

# LITERATURA, ARTE E NARRATIVA EM HANNAH ARENDT<sup>1</sup>

Pedro Rhavel (Mestre em Filosofia pela UFRJ)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar o pensamento arendtiano no que diz respeito aos fenômenos da literatura, da arte e da narrativa. Recorre-se à sua obra *A Condição Humana* como principal fonte de suas indagações, e em seguida a outras obras onde o pensamento a respeito da literatura, arte e narrativa é exposto. Ao fim, tenta-se comprovar a tese de Hannah Arendt acerca da obra de arte e da literatura como obras do pensamento e se tenta compreender o papel da narrativa na fabricação de uma alteridade negativa a respeito dos judeus.

**Palavras-chave:** Literatura e Filosofia. Hannah Arendt. Filosofia Contemporânea. Teoria da Literatura. Teoria da Arte.

---

<sup>1</sup> Este artigo é fruto da dissertação de mestrado intitulada *Hannah Arendt e Simone de Beauvoir: interseções em filosofia e literatura* defendida em 2016 no Programa de Pós-graduação em filosofia da UFRJ (PPGF).

## ABSTRACT

This paper aims to introduce Hannah Arendt's thoughts on literature, art and narrative. It turns to her work *The Human Condition* as primary source of her inquiries, then to other works that her thought on literature, art and narrative is exposed. In the end, it tries prove Hannah Arendt's thesis on work of art and literature as sourced from thinking activity and understand the goal of narrative in the fabrication of an negativity alterity about the jews.

**Keywords:** Philosophy and Literature. Hannah Arendt. Contemporary Philosophy. Literature Theory. Art Theory.

Magia  
por Rainer Maria Rilke  
tradução de Paulo Noronha

De uma metamorfose indescritível surgem  
tais figuras: sinta! e acredite!  
Sofremos muito disso: tornam-se cinzas as  
chamas,  
mas na arte: torna-se chama a poeira.

Aqui é Magia. No terreno da magia,  
a palavra de maldade parece ultrapassada...  
mas é na verdade como o chamado do pombo,  
que chama por pombas invisíveis.<sup>2</sup>

Hannah Arendt nunca fez estética nem filosofia da arte (SJÖHOLM, 2015.). A autora não enveredou por esse ramo da filosofia. Contudo, Hannah Arendt pensou a arte em *A Condição Humana*. Sendo ela fruto de uma das três atividades que compõem a *vita activa*, a saber, a Fabricação, não foi deixada totalmente de lado. Arendt pensa a arte, não sobre a arte e talvez esta seja a diferença crucial entre afirmar que ela elaborou uma teoria a respeito da arte como uma pensadora profissional ou apenas lançou luz sobre o fenômeno. Para melhor compreender a literatura dentro da obra arendtiana é necessário compreender o que ela entendeu por arte como um todo.

Arendt pensa a arte a partir de algumas categorias: a primeira delas seria a de *homo faber*, que realiza a atividade da Fabricação; a segunda categoria é a de *pensamento*. Faz-se necessário, então, explicar o que cada uma delas significa, para dar prosseguimento ao nosso raciocínio.

O *homo faber* é um dos três tipos com as quais Hannah Arendt trabalha em *A Condição Humana* (1989). Arendt avalia três modos de existência: do *animal laborans*, do *homo faber* e do homem de ação. Não significa, contudo, que estes modos sejam exclusividades de um indivíduo singular. Todos somos *animal laborans*, na medida em que estamos presos à animalidade biológica, que nos impõe um ciclo interminável de atividades para a manutenção da vida. Outrossim, a categoria de *homo faber* pode ser escolhida, de modo que nem todo homem é *homo faber* e nem todo homem é homem de ação. Distinguir os três modos de existência apontados por Arendt é um afã que escapa à nossa proposta. Focaremos então no *homo faber* em particular, objeto de nossa atenção no momento.

---

<sup>2</sup> Tradução livre do poema *Magie* citado em uma nota de rodapé por H. Arendt do original em *A Condição Humana*: *Aus unbeschreiblicher Verwandlung stamen/ solche Gebilde - Fühl! und glaub!/ Wir leidens oft: zu Asche werden Flammen;/ doch, in der Kunst: zur Flamme wird der Staub./ Hier ist Magie. In das Bereich des Zaubers/ scheint das gemeine Wort hinaufgestuft .../ und ist doch wirklich wie der Ruf des Taubers,/ der nach der unsichtbaren Taube ruft.*

Um fabricante, um desencadeador de processos: essas são as primeiras características atribuídas ao *homo faber*. Ele é o homem que fabrica a imensa quantidade de utensílios que temos no mundo. Com o auxílio do raciocínio lógico, do pensamento cognitivo e das ferramentas que ele mesmo fabrica, seu objetivo principal é fabricar outras ferramentas, em uma espécie de atividade contínua de manutenção de algo totalmente artificial, a saber, o mundo humano. O *homo faber* é então um utilitarista na maior parte do tempo; exceto a arte, todos os seus objetos são feitos de acordo com uma espécie de demanda, ou melhor, uma finalidade. A proposta de Arendt é criticar o pensamento teleológico que advém desse modo de existência, uma vez que ele tem um fim próprio e trata tudo a partir das categorias de utilidade e finalidade. (ARENDDT, 1989.).

A atividade realizada pelo *homo faber* é a fabricação. Considera-se este o nome mais apropriado para a tradução de *work*, uma vez que a própria Arendt, ao traduzir *A Condição Humana* para o alemão escolheu *das Herstellen*, a fabricação. Com isso, Arendt já apresenta na própria nomenclatura o caráter processual de seu intento. Na fabricação, o *homo faber*, através da matéria-prima retirada da natureza, cria, com a ajuda de suas ferramentas, algo totalmente artificial. Um objeto, que se desgasta conforme o uso, embora isto seja há uma tentativa de tentar manter ao máximo a estrutura em sua utilidade. (ARENDDT, 1989 e 2007.).

Agora abordemos o pensamento, visto que ele é o responsável pelas atividades do *homo faber*. Deixar-se-á de lado a cognição e o pensamento utilitarista. O que se quer é apresentar o pensamento como atividade humana universal no nível espiritual (*mind*). O pensamento, antes de tudo, como dito, é uma atividade. Ele consiste em um diálogo silencioso do eu comigo mesmo. É a linguagem em minha consciência, evocando uma conversa entre dois iguais; uma atividade que se realiza em um plano espiritual, mental, que não envolve os outros. É como se o em si conversasse com outro em si, que é ele mesmo. Este aspecto dual do pensamento é universal. Só há pensamento, no sentido que aqui abordamos de atividade espiritual, como um diálogo silencioso. Retiro-me então do mundo para pensar, e na inércia exigida por esta atividade travo um diálogo em silêncio comigo mesmo. (ARENDDT, 2010.)

A abordagem que Arendt dá às atividades da vida contemplativa tem por fim compreender o fenômeno da Banalidade do Mal. O desdobramento de sua noção de pensamento tem um objetivo moral, embora ela negue de maneira veemente que o pensamento possa ter algum fim senão ele mesmo. Ao pensar sou obrigado a me confrontar comigo, e com isso tenho de confrontar todas as minhas ações. Aquilo que fiz então se confunde com aquilo que sou, na medida em que convivo com esse agente que, na verdade,

sou eu mesmo. Sendo assim, o pensamento possui uma relação íntima com uma outra atividade do espírito, a saber, a de julgar. Como é mencionado a respeito de Sócrates, que dizia possuir um parente que o levava a prestar contas toda vez que chegava em casa, o pensamento me impõe um prestar de contas toda vez que decido por pensar. (ARENDDT, 2010.)

Com relação à aproximação que Arendt propõe a respeito do pensamento com relação à obra de arte, a obra de arte é dita ser o pensamento reificado e materializado no mundo. (ARENDDT, 1989.) Como dito, não há em Hannah Arendt uma filosofia da arte, mas sim um comentário sobre a obra de arte já aceita na instância ou categoria de Arte. A partir do pensamento aliado com o trabalho das mãos do artista se põe no mundo uma coisa pensamento a qual denominamos obra de arte. É claro que cada tipo de arte possui peculiaridades, a música afeta o ouvinte e é menos material tal como a poesia, mas isto não exclui a necessidade do artifício humano fabricado pelo *homo faber* para sua execução. É necessário o material para produzir as cordas que emitirão som, o papel para gravar o poema e assim não perdê-lo na perecível memória humana..

A obra de arte precisa ser retirada de todo e qualquer contexto de uso e finalidade. Esta proposição pode parecer uma tentativa de conceituação da arte, mas uma leitura mais atenta da obra de Arendt descarta tal hipótese. A arte tem de ser desinteressada. Ou seja, não deve possuir finalidade alguma. Hannah Arendt não está normatizando a arte, tampouco elaborando uma teoria da arte. Por vezes, pode se dizer que ela extrai consequências da arte para o pensamento, mas o que de fato ela está fazendo é pensar a arte. Colocar a arte como objeto de pensamento. Justamente pela sua não finalidade é que as obras de arte puderam subsistir no mundo por tanto tempo. Desde a pintura rupestre aos afrescos feitos há mais de meio milênio, subsistem obras de arte que asseguram o mundo e o edificam. Refletem um tempo, um passado e um futuro infinitos, um pensamento coletivo, fruto das forças vigentes em uma época. É justo esse desinteresse que a preserva, pois ela não passa pelos processos de desgaste que o uso acarreta. (ARENDDT, 1989).

Devemos de pensar a obra de arte, a começar pelo seu caráter de obra, antes mesmo do caráter artístico, pois parece que esta categoria antecede a da arte. Conforme dito, o *homo faber* cria objetos, edifica o mundo; enfim, ele é o responsável por criar obras, inclusive as de arte. Dissemos que, de modo geral, o *homo faber* se vale das categorias de utilidade e finalidade, ou seja, o seu pensamento é na maior parte do tempo cognição, e não pensamento, entendido como atividade que não presume fim a não ser ela mesma, tal como é postulado em *A Vida*

*do Espírito*. Neste ponto da jornada, faz-se necessário uma distinção entre cognição e pensamento. Hannah Arendt afirma que:

O pensamento difere da cognição. Fonte das obras de arte, o pensamento se manifesta, sem transformação ou transfiguração, em todas as grandes filosofias, ao passo que a principal manifestação dos processos cognitivos se dá através dos quais adquirimos e armazenamos conhecimento, são as ciências. A cognição sempre tem um fim definido, que pode resultar de considerações práticas ou de <<mera curiosidade>>; mas, uma vez atingido esse fim, o processo cognitivo termina, o pensamento, ao contrário, não tem outro fim ou propósito além de si mesmo, e não chega sequer a produzir resultados; não só a filosofia utilitária do *homo faber*, mas os homens de ação e os cientistas que procuram resultados, jamais se cansaram de dizer quão <<inútil>> é o pensamento — realmente, tão inútil quanto as obras de arte que inspira. (ARENDDT, p. 184, 1989.)

Há ainda uma distinção importante entre cognição, pensamento e a capacidade humana de raciocínio lógico: este último se dispõe a formular “enunciados axiomáticos” e obter “cadeias sistemáticas de conclusões”. Estamos diante de uma “força intelectual” que muitas vezes, segundo Arendt, é chamada de inteligência (ARENDDT, p.185, 1989.). Arendt afirma ainda na mesma página que “*é próprio da estrutura do cérebro humano deduzir que dois mais dois são quatro*”. Esta verdadeira força intelectual cognitiva está sempre atrelada à capacidade humana de produzir, é vista como força de trabalho segundo a quem ela se refere como filósofos da vida e do trabalho: Marx, Bergson e Nietzsche, que “viam neste tipo de inteligência, que se confunde com a razão, mera função do processo vital” (ARENDDT, p.185, 1989.).

O que nos interessa é afirmar que a obra de arte, apesar de não perder o seu caráter de obra, não é fabricada através dos processos mentais da cognição e do raciocínio lógico. Ela não está subordinada a tais atividades mentais, mas sim possui uma intrínseca relação com a capacidade e a atividade que é o pensamento, de modo a ser totalmente inútil e de certa forma também alheia ao mundo e à filosofia utilitarista do *homo faber*. No entanto, a obra de arte não deixa de ter uma espécie de utilidade, a qual representa melhor dentre todos os outros objetos fabricados, já que escapa da mera utilidade das obras artificiais que fundam este mundo: a permanência do mundo.

Há uma questão intrigante, para a qual não parece haver resposta evidente, a partir dessas considerações. Essa questão se impõe desde que este trabalho estava ainda sendo delineado e ainda não fora edificado como obra: Há arte sem obras? A arte de performance parece pesar a balança para a possibilidade de se pensar uma arte sem obra, mas não seria a própria performance uma obra que só existe em movimento? Tal como a existência, a performance requer um suporte, que é o corpo, e só realiza enquanto movimento no mundo.

Ela também necessita dos mais variados utensílios ou de um lugar propício para sua execução. Mas como a performance pode edificar o mundo? Talvez dando-lhe sentido, refletindo uma época. Marina Abramovic, ao expor seu corpo a todo tipo de ação humana, parece querer testar os limites da própria crueldade ou benevolência. Isto ocorreu em *Rhythm*, de 1974, onde 72 objetos estavam ali expostos para o público escolher o que fazer com Abramovic. Vê-se então que nem sua performance escapa do uso de obras para a própria execução, sendo a performance, além de uma obra em ação, parte do mundo, na medida em que é movimento dentro dele.

Falemos um pouco sobre a relação entre a obra de arte e a permanência no mundo. De que mundo é este de que estamos falando e de que serve esta permanência? Se há um conceito de mundo na obra de Arendt, este significa algo artificial, no sentido de que não é do mundo natural ou planeta que estamos falando, mas sim do mundo de coisas edificadas pelo *homo faber*. (ARENDR, 1989). Este mundo artificial, que serve de morada para os seres humanos, empresta estabilidade e durabilidade aos nossos artifícios, sem os quais não seria possível haver uma vida estável. Os homens podem reaver sua identidade no contato com os objetos artificiais do mundo. O conceito de mundo em questão nos garante objetividade e não pode ser consumido. (ARENDR, 1989). O mundo, segundo Arendt, seria um lugar artificial, experiência do *homo faber* que com suas ferramentas o edificou. Seria o lugar de morada da criatura humana, que sem a estabilidade dada pelas coisas fabricadas pelo *homo faber*, não poderia sobreviver tal como conhecemos e concebemos.

A fonte material deste mundo não deixa de ser a natureza, é dela que, com violência, se retira a matéria-prima para toda e qualquer fabricação. Entretanto, as coisas destinadas ao uso são destruídas com o passar do tempo, conforme são utilizadas. Arendt irá dizer que isto pode ser entendido como um processo de consumo lento; o que ocorre na verdade é que tais coisas deixam detritos e são descartadas assim que perdem a sua utilidade. Sempre haverá um resto de algo, mesmo que este tenha passado por um processo de destruição lenta, que possa ser chamado ou evocado como consumo. (ARENDR, 1989.)

A obra de arte, por não estar destinada a nenhum fim, não passa por esse processo de desgaste, sendo, dentro das coisas produzidas pelo *homo faber*, a que mais dura através do tempo, é “algo imortal feito por mãos mortais” (ARENDR, p. 181, 1989.). Ainda de acordo com Arendt, elas não são julgadas em termos de “para quê”. Mesmo se considerarmos que a fonte histórica da obra de arte tenha cunho religioso, ela “sobreviveu magnificamente à separação da religião, da magia e do mito.” (ARENDR, p. 181, 1989.). A obra de arte chega

a atingir o patamar de permanência que espelha a estabilidade erigida pelo ser humano. Não há nada como a obra de arte para demonstrar a estabilidade deste mundo artificial edificado.

A obra de arte de nada serve e sua fonte imediata é a inspiração. Como a epígrafe de *A Vida do Espírito*, “o pensamento segue”:

O pensamento não traz conhecimento como as ciências  
O pensamento não produz sabedoria prática utilizável  
O pensamento não resolve os enigmas do Universo  
O pensamento não nos dota diretamente com o poder de agir  
(ARENDDT, p. 10, 2010.)

O pensamento, de imediato, não nos traz nada. Ele é como o próprio nada, cheio de possibilidades, possibilidades infinitas, tanto quanto a nossa capacidade de imaginar. O pensamento é uma atividade, como a fabricação do *homo faber*, apesar de nada tangível produzir. Não há lugar no mundo para o pensamento, pois para pensar é preciso retirar-se do mundo, mesmo que por um curto ou mínimo espaço de tempo. Pensar é voltar-se para si e prestar satisfações a si mesmo. O pensamento não é sensível a nenhum sentido, só é possível pensar sobre o próprio pensamento através da imaginação. O pensar por si só não leva a nada e nada traz. Sendo a obra de arte fruto de tal atividade, ela deve servir a esse caráter inútil e alheio ao mundo, pois não tem finalidade aparente.

O pensamento, aliado ao “trabalho de nossas mãos”, produz uma obra inútil. Esta dualidade de atividades é capaz de produzir uma obra de arte. Segue uma citação de Hannah Arendt de *A Condição Humana*, que explica melhor o que pretendemos apresentar:

A fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar, da mesma forma como a <<propensão para a troca e o comércio>> é a fonte dos objetos de uso. Trata-se de capacidades do homem, e não de meros atributos do animal humano, como sentimentos, desejos e necessidades, aos quais estão ligados e que muitas vezes constituem um só conteúdo. Esses atributos humanos são tão alheios ao mundo que o homem cria como seu lugar na terra quanto os atributos correspondentes de outras espécies animais; se tivessem que constituir um ambiente fabricado pelo homem para o animal humano, esse ambiente seria um não-mundo, resultado de uma emanção e não de uma criação. A capacidade de pensar relaciona-se com o sentimento (*feeling*), transformado a sua dor muda e inarticulada, do mesmo modo como a troca transforma ganância nua e crua do desejo e o uso transforma o anseio desesperado da necessidade — até que todos se tornem dignos de adentrar o mundo transformados em coisas, reificados. Em cada caso, uma capacidade humana, que por sua própria natureza, é comunicativa e voltada para o mundo, transcende e transfere para o mundo algo muito intenso e veemente (*passionate*) que estava aprisionado no ser. (ARENDDT, p. 181-182, 1989.).

A que se refere tal objetificação? Arendt irá dizer que não é mera transformação, mas sim transfiguração: metamorfose. (ARENDDT, p. 182, 1989.). É como no poema de Rilke, epígrafe deste subcapítulo, onde cinzas se tornam chamas, contrariando o curso natural ao longo do qual o fogo transforma tudo em cinzas. A obra de arte é fruto de sentimentos humanos reificados pelo pensamento, aprisionados no âmago do ser e pensados repetidamente.

De todas as obras de arte, a menos imaterial e mais parecida com o pensamento é a poesia. Ela permanece na memória através do ritmo do som dos versos cunhados. A trama composta, apesar de imaterial, em algum momento, precisará ser registrada de alguma maneira, a fim de que não se perca na precíval memória humana. É através do artifício humano, e servindo a ele, que toda poesia ou prosa literária pôde permanecer através do tempo, ganhando imortalidade.

Apesar de ser um tipo de arte cujo suporte se dá inteiramente através da linguagem, seja falada ou grafada, a poesia é na verdade uma obra de imagens.

A poesia, portanto, mesmo quando lida em voz alta afetarà o ouvinte opticamente; ele não se aterà à palavra que ouve, mas ao signo de que se lembra, e com ele, às visões que o signo claramente aponta. (ARENDDT, p. 121, 2010.)

A poesia, por guardar uma íntima relação com a atividade do pensamento, possui uma ligação com a capacidade humana de imaginar, que, por sua vez, está diretamente conectada à memória. Não é à toa que Homero, em seu primeiro verso da *Iliada* (Canta-te, ó musa, do Peleio Aquiles), assim como os Aedos, recorre à Deusa, para que lhe ajude a lembrar. É claro que nesta época remota o registro na memória era fundamental, uma vez que a relação com a poesia se dava através da língua falada e não escrita.

É através da formulação de metáforas, de figuras impossíveis, como uma mantícora ou um pegásus, ou ainda em associações entre as imagens conhecidas que ficam guardadas na memória que ocorre o processo criativo da poesia e de outras obras de arte. A exceção é a música, que não se configura como arte imagética, embora uma determinada combinação de sons e ritmos também possa fazer luz à memória e à capacidade de imaginar, provocando reações inimagináveis em seu ouvinte, isto é peculiar ao sujeito que a escuta e não próprio dessa categoria de arte, a saber, música.

Sendo a linguagem a forma como o pensamento se manifesta no mundo, e sendo através dela possível conhecer ou saber da existência de tal atividade, percebe-se que ela é

composta, primordialmente, por imagens e suas associações quando reificadas no mundo. Como já foi dito, a atividade de pensar sobre as próprias emoções irá libertar conteúdos intrínsecos aprisionados no âmago do ser. Tais emoções, desde que “manipuladas” através do pensamento podem servir ao artifício humano como obras, e obras de arte.

Não se trata de dizer que a arte é meramente o meio de expressão de emoções, como queriam os românticos, tal triviliidade não está de acordo com o pensamento arendtiano. Cunhar uma obra de arte se trata de uma atividade desnatural, uma espécie de barganha, como a propensão para troca e o comércio, entre pensamento e sentimento (*feeling*) que irá, junto ao trabalho das mãos, criar um objeto no mundo. Objeto este que será uma coisa pensamento, mas que carrega consigo uma capacidade latente de provocar emoções no espectador que poderiam estar presentes em seu autor. Trata-se de transferir com paixão (*passionate*), nas próprias palavras de Arendt, para o mundo algo que estava aprisionado no ser. (ARENDDT, 1989.).

Tal como o pensamento, o sentimento (*feeling*) é componente essencial para a obra de arte. Contudo, repete-se, não se trata de dizer que arte é a expressão do sentimento, mas um de seus componentes e que só aparece na medida em que entra em acordo com o pensamento. Ou seja, retiro-me do mundo e em meu diálogo silencioso trago os sentimentos para participar desta atividade. Em uma espécie de barganha, os confronto e vejo o que é possível fazer com relação a eles neste confronto. Daí, através da reificação forjo uma obra no mundo.

Sylvia Plath, a poeta norte-americana, em uma entrevista a respeito de seu processo criativo, afirmou que o escritor deve manipular todas as suas dores para então escrever<sup>3</sup>; mesmo a loucura, a qual ela considera como a maior dor humana, deve passar por esse processo. Esta ideia muito se assemelha à reificação pelo pensamento que Arendt nos traz em *A Condição Humana*.

É curioso como Arendt, através do poema de Rilke, apresenta uma metáfora de cinzas que se tornam chamas como exemplo. Plath utiliza uma metáfora parecida em seu famoso poema *Lady Lazarus*, que fala sobre uma força, que, como no mito de fênix, renascerá das cinzas e irá devorar homens como o ar. Mesmo se tratando de símbolos destrutivos e meramente caóticos, a relação entre as cinzas, as sobras ou mesmo o nada, culminará em uma obra.

---

<sup>3</sup> Ouvir a entrevista concedida ao repórter Peter Orr, ou no artigo “A Poética do suicídio em Sylvia Plath” de Ana Cecília Carvalho.

O artista, em especial o literato, a todo instante tenta se imortalizar através de sua obra. Uma figura que exemplifica tal hipótese é a de Xerazade, que em *As Mil e uma Noites* cria e conta estórias para não morrer. Xerazade tentava escapar da eminência da morte, tinha medo de deixar de existir... Curiosamente foi exatamente esta angústia que a impulsionou a perpetuar sua própria existência, materializando-se na forma das estórias que contava.

Estabelecidas as distinções entre as formas de arte, e já adentrando a literatura, pode-se então continuar a apresentar as ideias arendtianas sobre a literatura. Sendo a obra literária uma obra de arte, faz-se mister trazer à tona as considerações da autora em *A Condição Humana*. Como dito, a obra de arte é fruto do pensamento reificado e materializado no mundo (ARENDDT, 1989). Justo por não possuir nenhum fim estabelecido, é, dentre todas as obras edificadas pelo *homo faber*, a que mais perdura no mundo. Separada da magia e da religião, a obra de arte subsiste através do artifício humano, sendo extraída como coisa do eterno fluxo natural do mundo. Sendo então fruto do pensamento, é materializada no mundo através da fabricação do *homo faber*. O que a distingue como um processo teleológico baseado em uma cadeia de meios e fins é sua inutilidade, já que não possui nenhum fim pré-determinado, como uma colher, por exemplo. A arte se dá quando há uma verdadeira mistura entre sentimento, pensamento e o trabalho das mãos. A obra de arte transforma-se então; metamorfoseia-se em uma coisa pensamento. É então objeto espiritual no mundo.

O diferencial da arte não está no sentimento, tampouco no pensamento. O diferencial está na relação que o autor estabelece entre estas duas coisas e na barganha que culmina em reificação para transmutar todo este conteúdo, em princípio, caótico, em obra no mundo; em coisa pensamento que será dele, do autor, independente. Se há uma teoria da arte em Hannah Arendt, coisa que particularmente discordo, ela se extrairia desta peculiaridade. O caminho a ser traçado para a composição de uma legítima *θεωρία* será este e não outro. Uma vez que falar de arte e pensamento já foi teorizado<sup>4</sup>, e falar de arte e sentimento já foi demasiado trabalhado pelos românticos. Se teoria se trata de algo novo e peculiar a possibilidade mais aparente dentro da obra arendtiana parece ser esta.

Da relação entre pensamento e sentimento, atrelado ao trabalho de nossas mãos e do artifício humano emerge uma coisa em matéria que poderia estar aprisionada no âmago do ser. Uma paixão, uma angústia, ou algo não dito como no poema de Sexton<sup>5</sup>, é transportado para o mundo em obra. A reificação neste caso é mais que mera transformação; é transfiguração: metamorfose, de modo que o curso da natureza fosse invertido e até o pó

---

<sup>4</sup> Ver Laura Riding: *Mindscapes* de Rodrigo Garcia Lopes

<sup>5</sup> O poema em questão é *Wanting to Die*.

pudesse virar chamas. Esta metáfora é uma alusão ao poema *Magie*, de Rilke, que, segundo Arendt, é um poema sobre arte. Há, contudo, um preço, um grande preço para edificar a obra de arte, ou melhor, para reificar o pensamento. O preço é a própria vida, pois é sempre na letra morta que o espírito vivo deve sobreviver. Só quando a letra morta entra em contato com uma outra vida disposta a ressuscitá-la é que pode ser resgatada, e mesmo assim para tornar a morrer.

A morte, a perda da vida, varia com o tipo de arte em questão. Segundo Arendt, ela é menos presente na música e na poesia, onde a criança prodígio e o jovem poeta podem sem dificuldade atingir algum grau de perfeição sem ter de se debruçar anos sobre a própria obra (ARENDDT, 1989.).

Antes de continuar a exposição sobre a arte em Hannah Arendt, faz-se necessário reafirmar que a autora nunca pretendeu produzir estética ou filosofia da arte. Não há nenhum elemento que indique esta vontade nas obras da autora. Esta opinião é partilhada por Cecilia Sjöholm, autora de *Doing Aesthetics with Arendt - How to See Things* (2015.). A afirmação é importante, pois ela revela que Arendt pensa a arte e não se interessa em produzir um tratado, ou uma teoria da arte. Quando isto ocorre, é como uma coincidência, ou mesmo uma consequência inevitável, antes que um objetivo.

Segue-se que a poesia, segundo a autora de *Eichmann em Jerusalém*, tem como material a linguagem, e talvez por isso seja a menos mundana das artes, “aquela cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que o inspirou” (ARENDDT, p. 212, 2012). A durabilidade de um poema, diz Arendt, depende da condensação, de modo que a linguagem falada com extrema densidade e concentração seria poesia por si mesma. Aqui a autora parece se aproximar das ideias de Ezra Pound, para quem poesia era linguagem condensada (p. 36, 1991).

De todas as formas de arte e de todas as formas de literatura, a poesia é a que possui relação intrínseca com a memória. Não há como escapar do elemento memorativo em qualquer produção poética. Mesmo a moderna ruptura com o ritmo, elemento crucial para a durabilidade na memória, não conseguiu eliminar essa relação. É o poema a obra de arte menos coisa que existe. Quando elabora uma sequência de metáforas que remetem a imagens, entra em cena um repertório pessoal para compor o seu cenário. Quando é uma obra perfeita de linguagem, trabalhando no plano do ideal, daquilo que deveria ser dito e da melhor forma de dizer, ainda possui relação com o plano espiritual por meio das palavras e seus significados. O plano ideal, ou seja, a linguagem perfeita, onde o entendimento não

depende de interpretações, é colocado em contrapartida ao plano espiritual, onde efetivamente o pensamento se dá, ocorre de modo imperfeito e diferente do ideal.

Na tensão imposta pelo pensamento, este diálogo que tenho comigo mesmo, surge a obra de arte, a literatura. Aqui estamos novamente próximos às considerações de Beauvoir sobre a literatura, citadas anteriormente. A literatura aparece quando alguma coisa na vida se desregra. Só quando sou confrontado por mim mesmo, desnaturalizando meu mundo anterior, minhas verdades anteriores pelo pensamento, e através do pensamento, é que surge a literatura. (BEAUVOIR, 1965.). Talvez seja esta a razão que leva Arendt a utilizar tantas metáforas em seus ensaios, ou mesmo ter escrito *Homens em tempos sombrios* como uma reunião de biografias contadas a partir do ponto de vista do não especialista.

Ainda assim, a poesia não deixa de ser coisa. Chegará o momento em que será registrada em tinta e papel. Através deste artifício humano, conserva-se na temporalidade. Afirma Hannah Arendt: “(...) pois a recordação e o dom da lembrança, dos quais provém todo desejo de imperecibilidade, necessitam de coisas que os façam lembrar, para que eles próprios não venham a perecer” (p. 213, 1989.). A atividade poética, mesmo antes de cunhar um poema, é posta como um produzir. E é essa referência que Demócrito louvava em Homero, que “construiu um cosmos com todo tipo de palavras” (ARENDRT, p. 212, 1989.).

A reificação do pensamento em obra literária se daria desde a sua concepção. É a própria literatura-pensamento, ou coisa-pensamento. Se, por exemplo, no fluxo de consciência temos acesso à experiência mais íntima possível, convocando-nos para a beira do abismo do inefável, é devido sobretudo à relação com o pensamento. Na tentativa de por o pensamento como obra no mundo sem nenhuma finalidade é que Virginia Woolf compõe *Mrs. Dalloway*. Um dia na vida de uma mulher banal nunca pareceu uma experiência tão interessante quanto nesta obra moderna. A graça não reside em nenhum grande feito, mas sim em pensamento nu e cru, apresentado com os mais diversos tons e intensidades de acordo com o espírito que o suscita. O exemplo utilizado é um tanto quanto óbvio. Toda literatura que se utiliza de fluxo de consciência é tarefa imediata do pensamento, aliás é pensamento exposto no papel. Mas e as outras literaturas?

Se Homero, ou os muitos autores a quem nos referimos como o gênio Homero, não estivesse(m) interessado(s) em lembrar uma história e colocá-la em versos e captasse(m) que esta tarefa era uma vontade comum, não teria(m) escrito a *Odisseia*. O pensamento pode muito bem captar o universal. O artista é capaz de propor isto em sua obra, de refletir o tempo, ou melhor, o lapso de tempo entre o passado e o futuro. Se os gregos queriam recordar seus heróis, foi graças ao pensamento, aqui entendido como o diálogo silencioso,

de Homero, junto à sua métrica perfeita, que isto se tornou possível. O mesmo podemos dizer sobre Dante, Camões, Shakespeare, todos refletindo os tempos em pensamento que se reifica em obra no mundo. Contudo, não se pode ignorar que o pensamento exige uma retirada do mundo. Apesar de ser uma atividade espiritual universal, o pensamento é sempre uma escolha, e quando feita ela ocorre em uma instância íntima, e não pública. (ARENDDT, 1989).

Tomemos como exemplo *A Tempestade*, ou melhor, um diálogo entre Calibã e Próspero ainda no primeiro Ato.

CALIBÃ — Está na hora do meu jantar. Esta ilha é minha; herdei-a de Siorax, a minha mãe. Roubaste-me a; adulavas-me, quando aqui chegaste; fazias-me carícias e me davas água com bagas, como me ensinaste o nome da luz grande e da pequena, que de dia e de noite sempre queimam. Naquele tempo, tinha-te amizade, mostrei-te as fontes frescas e as salgadas, onde era a terra fértil, onde estéril... Seja eu maldito por havê-lo feito! Que em cima de vós caia quanto tinha de encantos Siorax: besouros, sapos e morcegos. Eu, todos os vassallos de que dispões, era nesse tempo meu próprio soberano. Mas agora me encheirastes nesta dura rocha e me proíbes de andar pela ilha toda.

(...)

PRÓSPERO — Escravo abominável, carecente da menor chispa de bondade, e apenas capaz de fazer mal! Tive piedade de ti; não me poupei canseiras, para ensinar-te a falar, não se passando uma hora em que não te dissesse o nome disto ou daquilo. Então, como selvagem, não sabias nem mesmo o que querias; emitias apenas gorgorejos, tal como os brutos; de palavras várias dotei-te as intenções, porque pudesses tomá-las conhecidas. Mas embora tivesse aprendido muitas coisas, tua vil raça era dotada de algo que as naturezas nobres não comportam. Por isso, merecidamente, foste restringido a esta rocha, sendo certo que mais do que prisão tu merecias.

CALIBÃ — A falar me ensinastes, em verdade. Minha vantagem nisso, é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem. (SHAKESPEARE, Ato I Cena II).

Quase três séculos e meio antes das questões coloniais, ou melhor, pós coloniais ganharem a devida atenção, Shakespeare consegue lançar luz sobre o lamentável evento histórico. No diálogo entre Próspero e Calibã estão colocadas questões caras à filosofia, à teoria política, à sociologia e à história. O drama vivido pelo filho de Siorax é o drama vivido pelos povos colonizados. Concebidos como o outro bárbaro, ou um canibal como o próprio nome do personagem sugere, o outro colonizado é um inferior que deve ser educado de acordo com o padrão do colonizador. Sua língua é linguagem chula, um grunhido estridente. O drama põe o espectador diante de um dilema. Justificado apenas na ganância europeia a colonização é antes de tudo um absurdo ético. É isso que clama Calibã ao enunciar

que o aprendizado da língua de Próspero lhe serve para ao menos amaldiçoar-lhe. Ainda assim, a ambiguidade da questão da língua do colonizador é tida como certa. Afinal, foram as línguas europeias as eleitas como oficiais dos jovens estados africanos de modo a compensar em uma neutralidade as querelas das diversas etnias que compõem um único estado. A solução passou por abdicar da própria língua materna em detrimento da igualdade e do recente sentimento nacionalista surgido para assim tentar minimizar os conflitos internos. O texto de Shakespeare não se esgota na questão política social em nível global. Ele também está presente no cotidiano íntimo em que dois homens de classes diferentes conversam entre si de modo que a linguagem do pobre é quase concebida como um patoá a ser corrigido. A educação concebida como um conhecimento adquirido de modos e comportamentos serve como uma ferramenta de distinção entre classes. Entre quem fala a língua de Próspero e quem grunhe como Calibã em seu lamento. Não é à toa que na cena final da *Tempestade* o único personagem a estar fora do círculo mágico é o filho de Sycorax. O evento marca de vez sua exclusão como pessoa, como humano; evidencia sua selvageria bárbara da qual se deve evitar e fugir a todo custo. Calibã só se torna útil na medida em que oferece sua força em mão de obra escrava e nada mais. É por isso que se disse que a literatura e a arte em geral é capaz de capturar o lapso entre o passado e o futuro, não meramente refletindo um tempo, mas o adiantando; prevendo-o e lançando luz sobre um passado não vivido quase que como uma ferramenta conceitual de um historiador.

O pensamento então pressupõe este paradoxo. Apesar de ser universal, comum a todos os seres humanos, ele requer um grau de intimidade. Sócrates ia para casa prestar contas a si mesmo. É em um espaço privado que o pensamento ocorre, e não no público. Ele exige tempo e uma espécie de solitude quieta. Busca-se então aquilo que está aprisionado pelas circunstâncias no diálogo silencioso, e em uma intimidade adquirida do eu consigo mesmo se extrai alguma coisa que será reificada pelo afã das mãos em arte, em literatura.

É pela memória que se atinge a imortalidade. Ao menos esta era a concepção antiga grega de imortalidade, em detrimento da ressurreição da alma (ARENDRT, 2011.). O aedo narrava os belos feitos dos heróis. As ações eram boas e belas em si mesmas. A memória surge como atriz principal para a história, e esta só fazia sentido a partir do momento em que fosse possível forjar uma narrativa digna de ser contada. A memória aqui não era simplesmente evocada pelo ritmo do poema homérico em hexâmetro dactílico, e sim pela própria natureza bela e nobre do ato contado. A narrativa de Odisseu é melhor lembrada pela sua bravura do que por qualquer métrica empregada. A imagem tida do guerreiro que após uma jornada retorna ao seu lar é prenhe, independente do verso aplicado. A métrica

antes serviria como auxílio para fixação e repetição, e possuiria em si um valor relativo à memória entendida como espírito de uma época ou de um espaço onde ela era exigida. Contudo, ela não se sustenta em si mesma, enquanto pura forma, sem um conteúdo. O que se quer é criticar aqueles que ainda acreditam que a arte poética se resume a métrica e se define a partir dela, sendo o conteúdo irrelevante.

A narrativa seria então uma aliada da História, que por sua vez possui como objetivo salvaguardar a perecível memória humana. Este é o conceito grego de História apresentado por Heródoto, onde os homens se immortalizam por feitos e palavras que geram uma narrativa. O tema da História seriam as interrupções do ciclo ordinário cotidiano. Por feitos e palavras, que são belos e bons por si mesmos, a ação humana é (re)contada de estória em estória, de forma a fixar-se na memória. Sua imortalidade é assim assegurada ao longo das gerações pelo simples fato de se ouvir uma narrativa. Quando ouvimos a narrativa de Odisseu contada a ele na *Odisseia*, nos emocionamos com ele. Rememoramos toda a trajetória do homem grego perdido e afastado de Ítaca por 20 anos. Através da imaginação, somos capazes de trazer para o presente os objetos ausentes. Participa-se assim espiritualmente da narrativa que está sendo contada. Diante de nós, pela audição e em seguida pela predominância do olhar em detrimento dos outros sentidos e da capacidade da memória em armazenar imagens, somos então capazes de vivenciar em carne e osso o drama de nosso herói. Não é então pelo ouvido que somos afetados, mas pela visão, já que imaginamos cenas, por isso se disse que o olhar é preponderante. (ARENDDT, 2010.)

A narrativa homérica, como uma narrativa que se pretende histórica, não pela veracidade dos fatos contados, mas sim pela importância dos eventos, de sua inerente beleza e grandiosidade e de seu caráter fundacional, transmite em palavras a memória comum do espírito grego. Homero influenciou toda a produção literária ocidental, de modo a constituir o primeiro nome do cânone literário. Ao nos voltarmos em busca de um exemplo de escrita, digna de estabelecer um padrão a ser seguido, voltamos a Homero e à leitura de seus poemas épicos. O caráter distintivo de sua literatura se dá na própria destreza do autor em elucidar os pormenores das cenas, de utilizar, há mais de dois mil anos, técnicas de narrativa que ainda são presentes na contemporaneidade. Se Auerbach está certo em fazer um elogio à escrita de Homero, isso se dá pelo seu caráter inaugural. Homero desbravou um caminho seguido por quase todos os escritores do Ocidente. Seja até mesmo para romper com ele, o autor grego é um ponto de inflexão inquestionável.

Segundo Odílio Alves Aguiar, há uma estreita relação entre a atividade de narrar uma história e o processo circular do pensamento (AGUIAR, 2003). Ao ouvir uma narrativa,

somos convocados a penetrar nas diversas facetas de um acontecimento. Assim, livres na imaginação inerente ao fato de se estar ouvindo uma estória, somos levados a julgar e a tomar uma decisão sobre que posição tomar. A narrativa e o pensamento, como atividade sem finalidade, são ambos não retilíneos. Distinto da cognição, que pressupõe uma linearidade, o pensamento, de acordo com Arendt, é livre para navegar. Assim, ambos sempre convocam a um recontar uma estória e a um repensar.

É através da narrativa que Hannah Arendt verifica uma de suas teses em *Sobre a Revolução: a íntima relação entre início e violência* (2014.). Caim matou Abel. A violência foi o início e assim tinha de ser, pois sem violência não há início. O que precede um começo é sempre uma destruição. Os primeiros fatos históricos relatados em nossa civilização, sejam verídicos ou lendários, percorrem o tempo com a força do pensamento. Assim, resistem à precíval memória humana, forjando uma estória universalmente aplicável. As organizações políticas ou fraternidades humanas podem muito bem ser precedidas por um crime, de um evento catastrófico ou mesmo de uma vontade de um grupo de mudar algo no mundo. É na narrativa lendária, tanto quanto na narrativa verídica, que Arendt reforça sua tese. As revoluções surgem e após terem terminado temos uma narrativa a respeito. Seu espírito fraterno, tesouro sem testamento, é assim concebido no momento em que o tempo se rompe e o espaço propício ao extraordinário surge.

A vida, em Hannah Arendt, possui uma dimensão narrativa. O lapso de tempo entre o nascimento e a morte se torna uma experiência viva que pode ser contada aos outros homens. Ao ser contada, a narrativa da vida ou a narrativa viva encara e escancara um determinado tempo, um espaço onde a práxis de narrar assegura a vida em sua distinção primordial com relação à vida animal, ou a mera vida (KRISTEVA, 2001). Ou seja, é a narrativa que distingue a mera vida de uma vida humana. É a partir do momento em que se consegue processar uma estória de si mesmo e compartilhá-la com os outros que a distinção de fato ocorre. Aqui não se trata de normatizar os critérios de que tipo de vida merece ser contada, mas sim a capacidade humana de contar a si mesmo e assim promover sua própria dignidade. Só a narrativa entendida como ação, movimento no mundo, e a ação entendida como narrativa podem preencher a vida humana de um significado específico a ela. Um significado que não lhe é próprio, pois ele só se realiza quando há espectadores tal como a consciência. O significado então é adquirido, na tentativa de elaborar uma estória e narrá-la, ainda que seja sobre si mesmo. Por tais motivos Arendt considera haver uma dimensão narrativa na vida e a valoriza, tal como se contasse uma estória a respeito de si. O hábito de

contar tais estórias que é tão evidente em Benjamin aqui é percebido pela autora como uma atividade capaz de conferir significado a uma vida; a uma existência.

Só na juventude Arendt se dedicou a escrever obras de cunho puramente literário. *Homens em tempos sombrios* tem um valor epistemológico que o distingue de uma biografia puramente literária. São os seus poemas reunidos no arquivo da biblioteca do Congresso Americano e uma biografia escrita antes de seu doutoramento em Agostinho, *Rahel Varnhagen - A vida de uma judia alemã na época do Romantismo*, que constituem exemplos do que a autora propõe como vida digna de ser lembrada e compartilhada exaustivamente, do que merece ser contado no intervalo de tempo entre o nascimento e a morte, sendo assim uma tentativa pura de atribuir um significado à vida, no caso de Rahel, através da narrativa biográfica. A resposta à questão sobre quem é Rahel ou “quem é você?”, posta aos recém-nascidos, àqueles que acabaram de chegar, é preenchida com uma narrativa sobre si. Conto os meus feitos tal como fez Ulisses, e assim o faço na medida em que eles importaram no espaço público, na medida em que apareceram para outros.

Na leitura de Julia Kristeva sobre Hannah Arendt, a autora belga diz que a arte da narrativa reside na habilidade de condensar a ação em um momento exemplar, extrair do contínuo do tempo um extrato e revelar um quem, um alguém (2001). A narrativa, então, revela um significado condensado, fragmentado, passível de infinitas interpretações. Hannah Arendt está interessada na dimensão política da narrativa. Isto que é contado em um espaço onde uma determinada estória *inter-essa* a um corpo de pessoas por algum motivo, porque é esta narrativa que revela as ações do agente em palavras e assim compartilha uma experiência que se torna comum, graças ao próprio ato de contar. Vê-se através dessa análise um dos modos como Arendt aborda a literatura ao longo de sua trajetória como pensadora.

Entre 1965 e 1968, Hannah Arendt proferiu um curso intitulado *Political experiences in the twentieth century*; constava no curso uma extensa bibliografia, repleta de obras literárias. Para cada acontecimento de relevância política ocorrido no século XX, os alunos leriam ao menos uma obra de ficção, poesia ou drama. Por exemplo, para compreender a Primeira Guerra Mundial iriam ler *Adeus às Armas* de Hemingway; o mesmo autor aparece na Guerra Civil Espanhola com *Por Quem os Sinos Dobram*. Sartre, Camus, Brecht, Orwell são outros nomes cujas obras lançam luz sobre a compreensão dos fenômenos políticos do século XX.

De acordo com Celso Läfer, o objetivo dessas leituras era “obter a experiência não crua, mas sem o tom teórico” (LÄFER, p. 295, 2007). A questão posta é: quem compreende melhor o evento? O historiador-especialista ou o escritor, quando transforma um evento em narrativa? Em Hannah Arendt há uma primazia da experiência narrada com relação à do

especialista, que com seu arcabouço teórico irá formular um registro histórico que leve em conta uma perspectiva apartada do mundo. Já o escritor, ao conceber o evento como narrativa, nos dá um significado indireto, subjetivo e impreciso daquilo que realmente ocorreu. Com o uso de sua faculdade da imaginação, traz os objetos ausentes para contar seus feitos por meio da linguagem.

Este valor da narrativa está calcado diretamente na distinção feita entre pensamento e filosofia. Enquanto a filosofia se propõe ainda como algo apartado do mundo, da existência, o pensamento é vivo. É ser para os homens. As grandes questões filosóficas não possuem nenhum sentido quando apreendidas de maneira meramente teórica. Só na medida em que passam a fazer parte da vida daqueles que se debruçam sobre elas é que possuem sentido. Assim, o pensamento é uma atividade espiritual que merece e pode ser exercitada por qualquer um, independente de seu conhecimento acadêmico, embora este não deixe de ser bem-vindo (ARENDETT, 2010).

Das duas forças que fomentam a ambiguidade humana, o passado e o futuro, é dentro delas, de sua localização no espaço, que somos levados a pensar e a produzir a nossa própria história. É este o âmbito do pensamento, que ainda não é e não necessita ser teoria, e que Hannah Arendt quer atingir ao ir à literatura: o ponto onde pensamento, história, ação e experiência se entrelaçam em um tecido que posso desdobrar em busca de um sentido. Quando toda teoria se mostra inútil na compreensão dos eventos, quanto o passado para de lançar luz sobre o futuro, o que resta é contar histórias. É da ruína apontada por Benjamin que Hannah Arendt parte como uma contadora de histórias, antes que como uma filósofa ou escritora.

O seu fio condutor é uma biografia imaginária que, como o mergulho do pescador, isca o crânio de que fala Shakespeare na canção de Ariel. O osso feito de coral, os olhos como pérolas cristalizadas, ao sair das profundezas, revelam o pensamento na superfície. A biografia imaginária de um personagem terá este poder acima de um tratado filosófico.

A ruína do século XX foi vivenciada por Hannah Arendt em carne e osso. Por ser judia, foge da Alemanha antes de ocorrer a Shoah. Esta fuga, que é antecedida pela experiência de ver os mais dignos homens alemães, senhores da academia e todo tipo de gente dita de bem aderir aos ideais nazistas, marca profundamente a autora. Heidegger é talvez o traidor mais evidente. Se até o grande mestre fora seduzido por ideias totalitárias, o que resta? Não é da classe dos filósofos alheios ao mundo, cujo pensamento ocorre em um âmbito suprassensível, que Hannah Arendt quer participar. Isto não lhe interessa. Conceber

o mundo através de fórmulas teóricas pode ser um exercício perigoso e sua pretensa garantia de salvaguardar da crise, pela qual passou o século XX, fracassou.

Arendt indaga: “se a história não é feita pelos homens de ação, é feita pelo historiador?” (LÄFER, p. 294, 2007.). O historiador estaria sempre preso a um determinado contexto; mesmo que não saiba, fala de um lugar. Escreve sua obra selecionando aquilo em que está mais interessado. O agente da ação não possui tais privilégios. Já foi convocado a julgar enquanto agia, teve de tomar partido no desenrolar da própria história. O que lhe resta? Contar. Surge então a noção já citada de biografia imaginária, onde “um homem poderia ou contaria quando ele esteve a contar sua estória, e como ele destilaria, por assim dizer, a sua própria essência.” (idem.). Não há confluência entre o historiador e o agente. Se o agente sobrevive, ele nos narrará uma história-testemunho, já com seus julgamentos. O historiador tentará edificar a marca da impessoalidade que não nos é possível. É por isso que Arendt irá dar valor à narrativa literária, pois, mesmo fictícia, parece ser a mais imparcial dentre as possibilidades citadas.

Hannah Arendt elabora um conceito de imparcialidade em *O Conceito de História – antigo e moderno*. A imparcialidade aparece no mundo, de acordo com Arendt, quando Homero decide cantar os feitos dos troianos não menos que dos aqueus. A imparcialidade homérica ecoou em Heródoto quando ele decidiu registrar os feitos maravilhosos dos gregos e bárbaros para que não perdessem seu quinhão de glória. Deixa de lado o interesse comum no próprio lado e no próprio povo, mas descarta também a alternativa da vitória ou derrota, considerada pelos modernos como expressão do julgamento objetivo da própria história. A Imparcialidade Homérica assentava-se que as grandes coisas brilham por si mesmo e são auto-evidentes, o poeta (e mais tarde o historiógrafo) tem que somente preservar sua glória). Grandes feitos e palavras eram em sua grandeza como rochas e casas, estando aí para ser ouvidos. A grandeza era o que por si mesmo aspirava a imortalidade negativamente falando por um desprezo por tudo que sobrevém e se extingue, por toda vida individual, incluindo a própria. (ARENDR, 2011.).

É através de uma biografia imaginária que Arendt quer traçar um perfil político do século XX. É pela mesma razão que a autora propõe que seu curso seja de exercícios de imaginação. Segundo Läfer, a palavra exercício deriva do verbo latino exercere, por sua vez derivado de ex e de arcere, encerrar. “Pôr para fora de um recinto cerrado” registrou Skeat em seu dicionário etimológico de língua inglesa. (LÄFER, p. 296, 2007.). É por meio destes exercícios de pensamento que Arendt propõe resgatar a origem de certos conceitos políticos, tais como liberdade e autoridade.

Nota-se que o uso arendtiano da literatura é peculiar e se constitui quase que em uma espécie de método, embora o uso dessa terminologia condene à ruína tudo que o vinha sendo edificado até aqui, de compreensão através do pensamento. Parte-se da leitura de uma obra literária para, junto das atividades do espírito, a saber, pensar, querer e julgar, elaborar uma compreensão suficiente e atribuir a ela um sentido. Uma vez apreendido, volta-se então para a ação e então inevitavelmente retorna-se ao pensamento em um ciclo infinito e sem finalidade. O sucesso de seu curso é atestado pelo próprio Lãfer. Tem-se assim uma confirmação na experiência da tese arendtiana sobre a origem da obra de arte: o pensamento. Por ser fruto do pensamento, a literatura pode fazer com que retornemos a ele mesmo, ao próprio pensamento e assim pensar o próprio pensamento ou a própria atividade de pensar, sem se importar se isto significa recair em um ciclo infinito de rememoração, pois o que importa é a própria atividade de pensar enquanto *pathos* que domina e envolve todo ser. É como a violência de Eros descrita por Safo: sacode o coração como o vento que se lança sobre os carvalhos (frag. 50d).

Resta ainda uma consideração a respeito da capacidade da narrativa dentro da obra de Hannah Arendt. Tal ponto é similar, senão o mesmo, que aquele que Simone de Beauvoir utiliza para fundamentar sua tese acerca do outro. Em as *Origens do Totalitarismo*, é demonstrada a estreita relação entre a formulação de mitos sobre os judeus e seu aniquilamento na Segunda Guerra. Os mitos, enquanto narrativas, são perpetuados pela fala e incrustados em uma memória coletiva, e servem para forjar uma alteridade absolutamente negativa. É o mesmo fenômeno que ocorre com a mulher em *O Segundo Sexo* de Beauvoir. A imagem dos judeus como uma grande família unida culminava em teorias da conspiração (ARENDR, 2010b.). Conforme aponta a própria Arendt, esta é também a imagem que os judeus tinham de si, de um grupo unido, e o fenômeno do antissemitismo serviria então para a sustentação da própria identidade judaica, em um mundo onde eles sempre seriam os *outros*.

O ápice da questão ocorre no lançamento ou talvez na própria escrita dos *Protocolos dos Sábios de Sião* (ARENDR, 2010b.). O livro obviamente antissemita narra uma ficção tão absurda que é até difícil conceber como alguém em sã consciência pode ter aderido à narrativa. Os judeus e os maçons estariam por trás de uma grande conspiração mundial de dominação do mundo.

Absurdos à parte, Arendt se propõe analisar a questão antissemita com tamanha imparcialidade que deixa de apoiar a velha dicotomia binária entre vítimas e algozes, há então responsáveis entre os judeus. A questão toda pode ser resumida na velha anedota sobre os responsáveis pela primeira guerra: um antissemita afirma isto categoricamente, um

interlocutor concorda e inclui os ciclistas como responsáveis. O antissemita retruca “os ciclistas?”. A graça da anedota está em demonstrar a falácia preconceituosa sem muito trabalho. É claro que judeus e ciclistas nada tinham de responsáveis com a primeira guerra.

O judeu então é reduzido a uma imagem: o banqueiro rico, o judeu culto, o sujeito sovina que esconde dinheiro debaixo do colchão, o judeu que mata crianças em rituais estranhos durante a Idade Média. Toda construção é perpassada pelo elemento imagético, para em seguida formular uma alteridade que ora serve ao antissemita, ora serve ao próprio judeu no sustentáculo de sua identidade. Hoje este fato é responsável pela recente e repetida crise da assimilação do povo judeu com relação à cultura ocidental. Cada vez menos judeus, cada vez mais cidadãos integrados nos Estados que os abrigam. Ao recusar uma identidade negativa que foi historicamente construída, há uma recusa à identidade judaica, sobretudo no que diz respeito à religião. O judeu abandona sua identidade e se torna cidadão comum de algum Estado, abandona seus costumes, hábitos culturais, tudo aquilo que o reunia como parte de um povo. É similar à imagem do eterno feminino em Simone de Beauvoir, onde a mulher é reduzida ao outro: a mãe, a cozinheira, a empregada, a lavadeira, o capacho, etc.

Mesmo possuindo um Estado próprio, o declínio da tradição judaica é presente até mesmo em Israel, onde menos de 20% da população se considera judia religiosa. O judeu se tornou novamente um grupo étnico, que apenas partilha alguns elementos culturais, na medida em que isto lhe provê algum sentido.

O aspecto arendtiano da compreensão e imparcialidade lembra Beauvoir acusando as mulheres de exercerem má-fé em determinadas situações. Isto vai ao encontro à epígrafe de Sartre, que diz “Mulheres: metade vítimas, metade culpadas.”. Para ambas as pensadoras, organizar a questão de forma maniqueísta seria um hábito perigoso, cultivado nas velhas dicotomias dos sistemas filosóficos. As coisas do mundo não tratam de disjunções pura e simples e nem de adições compostas por dois ou mais elementos. O seio do mundo é uma querela e confrontá-lo de maneira imparcial é assumir sua inteira ambiguidade.

Conforme se vê, a aproximação espiritual entre Arendt e Beauvoir é presente nas obras de ambas as autoras. Ainda que sem menção à leitura de uma pela outra, parece haver uma comunicação estreita, provavelmente provocada pelo tempo em que habitaram este mundo e por suas condições nele. Hannah Arendt e Beauvoir eram mulheres, e em um mundo onde a hierarquia subsiste é esta a concepção reinante. Portanto, experimentam a subalternidade por serem mulheres e Arendt por ser também judia.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Odilio Alves. *Pensamento e Narração em Hannah Arendt in Hannah Arendt - Diálogos, reflexões, memórias*. Organizado por Eduardo Jardim de Moraes e Newtom Bignotto. Belo Horizonte, Editora UFMG: 2003.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução de Adriano Correia. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1989.

\_\_\_\_\_. **Comprender - Formação, exílio e totalitarismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Crises of the Republic**. Nova Iorque: Harcourt, 1972.

\_\_\_\_\_. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **The Hannah Arendt Papers at the Library of Congress**. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/ammem/arendhtml/arendthome.html>>. Acesso em 26 de maio de 2015.

\_\_\_\_\_. **Homens em Tempos Sombrios**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008a.

\_\_\_\_\_. **As Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

\_\_\_\_\_. **O que é Política?** Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Responsabilidade e Julgamento**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

\_\_\_\_\_. **Sobre a Revolução.** Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **A Vida do Espírito.** Tradução de Cesar Augusto de Almeida, Antonio Abranches e Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Vita activa oder vom tätigen Leben.** Munique e Zurique: Piper Taschenbuch, 2007.

AUERBACH, Erich. **Mímesis - A Representação da Realidade na Literatura Ocidental.** Tradução da Equipe Perspectiva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **A Convidada.** Tradução de Vítor Ramos. Editora Círculo do Livro: São Paulo, 1976.

\_\_\_\_\_. **A força das coisas.** Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

\_\_\_\_\_. **Na força da Idade.** vol. I. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

\_\_\_\_\_. Literatura e Metafísica in **O existencialismo e a Sabedoria das Nações.** Tradução de Manuel de Lima e Bruno da Ponte. Porto: Editora Minotauro, 1965.

\_\_\_\_\_. **Por uma Moral da Ambiguidade.** Tradução de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Segundo Sexo.** vol I. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970a.

\_\_\_\_\_. **O Segundo Sexo.** vol II. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970b.

\_\_\_\_\_. **The Second Sex 25 years later.** Society, Vol.13(2) (Janeiro-Fevereiro), 1976.

BRUEHL, Elizabeth Young. **Por Amor ao Mundo - A Vida e Obra de Hannah Arendt**. Tradução de Antônio Trânsito. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1997.

CALADO, Eliana. **Literatura como Projeto Existencial: A trajetória da escritora Simone de Beauvoir em sua narrativa autobiográfica**. Revista Graphos - João Pessoa vol. 13 - n. 2. 2011.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito** – Parte 1. Tradução de Paulo Meneses e Karl- Heinz Efen. Editora Vozes: Petrópolis, 1992.

KATZ, Juliana Albuquerque. **Simone de Beauvoir's Case for Philosophical Autonomy and the Possibilities within the metaphysical novel**. Sapere Aude – Belo Horizonte, v.3 - n.6, p.136-147 – 2o sem. 2012.

KRISTEVA, Julia. **Hannah Arendt: Life Is a Narrative**. Toronto: Editora da Universidade de Toronto, 2001.

LÄFER, Celso. **Experiência, ação e narrativa: reflexões sobre um curso de Hannah Arendt**. Estudos Avançados. vol.21 no.60 São Paulo: Maio/Agosto, 2007.

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Editora Martins Fontes: São Paulo, 1999.

POUND, Ezra. **ABC of Reading**. Boston e Londres: Editora faber and faber, 1991.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. Tradução e notas de Paulo Perdigão. Editora Vozes: Petrópolis, 2011.

SIMMONS, Margaret. **Simone de Beauvoir: An Interview**. Feminist Studies, Vol. 5, No. 2 (Verão, 1979).

\_\_\_\_\_. **Two Interviews with Simone de Beauvoir**. Hypatia vol. 3, no. 3 (Inverno, 1989).

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade edição bilíngue**. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

SJÖHOLM, Cecilia. **Doing Aesthetics with Arendt - How to See Things**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.