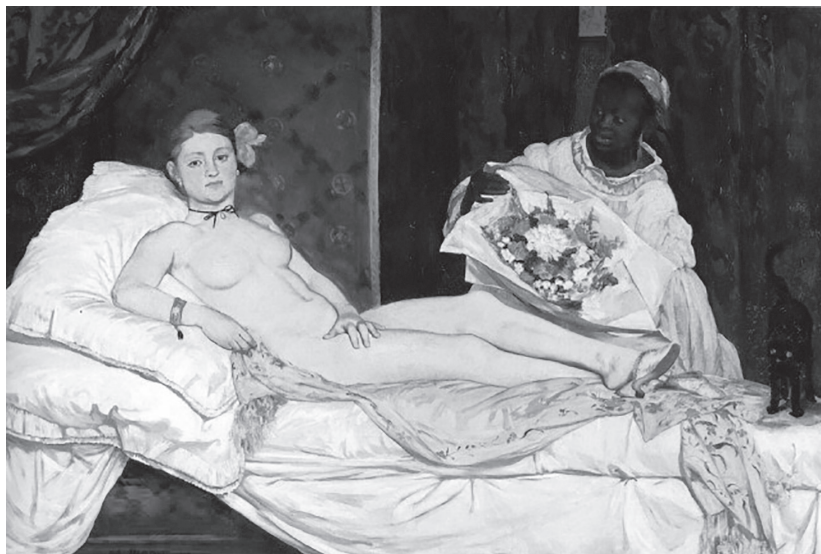


Duas cenas sobre a mercadoria

LUIZ RENATO MARTINS*

Corpos sem carne, de carne e outros



Manet, 1863

* Professor dos programas de pós-graduação em História Econômica da FFLCH e em Artes Visuais da ECA, ambos da USP, e editor executivo da revista *Cadernos do Movimento Operário*, São Paulo, Sundermann/Martins Fontes, 2021.

Olympia (1863, óleo sobre tela, 130,5 × 190 cm, Paris, Musée d'Orsay) tem o caráter de um manifesto – em forma de cartaz. O quadro corresponde a um corolário ou síntese dos vários retratos de mulheres trabalhadoras feitos por Manet (1832-1883) desde o ano anterior, 1862.¹ É a formulação alcançada do *trabalho à venda*, logo, da *mercadoria*, como veremos.

Porém, pintar consiste numa prática e não se resume à formulação de ideias. Nesse sentido, *Olympia* faz muito mais, como modo de pintar ou trabalho da fatura, do que retratar a forma-mercadoria (o que, aliás, àquela altura, não é pouco): no que diz respeito à modelagem do corpo e à expressão de substâncias diversas, dá um passo decisivo rumo à elaboração de uma morfologia corporal *materialista*.

Começemos pelo último aspecto. *Olympia*, caso fosse obra de gênero, seria tida como um nu; e o nu, sabe-se, constituiu tema central da tradição pictórica ocidental desde a Antiguidade. Na cultura pagã clássica, o nu, como forma divinizada e manifestação de uma ideia, aludia à harmonia e à perfeição da natureza. Já no século XVI, durante a assim chamada Renascença, o cunho espiritualizante do neoplatonismo cristianizado converteu o nu, forma herdada do classicismo, numa alegoria primordial do espírito.

Um estudo de Panofsky (1892-1968) mostra que, na tela de Ticiano *Amor sacro e amor profano* (ca. 1514, óleo sobre tela, 118 × 279 cm, Roma, Galleria Borghese), para o neoplatonismo a figura da Vênus vestida corresponde, como “amor profano”, aos valores inferiores, próprios à beleza imanente e sensível. E o nu, o “amor sacro” em tal quadro, faz o papel da “*nuda Veritas*” (verdade nua ou essencial), do belo inteligível e ideal (Panofsky, 1972 [1939], p.126). A “*nuda Veritas*”, como alegoria do espírito, constituirá uma figura recorrente da arte neoplatônica e ainda da retórica barroca. Em acepções de tal teor, o nu foi utilizado por Botticelli (1444/5-1510), Rafael (1483-1520), Michelangelo (1475-1564) e Ticiano (ca. 1485-1576), entre outros.

Para começar, é justamente o valor alegórico e espiritualizado do nu neoplatônico que é ridicularizado em *Olympia*. Como as cores do pintor, que são cruas, opacas e sem harmonia, também o nu nega o padrão clássico. O corpo focalizado não provém, apesar do título irônico – *et pour cause* –, de figuras da mitologia, mas de motivos bem reais: a grande expansão da prostituição em Paris, após as reformas de Haussmann, como detalha Clark (1992 [1980]; 1989 [1984]; 2004 [1984]).

O nu de *Olympia*, ao irromper contra as regras, vai, por certo, nos passos de Courbet (1819-1877), que, por sua vez, parecerá estimulado pelo repto lançado por Manet – e, no ano seguinte à apresentação de *Olympia*, 1865, fará o hoje celebrado *A origem do mundo* (*L'Origine du Monde*, 1866, óleo sobre tela, 46 × 55 cm,

1 Ver, por exemplo, *Victorine Meurent* (1862, óleo sobre tela, 43 x 43 cm, Boston, Museum of Fine Arts), *The Street Singer* (*La Chanteuse de Rue*, 1862, óleo sobre tela, 175,2 x 108,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts), *Gypsy with a Cigarette* (*Gitane avec une Cigarette*, 1862, óleo sobre tela, 92 x 73,5 cm, Princeton, Princeton University Art Museum) e *Lola de Valence* (1862, óleo sobre tela, 123 x 92 cm, Paris, Musée d'Orsay).

Paris, Musée d'Orsay), que, como um lance repicado, parece dobrar a aposta feita por Manet no nu desespirtualizado ou *materialista*. Numa espécie de dueto com Courbet, a pintura de Manet, ao focar o corpo, também salienta o aspecto físico das zonas erógenas. E, enquanto outros volumes e contornos – testa, queixo, nariz, pomos das faces – são cuidadosamente precisados na pintura conservadora de um retratista contemporâneo como Fantin-Latour (1836-1904), na obra de Manet a fisionomia terá, com frequência, seus traços pouco relevantes suprimidos ou anulados, simplificados como na caricatura. Já lábios, orelhas, olhos, mamilos etc. serão, em geral, ressaltados por Manet em cores vívidas e pinceladas marcantes. Tornam-se focos de atenção, como já se vê em *Olympia*. O que significa isso? Rostos lisos, órgãos vívidos feito plugues?



Manet, 1863, detalhe

Manet não recusa apenas o contorno convencional, o modelado cuidadosamente desenhado *à la* Ingres (1780-1867) – a forma linear empregada em conjunto com as modulações cromáticas – para modelar os corpos e os órgãos, neles subsumidos, conforme previsto. Mas vai adiante e, para escândalo dos defensores da “boa pintura”, substitui a norma aceita do contorno desenhado pelo excesso de tinta ou pelo rastro da passagem do pincel.

Cabe recordar aqui a tirada mordaz de Baudelaire (1821-1867) na celeuma sobre a *Olympia*, quando afirmou que Manet abria o ciclo da “*decrepitude*” da

pintura.² Com efeito, a *dessublimação* da pintura, mediante a substituição do teor abstrato da linha pela concretude visceral da massa cromática e do “raspão” do pincel na pintura, é comparável à sinceridade bruta do concreto armado e demais elementos arquitetônicos modernos reveladores da estrutura e de suas tensões fundamentais. Assim, a forma linear-tonal, que na tradição evoca imagetivamente o referente, dá lugar a um registro físico (do gesto do pintor) que atua, na descrição do nu por Manet, também como anotação da energia psicofísica da libido que deságua e se multiplica na zona erógena em questão. Logo, o olhar do observador é remetido não à imagem convencional ou à representação óptica de uma boca, mas à *sensação tátil* da anotação, permeada pelo fato fisiológico, ou seja, pelo tremor denotativo da possibilidade do contato labial iminente. *Pulsão oral!*

De fato, Manet inicia a soltura, a desatracação dos órgãos do corpo, que se vê privado da unidade da imagem narcísica. Para concluir, a observação *materialista* do corpo por Manet como sistema de tópicos erógenos não só prenuncia a morfologia picassiana, mas também a leitura estrutural da subjetividade como sistema-economia por Freud.

Vende-se

A *dessublimação* pictórica da corporeidade acompanha-se, em *Olympia*, de inovações relativas à postura e inscrição cênica do nu, que atestam o intuito de atualizar o valor simbólico do *tópos* tradicional. Também na descrição do entorno, da mobília e dos adereços do nu, a pintura de Manet afronta as convenções da tradição e do decoro acadêmicos. De acordo com elas, o nu clássico deve repousar num leito irreal ou pairar sobre materiais etéreos e salientar a condição exclusiva de objeto de contemplação, infenso a interesses. Era de tal ordem o mar de *O nascimento de Vênus* (*La Naissance de Vénus*, 1863, óleo sobre tela, 130 × 225 cm, Paris, Musée d’Orsay) – tela com a qual Cabanel (1823-1889), o pintor preferido de Napoleão III, ganhou o Salão de 1863 –, bem como todos os bosques, nuvens etc. que circundavam as divindades acadêmicas. Já a *Olympia* parisiense, jovem trabalhadora do prazer nada intemporal, onde se deita?

Os lençóis, pintados cruamente e de modo quase palpável, parecem peças de tecido à disposição do consumidor num balcão. Entram pelos olhos do observador. E dada a envergadura física da tela (130,5 × 190 cm), em escala quase natural, os lençóis, cuja extensão parece até um pouco realçada em face daquela do corpo, envolvem o observador também fisicamente.

O primeiro lance do embate da tela com a observação é, pois, mais corporal do que visual. Antes de Manet, Courbet já estendera a escala de suas telas para obter maior realismo. Manet acentua tal processo com o encurtamento do ponto de vista, mediante o *close* descrito, que parece *impulsionar* o observador para o leito.

2 “vós não sois senão o primeiro na decrepitude da vossa arte [vous n’êtes que le premier dans la décrépitude de votre art]” (grifos do original). Cf. Baudelaire, 2009 [1865], p.340.

A tudo isso ainda acresce uma charada que interpela o observador e reclama decifração: a cama de Olympia não só vem disposta em termos *tâteis*, mas situada de modo muito elevado. Com efeito, tira o chão do campo de visão e, logo, anula a mediação espacial que, na tradição – a do primeiro plano com chão à vista –, se interpõe entre o observador e a cena pictórica.

Para avaliar a manobra de Manet, o observador atento à história da pintura poderá comparar a situação da Olympia com a de Mme. Récamier – da tela de mesmo nome (*Portrait de Mme. Récamier*, 1800, óleo sobre tela, 174 × 224 cm, Paris, Musée du Louvre), de David (1748-1825) –, também disposta e estendida num móvel para ser vista. As proporções são muito diversas e surpreendem. Nem é preciso se voltar ao caso precedente para sentir o efeito físico suscitado por Manet. Afinal, que cama é essa sob Olympia?

Nova intimidade

Salta tanto à vista que exige atenção extra. Além de eclipsar o chão, a cama rouba a cena, prende os olhos, vira quase pedestal; acaba por interagir com os apetrechos de sedução (flor no cabelo, gargantilha, pulseiras, chinelas de cetim e salto), eles mesmos também em destaque. Tudo condiz com a exposição de bens numa vitrina, num balcão ou num reclame.



Manet, 1863, detalhe

Em tamanho natural, exibida vistosamente e quase ao alcance da mão, a Olympia fica próxima e em “tempo real” ou *on-line*, todo o espaço abstraído. Desse modo, mostra-se ela mesma um bem à venda e também um manequim, um objeto de vitrina. Personifica a cifra do comércio, o truque do ofício, cuja arte, a sedução organizada do *self-service* das lojas de departamento, já em implantação em Paris, haveria de disseminar:³ fazer com que a mercadoria murmure da prateleira ou vitrina, segrede ao íntimo do passante que é só sua. Colhido sem o escudo do entendimento, tentado antes do juízo se aperceber, quem passa e vê – e dispõe dos meios – penetra no paraíso das compras.

A comparação, ponto a ponto, com a tela de David demonstra a mira precisa de Manet, a inteligência com que analisa pictoricamente a sedução da mercadoria.

³ Ver Benjamin, 2003 [1939].

Na tela de David, feita à sombra do golpe do 18 de Brumário (1799), ou seja, em pleno curso da ascensão de Bonaparte ao Consulado e num período em que as memórias da Revolução e do ideal de igualdade ainda estavam bem vivas, o que avultava, no primeiro plano, era o espaço frio que circundava a retratada, espaço virtualmente *abstrato* – que contrastava com os *closes* calorosos das telas do David do período revolucionário, *Marat assassinado/Marat em seu último suspiro* [*Marat Assassiné/Marat à son Dernier Soupir*] (1793, óleo sobre tela, 165 × 128 cm, Bruxelas, Musées royaux des beaux-arts) e outras.⁴ De fato, Juliette Récamier (1777-1849), esposa do banqueiro que armou o esquema financeiro de apoio ao golpe bonapartista, era figura emblemática dos arrivistas e endinheirados que subiram ao poder em Termidor e que continuaram a dar as cartas no período do Diretório (1795-1799), e depois no do Consulado (1800-1804), e assim por diante.

Já na disposição e nos modos de Olympia, a personagem, o que aflora é um fenômeno novo e bem característico da Paris de seis décadas depois. Muito mais rente à vista do que a Mme. Récamier, a Olympia provoca em quem a vê estado ambivalente, similar àquele do transeunte sob o magnetismo do objeto na vitrina, contrabalançado pelo preço como condição de acesso.

Manet logrou construir a atitude da Olympia em termos ambíguos, tal como o dinamismo dos bens expostos que enchem a vista, mas impõem condições. O sorriso, preso pelos lábios, vibra na mão – “impudentemente crispada”, segundo um crítico da época. Mão que vela e dá a ver e que zomba de quem olha. Somam-se a expressão entre convidativa e reticente, os seios franqueados, uma mão relaxada que faculta, outra decidida que impede. Está montada uma cena de promessas e ao mesmo tempo de exigências: *a cena da negociação*.

Negociar

Os parisienses já conheciam o charme sistemático da mercadoria. Na década de 1840, Balzac (1799-1850) proclamara: “O grande poema das vitrinas canta suas estrofes de cor, desde a Madeleine até a porta Saint-Denis [*Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis*]” (Balzac apud Benjamin, 2003, p.376-377). Em 1855, dez anos antes da *Olympia*, o positivista Taine (1828-1893) sentenciara, acerca da exposição internacional de 1855: “A Europa se movimentou para ver as mercadorias [*L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises*]” (Taine apud Benjamin, 2003, p.381). E dois anos após *Olympia*, a exposição internacional de 1867 alcançaria o porte de 52 mil exibidores.

Mona Lisa da era da mercadoria, a personagem de *Olympia* exhibe um ar de esfinge, mas com um olhar muito diverso do recato dos nus clássicos. O olhar de Olympia, indiferente ao buquê do primeiro interessado, trava contato direto com o do passante e se declara em oferta.

⁴ Ver Martins, 2014.



Manet, 1863, detalhe

Tal olhar, embora ainda sem a cena tão explícita do negócio, pode ser encontrado também em muitas outras telas de Manet. Nelas, o olhar frontal, e em geral feminino, atalha a distância entre a tela e o observador; define o primeiro plano como se em comunicação direta e *instantânea* com o observador. É o caso de uma série de quadros realizados a partir de 1862 (ano de uma grande feira internacional), anteriores a *Olympia*.

Nem íntimo, nem estranho, tal olhar, assentado numa conexão aparentemente espontânea e instantânea – embora organizada e montada, como Manet nos faz ver –, opera na proximidade nova e nascida da *circulação*, que é também aquela da exposição intensa de bens e pessoas. Assinala a vizinhança entre estranhos, que é própria ao intercâmbio de interesses. Tal regime põe o espaço flexível da transação: aproxima afastando e afasta aproximando. Dispõe as partes para a *negociação*. Tece laços flexíveis na medida negociada das possibilidades, segundo os interesses de cada um, moldados para a *troca*.

Se Manet dissemina tal olhar em tantas das suas figuras é porque medir e negociar não constituem qualidades peculiares, mas envolvem todo transeunte de Paris – cidade ordenada a partir das reformas Haussmann, como teatro ou reino da mercadoria. Marx, nos *Manuscritos de 1844*, empregara a figura da prostituta como metáfora ou “expressão *específica* da prostituição *geral* do trabalhador [*expression particulière de la prostitution générale du travailleur*]” (Marx; Engels,

1994 [1844] apud Buck-Morss, 1991, p.430),⁵ condenado a se vender como força de trabalho.

Manet monta uma comparação símile ao situar o olhar da prostituta em diálogo com todo e qualquer observador. A imagem que finge observar o observador, tal o bem na vitrina, suscita neste a interlocução e a reciprocidade.

O campo de experiência da arte e o do prazer estético se confundem com o voyeurismo, a negociação visual dos bens oferecidos, o preço a pagar e a fetichização do bem visual. Em termos que implicam no jogo estético o mesmo tipo de jogo em curso nas ruas, *Olympia* monta a *cena* para a reflexão acerca da *negociação* – causa final da estrutura geral da nova Paris. Põe a arte como forma de reflexão totalizante e desvela forças e circuitos novos.

Economia política

Estabelecido o caráter de síntese e manifesto de *Olympia*, esclarecem-se bases e termos do esvaziamento da subjetividade tratado por Manet. Constituem aspectos de certo processo histórico.

Nesse sentido, duas décadas depois, o pintor volta ao tema da *compra e venda*, do olhar e da negociação, do espaço mediado pela forma-mercadoria. Mas, agora, desapareceu o quê de jogo, implicado na disposição da *Olympia*, para um trato ou contrato. A nova cena, com mais sinais de riqueza, mas inequivocamente triste, se trava entre termos *desiguais*.



Manet, 1881-1882

⁵ Ver também Buck-Morss, 1991, p.184-185.

Trata-se de um novo quadro-charada, ou de um quadro-labirinto: *Um bar no Folies-Bergère (Un Bar aux Folies-Bergère, 1881-1882, óleo sobre tela, 96 × 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries)*. O título se refere a um local da moda, recém-aberto. Porém, na medida em que o nome literal da casa de diversões é algo como “fantasias pastoris”, o título comporta, tal como *Olympia*, uma gama de alusões ao arcadismo e, logo, ao classicismo.

A charada retoma, pois, um motivo crucial de Manet: o senso histórico. Outra vez trata-se da distinção entre o classicismo ou o mundo mental que se foi e a modernidade ou o mundo tal como está posto na sua *materialidade presente*. A tensão investe também o recorte ótico, dado o complexo *labirintico* das imagens refletidas no espelho, entremeadas, no quadro de Manet, a imagens pictóricas supostamente tomadas de referentes concretos: a atendente e sua parafernália, com vistosas embalagens em oferta sobre o balcão. Na cena semi-impressionista, coalhada de imagens e reflexos, o espectador levará certo tempo até se situar. É tempo que a composição enquanto se esquiva lhe dá, por outro lado, para pensar.

O complexo, algo labiríntico, multiplica os apelos visuais – e, dir-se-ia, ao observador de hoje parece antecipar a paisagem urbana da publicidade. Põe um desafio para o realismo ingênuo que confia nas aparências, e com isto apela à inteligência. Onde está a verdade, o que implica a cena?⁶

Vamos aos fatos narrados. O drama posto é o da oposição entre um olhar apagado e caído, o da personagem central e coisas “*acesas*”, bebidas, frutas etc. que saltam à vista, aparentemente dotadas de vida própria. A tela apresenta assim uma contradição: contrários reciprocamente determinados, a contradição inscrita numa situação. Na cena, a atendente fita um observador, comprador potencial, que se deixa entrever obliquamente no espelho. O olhar triste da atendente, de todo esvaziado de si, não traz mais a vivacidade de quem negocia por conta própria e se vale do “trabalho livre”, como ocorria com a *Olympia*, a cigana, a artista de rua, a espanhola Lola – todas elas, personagens de mulheres trabalhadoras “autônomas” e, ao mesmo tempo, imagens de formas à venda.



Manet, 1881-1882, detalhe

6 Para o leitor interessado em consultar interpretações alternativas a respeito, e que supõem o quadro como um labirinto óptico, ver, por exemplo, De Duve, 1998; e também Flam, 2005.

Já sem o poder de negociar e contratar, murada por mercadorias e imagens que flutuam no espelho, a atendente só e em meio à multidão – abstrata e presumida, imagem-síntese do mercado – revela a melancolia de quem se sabe elo abstrato da circulação intensa. O olhar vazado, as mãos apáticas, postas sobre o balcão, para servirem ao prazer e ao ganho de outrem, trazem as algemas invisíveis de quem – porque vive do “trabalho livre” e sem outros meios para si – se põe à venda. É só um resíduo de sentimento, um processo de *falta* em aberto, energia subjetiva, trabalho vivo suprimido, transmutado em *quantum de trabalho abstrato* levado ao balcão, como os demais bens.

Manet, que já retratara a mercadoria, elaborou aqui o seu *pendant* e corolário: realizou, mediante a exposição dos contrários, uma análise dialética do sistema cênico do valor e da circulação, da troca e do consumo, do trabalho à venda, viúvo de sua humanidade.

Potência feminina

Lutando já contra a ataxia, mal do qual sucumbiria precocemente, Manet rematou aqui a sua derradeira obra-síntese – mesmo doente e imobilizado, continuou a pintar por mais algum tempo, em geral flores em jarros, flores do (seu) mal, tocantes e *materialíssimas*.

Em síntese, o quadro em questão, em tamanho pró-natural (96 × 130 cm), diante da cena que representa, constitui um painel. Pequeno mural, tem a dimensão dos espelhos parietais, correntes nos cafês de Paris. Funciona também como um cartaz ou *affiche*, anúncio da vida na cidade. O que diz? Sobre o balcão, primeiro plano, mercadorias fulgentes. Ao fundo, abstrata, a imagem de um observador/consumidor e a da multidão que compõe o mercado. No fulcro, o olhar da atendente, memória vaga, resquício dramático da humanidade suprimida.

A contradição, cerne do drama cuja memória resta nos olhos da atendente, é também o fio de Ariadne que permitirá ao observador sair do labirinto, caso tome a obra como reflexão dialética totalizadora. Trata-se não de uma cena ligeira, acerca de costumes banais, como faziam os impressionistas, mas de um quadro histórico, de um mural a um só tempo



Manet, 1881-1882, detalhe

épico e trágico da vida moderna, como queria Baudelaire, e ainda um momento vivo do diálogo de Manet com este.

Ignoro se Manet leu Marx – morreram ambos no mesmo ano. De todo modo, *Um bar nos Folies-Bergères* pode ser visto como o corolário da obra do pintor, acerca da vida na cidade-mercado – imenso deserto, pleno só de imagens e incidentalmente cortado por colunas de nômades.

Se *Olympia* ainda comportava em sua ambiguidade um quê de ambivalência quanto à reciprocidade e ao desfecho, já *Um bar...*, na contradição que explicita, expressa cabalmente o fim do mito da livre-negociação. Aclara o fundamento mítico da sociedade liberal como violência entre desiguais, e reitera que o trabalho é mulher.⁷

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. 165. À Édouard Manet/ [Bruxelles] Jeudi 11 mai 1865. In: _____. *Correspondance*. Choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2009, p.339-341.
- BENJAMIN, Walter. “Paris, capitale du XIX siècle/Exposé” [1939]. In: _____. *Écrits Français*. Introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard/Folio Essais, 2003, p.371-400.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing/Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1991.
- CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life/Paris in the Art of Manet and his Followers*. New Jersey, Princeton: University Press, 1989 [1.ed. 1984].
- _____. *A pintura da vida moderna/ Paris na arte de Manet e de seus seguidores* [1984]. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. Preliminaries to a possible treatment of “Olympia” in 1865 [1980]. In: FRASCINA, F.; HARRIS, J. (Org.). *Art in Modern Culture/An Anthology of Critical Texts*. London: Open University/Phaidon, 1992, p.105-120.
- DE DUVE, Thierry. How Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère* is constructed. *Critical Inquiry*, Chicago, The University of Chicago, n.25, autumn 1998, p.136-168.
- FLAM, Jack. *Manet/Un bar aux Folies Bergère ou l’abysse du miroir*. Trad. J. Bouniort. Paris: L’Échoppe, 2005.
- MARTINS, Luiz Renato. *La Conspiration de l’Art Moderne*. Trad. Baptiste Grasset, prefácio de François Albera. Lausanne: Infolio, 2022 (no prelo).
- _____. Vestígios de volúpia. In: _____. *Revoluções: Poesia do Inacabado, 1789-1848*, v.1. Prefácio de François Albera. São Paulo: Ideias Baratas/Sundermann, 2014, p.119-138.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Economie et philosophie. Manuscrits parisiens 1844*. In: MARX, K. *Philosophie*. Trad. Jean Malaquais et Claude Orson. Paris: Folio Essais, 1994.
- PANOFSKY, Erwin. The Neoplatonic movement in Florence and North Italy (Bandinelli and Titian). In: _____. *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder (Colorado): Icon Editions, 1972 [1.ed. 1939].

⁷ Texto a ser publicado, como capítulo 8, em Martins, 2022.

CONSULTE A BIBLIOTECA VIRTUAL DA *CRÍTICA MARXISTA*

<http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista>

CRÍTICA marxista

O fascismo e o Estado

Armando Boito Jr.

Marx depois da MEGA2

Marcello Musto

Nova leitura de Marx

Jan Hoff

Marx, o marxismo e o comunismo

W. E. B. Du Bois

A Viena vermelha

Michael R. Krätke

53