ver o mundo ou, como veremos adiante, entre os protagonistas da trama, estabelece múltiplas significações que, polifonicamente, estão expostas no texto.

Na sociedade burguesa, o passado domina o presente; na comunista o presente domina o passado; na sociedade burguesa, o capital é independente e pessoal, ao passo que o indivíduo ativo não tem independência nem personalidade. (MARX E ENGELS, 2015, p. 50).

Mas a modernidade do Manifesto do Partido Comunista não está inscrita apenas na sua estrutura e composição, mas também nas ideias que coloca em discussão. É um texto pioneiro e traz nele o espírito de sua época, estando impregnado das preocupações do seu tempo e dotado daquele espírito unificador que está nas manifestações culturais que inauguram a modernidade.

E essa modernidade está igualmente desnudada no papel do narrador na saga dos proletários. O narrador do Manifesto não é o narrador tradicional, onisciente e distante daquilo que narra, como no romance clássico. O narrador do Manifesto se insere na narrativa, comenta, sugere, propõe e está inteiramente envolvido na história que conta à semelhança do narrador de “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust, que é, ao

mesmo tempo, personagem, protagonista e responsável por conduzir o leitor ao longo de sua história.

Com efeito, o autor do Manifesto do Partido Comunista se antecipa aos criadores do romance moderno e elabora um texto que traz características inovadoras na técnica narrativa e que, por momentos, dá ao narrador da trama um papel de protagonista, que intervém, explica e rebate os temas da história. E esse narrador, ao tempo em que expõe o desejo de seus heróis, assume-se, ele mesmo, como um deles, abandonando a 3ª pessoa do plural e adotando a 1ª pessoa do plural, que o inclui na trama.

Nesse sentido, os comunistas podem resumir suas teorias nesta única expressão: supressão da propriedade privada. Nós, comunistas, temos sido criticados, sob a alegação de que queremos suprimir a propriedade pessoal adquirida pelo trabalho individual; a propriedade que se constituiria o fundamento de toda a liberdade, de toda atividade e de toda a independência pessoal. (...) não precisamos suprimi-la; o desenvolvimento da indústria suprimiu-a e continua suprimindo-a diariamente (MARX E ENGELS 2015, p.48).

Há nítidas semelhanças com o narrador do livro, “A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy”, de Laurence Sterne, obra do século XVIII, que Marx amava, e que pode ser considerada precursora do modernismo por suas inovações literárias. Vários romancistas admitem a influência de Sterne, a exemplo de Machado de Assis, cujo protagonista da obra admite, no prólogo ao leitor do seu Memórias Póstumas de Brás Cubas, ter adotado “a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre” (ASSIS, 1986, p. 513).

Mesmo considerando que o Manifesto é um ensaio sociológico, chama atenção o fato do seu autor, interferir diretamente na análise que está a proceder, se, no entanto, consideramos que o texto marxista conta uma história com elementos romanceados, pode-se inferir que o autor dá início a uma nova forma de narrar em que não se contenta em relatar os acontecimentos, mas interfere diretamente no que está relatando. E essa é outra característica do Manifesto que o aproxima dos textos modernistas.

Esse e outros aspectos demonstram que o Manifesto do Partido Comunista de 1848 é um texto moderno e inovador seja qual for a abordagem utilizada para sua análise. Este trabalho se concentrará, todavia, na avaliação do seu caráter literário e da sua estrutura textual que se assemelha a um texto romanceado.

### **3 A BASE LITERÁRIA NA FORMAÇÃO DE KARL MARX**

Antes de tornar-se um cientista social, de embrenhar-se pelas questões econômicas e sociais, antes de ser o cientista político empenhado em disseminar uma nova forma de ver o mundo e de dar início à sua obra que viria ser a mais profunda e fenomenal crítica ao sistema capitalista de produção, Karl Marx foi um literato. A formação literária de Marx, seu gosto pelos poetas e prosadores influenciaram fortemente suas obras da juventude e estão presentes também em toda a monumental construção teórica por ele elaborada.

A formação intelectual do jovem Marx teve no lar e na escola seus primeiros fundamentos e, se no Ginásio de Trier, onde nasceu, foi conduzido intelectualmente por professores de base humanista e liberal iniciando-se no aprendizado do grego e do latim, teve ao seu lado, em casa, um preceptor de sólida formação racionalista, seu pai Hirschel Marx, que, apesar de criado na tradição judaica, possuía uma visão de mundo avessa à concepção tradicional e muito próxima ao racionalismo francês.

Em Trier, na fronteira entre a França e a Alemanha, o pai de Marx assimilou em seus estudos tanto a filosofia alemã quanto as ideias dos teóricos do Iluminismo francês e teve a oportunidade de - com o fim das restrições aos judeus pós Revolução Francesa - estudar Direito e ampliar seus conhecimentos.

Heinrich Marx era judeu, mas converteu-se ao cristianismo luterano antes do nascimento de Marx não por ter se convertido verdadeiramente, mas pela necessidade de adaptar-se a uma sociedade cristã que discriminava os judeus e enaltecia o patriotismo germânico. Heinrich era um advogado que queria ocupar cargos públicos e a repressão religiosa estabelecida pela monarquia absolutista prussiana não lhe dava esse direito. Assim, ansioso por estabelecer-se na burocracia estatal, mudou seu nome para Heinrich e, deixando de lado o judaísmo, batizou toda a família.

Após ter abandonado, pelo menos formalmente, o judaísmo, o pai de Marx mudou o nome, em 1818, de Hirschel Mordechai para Heinrich Marx e parecia estar confortável

no seio do nacionalismo prussiano da sociedade de Trier, mas isso não o fez abandonar suas convicções filosóficas.

Mclellan(1990) afirma que atitudes tipicamente judaicas não estavam de acordo com as visões gerais do pai de Marx e, cita Eleanor, sua neta, que o definia como um homem “imbuído das ideias livres francesas do século XVIII sobre política, religião, vida e arte” (apud MCLELLAN 1990, p. 18,19).

Segundo Wilson (2006) Heinrich Marx era um livre-pensador kantiano, mas que citava Voltaire e Rousseau constantemente e que certamente incutiu no espírito do filho o germe da crítica e da análise livre de todos os temas e questões, ainda que de uma forma simples e baseada na fé e na moral. Heinrich havia sofrido a influência dos franceses durante a ocupação napoleônica da Renânia e era grande sua admiração pelos filósofos que pregavam a igualdade e a fraternidade, especialmente Rousseau, e passou essa admiração para o filho.

O pai foi uma influencia literária de peso na formação do jovem Marx, mas seu gosto pela literatura foi também fortemente influenciado e consolidado por aquele que viria a ser seu sogro, pai da sua amada Jenny. O pai de Jenny von Westphalen, que viria a ser a Sra. Karl Marx, era o barão Ludwig von Westphalen, um aristocrata culto e com ideias liberais. Wheen (2001) afirma que o Barão von Westphalen era um “conservador liberal bem intencionado, aflito com as privações dos pobres, mas desfrutando da abundância de sua vida” (WHEEN, 2001, p. 25). Aliás, Wheen (2001) observa que as ideias de von Westphalen eram assemelhadas às de Heinrich Marx e os dois, que moravam na mesma rua, tornaram-se amigos, compartilhando o mesmo pensamento iluminista e o gosto pela literatura.

Os filhos do Barão, Edgar e Jenny, logo tornaram-se amigos do jovem Marx que passou a lhe frequentar a casa. Mclellan (1990) registra o encantamento do jovem Marx com os dotes intelectuais do Barão, especialmente sua enorme cultura, a capacidade de ler em latim e grego e de falar várias línguas e o gosto pela poesia romântica. Enquanto seu pai lia Voltaire e Rousseau, von Westphalen dedicava seu tempo a Homero, Dante, Goethe e Shakespeare. Foi provavelmente essa identificação intelectual que fez nascer entre os

dois uma insuspeitada amizade e abriu no coração de Marx uma vereda que parecia conduzi-lo a uma vocação literária.

Marx admirava tanto o Barão que lhe dedicou sua tese de doutorado concluída em 1841. A dedicatória é ao mesmo tempo uma homenagem e um agradecimento e demonstra a influência de von Westphalen não apenas na formação literária de Marx, mas fundamentalmente na sua formação como ser humano.

Perdoe-me, meu querido amigo paternal, por prefaciá-la uma obra sem importância com um nome amado como o seu: mas estou impaciente demais para esperar por outra oportunidade para lhe dar uma pequena prova de meu amor. Que todos os que têm dúvidas a respeito do poder do espírito tenham, como eu, a sorte de admirar um homem idoso que conservou seus impulsos juvenis e que, com um entusiasmo sábio pela verdade, aceita com prazer todo progresso. Longe de fugir dos fantasmas reacionários e do céu frequentemente escuro de nosso tempo, você sempre foi capaz, inspirado por um idealismo profundo e ardente, de perceber, por trás dos véus que o escondem, o santuário que queima no coração deste mundo. Você, meu paternal amigo, sempre tem sido para mim a prova viva de que o idealismo não é uma ilusão, mas a realidade verdadeira (apud McLELLAN, 1990, p. 28).

Todos os biógrafos ressaltam a importância dessa amizade na formação de Marx, então com dezessete anos, e nas longas caminhadas que os dois amigos faziam pelos bosques de Trier era frequente ver o Barão recitando trechos inteiros de Homero e das principais peças de Shakespeare e em pouco tempo o discípulo também recitava o bardo de cor. Shakespeare virá a ser um dos autores preferidos de Marx e Wheen (2001) registra que a admiração de Marx por Shakespeare era tanta que ele recitava estrofes inteiras de suas peças para as filhas. Paul Lafargue, casado com uma delas, Laura Marx, comenta seu encantamento pelo dramaturgo inglês:

Sua família inteira fazia um verdadeiro culto ao grande dramaturgo inglês; suas três filhas conheciam de cor muitas das obras dele. Depois de 1848, quando quis aperfeiçoar seus conhecimentos de inglês, que já sabia ler, Marx fez um levantamento e uma classificação de todas as expressões originais de Shakespeare. (apud WHEEN, 1999, p. 26).

O gosto de Marx pela literatura e um certo idealismo próprio dos adolescentes já se podia notar na redação que ele escreveu para o exame final no Friedrich-Wilhelm Gymnasium, em Trier, intitulada: “Reflexões de um jovem a respeito de uma profissão”. Na composição o jovem Karl Marx já se vê frente ao dilema da escolha e num texto de estrutura próxima ao literário especula sobre a frustração que pode advir de uma opção vocacional equivocada.

A natureza assinalou ao animal a esfera de sua atividade e o animal age calmamente dentro dela, não se esforçando para ir além, nem suspeitando que haja outra. Para o homem, também, a deidade deu uma meta geral, melhorara a humanidade e a si mesmo, mas deixou que ele buscasse os meios pelos quais ele atingir esse ideal, deixou que ele escolhesse a posição na sociedade que seja mais adequada e da qual ele possa elevar a si mesmo e a sociedade. Essa escolha oferece uma grande vantagem sobre as outras criaturas, mas ao mesmo tempo é um que pode destruir a vida inteira do homem, frustrar todos os seus planos e torná-lo infeliz. (Marx, apud MACLELLAN, 1999, p.34)

Segundo MacLelan (1999), Hugo Wyttenbach, professor de história de Marx, elogiou o texto, mas viu nele o pendor do aluno para uma escrita original identificando “o desejo exagerado de Marx por expressões raras e imaginativas” (MACLELLAN, 1999, p.26)

Embora não tratasse de si mesmo e de suas aspirações a composição já revelava as preocupações de Marx com relação ao seu futuro e a possibilidade de tornar-se poeta estava latente em seu espírito, mas, ao mesmo tempo, o jovem estudante mostrava-se preocupado com a vocações que não abrangem a vida propriamente dita, mas apenas verdades abstratas.

(...) as vocações que não abrangem a vida, mas tratam, de preferência, de verdades abstratas são as mais perigosas para a juventude cujos princípios ainda não estão cristalizados, cuja convicção ainda não é firme e inabalável, embora elas pareçam ao mesmo tempo ser as mais sublimes quando se



enraízam profundamente no peito e quando sacrificamos a vida e todo esforço pelas ideias que as regulam (Marx, apud MACLELLAN, 1999, p.34)

A escolha entre dedicar-se à poesia ou as questões não abstratas, que Marx teria de fazer no futuro, parece estar aí delineada. Mas, mesmo ressaltando a seriedade e a análise que todo jovem deveria fazer ao escolher uma profissão e da ética com que deveria exercê-la, Marx não se mostra rígido em seus conceitos e admite que as relações sociais e outros aspectos podem induzi-lo a adotar outros caminhos, conforme está explícito nesse parágrafo da redação, citado por Wilson.

Porém nem sempre podemos seguir a carreira que consideramos nossa verdadeira vocação; nossos relacionamentos na sociedade já estão até certo ponto formados antes que sejamos capazes de determiná-los. E nossa constituição física já se nos impõe, e suas determinações ninguém pode desprezar” (Marx apud WILSON, 2006, p.135)

Aos dezessete anos, Marx deixou Trier para cursar a universidade em Bonn e já então, apaixonado pela literatura e pelos poetas românticos, sua mente como que abandona o racionalismo no qual fora criado e almeja seguir a vocação literária.

Nessa época, Marx começou a fazer poemas e epigramas. Wheen (2001) lembra que aos dezoito anos, recém-chegado à Universidade de Berlim, Marx fazia epigramas criticando o lado obscuro do grande Hegel, aquela altura adorado nas universidades e instituições da Alemanha. No seu caderno de notas há uma epigrama ironizando o grande pensador alemão:

Palavras, ensino, misturadas todas em confusão diabólica,  
Para que cada um possa pensar o que bem quiser,  
Ao mesmo sem jamais ser confinado em limitações estritas.  
Transbordando da inundação, precipitando-se do rochedo,  
Assim são as palavras e ideias da Amada que o Poeta concebe;  
Ele entende o que pensa, e inventa, livre, o que sente.  
E assim pode cada um sugar para si mesmo o nutritivo néctar do saber;

E agora tudo sabes, já que eu te disse o nada em profusão. (Marx, apud WHEEN, 2001, p. 29)

Datam dessa época também os poemas líricos compostos por Marx, com versos cheios de amor trágico e falando do destino humano como um jogo de forças misteriosas. Os poemas tinham como modelo Heine, Goethe, Schiller e outros e ele próprio os criticava pelo excesso de retórica.

Marx escrevia poemas para louvar sua amada Jenny, mas também para exercitar o gosto pelo romantismo. Ele próprio, no entanto, os desqualificava, mas neles já é possível ver, ainda que embrionário, seu estilo denso e muitas vezes sarcástico, pouco afeito a temas românticos e que viria a caracterizar sua obra posterior. Wilson (2006) identifica também uma certa tendência à sátira presente nesses poemas e o gosto do autor por metáforas e representações.

Esses poemas juvenis de Marx, que ele próprio criticava, taxando-os meramente de retóricos, quase imediatamente após escrevê-los, tem, não obstante certa força, e são interessantes na medida em que revelam todo o repertório de impulsos e emoções que lhe são característicos, antes de serem atrelados aos pistões do seu sistema. O estilo áspero e tenso, bem apropriado à sátira, é totalmente inadequado aos temas românticos, que são os mais frequentes; no entanto, mesmo neles encontramos algo daquela cristalização dura e escura que virá distinguir a prosa de Marx, e eles deixam na mente do leitor alguns símbolos recorrentes. (WILSON, 2006, p. 138)

Os heróis desses poemas estão sempre a enfrentar inimigos poderosos e mostram uma vontade férrea de lutar contra eles, como se estivessem imbuídos de uma missão, o que será uma espécie de premonição da própria vida de Marx, dedicada a lutar contra o maior de todos os seus inimigos: o monstro poderoso do capitalismo. Se numa balada é o marinheiro solitário que luta contra as ondas e o vento e desafia e conquista o mar, em outra é o capitão ameaçado pelas sereias ou o herói que amaldiçoa o deus que lhe reduz a força e impede de exercê-la.

Outra influência literária marcante na formação do jovem Marx foi a tragédia Prometeu Acorrentado, atribuída a Ésquilo. Wilson (2006), bem como outros autores, registra o

encanto de Marx pelo mito de Prometeu, o deus grego responsável por roubar o fogo dos deuses e dá-lo aos mortais, despertando a ira de Zeus que, irritado com o poder que se colocaria ao alcance dos mortais, o teria então punido amarrando-o a um rochedo por toda a eternidade enquanto uma grande águia comia seu fígado, que crescia novamente para novamente ser comido.

Prometeu será o mito predileto de Marx: a epígrafe de sua tese de doutorado será a fala de Prometeu a Zeus, em Ésquilo: “Sabe tu que jamais quereria eu trocar meu infortúnio pela condição de servo teu. Pois melhor me parece estar acorrentado a este rochedo do que passar toda a vida como fiel mensageiro do pai Zeus” (WILSON, 2006, p. 139).

Silva e Melo (2014) segue essa linha e faz uma analogia entre a luta de Prometeu, que se revolta contra a ordem estabelecida e o deus que a mantém, e a luta do proletariado que desafia a poderosa burguesia e sua ordem.

(...) os elementos literários contidos no mito de Prometeu oferecerão uma explicação (discursiva) sociológica para entendermos como Karl Marx pensou que se daria a luta de classes, a tomada de consciência dos trabalhadores e, por que não dizer, como Marx ousou construir a sua própria teoria da História. Tal qual Prometeu, que desafiou Zeus e se revoltou contra uma ordem estabelecida, Marx, enquanto narrador de um discurso científico, assume a figura prometeica. Ora, Prometeu assiste à tensão de duas “classes”, a dos deuses e a dos mortais. A tensão consiste no fato de que cabe aos humanos obedecer aos desígnios e caprichos dos deuses. Não há espaço para contestação. Há dominadores e dominados. Então Prometeu surge como a figura que presenteia a humanidade com a centelha divina do fogo, concedendo-lhe o dom da reflexão, do conhecimento, do alimento divino. Marx também observa a opressão de uma classe pela outra, gerando um conflito que só encontrará superação pela tomada de consciência da classe oprimida. E essa consciência é o elemento libertador do jugo da opressão burguesa. Ao alertar os trabalhadores sobre o papel da consciência na luta de classes, Marx, no Manifesto, veste as roupas de Prometeu e também oferece aos operários um pouco da chama do fogo sagrado. (SILVA E MELO, 2014, p. 42, 43).

Marx louva o mito de Prometeu e que premonição parece conter esse encantamento pelo herói que ousa ficar do lado dos mais fracos, enfrentado os deuses poderosos. É como se, antes mesmo de sonhar em ser o que seria, Marx já perscrutasse seu destino e

identificasse a luta que seria a razão de sua vida: tomar o fogo da burguesia para entregá-lo ao proletariado. Em prol desse objetivo, demonstrou muitas vezes que preferia ficar acorrentado ao rochedo do que passar a vida submetido ao deus capitalista e explorador.

O modelo poético de Marx era inspirado também no romantismo alemão e em poetas como Heine, Goethe e Schiller, cujos heróis traziam uma espécie de sentimento de missão e esse sentimento sempre ocupou a mente de Marx.

Os poemas do jovem Marx, por exemplo, já adivinhavam os caminhos que o homem Marx iria trilhar. Eram poemas com forte influência do romantismo alemão, mas traziam neles a força de um espírito que desejava lutar contra a injustiça e que estava sempre ao lado dos mais fracos, trazendo latente o desejo de mudar o mundo.

Com desdém jogarei minha luva  
bem na cara do mundo,  
e verei o colapso deste gigante pigmeu  
cuja queda não sufocará meu ardor.  
Então errarei divino e vitorioso  
pelas ruínas do mundo  
e, dando uma força ativa às minhas palavras,  
me sentirei igual ao criador. (Marx, apud MACLELLAN, 1999, p.34)

O jovem Marx fazia baladas de amor, mas nelas incluía invariavelmente uma causa pela qual estava disposto a lutar e seus heróis eram geralmente homens comuns obrigados a lutar contra seres muito mais poderosos que eles. É como se já adivinhasse que seu maior herói seria o proletariado que, embora fraco, empunharia suas armas contra a poderosa burguesia.

Wilson (2006) lembra uma das baladas de Marx em que um herói amaldiçoa um deus que lhe roubou tudo o que tinha, outra referência a Prometeu. Ele então jura vingança e, embora sua força tenha sido despedaçada, constrói um forte de ferro que enche de terror quem o contempla. É como se o jovem Marx intuísse que teria de construir uma fortaleza teórica de ferro para enfrentar seus poderosos adversários.

Esses poemas – 152 deles preservados num caderno de 262 páginas guardados com reverência por sua esposa Jenny, pois muitos deles foram a ela dedicados –, eram de notável riqueza imaginativa, mas, como disse o próprio Marx em carta a seu pai, eram expressões de afeto e reflexões teóricas ao invés de orações poéticas.

Pressionado pelo pai, que demonstra em carta sua preocupação em vê-lo transformado num poeta menor e que esperava vê-lo dedicado às artes jurídicas, Marx abandona os poemas líricos e ocupa-se em redigir uma tese sobre filosofia do direito que, tudo fazia crer, o encaminharia para a vereda sem curvas da atividade jurídica.

Mas um intelecto poderoso como o dele jamais seria encarcerado por uma única disciplina e as trezentas páginas que escreveu sobre a filosofia do direito longe de encaminhá-lo para um único caminho, vão ampliar seu arco de interesses e, ao mesmo tempo que se embrenhava nos manuais de direito processual civil e de direito canônico, lia sem parar obras literárias e filosóficas e começava a por em prática outra de suas vocações ligadas à literatura: a arte da tradução. Nesse período, Marx traduz a *Germânia* de Tácito, a *Trístia* de Ovídio e mais tarde *A Retórica* de Aristóteles, e isso ao tempo em que aprendia inglês e italiano sozinho, recorrendo apenas aos livros de gramática.

A filosofia do direito não foi capaz de afugentar Marx da leitura dos romances e dos tratados filosóficos e tampouco será capaz de apartá-lo da produção literária. Assim, ele retorna à literatura escrevendo uma novela humorística intitulada “Escorpião e Felix”, na qual os estudiosos encontram forte influencia do *Tristram Sandy*, livro de Laurence Sterne.

Esse esboço de romance é recheado de alusões que vão da Bíblia a E.T.A. Hoffmann, passando por Ovídio, Shakespeare e Goethe, e se ocupa de digressões de todo tipo sobre Deus e o dinheiro, sobre os filósofos e a filologia e sobre os clássicos. Isso sem falar nos comentários sobre as mulheres, a jurisprudência e o direito de primogenitura.

A novela conta a história de Escorpião, filho de um alfaiate, de seu amigo Félix e de seu cão constipado. É composta de 24 capítulos e constitui-se no dizer de WHEEN (2001) uma “torrente disparatada de humor esdrúxulo e chacota”, mas vai além disso e, apesar da multiplicidade de ideias que tenta abarcar e da retórica do absurdo que lhe

caracteriza, demonstra em alguns capítulos o tipo de ideias que se formavam na cabeça do jovem Marx.

Em um dos capítulos dessa estranha novela mostra que, longe de ser apenas uma “torrente de humor esdrúxulo”, o texto de Marx finca o pé em questões sociais e políticas importantes e não é possível dizer que se trata de um texto literário amorfo, tal é a tessitura das ideias entrelaçadas, ainda que de maneira pouco convencional e por vezes descontraída. É o caso, por exemplo, dos seus comentários sobre o direito de primogenitura:

O homem comum, vale dizer, aquele que não desfruta a boaventura do direito de primogenitura, luta com a vida vertiginosa, se lança no mar que aumenta e, com os mesmos direitos que Prometeu, agarra as pérolas nas profundidades; e ante seus olhos se apresenta, de forma maravilhosa, a configuração interna da Ideia e crê com mais coragem; enquanto o senhor primogênito somente deixa cair gotas sobre si, teme deslocar seus membros e, por isso, senta diante de uma lavadora. Encontre, a pedra filosofal! “ (MARX, Escorpião e Félix, Pg.61; Revista Confluências, Pg.61, Tradução de Wilson Madeira Filho, <http://www.confluencias.uff.br/index.php/confluencias/article/viewFile/33/177> )

"Escorpião e Félix" é um texto ambíguo que critica o catolicismo, a aristocracia e o moralismo da sociedade e não se pode garantir se é uma paródia ou uma tentativa de Marx de colocar suas dúvidas existenciais em uma obra literária. Para Sam Stark, editor da "Harper's Magazine" e autor de um ensaio sobre os cadernos do jovem Marx publicado em fevereiro de 2008 na revista "The Believer", o aspecto romântico e fragmentário do romance tem menos de influência do que de paródia:

Até onde ele está levando a sério essa visão. Até onde está parodiando os mecanismos românticos e se apropriando deles para seus próprios fins políticos. (Apud artigo de BERNARDO DE CARVALHO: Marx, o jovem, Folha de São Paulo, domingo, 23 de janeiro de 2011 <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2301201103.htm>)

Mas, apesar dessa ambiguidade, já é possível encontrar o embrião do que viria a ser o estilo literário de Marx, o gosto pelas metáforas e pelo jogo de palavras e a superposição de frases que se deslocam em formas variadas para fortalecer o sentido maior da ideia que se expressa, e isso com uma pitada de poesia.

Estava sentado imerso em pensamentos, coloquei Locke, Fichte e Kant de lado e me entreguei as meditações profundas para descobrir que relação pode haver entre uma lavadora e o direito de primogenitura, quando, de repente, me veio um lampejo e, ideia trás ideia, minha visão foi iluminada e uma imagem de luz apareceu diante de meus olhos. O direito de primogenitura é a lavadora da aristocracia, uma vez que uma lavadora só existe com a finalidade de lavar. Mas, lavando, alveja, e assim empresta um brilho pálido ao que é lavado. Da mesma forma o direito de primogenitura prateia o filho primogênito da casa, lhe empresta um brilho prateado, enquanto, nos outros, estampa a pálida cor romântica da miséria. Quem lava nos rios se lança contra os elementos da natureza, se bate contra sua ira e luta com a força dos braços; porém, quem está sentado à beira de uma lavadora se queda inerte, contemplando os cantos das paredes.

(MARX, p.61, Escorpião e Félix, Revista Confluências, Tradução de Wilson Madeira Filho,

<http://www.confluencias.uff.br/index.php/confluencias/article/viewFile/33/177>

Outra passagem interessante de Escorpião e Felix é ressaltada por Wheen(2001) que acusa uma semelhança entre um parágrafo jocoso da novela e o texto inicial de “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”, uma das mais importantes obras de Marx.

“Todo gigante(...) pressupõe um anão, todo gênio, um filisteu tacanho e preconceituoso, e toda tempestade no mar, a lama: e, tão logo os primeiros desaparecem, chegam os últimos, sentando-se à mesa e escarrapachando arrogantemente as pernas compridas.

Os primeiros são grandes demais para este mundo e, por isso, são expulsos. Mas os últimos criam raízes e nele permanecem, como se pode ver pela realidade dos fatos, pois o champanhe deixa na boca um travo repulsivo, o herói César deixa atrás de si o impostor Otaviano, o imperador Napoleão deixa o rei burguês Luís Filipe(...)” (Marx, Apud WHEEN, 2001, p. 32)

Wheen (2001) encontra um “eco sugestivo” entre esse paragrafo de “Escorpião e Felix” e aquele em que Marx lembra a afirmação de Hegel de que todos os fatos e personagens

da história mundial se repetem, acrescentando que da primeira vez como tragédia e da segunda como farsa.

A amplitude dos temas tratados por Marx em *Escorpião e Félix* é tal que muitas vezes o elemento literário se perde e a ironia se esvai. O próprio Marx vai reconhecer, em carta que dirigiu ao seu pai, que sua novela possui um “humorismo forçado”.

No fim do semestre eu novamente procurei as danças das musas e a música dos sátiros e no último volume que lhes enviei o humor forçado de "Escorpião e Félix" e o mal concebido fantástico drama "Oulanem" estão perpassados de idealismo que finalmente muda completamente, dissolvendo-se em arte puramente formal que não tem objetos a inspirar e nenhum progresso excitante de ideias. (Apud MCLELLAN,1990 p. 39)

Sem embargo, após dedicar-se à "*Escorpião e Félix*", Marx escreve um drama poético, intitulado *Ounalem*, cuja influência de Goethe é marcante. Com apenas um ato, o drama trata do pacto entre o protagonista, *Ounalem*, e o diabo.

Maclellan (1990) afirma que o texto é “uma obra de suspense cômica contemporânea cujo herói era uma cópia fraca do Fausto envelhecido” (MCLELLAN,1990 p. 35) Wheen (2001), por outro lado, lembra que *Oulanem* é um anagrama aproximado de Emanuel, o nome bíblico de Jesus, e que essa foi a origem das teses absurdas que propugnavam ser Marx um adepto do satanismo, como atestava o reverendo americano Richard Wurmbbrand em sua obra inquisidora “Era Karl Marx satanista?”

Marx não tinha nenhum apreço pela religião fosse ela representada por Deus ou pelo diabo, mas, apesar do tom apocalíptico e da detectável proximidade com o Fausto de Goethe, a tragédia marxista tinha cor literária até para assustar as mentes absorvidas pela crença irracional, como atesta o parágrafo abaixo:

They are Oulanem also, also Oulanem!  
There's death rings in that name. Well, let it ring  
Till in its owner vile it rings its last.  
But wait, I have it now! As clear as air,  
Firm as my bones, it comes up from my soul.  
His oath stands up in arms before my eyes!  
I've found it, and I'll see he finds it too!



My plan is made--you are its very soul,  
Yes, you, Oulanem, are its very life.  
Would you work Destiny as 'twere a puppet?  
Make Heaven a plaything for your calculations?  
Fabricate Gods out of your old spent loins?  
Now, play your part off pat, my little God;  
But wait--wait for your cue--leave that to me!  
(MARX, KARL, Scenes from Oulanem, in  
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1837-pre/verse/verse21.htm>)

Não se sabe se por obra de Deus ou do diabo, mas a peça teatral escrita por Marx em 1839 teve o efeito de afastá-lo definitivamente da pretensão de dedicar-se à literatura, ainda que não pudesse afasta-lo do estilo literário que já então estava entranhado em seus textos.

Súbito, como num passe de mágica – ah, esse passe, a princípio, foi um golpe dilacerante –, avistei o distante reino da verdadeira poesia como um longínquo castelo de fadas, e todas as minhas criações desfizeram-se em nada. (...) Uma cortina desceu, meu sacrário despedaçou-se e novos deuses tiveram de ser instalados” (Marx, Apud WHEEN 2001, p. 32).

Assim, de forma literária e com um estilo que denunciava o Marx literato, ele anuncia que vai dedicar-se a outros projetos e não mais especificamente ao ofício literário, mas, apesar disso, toda a grande obra que irá produzir desde então terá um estilo único, de cunho literário indiscutível, com uma linguagem original e perfeccionista e de tal modo que sua obra, como ele próprio afirmava, se constituía em um todo artístico.

## **4 EXEMPLOS DO USO DO ELEMENTO LITERÁRIO EM ALGUNS TEXTOS MARXISTAS**

A matriz conceitual de Marx está construída a partir de um sistema criativo de metáforas, citações e analogias usadas à exaustão, mas não se sabe se seu objetivo, ao adotar essa forma de expressão, era tornar mais fácil ao leitor a compreensão do fenômeno que descrevia e analisava ou se simplesmente era este o seu estilo – e ele embelezava o texto com citações e analogias literárias apenas para caracterizá-lo – ainda que fosse em tudo oposto aos compêndios clássicos que se ocupavam da sociologia e da economia.

Qualquer que tenha sido sua intenção, é possível dizer que a obra marxista possui um estilo literário próprio e os elementos ficcionais, bem como as figuras de linguagem usadas de forma recorrente, atuam como um instrumento que, na maior parte das vezes, facilita o entendimento do fenômeno econômico e social, ainda que em alguns momentos estejam presentes apenas para embelezar o texto ou caracterizar um estilo.

Silva (2012) ressalta que o autor do *Capital* era um economista muito extravagante que com imensa facilidade se movia tanto no terreno dos dados empíricos mais concretos e minuciosos, quanto no das mais finas e concretas abstrações. E ressalta o quanto Marx irritava os cientistas de sua época, pois seus textos eram “a combinação da objetividade científica com a denúncia indignada e combativa das contradições sociais e dos interesses dissimulados da Economia Política” (SILVA 2012, Pg. 20)

Não seria demais acrescentar que, além disso, se constituíam em obra artística, não apenas pelo estilo refinado e avesso ao hermetismo, tão comum nos textos universitários, mas também pela profusão de escritores e poetas citados, pela intercalação de fatos e passagens da história e da literatura e pelo uso frequente de metáforas e comparações, mais afeitas aos textos literários do que à pesquisa científica.

Marx aborrecia sobremaneira a elite acadêmica com essa maneira pouco comum de explicar fatos científicos e, provavelmente, esse aborrecimento se estenderia aos pesquisadores modernos que ainda cultuam uma linguagem hermética e exclusiva para os textos considerados científicos e que, por ser assim, tornam sua compreensão restrita aos eleitos que detém o conhecimento daquela linguagem específica.

É ainda Silva (2012) que, ao definir a obra de Marx, caracteriza bem sua inadequação aos cânones da academia:

Não era um economista puro, nem um sociólogo puro, nem um político puro: era um cientista social completo, que não encontraria espaço determinado em nenhum dos “departamentos especializados” das universidades modernas, como não o encontrou nunca nas universidades alemãs do seu tempo, cheias de “petulantes e arrogantes” acadêmicos que consideravam – diz com bom humor – a dialética “como um horror para a burguesia. (SILVA, 2012, p. 21)

Mas, além de transitar por várias especialidades e por várias ciências, Marx ainda tinha a petulância de fazê-lo de forma artística, esgrimindo também uma dialética literária com direito a jogos de palavras, uso de versos e poemas, de metáforas e contraposições que não apenas facilitavam a explanação da tese proposta, mas tornava agradável e culturalmente enriquecedora sua leitura.

A “Contribuição à Crítica da Economia Política” escrito em 1859 e revisado por ele antes de sua publicação é um texto em que se pode identificar em sua plenitude o elemento literário, pois está recheado de citações, metáforas e abstrações que estabelecem um estilo único de expor questões conceituais.

O uso de figuras de linguagens avessas ao texto formal das academias é tal que “A Contribuição à Crítica da Economia Política” pode ser classificado como um ensaio literário e, independente da premissa científica que esgrime, pode ser lido como uma pesquisa objetiva da realidade ou como um texto encadeado, sem pretensões sociológicas e de agradável leitura.

É um texto repleto de citações literárias e, sabendo o impacto que sua obra teria e as críticas que receberia, já no prefácio da primeira edição Marx recorre ao poeta Dante

Alighieri e usa a literatura para afirmar que não se curvará frente aos interesses que fatalmente iria contrariar. “Mas entrada para a Ciência – como na entrada do Inferno – é preciso impor uma exigência: *Qui si convien lasciare ogni sospetto/ Ogni viltà convien che sai morta*”. (MARX,1978, p.132)

E Marx vai continuar a fazer ciência com um pé na literatura, embora no primeiro Capítulo da Contribuição à Crítica da Economia Política, no qual analisa a mercadoria e estabelece as diferenças e comparações entre o valor de uso e o valor de troca, o leitor se depare com um parágrafo inicial tipicamente acadêmico. “O valor de troca aparece primeiramente como relação quantitativa em que valores de uso são trocáveis entre si. Em tal relação formam eles a mesma grandeza de troca”. (MARX 1978, p. 136).

Assim Marx dá início à sua explanação e tudo leva a crer que que uma abordagem acadêmica virá a seguir para elucidar os termos de sua premissa, mas, surpreendentemente, para elucidá-la ele não recorre aos números frios ou aos produtos mais característicos da relação de troca, vale-se, diferentemente, da literatura, mais especificamente de Sextus Aulus Propertius, poeta romano, nascido em 43 a.C., conhecido como Propércio, cuja notoriedade foi o domínio da elegia, um tipo de poesia melancólica composta para os funerais e cujo objetivo era o elogio ou o lamento àquele que morreu.

Assim é possível que um volume de Propércio e oito onças de rapé sejam o mesmo valor de troca, apesar dos valores de uso incompatíveis do tabaco e da elegia. Como valor de troca, um valor de uso é exatamente tanto valor quanto o outro, bastando apenas estar à mão na porção certa. O valor de troca de um palácio pode ser expresso em determinado número de latas de graxa para botas. Inversamente, fabricantes londrinos de graxa têm o valor de troca de suas muitíssimas latas expresso em palácios. Totalmente indiferente, portanto, ao seu modo natural de existência, e sem consideração à natureza específica da necessidade para o qual são valores de uso, as mercadorias cobrem-se umas às outras em quantidades determinadas, substituem-se entre si na troca, valem como equivalentes e, apesar de sua aparência variegada, apresentam a mesma unidade (MARX 1978, p. 136).

É assim, para horror dos catedráticos empedernidos da vetusta academia e para gaudium daqueles que admiram a arte e a literatura, que, utilizando um livro de Propércio, o rapé

e um punhado de latas de graxa para botas que Marx explica o “trabalho objetivado”, reafirmando que “todas as mercadorias são cristalizações da mesma unidade”. E vale notar que o exemplo põe a nu, como nenhum outro, as características que o autor quer ressaltar, afinal nada é mais diferente do que o rapé e a elegia de Própercio.

Quando analisa o dinheiro no segundo capítulo de “A Contribuição à Crítica da Economia Política”, Marx também se vale de elementos literários e inicia o texto estabelecendo uma analogia entre o amor e o dinheiro lembrando que “num debate parlamentar sobre os Banks-acts de Sir Robert Peels de 1844 e 1845, Gladstone observava que nem mesmo o amor levou tantas pessoas à loucura como o cismar sobre a essência do dinheiro” (MARX, 1978, p. 163), comparação que, por si só, já seria uma heresia para o modelo acadêmico da época.

Marx faz então uma análise exaustiva sobre a gênese do dinheiro e se dá ao luxo de usar metáforas de todo tipo para explicar seus mecanismos. Destaca, por exemplo, que o modo de ser da moeda no processo de circulação é igual à quantia de ouro contida nela, multiplicada pelo número de seus cursos, mas quando quer explicitar que cada moeda – tenha ela apenas um curso ou gire dez vezes – atua como uma única moeda em cada compra e venda utiliza-se de uma metáfora irrepreensível e perfeitamente adequada.

Contudo o soberano, gire uma ou dez vezes, atua sempre somente como único soberano em cada compra ou venda. É como um general que, graças à sua chegada no momento oportuno a dez diferentes pontos no mesmo dia de batalha substitui a dez generais, mas apesar disso em todos os pontos continua sendo o mesmo e idêntico general (MARX 1978, p196).

Posteriormente para demonstrar que na circulação do dinheiro metálico há uma perda entre o modo de ser como moeda e seu modo de ser metálico (como ouro) e que, mesmo valendo a mesma coisa, a moeda já não tem sua quantia em ouro original, pois perde parte desse valor, o que demandaria uma explicação complexa, Marx vale-se novamente do seu incomparável estilo literário e diz:

Quanto mais tempo a moeda gira a uma velocidade estável, ou quanto mais movimentada é sua circulação num mesmo período de tempo, maior é a separação que se produz entre seu modo de ser como moeda e seu modo de ser metálico, de ouro ou prata. O que sobra é *magninominis umbra* (a sombra de um grande nome). O corpo da moeda não é nada mais do que uma sombra. (MARX 1978, p.197).

Antes, ele já havia alertado que:

Na fricção com todos os tipos de mãos, porta-níqueis, bolsos algibeiras, caixas, arcas e cofres, a moeda se desgasta, deixando um átomo aqui, outro ali, perdendo assim, pelo desgaste em seu giro pelo mundo, cada vez mais de seu conteúdo intrínseco. (MARX 1978, Pg.197).

Assim, explica de maneira brilhante e literária que o ouro de que é feito o dinheiro perde seu valor intrínseco, ou, como diz ele literariamente sobre a moeda: “Gastando-a se gasta”(MARX 1978, Pg.197).

Nesse e em outros textos Marx faz da arte uma aliada da ciência, mas, além disso, não há como não perceber o desejo do autor de fazer literatura, ou pelo menos de demonstrar seu conhecimento e sua intimidade com o universo literário.

Outro aspecto bem explicitado em “A Contribuição à Crítica da Economia Política” é o uso do método dialético, mais especificamente do materialismo dialético, que diferia da formulação hegeliana pelo fato de incorporar a dinâmica histórica cultural, econômica e social.

Em Hegel a dialética é vista no âmbito da famosa fórmula tese, antítese e síntese de maneira a se pensar a realidade como um choque de contrários e essa realidade, em constante mudança através do choque de opostos, termina por dar origem a uma terceira solução que os comporá em uma síntese. Em Marx, a dialética toma contornos materialistas e impregna-se da dinâmica histórica, cultural e social e assim torna-se um método de estudo da história e das relações materiais de produção que lhe são inerentes.

O mais interessante, porém, é que Marx, fazendo jus ao seu estilo literário e à sua criatividade artística, estabelece uma forma completamente nova de expor suas ideias, criando uma espécie de dialética literária hegeliana onde cada oração passa pela fórmula do choque de opostos.

Silva (2012) afirma que o caráter literário das obras de Marx, a contundência de suas frases traz o mesmo segredo de sua concepção dialética da história, definida como uma luta de classes ou luta de opostos: “Em suas frases, é muito frequente encontrar uma estrutura sintática nas qual parecem nitidamente perfilados dois opostos em correlação antagônica, que acabam por terminar fundidos numa frase sintética”. (SILVA, 2012, p.39)

E conclui afirmando que Marx usava na escrita o mesmo método dialético que era o cerne de sua análise científica.

O segredo literário que dirige estas construções, frequentes em grandes pensadores e sobretudo em grandes poetas (Petraça e Garcilaso, por exemplo), consiste em formular primeiro uma frase e fazê-la seguir de uma segunda na qual se diz o inverso, mas utilizando as mesmas palavras em relação sintática invertida – e, muitas vezes, arrematando com uma terceira frase na qual, também com as mesmas palavras, mas aduzindo algumas outras, se realiza uma síntese das correlações antagônicas antes estabelecidas (SILVA, 2012, p.39).

Essa espécie de dialética literária, que se afirma pelo choque de opostos, tem no Prefácio à Contribuição à crítica da Economia Política, outro exemplo: “Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência”. (MARX 1978, Pg. 130).

É uma frase que nega para afirmar, típica da dialética literária marxista, mas que afirma com uma clareza e uma contundência impressionante e com uma força e beleza literária que orgulharia os grandes prosadores.

Silva (2012) adota uma única vertente e supõe que o estilo marxista, que ele descreve como “ incisivo, irônico, de frases redondas e polidas”, está a serviço da clareza científica e “em consciente contraponto com a precisão conceitual, ou seja: plena união do signo literário com o signo científico”. (SILVA, 2012, p. 33)

É uma forma de ver o estilo de Marx, mas a cada nova leitura das suas obras, principalmente aquelas que foram revisadas por ele, fica a nítida impressão de que Marx nunca deixou de lado seu desejo de ser escritor e que sua obra, que poderia ser direta e estritamente voltada para o saber científico, vale-se propositalmente do estilo literário para tornar-se original.

Nesse esforço literário, Marx adota uma forma de expressão singular em que estabelece conceitos e ideias através de afirmação e negação contrapostas, através de expressões que determinam o antagonismo das forças que ele analisa. Silva (2012) refere-se a isso como dialética da expressão tentando explicar essa forma original com que Marx se expressava.

Marx construía as suas frases buscando conscientemente um determinado equilíbrio de forças antagônicas de caráter verbal para reproduzir ou expressar determinados antagonismos reais. Em outras palavras: adaptava, com minuciosidade, seus signos e seus significados. Se em algum lugar se manifesta a dialética de Marx é neste jogo linguístico tão frequente nele, através do qual nos apresenta uma afirmação em um determinado número de vocábulos para logo negá-la com os mesmos números de vocábulos, mas invertendo a sua ordem sintática – e, finalmente, sintetizando tudo em uma frase final (SILVA, 2012, p.17).

E essa dialética literária cheia de estilo e expressão, com o autor lapidando as palavras como se diamantes fossem, está presente em vários textos marxistas como, por exemplo, na “Crítica a Filosofia do Direito de Hegel”, na passagem em que faz uma crítica contundente ao espírito religioso:

Este é o fundamento da crítica irreligiosa: o homem faz a religião, a religião não faz o homem. E a religião é de fato a autoconsciência e o auto sentimento do homem, que ou ainda não conquistou a si mesmo ou já se perdeu novamente. Mas o homem não é um ser abstrato, acorrido fora do mundo. O homem é o mundo do homem, o Estado, a sociedade. Esse Estado e essa sociedade produzem a religião, uma consciência invertida do mundo, porque eles são um mundo invertido. A religião é a teoria geral deste mundo, seu compêndio enciclopédico, sua lógica em forma popular, seu *point d'honneur* espiritualista, seu entusiasmo, sua sanção moral, seu complemento solene,



sua base geral de consolação e de justificação. Ela é a realização fantástica da essência humana, porque a essência humana não possui uma realidade verdadeira. Por conseguinte, a luta contra a religião é, indiretamente, contra aquele mundo cujo aroma espiritual é a religião (MARX, 2010, p. 145).

Expressões do tipo “A religião não faz o homem, mas, ao contrário, o homem faz a religião” estão espalhadas por toda a obra marxista, caracterizando uma espécie de dialética literária e não será demasiado afirmar que é possível identificar na expressão literária de Marx o espírito hegeliano da dualidade entre afirmação e negação que confluem para uma síntese. E no cerne dessa dialética talvez seja possível afirmar: Marx não foi um cientista cujos textos eram literários, foi um escritor cujos textos literários eram científicos.

Em outras obras Marx utiliza com a mesma frequência e o mesmo preciosismo o elemento literário na análise de questões econômicas e sociais. É o caso, por exemplo, da seção 4, no capítulo 1, do Livro Primeiro de “O Capital”, que analisa a parte relativa à mercadoria e ao dinheiro, intitulada “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”. Marx inicia essa seção já célebre descrevendo a mercadoria como se ela fosse um personagem repleto de nuances e ideias e quase como um ser vivo em sua essência. E faz isso de tal modo que desvenda cientificamente o seu papel e suas características.

À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas. Como valor de uso, não há nada misterioso nela, quer eu a observe sob o ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas pelas suas propriedades, ou que que ela somente recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. É evidente que o homem por meio de sua atividade modifica as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. A forma da madeira, por exemplo, é modificada quando se faz dela uma mesa. Não obstante a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária física. Mas logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. Além de se pôr com os pés no chão, ela se põe sobre a cabeça perante todas as outras mercadorias e desenvolve de sua cabeça de madeira cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa (MARX, 1985, p.70).

A citação demonstra que Marx não estava interessado apenas na descrição e caracterização da mercadoria e do seu fetiche, ele desejava formular essa ideia artisticamente e o faz de tal modo que a abstração se torna viva e expressiva, como se, efetivamente, dançasse na frente do leitor.

Silva (2012) afirma que as metáforas de Marx se constituem em “um gasto adicional de energia verbal” destinado à comunicação efetiva com o leitor e diz que o autor não só lutava contra a pobreza linguística, mas também considerava ser indispensável ser compreendido por um público o mais amplo possível, já que estava inteiramente envolvido na tarefa da “transformação subversiva do mundo”.

Marx para nos falar do fetichismo das mercadorias, começa com fórmulas que horrorizariam qualquer economista “sério” – como, por exemplo, dizendo que as mercadorias se apresentam no mundo burguês como objetos “fisicamente metafísicos”. Isto é, contudo, pura economia expressiva, luta contra toda a parcimônia ou pobreza linguística. Marx sabia ser direto e sóbrio quando convinha, mas também sabia, quando igualmente convinha, alterar a voz – como, por exemplo, no Manifesto Comunista, cujo estilo apocalíptico e poético tinha uma precisa intenção comunicativa de ordem política. (SILVA, 2012, p.17)

Esse “gasto adicional de energia verbal” está explícito nas numerosas citações literárias que Marx utiliza em sua obra, mas somente poderia ser considerado um “gasto adicional” se comparado aos estudos acadêmicos de sua época que se restringiam ao linguajar específico de cada especialidade, no entanto, é possível supor, diferente do que pensa Silva (2012), que não se tratava de algo “adicional”, mas sim de alguma coisa essencial já que característica do estilo marxista.

No livro I, capítulo 3, de O Capital, ao analisar o dinheiro, na sua forma metálica, o ouro, Marx utiliza-se de todo o seu arsenal de conhecimento literário para definir sua gênese. Começa citando a carta de Cristóvão Colombo em que ele afirma que “com o ouro pode-se até fazer entrar almas no paraíso” (MARX, 1985, p.112). E recorre a Platão, “A avareza espera arrancar o próprio Plutão do interior da terra”, para assim afirmar o fascínio do homem pelo ouro:

O poder social torna-se, assim, poder privado da pessoa privada. A sociedade antiga o denuncia, portanto, como elemento dissolvente de sua ordem econômica e moral. A moderna sociedade, que já em seus anos de infância arrancou Plutão pelos cabelos das entranhas da terra, saúda no Graal de ouro a resplandecente encarnação de seu mais autêntico princípio de vida. (MARX, 1985, p.112).

Antes, Marx diz que o dinheiro é um equivalente monetário que reduz todos os bens e serviços a uma unidade de valor, e afirma de forma original: “Como no dinheiro é apagada toda diferença qualitativa entre as mercadorias, ele apaga por sua vez como *leveller* radical, todas as diferenças”. (MARX, 1985, p.112)

E nessa secção, que procura ir a fundo na gênese do dinheiro, Marx não perde a oportunidade de citar seu amado Shakespeare, quando anuncia a mágica fetichista do ouro:

Ouro! Ouro vermelho, fulgurante, precioso!  
Uma porção dele faz do preto, branco, do feio, bonito;  
Do ruim, bom, do velho, jovem, do covarde, valente, do vilão, nobre.  
... Ó deuses! Por que isso? Por que isso, deuses;  
Ah, isso vos afasta o sacerdote e do altar;  
E arranca o travesseiro do que nele repousa;  
Sim, esse escravo vermelho ata e desata  
Vínculo sagrados; abençoa o amaldiçoado;  
Faz a lepra adorável; honra o ladrão,  
Dá-lhe títulos, genuflexões e influência,  
No conselho dos senadores;  
Traz à viúva carregada de anos pretendentes;  
... Metal maldito,  
És da humanidade a comum prostituta. “  
(MARX, 1982, p.112 apud Shakespeare, *Timão de Atenas*, .)

A verdade é que Marx não se satisfazia com a explicação científica do fenômeno que estava a analisar e buscava tornar mais clara e expressiva a sua explanação utilizando-se de signos e expressões literárias. Essa afirmação, no entanto, não pode ser efetivamente comprovada, pois em nenhum momento Marx afirma que usava elementos literários no

intuito de tornar mais fácil a compreensão do que pretendia expor, sendo possível, portanto, admitir que o autor não desejava apenas construir um texto científico, e que não fazia uso do elemento literário apenas no intuito de tornar mais acessível ao leitor sua explanação, mas que tinha ambições literárias explícitas, o que parece ser corroborado com a observação que faz de sua obra, vendo nela um “todo artístico”, como foi destacado anteriormente.

Sem embargo, em alguns textos Marx introduz elementos literários que, longe de ajudar no entendimento do processo que está a descrever, vai obrigar o leitor a um esforço adicional de entendimento e tudo isso apenas pelo gosto de fazer literatura.

Um exemplo está em O Capital, na seção I, volume I, que, como vimos anteriormente, trata de “mercadoria e dinheiro”. Ali ele faz uma comparação totalmente desconcertante para explicar o valor das mercadorias. “A objetividade do valor das mercadorias diferencia-se de Wittib Hurtig, pois não sabe por onde apanhá-la”. (MARX, 1985, p.53)

Marx compara o valor das mercadorias a um personagem de diversas peças de Shakespeare, Wittib Hurting, uma taberneira que nega ser prostituta, ainda que todos saibam que ela o é. E, através da negação da característica objetiva de Wittib Hurting, que todos sabem qual é, analisa a mercadoria começando por dizer o que ela não é, ou seja, fácil de apreender.

Ora, essa não é uma comparação cuja intenção seja levar o leitor a compreender melhor o caráter da mercadoria, pelo contrário, exige dele um conhecimento da obra de Shakespeare, além de certa percepção da intenção do autor de dizer que nela há mais significantes. Na verdade, essa passagem, bem como a comparação da burguesia com o feiticeiro que evoca demônios, mostra o interesse latente de Marx em fazer literatura ao mesmo tempo em que fazia ciência.

A “Contribuição à Crítica da Economia Política” é um paraíso literário para quem proceder sua leitura com os olhos voltados para a literatura, mas, ainda assim, é, fundamentalmente, um texto de economia política, embora recheado de passagens literárias, de metáforas criativas e dotado de uma prosa de estilo único que nada deve

aos grandes ensaios literários. Não é, no entanto, uma obra literária estrito senso, vale-se da literatura para explicar o fenômeno econômico, mas não apenas dela, pois não prescinde da explicação matemática, nem das provas empíricas, tampouco do método científico que lhe é característico.

Outras obras aqui citadas, como O Capital ou a Crítica a Filosofia do Direito de Hegel, ainda que repletos de elementos literários, são textos nitidamente técnicos, nos quais o autor, sem abandonar seu estilo singular e o gosto pela literatura, reitera seu objetivo acadêmico. No entanto, algo de surpreendente ocorre com o Manifesto do Partido Comunista de 1848, pois aí encontra-se o Marx literato em toda a sua plenitude, com a elaboração de um texto no qual o objetivo acadêmico se confunde com o desígnio literário e o cientista se confunde com o escritor, como se verá na próxima seção.

No Manifesto, vamos encontrar diversos trechos muito mais próximos do estilo literário do que do texto político ou científico, como na descrição dramática e ao mesmo tempo poética do mundo burguês no seu constante moto contínuo de criar e destruir.

O revolucionamento permanente da produção, o abalo contínuo de todas as categorias sociais, a insegurança e a agitação sempiternas distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Todas as relações imutáveis e esclerosadas, com seu cortejo de representações vetustas e veneráveis dissolvem-se; as recém-constituídas corrompem-se antes de tomarem consistência. Tudo o que era sólido desmancha no ar; tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados a encarar com olhos desiludidos seu lugar no mundo e suas relações reciprocas (MARX, 2015, p. 28).

Berman (2007) encontra nesta imagem os traços da imaginação modernista e identifica nela uma “ambição cósmica e uma grandeza visionária” e, mais que isso, uma “força altamente concentrada e dramática” com “subtons vagamente apocalípticos”.

Em outro trecho do Manifesto, Marx pretende mostrar que a burguesia transforma todas as relações da sociedade em relações de troca, mas não faz isso de forma simples ou direta, pelo contrário, vale-se dos elementos da criação literária que têm acesso e conhecimento para fazê-lo.

Onde quer que tenha assumido o poder, a burguesia pôs fim a todas as relações feudais, patriarcais e idílicas. Destruiu impiedosamente os vários laços feudais que ligavam o homem e seus “superiores naturais”, deixando como única forma de relação de homem a homem o laço do frio interesse, o insensível “pagamento à vista”. Afogou os êxtases sagrados do fervor religioso, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas gélidas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca e em nome das numerosas liberdades conquistadas estabeleceu a implacável liberdade de comércio. Em suma, substitui a exploração, encoberta pelas ilusões religiosas e políticas, pela exploração aberta, única, direta e brutal (MARX 2015, p. 27, 28).

Ora, o autor poderia simplesmente dizer que a burguesia acaba com as relações de produção feudais e coloca em seu lugar em todas as esferas uma relação de troca de caráter comercial, mas isso é muito pouco para Marx. Dando a entender que seu desejo é fazer literatura, ele adjetiva os fatos e afirma que a burguesia “destruiu impiedosamente os laços feudais” e não diz que fez isso simplesmente para estabelecer relações comerciais em todos os níveis, mas para deixar como única forma de relação humana “o laço do frio interesse, o insensível “pagamento à vista”. E, logo depois, com a força de expressão que caracteriza seus escritos diz que a burguesia vai afogar “os êxtases sagrados do fervor religioso e do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas gélidas do cálculo egoísta”.

Esse trecho quase apocalíptico atende muito mais à literatura do que a qualquer interesse científico, político ou mesmo panfletário e dá a impressão de que a verve literária do seu autor sobrepujava-se ou pelo menos igualava-se ao seu interesse científico ou político.

Em cada um dos trechos aqui selecionados em “A Contribuição à Crítica da Economia Política” e em “O Capital” foi possível ver de forma nítida o pendor literário que perpassa a obra de Marx, todavia é no Manifesto do Partido Comunista de 1848 que essa tendência se torna dominante, como se o demônio que habita todo escritor tivesse naquele momento subjugado o cientista, como se o espírito cultural tivesse subjugado a alma política, ou como se ambos, escritor e cientista, assinassem um pacto pelo qual transformariam um ensaio sociológico em uma obra literária e o que daí sobrevêm é um

texto único que tem como tema a ação política, mas cuja estrutura e o estilo é a de um verdadeiro romance, o romance do proletariado.

## **5 O MANIFESTO DO PARTIDO COMUNISTA DE 1848 - O ROMANCE DO PROLETÁRIADO**

O Manifesto do Partido Comunista já foi definido de várias maneiras e de certa forma acompanha e acompanhou a história da humanidade desde de que veio a público em 1848. É visto como documento histórico, uma análise da ascensão do modo de produção capitalista, um documento que funda um partido e estabelece um programa de ação para a tomada do poder, um texto visionário que dá aos homens uma nova forma de pensar o mundo e a sociedade. É também a bíblia da revolução socialista, o livro que moldou o pensamento e os sonhos de milhares de homens, que se tornou o símbolo da luta contra a exploração do homem pelo homem e o ideário de todas as revoluções que almejam a igualdade para todos.

Muitas das ideias contidas no Manifesto não se constituíram apenas em ideias, mas se concretizaram na forma e na organização política de muitos Estados, espalhando-se pelo mundo, criando pátrias socialistas que esperavam ou tinham certeza de estar pondo em prática as ideias contidas naquele texto singular. Outros, no entanto, o veem como um panfleto conspiratório, uma colagem de textos que, supostamente, anunciaria um mundo de direitos iguais para todos e que, com sua verbosidade demagógica, terminaria por atrair aqueles que se sentem desconfortáveis no mundo capitalista. E muitos o consideram um similar da bíblia, que igualmente arregimenta fiéis, sem prometer a vida eterna, mas acenando com a igualdade entre os homens e a distribuição das riquezas, não no paraíso celeste, mas aqui mesmo na terra.

O Manifesto do Partido Comunista é provavelmente tudo isso e muito mais e milhares de páginas poderiam ser escritas por cada um dos que defendem ou criticam o que está escrito naquelas páginas. E não é difícil ressaltar sua importância política, sociológica, econômica e histórica e seu papel na gênese das revoluções que aconteceram no mundo após sua publicação.



Mas, além disso, o Manifesto do Partido Comunista é também uma obra literária. E é isso que se pretende ressaltar neste trabalho, cujo objetivo é destacar a dimensão literária do texto e sua afirmação como obra artística, e caracterizá-lo como uma verdadeira obra de arte, um romance, no sentido de que possui estilo e linguagem literária, constituindo-se em uma narrativa em prosa que relata fatos verdadeiros e outros que podem ser considerados como ficção, que prevê situações que ainda vão ocorrer e outras que, ocorrendo, são vistas por um prisma diferente e romanceado, e que apresenta personagens em conflito e situações dramáticas num encadeamento que permite definir uma verdadeira saga romanceada com começo, meio e fim.

É verdade que os protagonistas deste romance não são um homem ou uma mulher com nome e sobrenome definido, mas sim milhares de homens e mulheres indeterminados, embora englobados em categorias definidas e que agem e enfrentam os conflitos e situações em bloco, atuando, se não de forma coordenada, buscando essa coordenação. Nesse sentido os protagonistas do Manifesto do Partido Comunista são a burguesia e o proletariado, personagens com visões antagônicas em relação ao mundo em que vivem e são eles que, como em qualquer romance de aventura, estarão em conflito.

Alguns autores já se debruçaram sobre o “todo artístico” que representa a obra de Marx e, como vimos anteriormente, Silva (2012) dedicou um ensaio sobre seu estilo literário, mas dele extrai-se poucas linhas sobre o Manifesto, como ressalta Eco (2003) tentando justificar o fato por não se tratar de uma obra estritamente pessoal, mas sim de uma coautoria.

O Manifesto do Partido Comunista é, com efeito, uma obra escrita por Karl Marx e Friedrich Engels em 1848 como uma espécie de programa partidário da Liga Comunista e foi encomendado logo após o II Congresso da Liga Comunista realizado em 1847. Houve vários debates para a formulação do documento pragmático da Liga no ano de 1847, mas nenhum vingou ficando a cargo de Marx e Engels a sua elaboração.

Apesar disso, não é preciso ser conhecedor profundo da obra marxista para reconhecer no documento o estilo e as características das obras de Marx. Como foi dito na introdução deste trabalho, Wheen (2001), Neto (1998) e muito outros autores, baseados na farta documentação hoje disponível, atribuem a autoria do Manifesto Comunista

unicamente a Karl Marx, ainda que com contribuições esparsas de Engels. Este trabalho se alia a essa tese, de modo que toda referência autoral sobre o texto vai adotar essa premissa.

Mas, independente da questão da autoria, Eco (2003) faz questão de ressaltar as características literárias do Manifesto Comunista, especialmente a força do texto e sua capacidade de atrair o leitor, apelando inclusive para o seu lado emocional, e de cooptá-lo na defesa da tese que esboça, num tipo de explanação pouco afeita aos textos científicos ou mesmo programáticos e mais próxima de uma visão romanceada da realidade. Eco (2003) resalta a força propagandista do documento, mas também afirma o caráter literário do texto e seus tons e subtons, ora apocalípticos, ora profetizadores.

Trata-se de um texto formidável que consegue alternar tons apocalípticos e ironia, slogans eficazes e explicações claras e (se a sociedade capitalista pretende realmente vingar-se dos incômodos que estas não muitas páginas lhe causaram) deveria ser religiosamente analisado ainda hoje nas escolas para publicitários. (Eco, 2013, p.29).

A introdução ao Manifesto do Partido Comunista, por exemplo, não é apenas um texto programático, típico de um partido político cuja proposta seria arregimentar simpatizantes, tampouco o introito para um ensaio cujo objetivo é provar cientificamente uma tese que pretende tornar-se um libelo em defesa da ideia ou da proposta que apresenta.

O texto é tudo isso, mas é também um golpe nos sentidos e na razão, capaz de despertar o mais gélido alienado, de irritar liberais e conservadores, de assustar os reis e os religiosos e de por “en guard” todos aqueles que em algum momento temeram a implantação de uma ordem política socialista. Como se não bastasse, a introdução ao Manifesto é também uma magistral introdução a um romance, digna dos grandes escritores e ela anuncia o que está por vir ao dizer que o espectro do comunismo ronda a Europa.

A força dessa frase é tremenda e Eco (2003) lembra a proximidade do florescer pré-romântico e romântico do romance gótico para destacar que então “os espectros são entidades a se levar a sério”. Mas esse formidável golpe de tímpanos, semelhante ao início da Quinta Sinfonia de Bethoven no dizer de Eco (2003) é muito mais que um aviso do que está por vir, ou do que uma ameaça à burguesia, é, mais que tudo, um achado literário que demonstra o estilo e a força da literatura marxista. E é sem temor que a expressão “literatura marxista” surge pela primeira vez neste trabalho, para assim dar caráter de literatura ao texto de Marx e destacar que a introdução ao Manifesto se ombreia com as dos maiores romances da literatura ocidental.

O parágrafo que dá início ao Manifesto do Partido Comunista já anuncia a história que virá a seguir e que, como num romance, se desdobrará na saga daqueles que lutarão para implementar uma nova ordem, daqueles que, submetidos, se levantarão e das forças monumentais que vão se aliar contra o herói e seu propósito já delineado.

É uma introdução literariamente tão forte e tão enigmática quanto aquela que dá início ao livro “Metamorfose” de Kafka (1969): “Quando Gregor Samsa despertou, certa manhã, de um sonho agitado, viu que se transformara, em sua cama, numa espécie monstruosa de inseto”. (KAFKA 1969, p.13).

Assim como o primeiro paragrafo do livro de Kafka delineia a saga do herói que não encontra lugar no mundo, a introdução do Manifesto delineia a saga de uma classe que tampouco encontra seu lugar na sociedade burguesa e é isso que o espectro vem anunciar.

A introdução do Manifesto é tão esclarecedora e perspicaz quanto a epígrafe que dá início ao “Ana Karenina”, de Tolstoi – “Todas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira” –, que esboça a sina da heroína, cuja infelicidade já se antecipa, ainda que essa infelicidade seja o resultado da autêntica liberdade da mulher em busca do verdadeiro amor.

No Manifesto, ao avisar que o espectro do comunismo ronda a Europa, Marx delineia – a semelhança de Kafka cujo herói amanhece transformado em inseto por sua inadequação ao mundo – a saga do herói proletário, transformado em objeto pela produção capitalista e que tampouco encontra lugar no mundo burguês, por isso o espectro anuncia a mudança que esta por vir. E, à semelhança de Tolstói, esboça em uma frase a sina da burguesia e o devir da classe proletária.

A citação do espectro é, além de tudo, uma homenagem à literatura e uma referência explícita aos escritores que Marx amava, como Shakespeare e Goethe, que também dão início aos seus grandes poemas recorrendo à figura do espectro que anuncia o que está por vir.

A mais famosa tragédia de Shakespeare tem início com o espectro do rei assassinado passando duas vezes diante da guarda com andar marcial no terraço do castelo em Elsenor, fazendo os guardas que protegiam o local irem ao encontro de Hamlet, seu filho, que, frente a frente com o espírito, tem a certeza de que havia algo de podre no reino da Dinamarca. O espectro é o prenúncio da revolta de Hamlet e o anúncio de que novos tempos virão. E Horácio, um dos guardas que se depara com a horrível visão, explica aos colegas a força de sinais como esse, que se constituem em um tipo de aparição que anuncia grandes mudanças:

Na época da mais gloriosa e florescente Roma, pouco antes da queda do poderosíssimo Júlio, os túmulos ficaram vazios e os defuntos, envoltos em mortalhas, vagavam pelas ruas de Roma, fazendo alarido e soltando sons confusos; também foram vistas estrelas com caudas de fogos, orvalhos de sangue, desastres no sol e o astro úmido. A cuja influencia está sujeito o império de Netuno, padeceu de um eclipse, como se o dia do Juízo Final tivesse chegado. Estes mesmos sinais precursores de trágicos acontecimentos, anunciadores de catástrofes e mensageiros dos fados, o céu e a terra manifestaram juntos a nossos climas e nossos compatriotas. (SHAKESPEARE, 1969, p. 536).

Horácio referia-se ao eclipse que em julho de 1600 escureceu a Inglaterra, uma espécie de sinal que anunciava a rebelião do Conde de Essex em fevereiro de 1601, e via no

espectro a passear no castelo em Elsenor um sinal semelhante de que mudanças estavam por vir no Reino da Dinamarca.

O espectro que abre o Manifesto do Partido Comunista é da mesma substância daquele que aparece a Hamlet e também anuncia uma grande mudança que revolucionará o mundo moderno. As aparições são sempre prenúncios de mudança e elas estão presentes em outra tragédia de Shakespeare, MacBeth, na qual, na cena primeira, três feiticeiras se materializam num cenário de raios e trovões para anunciar ao general do exército real que ele será rei. “As três Parcas, de mãos dadas, mensageiras do mar e da terra, assim começam a trabalhar” (Shakespeare, 1969, p. 482) prenunciando os fatos sanguinários e a rebelião contra o Rei Duncan, da Escócia.

Em Shakespeare, os espectros anunciam os novos tempos e acenam com a revolta que virá e com as mudanças dela decorrentes. Em Marx, o espectro também anuncia os novos tempos que virão e os fatos que vão desencadear a mais poderosa revolução desde a Antiguidade, a revolução do proletariado.

Wheen (2001) lembra que Marx adorava Shakespeare e declamava cenas inteiras de suas peças para a família nos piqueniques dominicais em Hampstead, e recorda que um dos professores que frequentava a casa dos Marx afirmava que qualquer pessoa ali era obrigada a viver “numa perpétua rajada de alusões à literatura inglesa”.

Não é de admirar, portanto, que alguém tão íntimo da tragédia shakespeariana desse início a tragédia da burguesia com um espectro, símbolo tão identificado com a literatura e com as mudanças, mas a intenção de Marx vai mais longe, pois é uma forma de afirmação artística iniciar um texto, com objetivo político e intenções acadêmicas, com uma citação de cunho tão literário: “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”. (MARX, 2015, p.21)

A introdução ao Manifesto do Partido Comunista é, sem dúvida, um achado literário que já anuncia seu caráter romanesco, e ele delineia, como em Kafka e Tostoi, como nas tragédias de Shakespeare e Goethe, a história que se desenrolará e os personagens que protagonizarão a saga que se anuncia.

A comparação com Kafka e Tolstói aqui se coloca não apenas por conta da síntese introdutória que se verifica nos romances desses autores e identificada no Manifesto, mas também porque eles podem ser considerados modernistas ou iniciadores dessa corrente que tem em autores como Baudelaire, Flaubert, Dostoiévski e outros os responsáveis pela criação de uma nova forma de ver o mundo.

Aceitando a tese que o Manifesto do Partido Comunista tem características romanescas seria necessário colocar seu autor no panteão da literatura modernista, mas, mesmo tomando-o apenas como um ensaio sociológico, ainda assim, ele assume uma posição de destaque no pódio da cultura e da consciência modernista. Aliás, BERMAN (2007) admite que Marx é reconhecido como um filósofo que antecipa a modernização, mas reclama do fato de ele estar longe de ter alguma importância na literatura sobre modernidade.

O pensamento atual sobre a modernidade se divide em dois compartimentos distintos, hermeticamente lacrados um em relação ao outro: “modernização em economia e política, “modernismo” em arte cultura e sensibilidade. Se tentarmos situar Marx em relação a esse dualismo veremos, e isso não surpreende, que ele comparece em larga escala na literatura sobre modernização. Mesmo pensadores que afirmam rejeitá-lo no geral o admitem como fonte primária e ponto de referência obrigatório para seu próprio pensamento. De outro lado, Marx não é reconhecido em nenhuma instância pela literatura sobre o modernismo. A cultura e a consciência modernistas quase sempre remontam à sua geração, a geração de 1840 – a Baudelaire, Flaubert, Wagner, Kierkegaard, Dostoiévski –, porém o próprio Marx não merece sequer um ramo na árvore genealógica. (BERMAN, 2007, p.110 )

Berman(2007) afirma que essa dualidade não existe e que Marx precisaria estar na “árvore genealógica” do modernismo, distinguindo, especialmente, o caráter modernista do Manifesto do Partido Comunista ao citar uma de suas passagens mais famosas.

Tomemos uma imagem como esta: “Tudo que é sólido desmancha no ar”. A ambição cósmica e a grandeza visionária da imagem, sua força altamente concentrada e dramática, seus subtons vagamente apocalípticos, a ambiguidade do seu ponto de vista – o calor que destrói é também energia

superabundante, um transbordamento de vida –, todas essas qualidades são em princípio traços característicos da imaginação modernista. Representam com exatidão a espécie de coisas que estamos preparados para encontrar em Rimbaud ou Nietzsche, Rilke ou Yeats – “As coisas se desintegram, o centro nada retém”. De fato, essa imagem vem de Marx; não de qualquer esotérico manuscrito juvenil, mas direto do *Manifesto Comunista*. Essa imagem coroa a descrição que Marx faz da “moderna sociedade burguesa”. As afinidades entre Marx e os modernistas tornam-se ainda mais claras quando observamos a passagem inteira de onde a imagem foi extraída: “Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens” (BERMAN, 2007, p. 111)

Berman (2007) destaca o poder visionário da imagem, a ambiguidade, o movimento que cria e destrói ao mesmo tempo para concluir que aí estão os traços característicos da imaginação modernista.

Destaca também o traço literário da imagética marxista, que não afirma simplesmente, como os materialistas do século XIX e de outros séculos, que a religião aprisiona e que é preciso matar um Deus que não existe, mas prefere ressaltar que tudo o que é sagrado será profanado e que o homem necessita abandonar as miragens divinas e enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida.

Em seguida, a análise de Berman se amplia para afirmar que o Manifesto é o “arquétipo de um século inteiro de manifestos e movimentos modernistas que se sucederiam”, e conclui sem temor: “O Manifesto expressa algumas das mais profundas percepções da cultura modernista e, ao mesmo tempo, dramatiza algumas de suas mais profundas contradições internas” (BERMAN, 2007, p.112).

Aceitar que o Manifesto seja um texto modernista não exige grande esforço, como se pode ver em Berman (2007) e em Wilson (2006), mas o que aqui se quer demonstrar é que, além disso, o texto é nitidamente literário e usa os elementos típicos do romance,

valendo-se da dramatização, mecanismo típico da literatura, para expressar melhor suas ideias.

Assim, o Manifesto assume seu caráter modernista e ao utilizar recursos típicos do romance para expressar suas ideias aproxima-se da conceituação do romance modernista, que tem como características o caráter revolucionário, a crítica social e novas formas de ver a realidade, elementos que o encaixam nessa conceituação.

Com efeito, até aqui foi possível estabelecer alguns vínculos que ligam o Manifesto à literatura e ressaltar a frequência com que Marx usa os elementos que são típicos do romance para contar a história da burguesia, o vilão que se assenhora do poder e passa a ser “a classe dominante mais violentamente destruidora de toda a história”. Mas daí a estabelecer que o Manifesto tem as características de um romance vai uma grande distância, afinal, faz-se necessário, antes de tal inferência, avaliar algumas particularidades do gênero romanesco cotejando-as com o Manifesto e os elementos que o compõem.

Nesse sentido cabe levantar algumas questões teóricas sobre o papel e o objetivo da atividade literária e, mais especificamente, da teorização sobre o romance. E cabe, desde logo, uma pergunta direta: o que é literatura e como conceitua-la?

Antônio Candido (2007), sociólogo e literato, estabelece, em “A Personagem da Ficção”, que na acepção ampla literatura seria tudo que pode ser fixado por meio de letras, o que incluiria obras científicas, reportagens e textos de diversos tipos, lembrando, no entanto, que a referência estrita a literatura relaciona-se geralmente às chamadas “belas letras” ou “beletrística”, para ressaltar que o traço distintivo da literatura não é tanto a beleza das letras, mas um caráter ficcional ou imaginário.

Dentro desse vasto campo das letras, as belas letras representam um setor restrito. Seu traço distintivo parece ser menos a beleza das letras do que seu caráter fictício ou imaginário. A delimitação do campo da beletrística pelo caráter ficcional ou imaginário tem a vantagem de basear-se em momentos de “lógica literária” que, na maioria dos casos, podem ser verificados com certo rigor, sem que seja necessário recorrer a valorizações estéticas. Contudo o critério do caráter ficcional ou imaginário não satisfaz inteiramente o propósito de delimitar o campo da literatura no sentido restrito. A literatura



de cordel tem caráter ficcional, mas não se pode dizer o mesmo dos Sermões do Padre Vieira, nem dos escritos de Pascal, nem provavelmente dos diários de Gide ou Kafka. Será ficção o poema didático *De rerum natura*, de Lucrecio? No entanto, nenhum historiador da literatura hesitará em eliminar das suas obras os romances triviais de baixo entretenimento e nelas acolher os escritores mencionados. Parece, portanto, impossível renunciar por inteiro a critérios de valorização, principalmente estética, que como tais não atingem objetividade científica embora se possa ao menos postular certo consenso universal. (CANDIDO, 1995, p. 9)

O Manifesto do Partido Comunista atenderia aos dois critérios iniciais levantados por Candido(2007), já que seu estilo e beleza estética são ressaltado por ensaístas como Berman (2007) e Wilson (2006), e quanto ao caráter ficcional ou imaginário, é possível admitir que a ideia da existência de uma classe dominante íntegra e coesa que ascendeu ao poder massacrando e explorando outra classe tem contornos ficcionais, o mesmo podendo dizer, especialmente para quem não crê no caráter científico da tese marxista, da ideia de uma classe emancipadora revolucionária que derruba o vilão burguês e implanta um novo mundo.

Mas não precisamos apelar para isso, afinal, como vimos, Candido (1995) não aceita “a beleza das letras” ou o seu “caráter fictício ou imaginário” como definidores do que é literatura ensejando a necessidade de critérios de valorização.

Eagleton (2003) segue linha semelhante e responde à pergunta “o que é literatura e como conceituá-la?”, em um texto clássico no qual tenta definir literatura e chega à conclusão de que “não é possível ver a literatura como uma categoria objetiva” e que os juízos de valor que tentam defini-la são historicamente variáveis e tem estreita relação com as ideologias sociais. Mas até chegar a essa conclusão ele levanta uma série de conceitos que tentam definir literatura e, embora nem sempre concorde com eles, termina por fornecer material para considerar o Manifesto como um texto literário.

Eagleton (2003) começa por analisar as teses que definem literatura como a escrita “imaginativa no sentido de ficção”, “como uma escrita que não é literalmente verídica”. Se aceitarmos essa definição, antes de questiona-la, veremos que o Manifesto do Partido Comunista é um texto “imaginativo”, no sentido de que ele estabelece relatos e sugere

ideias que não podem ser considerados “literalmente verídicos”, e que podem ser interpretados de várias maneiras.

Um exemplo é quando o narrador do Manifesto afirma de forma quase peremptória que a classe proletária é a única revolucionária:

De todas as classes que hoje confrontam a burguesia, apenas o proletariado constitui uma classe verdadeiramente revolucionária. As demais perecem sucumbem ante a grande indústria; o proletariado é seu produto mais característico. (MARX, 2016, p.55)

Ora, essa não é uma constatação literalmente verdadeira e pode ser considerada por muitos uma ficção, tanto no que se refere ao caráter revolucionário do proletariado, quanto à constatação de que as demais classes sucumbem ante a grande indústria. Mas não será necessário entrar no mérito dessa discussão já que o próprio Eagleton vai afirmar que tal definição não procede e afirmar que a distinção entre “fato” e “ficção” é muitas vezes questionável, lembrando que textos de autores ficcionais e outros que escrevem sobre “fatos” são considerados literatura em períodos históricos diferentes, incluindo aí o próprio Marx. E reclama do fato da literatura inglesa do século XIX incluir Lamb, mas não Bentham, Mill, mas não Darwin ou Hebert Spencer e Macaulay, mas não Marx como autores literários, lembrando que alguns que escrevem sobre fatos são considerados literatura e outros não, para então concluir destacando que a palavra inglesa “novel” era usada tanto para acontecimentos reais quanto para os fictícios e afirmando que sequer as notícias de um jornal poderiam ser consideradas factuais.

Recusando essa definição de literatura, Eagleton (2003) sugere uma abordagem totalmente diferente e traz à tona a ideia de que a literatura poderia ser definível não pelo fato de ser ficcional ou imaginativa, “mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”. Assim, uma característica da literatura seria afastar-se sistematicamente da fala cotidiana.

Introduzindo a definição de literário dos formalistas russos, Eagleton (2003) enuncia a ideia de que a literatura seria uma organização particular da linguagem e que possui suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos que deveriam ser estudados em si mesmos.

O autor chega a dizer que se alguém se aproximar de uma pessoa num ônibus e disser: “Tu, noiva ainda imaculada de quietude”, ela automaticamente teria consciência da presença do literário. Os formalistas diziam que a essência do literário era o “tornar estranho”, de modo que a linguagem contratasse com o texto cotidiano.

Ora, mesmo sabendo que Eagleton introduz a definição de literatura dos formalistas russos apenas para negá-la, se a aceitássemos seria possível enquadrar o Manifesto como uma obra literária, afinal, no texto marxista não se diz que o comunismo está se aproximando da Europa, mas que um “espectro ronda a Europa”, uma expressão que flagra a presença do literário. E, a medida que se avança na leitura do Manifesto, as estruturas literárias, as metáforas, as citações e uma estrutura de linguagem em tudo “estranha” demonstraria que ali está um texto literário.

Eagleton (2003), no entanto, não aceita o uso de estruturas de linguagem e seu protagonismo sobre o conteúdo do texto como definição do “literário”, e afirma que “pensar a literatura como os formalistas o fazem é, na realidade, considerar toda literatura como poesia”.

O argumento da “estranheza” da escrita, no sentido de que seria considerado literatura os tipos de escritas que, por sua engenhosidade, seriam considerados “estranhos”, cabe como uma luva para definir O Manifesto como um texto literário, afinal, poucas vezes se viu no mundo científico o uso de uma linguagem tão “estranha” para analisar comportamentos políticos e sociais.

Mas essa ideia, bem como aquela que tenta definir a literatura como um discurso não pragmático, no sentido de que não teria uma finalidade prática, ao contrário dos manuais científicos ou dos recados do leiteiro, não se sustenta segundo Eagleton, afinal,

há textos literários claramente pragmáticos, outros apologéticos, outros históricos e mesmo aqueles que usando a literatura tratam de temas científicos.

Toda a saga shakespeariana da história inglesa pode ser considerada apenas como literatura, mas quem haveria de negar sua importância na descrição histórica da Grã-Bretanha? E não se pode levantar o argumento da veracidade para defender a tese de que Shakespeare fazia literatura e não história, afinal, que texto histórico é efetivamente verídico?

A conclusão de Egleton é que a “literatura não pode ser definida objetivamente e fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido” (EGLETON, 2003, p. 11)

Além disso, o autor inglês destaca um elemento de enorme importância na conceituação do que é literatura: o tempo. Isso porque as condições históricas, sociais, tecnológicas e econômicas, e mesmo as características comportamentais, podem mudar a forma de se ler um texto, de tal modo que o que era antes considerado um texto científico pode hoje ser visto como literário.

Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado”. (EGLETON 2003, p.12)

A conclusão de Egleton vai no sentido de mostrar que uma obra pode ser considerada como filosofia num século e como literatura no século seguinte e que o valor dessa obra, sob o ponto de vista literário, pode variar com o tempo.

O “nosso” Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual aos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare “diferentes”, de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura. (EGLETON 2003, p. 17)

Daí podemos afirmar que o Manifesto em 1848 não é igual ao Manifesto no século XXI, e que diferentes períodos históricos constroem e construirão seu próprio Manifesto, de tal modo que em determinado momento ele represente um texto político de caráter revolucionário, uma análise estrutural do capitalismo ou apenas um texto literário, um romance.

Nesse sentido, ainda é possível que muitos leitores tenham lido o Manifesto como uma bíblia revolucionária em 1848 e o tomem, na primeira metade do século XX, como instrumento para dar sustentação à prática política, mas é possível também vê-lo no ano de 2017 como um texto literário, dotado da “estranheza” linguística que tipifica esses textos e da originalidade estética que lhes é característica.

Embora o objetivo deste trabalho não seja uma análise do Manifesto sob uma perspectiva linguística – e tampouco se tentará aqui enquadrá-lo nas teorias que pretendem elucidar sobre a atividade literária – parece importante avaliar a posição de outros teóricos sobre a questão, realçando de que maneira o texto marxista responderia às teses propostas.

Michael Bakhtin, um dos maiores estudiosos do tema, ele próprio um teórico de embasamento marxista, afirma, por exemplo, que o homem no romance é essencialmente o homem que fala, e que através da linguagem estabelece seu discurso e sua visão de mundo.

Essa afirmação funda-se em três aspectos, todos eles presentes no Manifesto. O primeiro aspecto ressalta que no romance o homem que fala e sua palavra não pode ser fruto apenas de uma transmissão pura e simples, ele não pode ser apenas reproduzido, mas precisa ser representado artisticamente, ou seja, não basta apenas a representação verbal, é preciso uma representação literária.

O Manifesto, especialmente em sua primeira parte, está plenamente de acordo com esta proposição e seu texto, longe de expressar um discurso direto e afirmativo, é composto por citações e metáforas que estão por todo o texto e a representação que daí advém é nitidamente literária. Quando, por exemplo, Marx quer destacar as recorrentes crises que colocam em perigo a sociedade burguesa ele não brada palavras de ordem panfletárias, apenas afirma, com classe e estilo:

As relações burguesas de produção e troca, as relações burguesas de propriedade, a sociedade burguesa moderna que gerou, como por encanto, meios de produção e de troca tão poderosos, assemelha-se ao feiticeiro que já não consegue dominar as potências demoníacas que evocara” (MARX, 2015, p.33).

BERMAN (2007), analisando essa passagem em que o Manifesto traz a cena o feiticeiro burguês, afirma que o personagem descende do Fausto de Goethe e também de outra figura literária contemporânea de Marx, o Frankenstein de Mary Shelley, o homem recriado pela força do homem. E afirma:

Essas figuras míticas, que se esforçam por expandir os poderes humanos através da ciência e da racionalidade, desencadeiam poderes demoníacos que irrompem de maneira irracional, para além do controle humano com resultados horripilantes. (BERMAN, 2007, p.125).

O feiticeiro burguês de Marx criou seu próprio Frankenstein, o capitalismo, que, como o personagem de Mary Shelley, deu ao homem poderes incomparáveis e o fez conquistar

em um século avanços maiores dos que foram alcançados em toda história humana, mas este personagem torna-se um monstro que, com suas fábricas e oficinas, submete milhões de pessoas, pondo-as a trabalhar para manter seu insaciável apetite.

Ainda preocupado com o principal objeto do romance, *o homem que fala e sua palavra*, Bakhtin(1998) destaca um segundo aspecto do gênero romanesco, ressaltando que o protagonista do romance, o sujeito que fala, é um homem social.

O sujeito que fala no romance é *um homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual. O caráter individual, e os destinos individuais e o discurso individual são, por si mesmos, indiferentes para o romance. (BAKHTIN, 1998 p.135).

Se analisarmos a fala do narrador do Manifesto, vemos claramente que sua linguagem é essencialmente social e, embora pareça não haver personagens no texto, na verdade eles existem, não como indivíduos, mas como categorias, e cada uma dessas categorias enuncia um discurso com repercussão social e ideológica.

O terceiro aspecto levantado por Bakhtin sustenta que o sujeito que fala é sempre um ideólogo e suas palavras um *ideograma*. O ideograma é o que está por trás das palavras do sujeito que fala, são os princípios que dão coerência ao discurso social e cultural dos personagens e a compreensão do discurso embutido no discurso.

Os aspectos levantados pelo teórico russo estabelecem que nos romances todos os protagonistas, sejam eles o narrador, o herói, o vilão ou os demais personagens, não agem movidos por interesses ou motivação individual, mas movem-se todos no escopo social em que estão inseridos.

E supõe ainda que todo romance é ideológico, no sentido de que quer divulgar uma visão de mundo.

O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo*” e suas palavras são sempre um *ideograma*. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. (BAKHTIN, 1998 Pg.135).

O personagem narrador do Manifesto nos conta uma história de caráter explicitamente social, com contornos históricos definidos e com forte conteúdo ideológico. Sobressai nítido em todo texto o ideograma que perpassa cada palavra dita pelo personagem-narrador e pelas classes que ele eleva à categoria de personagens.

Nesse sentido, o Manifesto se apresenta com todas as características do romance moderno e, abstraindo seu conteúdo político e mesmo panfletário, conta uma história romanesca de forte poder imaginativo e seleciona os fatos de acordo com um ideograma previamente estabelecido. Sob o olhar de Bakhtin, o Manifesto do Partido Comunista pode ser considerado um texto ideológico e moderno e, talvez por isso, Berman (2007) o tenha considerado como a primeira grande obra de arte modernista.

Em “Problemas da Poética de Dostoiévski” (2013), Bakhtin mostra que nos seus romances o escritor russo sempre demonstra “uma posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” e, nesse sentido, ele também é um ideólogo, e no seu texto emerge com enorme força aquilo que ele definiu como o dialogismo e a polifonia. Ou seja, embora tenha uma visão de mundo pré-determinada, Dostoiévski a coloca na boca de vários personagens e também do narrador e de tal modo que múltiplas vozes se pronunciam e dialogam estabelecendo uma relação polifônica em que todos os personagens pronunciam seus próprios discursos, embora sempre voltados a provar ou explicar aquilo que o autor deseja.

O mesmo se dá com Manifesto do Partido Comunista, um texto no qual estão nitidamente explicitados os processos do dialogismo e da polifonia, exatamente como estão, embora com complexidade infinitamente maior, nos textos de Dostoiévski. No Manifesto, múltiplas vozes se pronunciam e dialogam estabelecendo uma relação polifônica complexa. Essas vozes estão representadas pela burguesia, pelo proletariado,



pela posição política e ideológica do narrador e por outras vozes que aparecem ao longo do texto.

O Manifesto é um texto polifônico, com múltiplas vozes e múltiplas consciências. Uma dessas vozes faz o elogio da burguesia e da sua capacidade de inventar a modernidade. E o discurso é tão denso e convincente que por momentos o leitor acredita que a burguesia se tornou o personagem principal da saga e que o narrador caiu de amores por ela e enuncia um discurso ideológico que se transforma num libelo consagrado.

Em apenas um século de sua dominação de classe, a burguesia criou forças de produção mais imponentes e mais colossais que todas as gerações precedentes reunidas. O domínio das forças naturais, o maquinismo, as aplicações da química à indústria e à agricultura, a navegação a vapor, as ferrovias, o telégrafo, o desbravamento de continentes inteiros, a canalização de rios, o aparecimento súbito de populações – em que século anterior se poderia prever que tais forças produtivas cochilavam no seio do trabalho social? (MARX, 2015, p.32)

Eis aí o personagem narrador do Manifesto fazendo o elogio da burguesia, dando a ela voz para que apresente seus feitos e defenda aquilo que construiu. Nesse momento, Marx transforma a burguesia no “sujeito que fala” e, embora isso possa parecer uma heresia na boca do pai do socialismo, dá a ela o direito de dizer que ela “desempenhou um papel altamente revolucionário na história”.

Berman (2007) observa que Marx descreve a burguesia exaltando-a e celebra seus feitos com entusiasmo, ainda que, mais adiante, vá condená-la à morte.

No Manifesto, a ideia de Marx é que a burguesia efetivamente realizou aquilo que poetas, artistas e intelectuais modernos apenas sonharam, em termos de modernidade”. Por isso a burguesia “realizou maravilhas que ultrapassam em muito as pirâmides do Egito, os aquedutos romanos, as catedrais góticas”; “Organizou expedições que fazem esquecer todas as migrações e cruzadas anteriores. (BERMAN 2007, p.115).

Berman se entusiasma com o entusiasmo de Marx pela burguesia e chega a afirmar que ele compõe “uma apaixonada, entusiasmada e quase lírica celebração dos trabalhos, ideias e realizações da burguesia”. (BERMAN, 2007, Pg.115).

Após ressaltar as maravilhas do mundo moderno e os avanços inegáveis da burguesia no sentido do progresso, Marx dá voz ao proletariado para desvendar o que há de demoníaco e aterrorizador no domínio burguês que, incapaz de ser controlado, não para incessantemente de criar e destruir. Mas antes o protagonista-narrador, que há pouco deu voz a burguesia, torna-se personagem e expõe as vísceras da dominação burguesa que para manter-se precisa continuamente destruir.

Onde quer que tenha chegado ao poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Estilhaçou sem piedade, os variegados laços feudais que subordinavam o homem a seus superiores naturais, e não deixou subsistir entre os homens outro laço senão o interesse nu e cru, senão o frio “dinheiro vivo. (MARX, 2015, p.27)

Marx elogia a burguesia e sua indústria, afirma que ela multiplicou a produção e permitiu um avanço tecnológico sem precedentes, mas essa louvaminha é como a melhora súbita no doente que já está condenado à morte e, após vaticinar esse desiderato, a voz se desloca para aqueles que foram submetidos e explorados pela burguesia, o proletariado, que se transforma em personagem para expor sua visão de mundo “com a expansão da indústria, o proletariado não somente cresce; concentra-se em contingentes cada vez maiores; sua força cresce, com o sentimento que dela adquire”. (MARX, 2015, p.38)

No Manifesto o autor exerce a multiplicidade de vozes, heróis e vilões têm direito de expressar suas convicções, mesmo que seja apenas para, mais adiante, avaliar o *parti pris* ideológico do autor.

Se é possível identificar características polifônicas no Manifesto, também pode-se inferir um certo dialogismo no texto. Não há diálogos no Manifesto, mas, como afirma SILVA (2013), embora o termo dialogismo remeta ao diálogo, “isso não significa que apenas o dialogo face a face seja dialógico”.

O dialogismo pode ser definido como o processo de interação de textos, próprio da polifonia. E no Manifesto o protagonista–narrador põe em diálogo duas formas de ver o mundo, estabelecendo entre eles e todos aqueles que o leem uma relação dialógica.

Silva (2013) lembra que nosso enunciado pode estabelecer relações dialógicas com outros enunciados e nem sempre pelo dialogo direto.

(...) se toda palavra se dirige a alguém e tem seu tema construído na interação, temos sempre o mínimo de dois interlocutores. No entanto, devemos também considerar que todos os enunciados de que participamos vêm de outros enunciados e provocam respostas. Por isso, dizemos que nosso enunciado estabelece relações dialógicas com tantos outros. Às vezes, quem estabelece essas relações é um interlocutor que “põe em diálogo” dois enunciados que, em sua origem não “conversavam”. (SILVA 2013, p. 53).

É exatamente isso que Marx faz no Manifesto colocando em “diálogo” as concepções do mundo burguês e do mundo proletário.

Não há, efetivamente, diálogos formais no Manifesto, mas Bakhtin (1992), ainda que estabeleça que a interação verbal constitui a realidade fundamental da língua, lembra que o diálogo, no sentido estrito do termo, é apenas uma das formas de interação verbal. E Recdhan (2003) afirma que se pode compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, não apenas como comunicação entre duas pessoas, mas como comunicação verbal de qualquer tipo.

O locutor enuncia em função da existência (real ou virtual) de um *interlocutor*, requerendo deste último uma atitude responsiva, com antecipação do que outro vai dizer, isto é, experimentando ou projetando o lugar de seu ouvinte. De outro lado, quando recebemos uma enunciação

significativa, esta nos propõe uma réplica: concordância, apreciação, ação, etc. E, mais precisamente, compreendemos a enunciação somente porque a colocamos no movimento dialógico dos enunciados. Em confronto tanto com nossos próprios dizeres quanto com os dizeres alheios. (Recdhan 2003, p.2).

Pode-se inferir assim que o Manifesto do Partido Comunista é um enunciado tipicamente bakhtiniano, que estabelece uma relação entre o locutor e o receptor e é dessa interação que se produz o sentido do texto. Ao colocar as “vozes polêmicas” da burguesia e do proletariado em confronto, o Manifesto Comunista se caracteriza como um texto polifônico, com um dialogismo polifônico no qual o narrador enuncia o ponto de vista social de cada agente específico, burguesia e proletariado, ainda que o faça para ressaltar as contradições irreconciliáveis dessas duas formas de ver o mundo.

Admitir que o Manifesto do Partido Comunista é um texto polifônico tem repercussões que fogem ao escopo deste texto, afinal, a constatação desmentiria Bakhtin, que afirma ser Dostoievski o criador do romance polifônico, dando esse lugar a Marx, que escreveu seu texto em 1848, portanto antes dos grandes romances do autor russo terem sido escritos. Uma objeção pode ser feita a essa ideia já que o que caracteriza os romances de Dostoievski é que a contradição inerente à visão de mundo de cada um dos seus personagens se aprofunda ao longo do texto e não encontra solução a não ser na loucura de Ivan Karamazov, ou na religiosidade ingênua de Aliócha, mas em Marx essa contradição se resolve com a eliminação da visão de mundo burguesa e a ascensão do proletariado ao poder.

E isso, mais do que a discussão sobre o pioneirismo do texto polifônico, é o que nos interessa, pois, ao contrário de Dostoievski, Marx soluciona o conflito entre as duas visões irreconciliáveis do mundo, toma partido daquele que é o herói do seu romance cujo final é um final que se prenuncia feliz, ou seja, o fim da exploração do homem pelo homem.

O caráter polifônico e o dialogismo estão explícitos no Manifesto, mas torna-se necessário identificar nele outros elementos e características de um texto romanceado.

Pode-se afirmar, por exemplo, valendo-se da definição de vários autores, que o Manifesto apresenta algumas características básicas da forma romanceada e possui estrutura, composição e estilo que permitem seu enquadramento como um texto literário.

O texto possui uma estrutura e um estilo que permite enquadrá-lo como um texto romanceado na linha de definição adotada por Nabokov (2015), por exemplo, que define de forma clara o que é a estrutura de um romance:

“O que queremos dizer quando falamos da forma de um romance? Uma coisa é sua estrutura, que implica o desenvolvimento de determinada história, porque esta ou aquela linha é seguida: a escolha dos personagens, o uso que o autor faz desses personagens; a interação entre os protagonistas, os vários temas de cada qual, as linhas temáticas e suas intersecções; os diversos lances na história introduzidas pelo autor a fim de produzir tal ou qual efeito direto ou indireto; a preparação dos efeitos e das impressões. Em uma palavra: queremos nos referir ao projeto planejado de uma obra de arte. Isto é a estrutura“. (NABOKOV, 2015 p.158)

O Manifesto do Partido Comunista parece ser um “projeto planejado de obra de arte”, pois apresenta as características típicas de uma estrutura romanceada levando em conta a maneira como seu autor constrói o texto, a interação entre fatos e personagens e os efeitos literários, inclusive no sentido de produzir emoções ao leitor. Tudo isso leva a crer que sua elaboração foi contextualizada como texto literário, desde a introdução, quando Marx recorre a um espectro, elemento típico da literatura romanceada, para anunciar que o mundo vai mudar, até o final quando ele conclama seus heróis a unirem-se em todos os países por um novo mundo.

Como num romance, o Manifesto apresenta uma sequência de fatos interligados que ocorrem ao longo de certo tempo, discorre sobre o ambiente em que esses fatos ocorreram, utiliza flashbacks para contextualizar sua história, cria personagens e coloca em cena dois protagonistas: o herói- proletário e o vilão burguês.

O texto é, portanto, estruturado de acordo com um enredo que se desenvolve através de episódios e a história é contada com um estilo literário singular. E o estilo é, como afirma Nabokov (2015), outra característica da forma romanceada.

Outro aspecto da forma é o estilo, que tem a ver com o modo como a estrutura funciona; constitui o jeito do autor, seus maneirismos, vários truques especiais; e, se o estilo for vívido, que tipo de imagens, de descrições ele usa, como avança; e, caso utilize comparações, como as emprega e varia os recursos da metáfora e do símile, assim como de suas combinações. O efeito do estilo é chave para se entender a literatura, uma chave mágica para penetrar em Dickens, Gógol, Flaubert e Tolstói, em todos os grandes mestres. (NABOKOV, 2015, p.158)

Ora, se o estilo faz o texto, é possível afirmar que Marx tem um estilo próprio, extremamente singular, e utiliza uma linguagem que se caracteriza pelo uso constante de citações e figuras de linguagem, de modo que a todo momento presenteia o leitor com imagens vívidas, jogos de palavras, evocações de um passado distante e de um futuro cada vez mais presente e outros elementos nitidamente literários.

Na elaboração do Manifesto, Marx utiliza todo tipo de metáforas e os símiles citados por Nabokov e, ao que parece, não faz isso apenas para permitir ao leitor uma compreensão mais fácil da questão que está a relatar, as vezes o faz tão somente para dar beleza ao que deseja explicitar e para caracterizar seu estilo literário.

Quando, no Manifesto, Marx diz que a sociedade burguesa é como o feiticeiro que já não consegue controlar os demônios que evocou, utiliza o símile – a comparação de dois objetos extremamente distintos, mas que possuem características comuns, o que os aproxima por semelhança, de forma elucidativa e de modo a facilitar a compreensão do autor. Além disso, explicita, como já vimos, sua fascinação pelo espectro, o clássico personagem da literatura que anuncia o que está por vir na história que se vai contar, e, ao fazer isso, parece demonstrar que sua intenção não é elaborar apenas um panfleto político ou um ensaio sociológico, mas, antes de tudo ou apesar de tudo, fazer literatura.

É preciso, no entanto, para avançar na ideia de que O Manifesto do Partido Comunista de 1848 traz características que poderiam defini-lo como um romance, buscar caracterizar melhor os elementos desse gênero literário cotejando-os com a estrutura do opúsculo marxista.

É regularmente aceito, por exemplo, que o romance pertence ao gênero narrativo da literatura e se caracteriza pela narração de acontecimentos com certa sequência de fatos que determinam a evolução e o desfecho dos acontecimentos relatados. Ou seja, todo romance exige um enredo que muitos consideram o elemento fundamental do romance, a história que se conta ou se pretende contar, e que estabelece a evolução dos episódios ou fatos que compõe a narrativa e os conflitos que se desenrolarão ao longo do tempo.

O enredo se passa num tempo definido que pode ser tempo cronológico ou psicológico, mas a sequência de fatos não obedece a uma cronologia formal de antes e depois, podendo ir ao futuro ou voltar ao passado.

No Manifesto, o enredo está claramente definido e conta uma história espetacular, que tem como tema a ascensão e queda da burguesia e a emergência do proletariado. A saga tem início com uma luta, a luta de classes, travada com todas as armas ao longo da história.

A história de toda sociedade até nossos dias, é a história da luta de classes. Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor e servo, mestre e oficial, em suma, opressores e oprimidos sempre estiveram em constante oposição; empenhados numa luta sem trégua, ora velada, ora aberta, luta que a cada etapa conduziu a uma transformação revolucionária de toda a sociedade ou ao aniquilamento das duas classes em confronto. (MARX, 2015, p.21).

Esse parágrafo que dá início a parte I do Manifesto, Burgueses e Proletários, é, por si só, um thriller das aventuras que estão por vir e da saga que se pretende contar e qualquer leitor estaria fisgado por essa introdução e por acompanhar o que virá a partir

daí. E ele poderá escolher se continuará lendo o texto como história, ciência ou apenas como ficção.

Em relação ao período no qual se passa a trama, o texto romanceado geralmente possui uma perspectiva de tempo muitas vezes indefinida, e, no romance moderno, o tempo nem sempre é o tempo cronológico. O narrador do Manifesto dá a impressão no início do texto de estar no papel do historiador e parece definir um período de tempo para sua história que tem início com a burguesia destruindo todos os seus opositores e assumindo a criação de um novo mundo, mas, como nos textos modernos, esse tempo não tem determinação definida e se espalha a medida que a história avança.

Tudo parece indicar que o final da saga se encerra com a tomada de consciência do proletariado, mas, na verdade, o tempo não está definido e o final fica em aberto, sob a perspectiva temporal, pois, embora prevendo a inevitável e definitiva derrota da burguesia pelo proletariado, não fica explicitado quando isso ocorrerá.

Ainda no que se refere à composição do texto romanceado, Candido (1995) afirma que são três os elementos centrais num desenvolvimento novelístico: “o enredo e os personagens, que representam sua matéria, e as “ideias “que representam seu significado. E afirma que esses três elementos só existem intimamente ligados e inseparáveis. Os personagens tornam-se assim elementos fundamentais para a definição do romance e mesmo do enredo que se quer desenvolver.

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (CANDIDO 1995, Pg. 51)



Sendo assim, pareceria que a ideia de comparar o Manifesto Comunista a um romance cairia por terra, já que, embora seja palpável a existência de um enredo e de uma sequência de fatos ordenados de maneira a que se desenvolva uma história com início meio e fim, à princípio não há personagens na narrativa.

Diz-se à princípio porque, na verdade, existem personagens bem definidos no Manifesto, ainda que estes personagens, pelo menos no que se refere ao vilão e ao herói da história, não se constituam em personagens-pessoas, mas em personagens-ideias ou, como seria mais adequado no caso do Manifesto, personagens-classe, constituídos de milhares de pessoas, mas unificados num propósito e em uma forma de ser.

Candido (1995) afirma que em termos lógicos e ontológicos a ficção não necessita de personagens para se definir como tal, mas apressa-se em dizer que seu critério revelador mais óbvio é o epistemológico e este se torna nítido através dos personagens. Lembra, todavia, que o personagem não necessita ser obrigatoriamente o elemento humano e que “pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados”. Assim, o escritor pode *animar* ou *humanizar* um personagem dando-lhe o foco “personal” de que ele necessita para ter caráter fictício.

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (como no poema “*A Pantera*” de Rilke) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal. (CANDIDO, 1995, p. 53)

Ora, o que Marx faz no Manifesto do Partido Comunista é exatamente isso, ou seja, ele “anima” a burguesia e o proletariado que, embora sejam classes, aparecem humanizados “explorando”, “revolucionando” “aniquilando” e até assemelhando-se a um feiticeiro que perde controle sobre os demônios que evoca.

Naturalmente, os protagonistas do Manifesto, a burguesia e o proletariado, não são personagens humanos estrito senso, mas representam uma coletividade humanizada, animada por desejos e sonhos. E esses personagens-classe atuam como personagens clássicos na estrutura do romance, vivem ou viveram os fatos narrados e sofrem as condições sociais em determinado período de tempo.

Burguesia e Proletariado não são personagens humanos formais, mas são nitidamente os protagonistas de uma saga, talvez de uma epopeia, não a epopeia antiga que nos deu a *Iliada* e a *Odisseia*, mas a epopeia da modernidade, que é o romance.

Lucáks (2000) lembra que “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo”. O objeto da epopeia não é o um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E se antes, na narrativa épica, havia deuses a comandar o destino dos homens, na modernidade o homem está sozinho e Lucáks afirma que o “romance é a epopeia do mundo abandonado por deus”, e por isso a natureza do seu herói é demoníaca, afinal, sem deus, só nos resta entregar-nos ao demônio. Mas esse caráter demoníaco está dado também pelo fato de que o romance moderno explicita a “inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2000, p.117)

O proletariado é o herói demoníaco de Lucáks, tem a “virilidade madura” daquele que sabe que foi abandonado por deus e que só lhe resta mudar a realidade que lhe foi imposta.

No universo épico há deuses que comandam o mundo e que fatalmente vão eliminar os demônios, assim o herói passa por aventuras, mas já conhece seu destino. No romance, ao contrário, o que se conta não é apenas uma história de aventuras, mas “a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provado e põe-se à prova para encontrar a sua própria essência”. (LUCÁKS, 2000, p. 91)

O proletariado, o herói do romance marxista, passou por essas aventuras, buscou e encontrou sua essência, adquiriu o autoconhecimento e assim alcançou sua alma e com

ela a libertação do jugo da burguesia. Na busca de conhecer-se, ela prefigurou seu próprio destino.

O herói do drama ignora toda a aventura, pois, pela força de sua alma unvida pelo destino e alcançada a si mesma, o acontecimento que deveria tornar-se para ele aventura converte-se em destino ao mero contato com ela, em mero pretexto de prova, em oportunidade de revelação daquilo que jazia prefigurado no ato de alcançar-se da alma. (LUCÁKS, 2000, p. 90)

O herói demoníaco em Marx é o proletariado, tem a “virilidade madura” do conhecimento e já encontrou sua alma, sabe *a priori* qual o seu destino, por isso não admite outra realidade que não leve a ele. O narrador do Manifesto transmite a certeza interior de que o herói não precisa provar mais nada a si mesmo, pois seu destino está definido a partir do momento em que teve consciência da sua força.

Quando Lucáks afirma que o campo da ação do herói do romance é demoníaco, quer ressaltar sua capacidade de quebrar as estruturas estabelecidas e que são mantidas desde sempre por um deus e pela reação quase natural dos homens a qualquer mudança.

(...) os homens desejam meramente viver, e as estruturas manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo poder do demônio, não excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta à indolência e à autossuficiência dessa vida que apodrece em silêncio”. (LUCÁKS 2000, p. 92).

Lucáks parece estar comentando o Manifesto Comunista e ouvindo o clamor do herói proletário em busca de um mundo novo. E esse é o cerne do romance marxista que – após reconhecer que a burguesia foi em determinado momento possuída pelo demônio e quebrou as estruturas do feudalismo –, quer comunicar ao mundo que o demônio agora

está do lado do proletariado e que “tudo que é sólido desmancha no ar e tudo que é sagrado será profanado”.

Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com que está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e incessantemente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem. (LUCÁKS 2000, p. 92).

Ao dizer que o que antes parecia “sólido esfarela como argila seca” ou desmancha no ar como disse Marx, Lucáks, ao analisar o romance moderno, parece estar mirando o Manifesto do Partido Comunista, pois ali estão as características fundamentais do que ele está a descrever.

É possível, portanto, perceber o Manifesto como um romance da modernidade e nesse romance o proletariado não é um indivíduo, não busca de forma demoníaca seu destino pessoal, mas sim o de uma classe que reúne a maioria dos indivíduos e que vai em busca do destino de toda a humanidade.

Há, como se viu, personagens no Manifesto e são eles que dão caráter imaginativo a obra, pois seu autor lhes dá características pessoais, tanto quando descreve o vilão, a burguesia, e sua ânsia de criar um mundo voltado para a perpetuação do seu poder e da sua dominação, quanto no momento em que descreve o proletariado, o herói que vai contrapor-se ao vilão que apropriou-se dos seus meios de produção para explorá-lo em seu benefício.

Candido (1995) afirma que a utilização da valorização estética dá a muitas obras, mesmo aquelas que se pretendem científicas ou filosóficas, um caráter “senão imaginário, ao menos imaginativo”, o que as transforma em obras de ficção. Mas nesses

casos nem sempre é necessário ou indispensável um personagem-pessoa como herói e Lucáks chega a citar, na obra de Schopenhauer, a “vontade metafísica” como um personagem de epopeia.

Assim, pode-se afirmar que o Manifesto do Partido Comunista tem, como em todo romance, um herói e um vilão. O vilão é a burguesia e o narrador relata suas aventuras e de como ela destruiu todos os que se colocaram em seu caminho. A burguesia, tal qual um perverso senhor de escravos, vai assenhorar-se da alma do povo, tomar seus bens, destruir seus meios de produção para assim tonar-se a classe dominante. Para alcançar esse objetivo, usará de todos os métodos e, após, “estilhaçar, sem piedade, os variegados laços feudais que subordinavam o homem a seus superiores naturais” vai destruir todos os laços que ainda subsistiam entre eles e colocar no pedestal o “dinheiro vivo” único laço que sobreviverá após a derrocada dos “frêmitos sagrados da piedade exaltada”, “do entusiasmo cavalheiresco”, “do sentimentalismo pequeno-burguês” para assim transformar a dignidade pessoal em simples valor de troca.

Como já vimos anteriormente, um vilão de tal estirpe se ombreia aos grandes vilões da literatura, tem estirpe semelhante aos grandes vilões de Shakespeare, como Macbeth ou Ricardo III, capazes de destruir todos os que estão ao seu redor para alcançar e manter o poder.

Na tragédia de Shakespeare, Macbeth, com o estímulo e ajuda de sua terrível lady, não hesita em cometer o regicídio, assassinando o rei Duncan para assim conquistar o trono. O vilão assume o reino da Escócia, mas nada o detém e segue sua orgia de crimes, assassinando Banquo e, logo depois, executando de forma cruel a esposa e os filhos de Macduff, o nobre que havia fugido para a Inglaterra para organizar a revolta contra o tirano sanguinário.

No romance de Marx, a burguesia também comete crimes tão colossais quanto o do vilão shakespeariano. Assassina a liberdade do médico, do jurista, do padre e do poeta, transformando-os em assalariados por ela remunerados. Destrói a pequena oficina do mestre artesão e a pequena indústria nacional e subordina o campo à cidade. O vilão burguês, após destruir as relações feudais, empurra a população para as cidades, centraliza os meios de produção e concentra a propriedade em poucas mãos.

A burguesia despoja os operários de seus instrumentos de produção obrigando-os a venderem a retalho e a preço vil sua força de trabalho. Depois destrói a indústria nacional, obrigando todas as nações, sob pena de arruinarem-se, a adotar o modo de produção burguês. Assumindo-se cosmopolita, expande suas garras pelo mundo imiscuindo-se em toda a parte, instalando seu modo de produção pelos mais recônditos lugares da terra e criando relações de exploração em toda a parte.

E tal como subordinou o campo e cidade, tornou dependentes os países bárbaros ou semibárbaros dos países civilizados; os povos agrícolas dos povos burgueses; o Oriente do Ocidente. A burguesia controla cada vez mais a dispersão dos meios de produção, da propriedade e da população. (MARX, 2015, p. 31)

E esse vilão cruel não se contentou de assenhorar-se de todos os ganhos advindos da produção, mas foi mais longe e destruiu a dignidade humana não deixando que qualquer laço subsistisse entre eles a não ser o “interesse nu e cru” e o “frio dinheiro vivo”.

Reduziu a dignidade pessoal a simples valor de troca e em lugar das inumeráveis liberdades estatuídas e arduamente conquistadas, erigiu a liberdade única e implacável do comércio. Em resumo, substituiu exploração disfarçada sob ilusões religiosas e políticas pela exploração aberta, cínica, direta e brutal. (MARX, 2015, p.27)

Marx descreve a burguesia com os traços de um vilão shakespeariano e com características humanas, como se fosse verdadeiramente um bandido cruel que destrói tudo por onde passa.

A burguesia é um vilão da estatura de Macbeth e assemelha-se a Ricardo III que, após assassinar o jovem Príncipe de Gales, investe contra a dignidade e a ética de sua viúva e convence-a de sua boa vontade, para casar-se com ela. Shakespeare parece vivo no Manifesto do Partido Comunista e assim como Ricardo, o vilão infame do bardo inglês, o vilão burguês não demonstra piedade ou cavalheirismo, nem qualquer rasgo de sentimentalismo.

Submergiram nas águas glaciais do cálculo egoísta os frêmitos sagrados da piedade exaltada, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês. Reduziu a dignidade pessoal a simples valor de troca e, em lugar das inumeráveis liberdades estatuídas e arduamente conquistadas, erigiu a liberdade única e implacável do comércio. (MARX, 2015, p.27)

Como nos grandes romances, o vilão assume muitas vezes o papel de herói e por momentos despe-se de sua malignidade apenas para mostrar ser quem não é ou por interesses inconfessados.

O vilão do Manifesto não é, no entanto, maniqueísta, afinal não estamos diante de uma epopeia antiga cujo objetivo é apenas passar ao leitor uma moral pré-determinada, é um personagem complexo, típico dos romances modernos nos quais o bem e o mal não estão perfeitamente definidos, e assim, por vezes, ele se apresenta como um verdadeiro herói que transformou o mundo.

“A burguesia desempenhou na História um papel revolucionário e decisivo”, diz Marx dando voz ao vilão e reconhecendo que ele desempenhou na história um papel progressista e inovador. E passa a exaltar seus feitos:

Foi quem primeiro demonstrou quão capaz é a atividade dos homens. Realizou maravilhas superiores às pirâmides egípcias, aos aquedutos romanos e às catedrais góticas. Levou a cabo expedições maiores que as grandes Cruzadas. (MARX, 2015, p.28)

O vilão aparece então edulcorado por suas realizações e, por um momento, teme-se que, como nos romances baratos, a personalidade que lhe é característica seja de repente transformada, a vilania latente transforme-se em empreendedorismo e a exploração seja vista como um meio para justificar fins gloriosos.

Mas Marx é um bom romancista e o que pretende ao descrever essa realidade é retirar do vilão o caráter maniqueísta e mostrar que os vilões também são responsáveis por grandes feitos. E só então, após expor a face modernizadora do bandido da saga, após descrever todos os seus feitos e vilanias, o narrador nos apresenta seu herói: o proletariado. Mas, antes de vê-lo entrar em cena, o leitor conhecerá o germe que rói as entranhas do maldito vilão e é nesse momento que Marx se utiliza da metáfora do feiticeiro para anunciar que as potências demoníacas que ele invocou vão destruí-lo.

Após revolucionar o mundo e estabelecer relações poderosas de produção e de troca, a burguesia se vê frente à crise capitalista e agora já percebe que, no afã de tudo transformar, vendeu sua alma a Mefistófeles e, assim como Macbeth, se vê frente a frente com seus próprios demônios.

Em Macbeth, é o aparecimento de outro espectro que dá início a desgraça do tirano. O fantasma de Banquo surge em frente a Macbeth, senta-se à sua mesa e assume lugar em seu trono na festa em que, sabendo-o morto, ele iria homenageá-lo. Como um desesperado, MacBeth luta contra o espectro, para horror dos convidados que, surpresos, o veem atacar uma cadeira vazia, e nessa luta contra o inimigo invisível ele revela aos gritos sua traição e a maneira infame pela qual chegou ao poder.

No Manifesto, a burguesia enfrenta a crise de superprodução, um fantasma criado por sua própria ânsia de produzir mais e explorar mais, e, como se lutasse contra uma cadeira vazia, enfrenta-a produzindo mais e gerando “civilização em excesso, meios de subsistência em excesso, indústria em excesso, comércio em excesso”.

O fantasma da superprodução anuncia, como um Banquo ressuscitado, o fim da tirania capitalista.



As forças produtivas de que dispõe já não servem para promover a civilização burguesa e as relações de propriedade burguesas; ao contrário, tornaram-se poderosas demais para essas relações, e são por ela entravadas. E, assim que superam esse obstáculo, precipitam toda a sociedade burguesa na desordem, colocam em perigo a existência da sociedade burguesa (MARX, 2015, p.34)

É, então, somente na página 34 dessa emocionante saga, que surge o herói – o proletariado – engendrado pela própria crueldade do vilão e disposto a destruí-lo.

O herói do romance marxista sai do útero da própria burguesia, foi gerado nas suas entranhas e vai usar todas as armas para destruí-lo. Seu surgimento se dará num parágrafo que está muito mais próximo da ação romanesca do que da análise sociológica.

As armas que a burguesia usou para abater o feudalismo voltam-se agora contra ela mesma. Mas a burguesia não forjou apenas as armas que lhe darão a morte; também engendrou os homens que empunharão essas armas: os operários modernos, os proletários. (MARX 2015, p.34)

Na tragédia de Macbeth, tampouco sabe-se de imediato quem será o verdadeiro herói da trama e, mesmo quando os filhos do rei assassinado, fogem, temerosos do mesmo destino, ainda não é possível saber quem enfrentará o poderoso vilão. É apenas no meio da história, quando o nobre Macduff abandona a Escócia, indignado com a violência que toma conta do reino, e Macbeth, por vingança, manda assassinar de maneira fria e cruel sua mulher e filhos, que se identifica a figura do herói que irá destroná-lo.

No Manifesto do Partido Comunista, o vilão é a burguesia e o herói é o proletariado que, assim como Macduff, sofre com a crueldade e o desejo de poder do tirano sanguinário e com a exploração e a miséria imposta pelo desejo insaciável de lucro do indigno burguês.

Na tragédia shakespeariana, Macbeth se crê invencível, afinal os espectros vaticinaram que ele se tornaria rei da Escócia e que jamais seria vencido até que a grande floresta de Birnam se movesse até as alturas do Monte Dunsinane, onde estava seu castelo. Mal

sabe o tirano que em breve os soldados que o combatem se camuflarão com troncos de madeira e folhas e marcharão em direção a Dunsinane, e serão tantos que a floresta de Birnam parece estar se deslocando.

Ainda assim, o vilão persevera, pois os espectros também profetizaram que ninguém que tenha nascido do ventre de uma mulher faria mal a Macbeth. E é com a confiança de quem tem a certeza de que não pode ser morto por qualquer homem que tenha nascido do ventre de uma mulher que Macbeth enfrenta Macduff no campo de batalha e sua soberba sobrepõe-se a de um Deus ao comunicar a profecia ao seu algoz. Mas toda sua força se esvai ao ouvir de Macduff que ele foi "rasgado do útero de sua mãe antes do tempo", é fruto de um parto cesáreo, não "nasceu do ventre de uma mulher". E neste momento o herói oprimido subjuga o vilão cruel.

A burguesia, ciente da sua força, também se crê invencível, afinal que outra classe em tão pouco tempo assumiu o domínio de todos os meios de produção da sociedade e enfrentou as crises aniquilando o contingente de forças produtivas, conquistando novos mercados e explorando mais os trabalhadores. Marx quer demonstrar que, como Macbeth, o vilão burguês parece invencível, mas traz dentro de si o espectro do seu fim.

E, embora os profetas e feiticeiros estejam a todo momento predizendo que o modo burguês de existir é o fim da história e o clímax do desenvolvimento humano, o fim a burguesia já foi vaticinado e o herói que vai destruí-la está sendo criado em seu próprio ventre, engendrado nas suas entranhas e, no momento exato, esse herói, repartido em milhares de homens e mulheres, marcharão como uma floresta em direção ao palácio da burguesia para pô-lo no chão.

A essa altura, o Manifesto do Partido Comunista se parece cada vez mais com uma saga eletrizante, que contrapõe um vilão complexo e terrível a um herói que, embora submetido, não admite submissão. E aí já é tão forte o caráter romanesco do Manifesto, tanta emoção traz a descrição das aventuras e desventuras do herói proletário e do vilão burguês, que se torna possível ler o ensaio sociológico ou o panfleto político, como se nada disso fosse, senão única e exclusivamente um romance.

É o momento então de tomar o lugar o leitor e passar a ler o Manifesto do Partido Comunista de 1848 como se ele fosse um romance.

O romance tem início com a uma introdução medonha, na qual o narrador usa um espectro para anunciar os novos tempos, para comunicar que o comunismo, a pátria dos heróis da saga que se inicia, “já é reconhecida como uma força por todas as forças da Europa”, e que o vilão dono do reino do Capital está com seus dias estão contados.

Como as feiticeiras que se materializam em uma charneca deserta para anunciar a glória de Macbeth, o espectro vaticina o futuro, informa ao herói seu destino grandioso que será concretizado no comunismo, mas alerta-o para a força do vilão. “Todas as potências da velha Europa aliaram-se para uma Santa Caçada a esse espectro: o papa e o czar, Metternich e Guizot, radicais franceses e policiais alemães”.(MARX, 2015, p.21)

Logo depois, na secção I, Burgueses e Proletários, o narrador descreve o vilão da história, a burguesia, e mostra como ela chegou ao poder e como eliminou todos aqueles que se colocaram em seu caminho e, ainda que demonstrando certa admiração por sua impressionante capacidade de criar um mundo novo, lista como ela foi capaz de destruir todos os seus opositores, de tal modo que agora “a sociedade inteira divide-se em dois grandes blocos inimigos, em duas grandes classes que se enfrentam diretamente: a burguesia e o proletariado” (MARX, 2015, p.24)

Ao ascender ao poder, o vilão deixa mortos e feridos pelo caminho e o narrador lembra que “os mestres de corporação foram desalojados pela classe média industrial” e que “a divisão do trabalho em corporações diversas desapareceu em benefício da divisão do trabalho dentro de cada oficina”

Então o vapor e o maquinismo revolucionaram a produção industrial. A manufatura deu lugar à grande indústria moderna; a classe média industrial, aos milionários da indústria, chefes de verdadeiros exércitos industriais, os burgueses modernos. (MARX, 2015, p.25)

O narrador reconhece naquele vilão um vencedor que, antes submetido pelos senhores feudais, alcançou gradualmente a dominação exclusiva do estado e nesse processo desempenhou um papel revolucionário e decisivo na história, pois assumiu o controle de todas as forças da sociedade e destruiu as relações esclerosadas da sociedade antiga. E a burguesia, tudo destruindo e tudo mobilizando, torna-se o maior de todos os vilões.

O revolucionamento permanente da produção, o abalo contínuo de todas as categorias sociais, a insegurança e a agitação sempiternas distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Todas as relações imutáveis e esclerosadas, com seu cortejo de representações e de concepções vetustas e veneráveis dissolvem-se; as recém construídas corrompem-se antes de tomarem consistência. Tudo que era estável e sólido desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados a encarar com olhos desiludidos seu lugar no mundo e suas relações recíprocas. (MARX, 2015, p. 29)

Mas, para fazer e atingir o objetivo de impor um modo de produção em toda parte, a burguesia precisou oprimir os trabalhadores, destruir as profissões e os ofícios e “rasgar o véu de sentimentalidade das relações familiares” e reduzindo-as “à mera relação monetária”. Na sua vilania, a burguesia cria ao mesmo tempo em que destrói.

Depois, como se a saga terminasse antes do surgimento do herói, encontramos o vilão no auge do seu poder e tão poderoso que expandiu seu poderio além das fronteiras nacionais.

Pelo rápido desenvolvimento de todos os instrumentos de produção, pelas comunicações infinitamente facilitadas, a burguesia impele todas as nações, mesmo as mais bárbaras, para a torrente da civilização. Os preços baixos de suas mercadorias são artilharia pesada que derriba todas as muralhas da China, que obriga os bárbaros xenófobos mais renitentes a capitulares. Obriga todas as nações, sob pena de arruinarem-se, a adotar o modo de produção burguesa; obriga-as a introduzirem em seu seio a chamada civilização, isto é, compele-as a tornarem-se burguesas. Em suma, plasma um mundo à sua própria imagem. (MARX, 2015, p.31)

O narrador está enfeitiçado pela força do vilão que descreve e pela maneira como ele foi capaz de criar um mundo à sua própria semelhança, como foi capaz de profanar o que era sagrado e de obrigar os homens a optarem pela civilização burguesa. E, por momentos, parece que estamos diante do romance da burguesia e não da saga do proletariado.

Berman (2007) vê certo paradoxo no Manifesto e diz que, ao fazer o elogio da burguesia, Marx parece empenhado não em enterrá-la, mas em exaltá-la e ressalta que o autor “compõe uma apaixonada, entusiasmada e quase lírica celebração dos trabalhos, ideias e realizações da burguesia” (BERMAN, 2007, p.114).

Mas o romancista Karl Marx jamais se separa dos seus espectros e esse momento de exaltação da burguesia é apenas o reconhecimento da força do vilão que é, sem dúvida, moderno, forte e amedrontador, mas que traz em si mesmo o germe que o destruirá.

É verdade que a burguesia “plasma um mundo à sua própria imagem”, que submete o campo à dominação da cidade, que cria cidades tentaculares e torna dependentes os países atrasados, centralizando o poder, mas toda sua força será posta em cheque não apenas pelo aparecimento do herói, mas também porque na ânsia de construir, destrói e por isso as crises se sucedem.

Basta citar as crises comerciais que, em sua periódica recorrência, colocam em perigo, de forma sempre mais ameaçadora, a existência de toda a sociedade burguesa”. As crises comerciais aniquilam regularmente grande parte não somente dos produtos existentes, mas também das forças produtivas já criadas. Nas crises eclode uma epidemia social que teria parecido um contrassenso a todas as épocas anteriores: a epidemia da superprodução. (MARX, 2015, p.33)

Fausto conseguiu o que queria, tem nas mãos o que Mefistófeles lhe prometeu, o poder sobre os homens e sobre as forças produtivas, mas o demônio sempre volta para cobrar pelo serviço prestado.

A burguesia, como um verdadeiro vilão, não pode almejar a paz. Para poder manter seu dinamismo e evitar as crises que lhe são inerentes precisa estar sempre em luta, sempre aniquilando as forças produtivas para introduzir novos métodos e novas técnicas, sempre revolucionando os meios de produção, sempre criando e destruindo. Assim, o vilão está sempre envolvido em suas crises, em lutas viscerais, como se lhe fosse impossível não viver eternamente em guerra.

E é então que o herói da saga marxista vai surgir para combater o vilão com todas as suas forças. E esse herói tem todas as características dos heróis dos romances modernos e passará por aventuras de todo tipo, sendo explorado e submetido pelo vilão, mas mantendo latente a capacidade de revoltar-se.

Os proletários serão oprimidos pelo vilão burguês, terão de vender sua força de trabalho a retalho, se transformarão, eles que eram livres para produzir o que desejavam, em uma mercadoria comercializável e sujeita às leis do mercado e à exploração capitalista, que vai dominá-los e cujo único objetivo será manter o poder nas mãos da burguesia.

Nosso romancista vai então descrever com detalhes como o vilão se apropriou dos bens do proletariado, como retirou toda sua autonomia, tornando-o um “simples acessório da máquina”, e como vai explorá-lo fazendo com que os salários que paga “limitem-se apenas ao valor dos meios de subsistência que necessita para manter-se e reproduzir-se”.

O proletariado passa por todas as agruras e humilhações próprias dos heróis perseguidos e torna-se um servo manipulado pelo burguês capitalista e industrial cujo único objetivo é o lucro.

“Não são apenas os servos da classe burguesa, do Estado burguês; são, a cada dia, a cada hora, avassalados pela máquina, pelo fiscal, pelo próprio burguês industrial. Esse despotismo é tanto mais mesquinho, mais odioso, mais exasperante, quanto mais abertamente proclama que seu fim último é o lucro”. (MARX 2015, p.36)

O vilão da história não se contenta em explorar o herói proletariado, em extrair deles o trabalho extra e mal pago que viabiliza seus superlucros, vai, além disso, degenerar suas condições de vida, impondo relações burguesas que não lhe são próprias, uma moral que não lhe pertence e impondo uma cultura e uma religião que por si mesma justificam sua submissão.

As condições de vida da sociedade já se encontram degeneradas nas condições de vida do proletariado. O proletário não possui nada; suas relações com a mulher e os filhos não têm nada mais em comum com as relações familiares burguesas. O trabalho industrial moderno, a submissão moderna ao capital – que é a mesma na Inglaterra e na França, na América e na Alemanha – despojaram-no de todo caráter nacional. (MARX, 2015, p.42)

Mas o proletariado é um herói clássico, como tantos no romance moderno, e, se é submetido durante longo tempo pelas forças irresistíveis do vilão burguês, sabe que tem um destino a cumprir, como todo herói no romance moderno, diria Lucács, e vai aos poucos se fortalecendo, identificando o verme que corrói as entranhas da burguesia e preparando-se para encerrar o futuro.

O proletariado sofre todas as agruras típicas do herói romanesco. É como Edmond Dantés, o herói de “O Conde de Monte Cristo”, de Alexandre Dumas, romance publicado em fascículos entre 1844 e 1846, pouco antes da elaboração do Manifesto.

Vítima das intrigas, dos interesses políticos e da ganância dos poderosos, Dantés é preso injustamente e encarcerado por 13 anos no Castelo de If, o infame presídio na baía de Marselha. Os anos passados na prisão representam o tempo em que esteve submisso, é, no entanto, um período de conhecimento de si mesmo e de sua situação no mundo. Então, Dantés foge da prisão tendo nas mãos o segredo da riqueza e do futuro e volta ao mundo para cumprir seu destino e vingar-se daqueles que o encarceraram.

A saga de Edmond Dantés é apresentada como a saga de um homem que encarna, ele próprio, o destino, um homem bom, a quem roubaram a liberdade e o amor, mas que através da luta e da vontade recupera essa liberdade e livra o mundo dos seus algozes.

Não é difícil encontrar no Manifesto do Partido Comunista, na saga do herói proletário, o mesmo clima de aventura e o mesmo caráter cavalheiresco e justo do herói de Alexandre Dumas. O proletariado é também encarcerado pelo vilão burguês e vive apinhado nas fábricas, organizados de forma militar, verdadeiros “soldados rasos da indústria sob o controle de uma hierarquia completa de suboficiais e de oficiais”.

O vilão que persegue e submete Edmond Dantés, em “O Conde de Monte Cristo”, é Fernand Mondego, que o denuncia injustamente, o condena à prisão e lhe toma sua vida, inclusive Mercedes sua noiva, que irá desposá-lo.

O herói da saga marxista também é submetido e perseguido e o vilão burguês que faz com que as “mulheres e filhas dos proletários estejam à disposição”, e, não contente com isso, vai mais além, dilacera seus laços familiares e “transforma as crianças em simples objeto de comércio e em instrumentos de trabalho”.

Mas, como um Dantés multifacetado, o proletariado vai libertar-se, enfrentar seu algoz e cumprir seu destino e, tornando-se vencedor, “utilizará seu poder político para arrancar pouco a pouco todo o capital da burguesia”.

Assim, após contar a história do vilão burguês e de como ele transformou o mundo e subjuguou e oprimiu os trabalhadores, Marx vai se debruçar sobre a ascensão do herói proletário e de como, gradualmente, em uma guerra de guerrilha, ele vai enfrentar a burguesia, à princípio de forma desorganizada, mas logo com a estratégia e a obstinação dos grandes heróis.

Inicialmente os operários entram em luta isoladamente; em seguida, operários de uma mesma fábrica; depois, operários de um setor industrial, em um mesmo local, contra um mesmo burguês, que os explora diretamente. Dirigem seus ataques não somente contra as relações burguesas de produção; dirigem-nos também contra os próprios instrumentos de produção; destroem as mercadorias estrangeiras concorrentes, quebram as máquinas, incendiam



fábricas, procuram reconquistar a posição desaparecida do artesão medieval. (MARX 2015, p.37)

Essa é uma forma primária de luta e “nesse estágio os proletários não combatem seus inimigos, mas os inimigos dos seus inimigos” e, por vezes, diz o narrador da saga, cada vitória alcançada parece uma vitória da burguesia. Mas nessas lutas o proletariado cresce, concentra-se em contingentes cada vez maiores e vai adquirindo força e tomando consciência dela. E, a medida que o romance se desenrola, os dois protagonistas se enfrentam e o mundo passa a se polarizado por eles: “Cada vez mais, conflitos isolados entre operários e burgueses assume o caráter de conflito entre duas classes”. (MARX, 2015, p.39)

A luta entre o herói e o vilão terá muitas batalhas e o autor do Manifesto vai debruçar-se sobre elas. Vai lembrar, por exemplo, que o proletariado se une para defender seu salário, funda associações, usa a imprensa, organiza-se em partidos políticos e “aproveita-se das divisões internas da burguesia para força-la a reconhecer, sob a forma de leis, certos interesses particulares dos operários”. São pequenas vitórias do herói, mas o narrador não se cansa de dizer que que as lutas locais se transformam em lutas nacionais e explicitam a luta de classes.

O vilão é, como todo vilão, ardiloso, e vive engajado numa luta permanente, no princípio contra a aristocracia, depois contra setores atrasados da própria burguesia e finalmente contra a burguesia de todos os países estrangeiros, seus concorrentes. E, nessas lutas, o vilão apela para o proletariado, pede sua adesão, empurrando-o para o processo político.

Longe de tornar-se uma cooptação, esse processo serve apenas para ampliar a força do herói que se fortalece e recebe apoio de setores destituídos de seus instrumentos de trabalho e transformados em assalariados explorados pela burguesia que parece invencível.

Mas essa invencibilidade está sendo corroída pela luta de classes e nas entranhas do vilão – no interior da classe dirigente – se estabelece um processo de dissolução tão violento, tão áspero, que parcela da classe dirigente desvincula-se desta e junta-se ao herói, o proletariado, a classe revolucionária que tem o futuro nas mãos. A sorte está lançada e nessa guerra o herói marxista não têm o que preservar e deve destruir todas as garantias e seguranças privadas cujo objetivo é manter o vilão no poder.

E então, como no final de um romance de aventuras, chega-se à guerra civil, latente desde o momento que o herói foi submetido e explorado, irrompe uma revolução aberta e, finalmente, o herói subjuga o vilão e o proletariado lança as bases de sua dominação através da derrubada violenta da burguesia. É o final da história, o momento em que o herói, submetido e explorado durante anos pelo ardiloso vilão, subjuga seu opressor e toma nas próprias mãos a tarefa de construir seu destino.

O Manifesto do Partido Comunista de 1848 se encerra com a mesma força dramática e libertária de “Os bandoleiros”, de Schiller, autor que Marx e Jenny amavam. O protagonista de “Os Bandoleiros” é também Karl, Karl von Moor, herói de um bando fora-da-lei que combatia a aristocracia corrupta e que unirá os bandoleiros para derrubar aqueles que infelicitam o povo.

O protagonista do Manifesto do Partido Comunista é o proletariado, um herói que, como um bando fora-da-lei, combate a burguesia corrupta e também vai chegar ao poder para banir o vilão do território humano criando um tempo novo e um novo mundo.

E então chegamos ao epílogo do romance do proletariado. Nele é apresentando ao leitor o mundo que será construído pelo herói proletário, erguido sob os pilares da igualdade social e da eliminação da propriedade privada, mundo esse que responderá pelo nome de comunismo.

Eis o final dessa história fantástica, na qual estão presentes todos os elementos de um romance. A primeira parte do Manifesto, que engloba o capítulo I, Burgueses e Proletários, e o capítulo II, Proletários e Comunistas, se constituem em sua essência o romance do proletariado. Já na segunda parte do livro, como num posfácio, o autor

define o contexto no qual se desenrolou a saga, discorre sobre as ideias que lhe deram origem e até sobre os caminhos que devem ser seguidos para que o desfecho dessa aventura seja favorável ao herói, mas a história já foi contada e ela teve, ou terá, inevitavelmente, um final feliz.

Nesta segunda parte do Manifesto, o narrador deixa de ser o narrador-observador, que apenas conta o que se passou, ou o narrador-personagem, que opina e interfere, e torna-se o narrador-onisciente que explica como se chegou aquele desfecho e o que dele resultará. Então, no último capítulo, o narrador-onisciente conclama todos os heróis do mundo a entrarem em guerra aberta contra o vilão que os oprime, pois eles nada têm a perder a não ser seus grilhões.

E assim, com uma convocação avassaladora, “proletários de todos os países, uni-vos! “, o autor encerra sua novela, com a destreza do romancista que primeiro emociona o leitor e lhe apresenta o herói e sua luta, para só então, após anunciar que o desfecho inevitável virá, convocá-lo à luta.

Assim, narrando o Manifesto do Partido Comunista como se ele fosse um romance, não é difícil perceber que ele realmente o é. Marx, dominando as técnicas do romance e usando os elementos literários com maestria, prende a atenção do leitor tocando-lhe a alma através da emoção, a mesma emoção que garantiu a imortalidade ao Hamlet de Shakespeare e ao Fausto de Goethe.

E Marx, que manteve latente o desejo de ser escritor, garantiu uma segunda imortalidade, esta de cunho literário, dada pelo todo artístico que representa sua obra, e por ter escrito O Manifesto do Partido Comunista de 1848, o romance do proletariado.

## 6 CONCLUSÃO

Longe da pretensão de proceder a um estudo do estilo literário de Karl Marx, este trabalho teve como objetivo por em destaque o caráter romanesco do Manifesto do Partido Comunista de 1848, aqui entendido como uma forma de narrativa que usa elementos ficcionais e imaginativos e que apelam à emoção e à simpatia do leitor, predicados tipicamente literários, e isso independente de características empíricas ou científicas que o texto possa ter. A intenção foi destacar no Manifesto Comunista a estrutura e as características que lhe permitem ser lido como de fosse um texto romaneado.

Buscou também salientar que a elaboração do Manifesto Comunista obedeceu a um projeto que incluía, intencionalmente ou não, as características do romance, com estrutura, composição e estilo que permitem seu enquadramento como um texto literário, e de maneira a tornar o documento literariamente elegante e dar-lhe elementos emocionais e aventureiros que estabelecessem um elo entre o leitor e os fatos narrados.

O Manifesto do Partido Comunista apresenta essas características e a maneira como seu autor constrói o texto, a interação entre fatos e personagens, os efeitos literários, inclusive no sentido de produzir emoções ao leitor, levam a crer que sua elaboração foi planejada, desde a introdução quando Marx recorre a um espectro, elemento típico da literatura romaneada, para anunciar que o mundo vai mudar, até o final quando ele conclama seus heróis a unirem-se em todos os países por um novo mundo.

Na verdade, como num romance, o Manifesto apresenta uma sequência de fatos interligados que ocorrem ao longo de certo tempo, discorre sobre o ambiente em que esses fatos ocorrerem, utiliza flashbacks para contextualizar sua história, cria personagens e coloca em cena dois protagonistas: o herói- proletário e o vilão burguês.

O trabalho procura destacar também que o Manifesto do Partido Comunista é um texto em que se sobressai o estilo literário de Marx, um estilo próprio, singular, que utiliza uma linguagem caracterizada pelo uso constante de citações e figuras de

linguagem e de metáforas e símiles e não faz isso apenas para permitir ao leitor uma compreensão mais fácil da questão que está a relatar, as vezes o faz somente para dar beleza ao que deseja explicitar e para caracterizar seu estilo literário.

Explicita-se neste documento o interesse latente de Marx em fazer literatura, ao mesmo tempo que fazia ciência. Essa é, talvez, a maior contribuição desse texto que não pretendeu em momento algum esgotar a análise literária do Manifesto ou de outras obras do autor, mas apenas apresentar alguns elementos estruturais da forma romanceada que estão presentes em toda a sua obra e mais especificamente no Manifesto, que, se for lido com essa intenção, transforma-se rapidamente em romance, um romance de ideias e de aventuras.

O que se intentou demonstrar, portanto, foi que o Manifesto do Partido Comunista apresenta a forma, o enredo, a estrutura, a composição e o estilo de um romance. E essa constatação, longe de minimizar a importância política de um documento que se tornou a bíblia daqueles que lutaram e ainda lutam pelo socialismo, procura apenas ressaltar o seu caráter literário e a preciosidade do seu estilo e destacar a estrutura romanesca ou literária do texto que, especialmente nos dois capítulos iniciais, tem as características típicas de um romance, o romance do proletariado.

## 7 REFERÊNCIAS

- AVENA, Armando. *O Manuscrito Secreto de Marx*. São Paulo: Casarão do Verbo, 2011
- \_\_\_\_\_. *A Última Tentação de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: obra completa*. COUTINHO, Afrânio (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, vol. I.
- BAKHTIN, MIKHAIL. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1988
- \_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense Universitária, 2013.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.
- CÂNDIDO, Antônio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectivas, 1995 (Coleção Debates n.1)
- DUMAS, Alexandre (1844). *O Conde de Monte Cristo* (Volume I e II). São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.
- GIROUD, FRANÇOISE. *Jenny Marx ou A mulher do diabo*. Coleção Mestres da Literatura Contemporânea São Paulo: Record/Altaya [1997]
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ENGELS, F. *Anti-Duhring*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HUNT, Tristram. *Comunista de casaca: a vida revolucionária de Friedrich Engels*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- KAFKA, Franz. *Metamorfose*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969
- LUKÁCS, G. *Introdução a uma Estética Marxista*: Civilização Brasileira, 1978
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular,
- \_\_\_\_\_. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2010.

- \_\_\_\_\_. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Manuscritos econômico-filosóficos*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Manifesto do Partido Comunista 1848*. Porto Alegre: LP&M, 2015
- \_\_\_\_\_. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2016
- \_\_\_\_\_. *O dezoito brumário de Luís Bonaparte*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O capital: crítica da economia política*. Vol. 1, tomo 1. Coleção os economistas. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1985.
- \_\_\_\_\_; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*, São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.
- MCLELLAN, David. *Karl Marx Vida e Pensamento*. Petrópolis: Editora Vozes, 1990
- NABOKOV, Vladimir, *Lições de Literatura*. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2015.
- NETTO, José Paulo. *Elementos para uma leitura crítica do Manifesto Comunista em Karl Marx e Friedrich Engels*. São Paulo, Cortez Editora, 1998.
- QUEIROZ E COSTA. *Marx e a Literatura – Um estudo a luz do Capital* in Revista Eletrônica Arma da Crítica/dezembro 2012
- RECHDAN, Maria Leticia de Almeida. *Dialogismo ou Polifonia?* Taubaté, n. 01. 2003. Disponível em:  
<<http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo.>>
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2013
- SILVA, A. P. P. F. *Bakhtin*. In: Luciano Amaral Oliveira. (Org.). *Estudos do Discurso. Perspectivas Teóricas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013, v., p. 45-69.
- SILVA, Ludovico. *O estilo literário de Marx*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012
- SILVA MELLO, Luciana da. *Elementos Literários na Arquitetura Narrativa de Marx*. Brasília, PDF, 2014
- TOLSTOI, Leão. *Ana Karenina*. Petrópolis: Editora Nova Aguilar, 1976
- WHEN, Francis. *Karl Marx*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

