

MARXISMO E DIALÉTICA – A POESIA DA REVOLUÇÃO

Rafael de Almeida Padial¹⁸

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo: A partir da noção grega originária de “arte” (*tékhne*), conforme apresentada por Platão no diálogo *Leis*, constatamos que ela difere da noção usual e corrente. *En passant*, indicamos como os grandes poetas da modernidade foram justamente aqueles que souberam negar a noção corrente de arte e buscar a grega originária. Todavia, enquanto exercício individual e isolado por parte desses poetas, tais tentativas deram no silêncio. Em certo sentido, a única forma de retomar no presente a noção originária de arte é por meio da própria dialética enquanto revolução. É essa a única forma que produz abundantemente, numa potência que coincide com a força artística originária que escapa dos quadros individuais. Trabalharemos a etimologia de dialética, aproximando-a da ideia de “modo de exposição” (*Darstellungsweise*) contida em Marx.

Palavras-Chave: dialética, estética, revolução, marxismo

Abstract: From the originary Greek notion of “art” (*tékhne*), as presented by Plato in the dialogue *The Laws*, we realize that it differs from the usual and current notion of art. *En passant*, we point out how the great poets of modernity were those who denied the current notion of art, in order to rescue the originary Greek notion. However, as an individual and isolated exercise by these poets, such attempts resulted in silence. In a sense, the only way to return to the originary notion of art in the present is through the dialectics as a revolution. This is the only way to produce abundantly today, as a power that escapes the individual frames and coincides with the originary forces. We will analyze the etymology of the word “dialectics”, approaching it to the Marx’s idea of “mode of exposition” (*Darstellungsweise*).

Keywords: dialectics, aesthetics, revolution, marxism

“Todo verdadeiro escritor tem momentos de criatividade em que alguém mais forte do que ele guia a sua própria mão. Todo verdadeiro orador tem momentos em que por sua boca fala algo mais poderoso do que o que brota dela em suas horas normais. (...) Num determinado momento, todas as forças do espírito, postas em suprema tensão, apoderam-se da atividade individual, fundida com o movimento das massas. (...) As forças mais recônditas do organismo, seus instintos mais profundos, até esse fino sentido do olfato, herança de nossos antepassados animais, ergueram-se, fizeram saltar os diques da rotina psicológica e colocaram-se a serviço da revolução.”

(Leon Trotsky, *Minha Vida*, cap. XXIX)

O professor Hector Benoit (2009) nos ensinou que a verdadeira arte é o desabrochar da *phýsis*; certa forma com que a “natureza” aparece. Essa bela concepção ele retomou dos últimos livros do diálogo *Leis* de Platão. O que nos ensina

18 Doutorando em Filosofia pela UNICAMP.

Benoit a partir dali? Que arte – ou *tékhne*, palavra grega que costuma-se traduzir por “arte” – originariamente estava em *continuidade* com a *phýsis* e não em *oposição* a ela¹⁹.

Tão acostumados estamos com nossa noção corrente de “arte” que não nos damos conta da profundidade dessas palavras. Acostumamo-nos a pensar a “arte” como uma habilidade humana, uma destreza individual específica, a técnica de um sujeito mais ou menos cheio de glória. Todavia, essas são concepções de *tékhne* enquanto oposta à *phýsis*. Quanto mais pensarmos apenas dentro dessas concepções, a partir delas – seja para produzirmos uma nova forma de arte, seja para analisarmos as que existem –, tanto mais ajudaremos a aprofundar a crise advinda da oposição entre *tékhne* e *phýsis*. Infelizmente, os problemas contemporâneos da arte, da técnica, da poesia e da natureza não podem ser nem serão resolvidos desse ponto de vista.

Os mais importantes poetas da modernidade foram grandes justamente porque, de forma mais ou menos consciente, perceberam isso; preferiram calar-se a opor-se à *phýsis* – e assim, ensinou-nos Benoit (2008), foram verdadeiramente poetas ao expressarem-se pelo silêncio. “Mas eu / me dominava / entretanto / e pisava / a garganta do meu canto”, explicava W. Maiakovski pouco antes de se matar (ou de ser suicidado pela burocracia stalinista)²⁰. Arthur Rimbaud (1873, p. 52), ao final de seu célebre poema-testamento, *Une saison en Enfer*, escrevendo suas últimas linhas, dizia: “Devo enterrar minha imaginação e minhas lembranças! Uma bela glória de artista e de narrador destruída! (...) É preciso ser absolutamente moderno, [ou seja,] nada de cânticos: não arredar pé do terreno conquistado. Dura noite!”.

Antes de atingirem o silêncio – o ponto alto conceitual da poesia que ultrapassa Baudelaire, ou seja, a poesia “absolutamente moderna” –, tais poetas debateram-se violentamente contra a própria linguagem; desenvolveram diversos artifícios e

19 As traduções de *phýsis* por “natureza” ou *tékhne* por “arte” são, sem dúvida, oblividoras, sobretudo porque nossos vocábulos provêm da forma latina, que já realizara um apagamento da concepção originária contida nos vocábulos gregos. Comenta M. Heidegger (2010, p. 53) sobre esse problema: “a tradução de nomes gregos para a língua latina não é de modo algum um fato sem conseqüências em relação a eles, como hoje ainda é julgado. Por detrás da tradução, aparentemente literal e com isso preservadora, esconde-se muito mais um transpor da experiência grega para um outro modo de pensar. *O pensar romano assume as palavras gregas, traduzidas sem a experiência igualmente originária que corresponde ao que elas dizem, sem a experiencial palavra grega*”. O grifo é de Heidegger. “Natureza”, por exemplo, deriva do latino *natura*, do verbo *nascor* (“nascer”), e não comporta o que os gregos (até o período arcaico) experienciaram como *phýsis*, como algo mais dinâmico que *natura*, que é algo já mais estável. Como ensinou Benoit, em *phýsis* está presente a raiz indoeuropeia *bhû-* que transmite a ideia de uma pulsão que faz brotar, algo que impele, um “fazer nascer”; em *natura* já começa a expressar-se o nascido, como um fato consumado, um objeto (inclusive, que se opõe a um sujeito). Cf. também, a esse respeito, Néstor Cordero (2011, p. 41).

20 Trata-se do poema *A plenão pulmões*, em conhecida e corrente tradução de Haroldo de Campos para o português.

instrumentos para quebrar as estruturas da linguagem que se opõe à *phýsis* e dar a ouvir nela um outro, outra coisa, mais verdadeira e potente. “Porque Eu é um outro”, disse Rimbaud. Tal qual era originariamente, na antiguidade arcaica, o poeta deveria deixar de ser poeta para tornar-se *vidente*. O verdadeiro poeta seria aquele que receberia – como um receptáculo – o que é produzido por um outro, pela potência das divinas Musas, pela *phýsis* originária. Na verdade, essa era a concepção arcaica de poesia antes do início da sociedade ocidental, na Grécia. Perdendo a visão, aquém de qualquer teoria, o poeta começaria a ver e estaria, assim, em continuidade e não em oposição à *phýsis*.

Na sua “Carta do Vidente”, uma das cartas que escreveu a Paul Demeny durante a Comuna de Paris, Rimbaud afirma que os românticos foram os primeiros poetas-videntes na modernidade, embora inconscientemente; Baudelaire fora o primeiro vidente consciente, portanto, o primeiro moderno, o “rei dos poetas, *um verdadeiro Deus*”. Ainda segundo Rimbaud, na sua “Carta do Vidente”, foram necessários dois mil anos para se começar a perceber que os que poetizavam contra a *phýsis* não eram verdadeiramente poetas, mas “funcionários, escritores (...) meros letrados e versificadores (...). [Aí] Tudo é prosa rimada, um jogo, deformação e glória de inumeráveis gerações idiotas (...)”. Foi preciso, segundo Rimbaud, “varrer esses milhões de esqueletos que, por tempos sem fim, acumularam os produtos de sua inteligência estreita reclamando sua autoria”. Tais seres não eram poetas-videntes pois não souberam ver no Eu senão “um significado falso”, individual e mesquinho. “Autor, criador, poeta, esse homem jamais existiu”. Rimbaud podia ser qualquer coisa – sobretudo um adolescente –, mas não era um ignorante; tinha total consciência de que fazia uma reflexão universal que, como um arco, perpassava a civilização ocidental – “da Grécia ao movimento romântico”, diz, por cima da “Idade Média”.

Esse programa partidário da vidência, que resgata a mito-poética arcaica, pré-ocidental, estava realmente contido nos “inconscientes” românticos, como nos textos fundadores da revista *Athenaeum*, editada pelos irmãos Schlegel na virada do século XVIII para o XIX, que propunham fundir poesia e prosa, socializar a poesia e tornar poéticas a vida e a sociedade. Também esse era, já de forma mais consciente, o programa de Victor Hugo na sua famosa poética, o manifesto do drama romântico, a “Introdução” à sua obra *Cromwell*, de 1827. Hugo, na primeira metade do século XIX, voltava-se literal e claramente, sem papas na língua, contra as poéticas clássicas de Aristóteles, Horácio, Boileau-Dépreaux e outros. Sobretudo, tais programas negativos tornaram-se não apenas concepções, mas armas, instrumentos poéticos poderosos, nas mãos dos que vieram com

Baudelaire.

Desde o romantismo, portanto, de forma mais ou menos consciente, os poetas agiram para minar as estruturas que, internamente à linguagem, faziam-na manter-se em oposição à *phýsis*. Conforme já analisamos (PADIAL, 2015), com diversos artifícios poéticos – sacração do instante, poética do presente absoluto, poética das correspondências/analogia universal, multiplicação infinita das imagens e suas relações, quebra da lógica da identidade, quebra da sintaxe ou da ordenação de versos por um sujeito, instauração do acaso, quebra do arbítrio do signo, fim da assinatura, selo ou *sphragis* etc. –; com diversos artifícios poéticos tais artífices tentavam desconstruir os pilares da linguagem ocidental e encontrar, ou fazer brotar, outra linguagem, que se dava, entregava ou acontecia, antes ou aquém do recorte analítico do sujeito.

Não é mera coincidência o fato de que essa reflexão universal sobre poesia tenha ocorrido, de forma absolutamente clara e consciente, com Rimbaud e seus contemporâneos – estes localizavam-se justamente no ocaso da civilização ocidental, quando surgiram pela primeira vez, historicamente, as condições materiais para a superação desta sociedade e sua linguagem. Os românticos expressavam já a crise da sociedade ocidental, antevendo e vivenciando os limites (privados) das promessas supostamente “universais” e humanistas da sociedade burguesa; os modernos, com Baudelaire, voltavam-se decididamente – não só com as armas do verso, mas nas barricadas, com fuzis nas mãos, ao lado da classe operária – contra a sociedade burguesa, como única forma e condição de superação da situação da oposição entre *tékhnē* e *phýsis* (PADIAL, 2015, *apêndice*). Rimbaud, Verlaine, Lautréamont, Baudelaire, Maiakovski e tantos outros perceberam que, se a revolução e a conseqüente superação da sociedade do capital não vêm, não faz sentido algum cantar. “Primeiro / é preciso / transformar a vida / para cantá-la – / em seguida”, ensinou Maiakovski.

A Grécia Clássica, na antiguidade, ao criar a propriedade privada da terra em larga escala, trabalhada por escravos (potencializada na forma do escravo-mercadoria), criou não apenas o Ocidente, mas seu protagonista, o indivíduo autonomizado de sua comunidade de origem, indivíduo particular e poderoso. Para além da produção da *phýsis*, para além do que é de acordo com a *phýsis*, nasceu a produção do indivíduo isolado, daquilo que é por convenção humana, de acordo com a técnica do homem, agora também autonomizada; nasceu a pretensão de se encontrar um lugar e um espaço próprios para o homem, supostamente separados da *phýsis*. Já nem se tratava mais, com essa forma de produção, de representar a natureza, mas pretensamente de melhorá-la. Essa segunda

potência produtora – a do indivíduo, que passa agora a nomear-se em seus cantos, a assinar suas pinturas e esculturas e a questionar a tradição comunal – começa a preencher o mundo com novas imagens, representações, numa pletera de duplos, formas que parecem reais mas não têm o vigor real do aparecimento da *phýsis*, pois não se mantêm amparadas por *Alétheia* (Verdade, ou, literalmente, “não-esquecimento”, a forma como a origem e a vida de determinado povo ou comunidade apareciam). Essa segunda produção, a produção individual, duplica o mundo; cria virtualmente o espaço próprio das coisas que são por convenção humana; reforça e aprofunda assim a contradição entre *phýsis* e *tékhne*. A linguagem, a poesia e a técnica se tornam, na verdade, apenas mais alguns dos instrumentos necessários para estabelecer o mundo da convenção humana. A linguagem, antes forma de aparecimento da pulsão da *phýsis*, torna-se então instrumento de controle, repressão e contenção das próprias forças produtoras da *phýsis*. A linguagem torna-se forma de engodo e, sobretudo, mais um dos elementos de logro na nascente sociedade de classes.

A *tékhne* da *phýsis* trabalhava com certa ambiguidade e enganação, com níveis de verdade, mas isso era um artifício *divino* necessário para que a própria linguagem se resguardasse e se mantivesse. Era necessário, para que essa arte originária continuasse existindo, que fosse inacessível aos mortais. Ela muitas vezes parecia uma coisa e era outra, mas isso se dava para que fosse garantida uma determinada forma de apresentação, de aparecimento, de demonstração, num processo fenomenológico de revelação da Verdade. A verdade originária – *Alétheia* – era aquilo que saía do oblívio e aparecia, refundando e revigorando, enchendo novamente de vida, aquele povo ou comunidade e sua relação com a natureza e o *kósmos*. Agora, com a nova linguagem ocidental nascente na Grécia, ancorada na *tékhne* da representação individual, a ambiguidade ou enganação não voltavam-se mais à revelação da verdade originária e comum que mantinha o vigor da *phýsis*, mas à simples e pura enganação dos homens por outros homens, sem fim algum senão o privado. Os poetas, portanto, deixando de ser videntes, deixando de participar do aparecer ou do favorecer-brotar da *phýsis*, tornavam-se aduladores das classes dominantes. Seus versos voltavam-se à dissolução da tradição comunal, agora tratada como fonte do duvidoso e perigoso (vide Arquíloco, Anacreonte, Alceu etc.); seus versos voltam-se a erigir, com certo ar de grandeza, os feitos privados das classes dominantes (vide Baquílides, Píndaro, Simônides – quem, aliás, produzia por dinheiro – etc.). É como se bastasse parodiar, com técnica, a força da poesia da *phýsis*, para que se engrandecesse, se desse um ar de força natural aos feitos dos indivíduos privados das novas classes

dominantes. Mas assim, justamente, tornavam-se os poetas “funcionários, escritores (...) meros letrados e versificadores (...)” Tudo virava então “prosa rimada, um jogo, deformação e glória de inumeráveis gerações idiotas (...)”, ensinou Rimbaud.

A poesia lírica, a poesia do “aqui e agora” (*hic e nunc*), nasce durante a passagem da Grécia Arcaica para a Clássica, na Jônia – não à toa, onde primeiro desenvolveu-se em larga escala a apropriação privada do solo, trabalhada por um número concentrado de escravos, justamente na forma da escravidão-mercadoria. Não à toa são os poetas líricos os que melhor desempenharão a função de questionamento da tradição e adulação das classes dominantes. Comenta, por exemplo, o helenista Marcel Detienne:

“Se a primeira função do poeta [operar *Alétheia*] é atestada somente através dos últimos ecos da literatura teogônica, a função de louvor e censura se mantém, até a época clássica, sustentada por poetas como Píndaro e Baquilides que continuam desempenhando, para as minorias aristocráticas, o papel que seus predecessores assumiram. Mas, neste momento, o sistema de pensamento que consagrava a primazia da palavra cantada como potência religiosa não é mais do que um anacronismo, cuja força de resistência reflete a potência obstinada de uma determinada elite. O poeta passa a ter apenas a missão de exaltar os nobres, de louvar os ricos proprietários que desenvolvem uma economia de luxo, de gastos suntuários, e que se orgulham de suas alianças matrimoniais e se envaidecem com suas quadrigas ou suas proezas atléticas. (...) No máximo, o poeta não é mais do que um parasita, encarregado de devolver à elite que o sustenta uma imagem embelecida de seu passado.” (1988, pp. 22-23).

A referida produção de duplos perdurou em toda a história ocidental e, ao final do séc. XIX, atingiu tal grau, tal força material, que esmagou violentamente qualquer tentativa de produção individual que buscasse abalar-lhe os fundamentos. Na verdade, na sociedade capitalista moderna, o único ser produtor é o próprio capital, força privada com amplidão social monstruosa. É ele quem produz agora, privadamente, por duplos, representações para o engano.

Veja-se, por exemplo, a forma mercadoria e sua análise por Karl Marx no primeiro capítulo de *O capital*. A forma mercadoria é dupla, ou já contém em si toda a duplicidade do sistema capitalista, analisada no conjunto do livro. No seio da forma mercadoria está contida a contradição entre classes, e é justamente por isso – para uma classe conter a outra – que ela tem de necessariamente ser dupla. A forma “valor de troca” de uma mercadoria é uma forma puramente social, fluida, que se expressa graças a determinada convenção humana. A forma “valor de uso” não pertence estritamente ao homem, pois é determinada pela condição universal de metabolismo entre o homem e a natureza. A forma “valor” é o substrato material da forma “valor de troca”. Acontece que a forma

“valor” é também natural, universal, e pode ou não se expressar historicamente de forma autônoma (enquanto “valor de troca”). A história ocidental nada mais é do que a crescente *representação* – ou autonomização – da forma “valor” enquanto “valor de troca”, ou seja, é a história do nascimento da forma mercadoria; é o desenvolvimento crescente da contradição entre classes, entre particular e universal, proprietário privado e produtores diretos, indivíduo e comunidade etc.. Tudo isso é uma só e mesma coisa. Todavia, caso a forma “valor” não se expresse de forma autônoma (representada em “valor de troca”), os bens produzidos pelos homens não chegam a ser duplos; não contêm enquanto contradição a oposição entre “valor de uso” e “valor”. A forma mercadoria, “valor de troca”, não é universal e absolutamente necessária. Entre as formas “valor de uso” e “valor” pode desenvolver-se, na verdade, certa solidariedade natural e universal, certa complementação ou até, no máximo, certa ambiguidade. Na verdade, ao menos nesse âmbito fundamental – a reprodução das condições de vida dos homens –, não é necessária a duplicidade e o obscurecimento do mundo.

A produção poética individual torna-se impotente diante dessa força privada, de gigantesca dimensão social, que é o capital, ou melhor, como dizia Octávio Paz (2012, p. 48), fazer poesia ao final do século XIX torna-se “um exercício suicida”. Na verdade, não é possível, dentro dos quadros da criação individual, ouvir a força universal da pulsão da *phýsis* e atender plenamente ao seu chamado no presente. Entre outras coisas, é isso que já nos ensinava o jovem F. Nietzsche, inspirado por Dionísio:

“Um homem que (...) haja por assim dizer aplicado o ouvido ao ventrículo cardíaco da vontade universal, que sinta como o furioso desejo da existência se derrama a partir daí em todas as veias do mundo, como torrente atoadora ou como mansíssimo arroio em gotas pulverizado, tal homem não se destruirá de repente?” (2002, p. 124)

Certamente sim. A história de insígnias poetas da modernidade comprova-no. Assim, para resolver tal problema, é preciso encontrar, dentro da própria sociedade ocidental e capitalista, na qual infelizmente ainda estamos metidos, outra forma e outra força poética, que esteja em continuidade com a *phýsis* e não em oposição a ela. Ela existe. Que forma é essa nos apontou muitas vezes o professor Benoit. É uma forma de ciência antiga, criada por Platão, perdida por dois mil anos, e reencontrada por alguns filósofos radicais da modernidade: a dialética.

Por que e como a dialética consegue fazer isso? Poderia ser ela pensada como uma grande poesia? Reflitamos uma última vez sobre dialética e poesia.

Heidegger nos ensina que para se entender poesia em seu sentido originário é necessário compreender a concepção arcaica do verbo grego *légein*, traduzido usualmente

por “falar” ou “dizer”. Diz Heidegger que esse *légein* arcaico contém uma raiz que expressa em todas as línguas indoeuropeias – por baixo de seu desgastado uso corrente – a ideia de “reunir”, “coletar”, “juntar”, “colher”. É a raiz indoeuropeia *leg-*, que sustém a força arcaica da linguagem²¹. “Falar” seria um certo “coletar”, um “eleger” – *leg-tó-s* > *lek-tós* > *ē-lectus* > “eleito” – que já pressupõe uma colocação do que foi coletado. Colhe-se as palavras na materialidade da linguagem para dispô-las em conjunto, assim como colhe-se o trigo para acolhê-lo, abrigá-lo, e depois dispô-lo. *Légein*, “falar”, assim como o verbo alemão *legen*, não deve ser pensado como um mero colocar (para fora), mas também, ao mesmo tempo, como um recolher que abriga todo o disposto. Prostrar uma coisa, insiste Heidegger, não pode ser entendido como o nosso costume de largar ou abandonar coisas, um “deixar para lá”, que é “um não se importar” com o real (2012, p. 186). Antes o contrário: “λέγειν, *legen*, de-por e pro-por diz, justamente em seu estar-disponível-num-conjunto, que o disponível nos interessa e concerne. O *legen* (...) se empenha por manter o real”. Podemos perguntar: como assim, “manter o real”? Ouçamos Heidegger uma vez mais:

“O único empenho do de-por e pro-por, como λέγειν, é deixar que o que se dispõe por si mesmo num conjunto, seja entregue, *como real*, à proteção que o preserva disposto. Que proteção é esta? É a proteção da verdade [*Alétheia*]. Pois o disposto num conjunto está posto e de-posto no des-encobrimento, está instalado no des-encobrimento, é substrato subjacente no des-encobrimento, isto é, está abrigado pelo e no des-encobrimento. Ao deixar o real dispor-se num conjunto, o λέγειν se empenha por abrigar o real no des-coberto.” (2012, pp. 186-187. Grifos de Heidegger).

O sentido originário de poesia, portanto, seria um dispor-em-conjunto, não numa forma gratuita, fortuita, desatenta de disposição, e sim numa forma rigorosa, que se entrega, *como real*, à proteção de *Alétheia*. Poesia é a forma com que certo vigor – o vigor da *phýsis* – se dispõe, *como real*, amparado em (ou guarnecido por) Verdade, *Alétheia*.

Mas por que falamos tudo isso? Porque pensamos ser possível afirmar – com base no *Intermediate Greek-English Lexicon* de Lidell & Scott, no *Handwörterbuch der griechischen Sprache* de W. Pape e no *Indo-european lexicon da University of Texas at Austin* – pensamos ser possível afirmar que é do verbo grego *légein* que se forma o substantivo *léxis*, que compõe a palavra *dialéctica*. *Léxis* é a junção de *légein* com o sufixo

21 Segundo Detienne (1988), além do aedo, poeta, outro personagem arcaico que participava da linguagem dos deuses era o monarca. Justamente a este monarca arcaico cabia estabelecer, pelas ontofônicas palavras proferidas, as leis, a ordem legal. Aliás, o latim *legere*, do qual o nosso “lei”, tem a mesma raiz indoeuropeia *leg-*. A força da palavra do monarca arcaico era divina como a força da palavra do aedo ou do vidente, e organizava/ordenava, ao vivificar uma força superior, o mundo dos homens.

grego *-sis*. *Légein*, como vimos, tem o sentido básico de “falar”, “dizer”, e *-sis* é um sufixo que indica uma ação. Assim, *Léxis* é propriamente uma “ação de dizer”, mas não qualquer dizer, irrefletido. *Léxis* é, originariamente, a ação de dispor-em-conjunto sob a proteção de *Alétheia*. Assim, *Léxis* é, necessariamente, um rigor de disposição amparado ou guarnecido por uma potência; não é algo que provém da técnica humana (como seria o mero “falar” ou “prostrar”, de forma vazia), mas algo que se entrega ao homem protegido por essa potência, a potência de *Alétheia*. O prefixo propriamente grego *diá-*, que também forma a palavra *dialética*, como se sabe, aponta a ideia de um caminho; é traduzido correntemente por “através de” ou “por meio de”. Assim, dialética seria, literalmente, o atravessar de um caminho que está disposto com rigor, em conjunto, sob a proteção de *Alétheia*²². Em certo sentido, dialética seria atravessar o caminho da poesia originária, aquela que é colocada por uma técnica não oposta à *phýsis*; dialética seria uma tentativa de retorno à forma originária de arte.

Retornemos aos defensores da dialética no presente. Só com essa reflexão podemos entender a fundo o que comenta Karl Marx (1988, p. 26) naquela célebre passagem sobre o método dialético: “A pesquisa tem de captar [*anzueignen*] detalhadamente a matéria (...). Só depois de concluído esse trabalho é que se pode expor [*dargestellt*] adequadamente o movimento real [*die wirkliche Bewegung*]. Caso se consiga isso, e espelhada idealmente [*ideell wider*] agora a vida da matéria [*das Leben des Stoffs*], talvez se possa parecer que se esteja tratando de uma construção *a priori*”. Heidegger e Marx estão falando praticamente da mesma coisa, mas Heidegger a chama de poesia originária e Marx de dialética. Heidegger defende a colheita que contém uma dis-posição em conjunto que se entrega *como real* à proteção de *Alétheia*; Marx defende a captação que contém uma ex-posição rigorosa do movimento *real como a vida da matéria*.

É por isso que Marx, ao escrever *O capital*, tem de operar um pouco como as (ou a serviço das) Musas amparadas por *Alétheia*; tem de trabalhar fenomenologicamente, enganando seus leitores, negando sucessivas vezes o que pouco antes havia afirmado; quebrando a lógica da identidade; dando vida ao discurso (como algo não monológico,

22 O dicionário de Wilhelm Pape nos dá, para *λέξις*, *der Ausdruck der Rede* ou *Redeweise* (a expressão do discurso ou a forma do discurso). Interessante também é a apresentação ampla do verbete *λέγω*, com muitos exemplos da antiguidade, que nos dá desde o “deitar” (próximo ao *lies* do inglês ou o *liegen* do alemão. O que era “colher”, mas como “recolher”, ou “recolhimento” na cama, *λέχος*), passando pelo “colher” enquanto “apanhar”, “coletar”, e chegando à noção propriamente de “falar”: coletar palavras na materialidade da linguagem.

não controlado por si, o autor); aplicando um discurso que, em última instância, ganha vida e torna-se presença absoluta, a sagração do instante revolucionário, a insurreição ou negação da negação²³.

Marx faz tudo isso – exatamente tudo o que tentavam com suas poéticas os modernos “poetas-videntes”, sobretudo após Baudelaire – e encontra uma poesia que não desemboca em aporia, silêncio ou “exercício suicida”, pois não está em oposição à *phýsis*. Esse é o discurso da revolução, que não ampara-se numa potência individual, mas na potência coletiva ou comunal da *phýsis*, cuja libertação e destino estão ligados à sorte da única classe que não tem nada de privado (*besitzlos*): a classe operária. É por isso que a dialética ou a revolução podem criar hoje uma arte *irrepresentável* nos quadros da criação individual. Ou, como disse certa vez Trotsky:

“Se um símbolo é uma imagem condensada, a revolução é a maior criadora de símbolos, porquanto ela apresenta todos os fenômenos e todas as relações sob um aspecto concentrado. É preciso, apenas, observar que o simbolismo de uma revolução é demasiadamente grandioso e entra dificilmente nos quadros da criação individual. Daí ser tão pobre a reprodução artística dos maiores dramas da humanidade.” (1980, p. 548).²⁴

23 Como ensinou o professor Benoit (1996), Marx queria que o final de seu livro *O capital* coincidissem em certo sentido com a própria revolução socialista, uma pouco como se a revolução brotasse do próprio livro; como se o método dialético se realizasse na apresentação – presentificação – da revolução por si mesma. Em parte, é como se a própria dialética não fosse mera representação, mas também, ao mesmo tempo, apresentação. Talvez para isso, pensamos, seja necessário conceber a dialética *ao mesmo tempo* enquanto modo de representação (*Darstellungsweise*) e modo de apresentação ou presentificação (*Vorstellungsweise*).

24 Da mesma forma, no capítulo citado em epígrafe (cap. XXIX) de *Minha Vida*, autobiografia de Trotsky (2017), encontramos também a seguinte passagem sobre as massas russas que fizeram a revolução de 1917: “(...) A fachada externa não tinha nada de patética – as pessoas iam e vinham, fatigadas, famintas, sem tomar banho, com os olhos inchados e as caras barbadas. E, depois de algum tempo, pergunte a qualquer um desses homens e será muito pouco o que poderá contar das horas e dos dias críticos”.

BIBLIOGRAFIA

BENOIT, H., “A noção de *physis* nos últimos livros do diálogo *Leis*”, *Boletim do CPA* (UNICAMP), v. 22/23, p. 77-100, 2009.

_____, “Marx, Trotsky, o indivíduo e o silêncio dos poetas”. In: *Revista Maisvalia*, v. 3, São Paulo: Tykhe, p. 106-111, 2008.

_____, “Sobre a crítica (dialética) de *O capital*”, in *Revista Crítica Marxista*, n. 3. São Paulo: Editora Xamã, 1996.

CORDERO, N., *A invenção da filosofia*, São Paulo: Odysseus, 2011.

DETIENNE, M., *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Ed. bilingue. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____, “Logos (Heráclito, fragmento 50)”, in *Ensaaios e conferências*, Petrópolis: Vozes, 2012.

Indo-european lexicon, do *Linguistics Research Center* da *University of Texas at Austin* (EUA), verbete *leg-*, disponível em <<http://www.utexas.edu/cola/centers/lrc/ielex/X/P1131.html>>. Acesso em dezembro de 2017.

LIDELL, H. & SCOTT, R., *An Intermediate Greek-English Lexicon*, disponível digitalmente em *Perseus Digital Library*: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>. Verbetes *διά, λέξις, λέγειν*.

MARX, K., *O capital*, Livro I, Trad. de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 3a ed., 1988.

_____, *Das Kapital*, in *Karl Marx-Friedrich Engels Werke* (MEW), tomo 23. Berlin: Dietz Verlag, 1962.

NIETZSCHE, F. *Nascimento da tragédia no espírito da música*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 3a ed., 2002.

PADIAL, R. *Poesia moderna, mito e dialética revolucionária*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2015.

PAPE, W. *Handwörterbuch der griechischen Sprache*. Fac-símile da edição de 1914, digitalizada em <<http://www.zeno.org/Pape-1880>>. Cf. vocábulos *λέξις* em <<http://www.zeno.org/Pape-1880/A/λέξις>>. Para o verbe *λέγω*, acessar <<http://www.zeno.org/Pape-1880/A/λέγω>>. Acesso geral em dezembro de 2017.

PAZ, O. *O arco e a lira*, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RIMBAUD, A., *Une saison en enfer*. Bruxelas, Alliance Typographique, 1873. Disponível digitalmente em <<http://kaempfer.free.fr/oeuvres/pdf/rimbaud-saison.pdf>>. Acesso em dezembro de 2017.

_____, *Lettre à Paul Demeny*, 15 de maio de 1871, disponível <https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Paul_Demeny_-_15_mai_1871>. Acesso dezembro de 2017.

TROTSKY, L., *A história da Revolução Russa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977 (vol. 1), 1980 (vols. 2 e 3).

_____, *Minha Vida*. São Paulo: Sundermann, 2017.