



A CULTURA E A OBRA DE ARTE NA FILOSOFIA POLÍTICA DE HANNAH ARENDT: SINAIS DA ESTABILIDADE DO MUNDO

Culture and the work of art in Hannah Arendt's political philosophy: signs of world stability

Dr. Fábio Abreu dos Passos *

“A massificação procura baixar a qualidade artística para a altura do gosto médio. Em arte, o gosto médio é mais prejudicial do que o mau gosto...”

Nunca vi um gênio com gosto médio”

(Ariano Suassuna)

Resumo: O mundo, no interior das reflexões de Hannah Arendt (1906-1975), deve ser compreendido como algo construído pela capacidade humana de reificação e, nesse sentido, deve ser visto como um artifício humano. Essa capacidade humana de reificação edifica um mundo de estabilidade, que existe antes de nossa chegada e continuará a existir após nossa breve passagem por ele, dando, assim, aos seres finitos, um lar mais durável do que suas próprias vidas e, conseqüentemente, garante-lhes uma identidade. Essa identidade aparece como algo de permanente em meio às constantes mudanças da vida, um abrigo diante das intempéries de suas existências, ou seja, uma morada a partir da qual

* Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Piauí. Artigo recebido no dia 31/12/2013 e aprovado para publicação no dia 06/04/2014.

possam reconhecer-se como humanos, pois o mundo é a marca indelével de que somos seres que constroem história e cultura. O mundo e sua durabilidade manifestar-se-á, sobretudo, na cultura e, especificamente, na obra de arte: a mais durável das obras humanas, pois há nela um grau de excepcional permanência que nenhum outro objeto produzido pelo *homo faber* possui. Essas reflexões nos proporcionarão abrir uma linha argumentativa que nos levará a compreender uma importante característica do conceito de mundo no pensamento político arendtiano, ou seja, que o mundo, enquanto fonte de estabilidade, permite ao homem ser compreendido usando-se o substantivo “homem” no plural.

Palavras-chave: Mundo. Artifício Humano. Estabilidade. Política. Hannah Arendt.

Abstract: The world, inside the reflections of Hannah Arendt (1906-1975), must be understood as something constructed by the human capacity of reification and, accordingly, may be viewed as a human gimmick. This human ability of reification builds a world of stability, that exists before our arrival and will continue to exist after our brief stint for him, giving, thereby, to finite people, a more durable home than their own lives and, consequently, guarantee to them an identity. This identity appears as something permanent in the midst of the constant changes of life, a shelter on the bad conditions of their existence, or, with other words, a residence from which they can recognize themselves as humans, because the world is the indelible mark that we are beings who build history and culture. The world and its durability will manifest itself, especially in culture and, specifically, in the work of art: the more durable of the human works, because there is in it a degree of exceptional permanence that no other object produced by *homo faber* has. These conceptions will open an argumentative line which lead us to understand an important feature of the concept of the world in the Arendt's political thought, namely, that the world, as a source of stability, allows the man be understood using the noun “man” in the plural.

Key-words: World. Human Artifice. Political Stability. Hannah Arendt.

Introdução

Muitos pensadores se dedicaram a questionar os fundamentos da política no século XX e se utilizaram da imagem da Grécia Antiga como um fio condutor para realizar uma análise crítica do que é a política na contemporaneidade e, conseqüentemente, para se pensar a relação entre filosofia, política e mundo. Essa postura analítica pode ser vislumbrada, de maneira clara, nas obras de Hannah Arendt. É por esse motivo que nossa autora é, por alguns estudiosos de suas obras, considerada saudosista¹ em relação a uma imagem de uma democracia

¹ Cf. O'SULLIVAN, Noel. Hannah Arendt – A nostalgia helênica e a sociedade industrial. *Documentação e atualidade política* n° 5. Brasília: out./dez. 1977, p. 15-25; e HOBSBAWN, Eric J. Hannah Arendt e a revolução, in *Revolucionários – Ensaios contemporâneos*. Rio de

que não mais existe, ou seja, aquela que se instaurou no seio da *polis* Grega na Antiguidade. Por essa feita, nossa autora foi, inclusive, tachada de “grecomaniaca”. Contudo, a volta à antiguidade grega tem a sua razão de ser no interior das obras arendtianas.

Para se pensar a volta que Arendt faz aos gregos é preciso compreender as bases de seu pensamento. O fundamento, ou seja, o nascedouro das reflexões arendtianas acerca da filosofia, da política e do mundo construiu-se a partir dos fenômenos oriundos da Segunda Guerra Mundial, os quais, em seu entendimento, trouxeram à tona um acontecimento político sem precedentes na história da humanidade. Suas indagações sobre os tempos sombrios em que a Modernidade mergulhou logo a conduziram à política. “Meu ofício – para me exprimir de maneira geral – é a teoria política”, disse ela. (ARENDT, 2002b, p.123). Evitou sempre ser chamada de filósofa, dada a pressão semântica que tal definição ganhara após as conceituações de Platão acerca da política, fazendo com que Arendt acreditasse que as concepções da filosofia política passaram a ter, no Ocidente, um tom platônico que afastou o filósofo da cidade, ou seja, o afastou da reflexão do mundo.

Assim, o mundo, como lugar possibilitador das ações humanas em conjunto, que denominamos de política, necessita dar ao homem um *locus* de estabilidade para que essas ações possam ocorrer. O que chamamos aqui de um mundo de estabilidade é o artifício humano que existe antes de nossa chegada e continuará a existir após nossa breve passagem por ele, dando, assim, aos seres finitos, um lar mais durável do que suas próprias vidas. Essa durabilidade manifestar-se-á, sobretudo, na cultura. Essa ideia nos permitirá lançar luz sobre uma importante característica do conceito de mundo no pensamento político de Hannah Arendt: sua necessária durabilidade, que é emblematicamente representada na obra de arte.

Política, mundo e cultura

Devemos, de início, nos referir ao fato de que o mundo é constituído de objetos mundanos, leis, instituições, monumentos e, dessa forma, de cultura, o que nos faz dizer que cada cultura se presentifica para os homens como um mundo, pois, como diz nossa autora, “quanto mais povos, mais mundos” (ARENDT *apud* COURTINE-DENAMY, 2004, p. 114).

Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 201-208. Ainda, nesse sentido, salienta Taminiaux: “Mais on ne saurait en conclure que ces traits dénotent une grécomanie puisque, nous venons de le voir, une analyse serrée du texte de *The Human Condition* revele plusieurs reserves tant à l’égard du concept grec de l’action qu’à l’égard des vues que la *polis* avait d’elle-même, et montre que les dites reserves tournent à l’avantage de Rome plutôt qu’à celui d’Athènes” (TAMINIAUX, 1999, p. 200).

Esse mundo de estabilidade deve ser o palco adequado para que os homens possam aparecer uns para os outros em palavras e ações. Para tanto, os homens precisam cuidar e preservar o mundo edificado por suas mãos.

Para explicitar, em seus elementos constitutivos, o conceito de cultura, Arendt, como em vários outros momentos de sua reflexão filosófico-política, retorna à Antiguidade para resgatar o sentido autêntico do conceito. Nossa autora compreende que o conceito de cultura

[...] é de origem romana. A palavra “cultura” origina-se de *colere* – cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar – e relaciona-se essencialmente com o trato do homem com a natureza, no sentido de amanho e da preservação da natureza até que ela se torne adequada à habitação humana. Como tal, a palavra indica uma atitude de carinhoso cuidado e se coloca em aguda oposição a todo esforço de sujeitar a natureza à dominação do homem (ARENDT, 2005, p. 265).

Apesar de o emprego romano do conceito de cultura estar diretamente relacionado à conexão entre homem e natureza e, portanto, a uma ideia agrícola, em oposição às artes poéticas, esse conceito nos permite lançar luz sobre o que, posteriormente, foi considerado como cultura: algo criado por mãos humanas e que deve ser cultivado e preservado.

Contudo, a exemplo de outros tópicos analisados por Hannah Arendt, antes de lançarmos luz sobre o conceito de cultura, devemos nos voltar para o seu negativo. Isso quer dizer que, precisamos, neste momento, salientar que, para compreendermos as características constitutivas da cultura no âmbito das reflexões arendtianas, faz-se necessário nos reportarmos aos fenômenos que ameaçam a sua sobrevivência, ou seja, ao perigo que as sociedades de massa constituem para a cultura.

O mundo de coisas não pode ser compreendido na perspectiva de saciar as necessidades humanas em seu sentido estritamente biológico. Ao contrário, o mundo construído por mãos humanas, que, em seu conjunto, cria cultura, tem por finalidade erigir uma morada imortal para seres imortais. Um lugar capaz de mensurar e perpetuar as ações e feitos de homens que, por serem realizados em um *locus* que transcende sua estada nesse mundo, permite escrever seus nomes no rol dos imortais, pois seus feitos serão lembrados por gerações vindouras,² o que aponta para o fato de o mundo ser o lugar da cultura, que estabiliza e objetiva a vida humana.

² Para Arendt, “This world of objects cannot simply be traced back to the life-necessities of man; it is not necessary for bare survival, as the nomadic tribes, the tents and huts for primitive peoples, demonstrate. Rather, it derives from a desire to erect a dam against one’s own mortality, to place something between the perishability of man and the imperishability of nature that serves as the yardstick for mortals to measure their mortality” (ARENDT, 2007, p. 189).

Na compreensão de Hannah Arendt, a qual está na mesma esteira argumentativa de outros pensadores, como Benjamim, Adorno e Horkheimer, a ameaça à cultura, implementada na Modernidade, encontra-se, fundamentalmente, na indústria do entretenimento, que se arroga o direito de produzir produtos culturais em um processo que se assemelha ao metabolismo humano com o seu corpo: cíclico e eterno. Esse processo natural que, para nossa autora, na Modernidade, ultrapassou os limites da esfera privada e se espalhou como um fungo sobre toda a tessitura das relações sociais, também deixou sua marca na cultura. É nessa perspectiva que podemos dizer que a indústria do entretenimento “produz cultura”, como se produzem bens destinados a serem consumidos. Os genuínos produtos da cultura, que por sua natureza são inúteis,³ servindo apenas para o deleite desinteressado, são tragados e transubstanciados em objeto dos formadores da cultura de massa. Estes, para manterem seu processo de produção/consumo, necessitam fazer com que a cultura seja tão efêmera e fugaz quanto o é uma barra de chocolate ou um pão e, assim, seja incorporada ao processo metabólico, fazendo com que uma escultura, uma pintura ou uma música tenham como função entreter a massa, com prazo de validade determinado: o surgimento de uma nova cultura que servirá aos interesses mercadológicos.⁴ Nas palavras de nossa autora, a cultura de massa “origina-se evidentemente do termo, não muito mais antigo, ‘sociedade de massa’; o pressuposto tácito subjacente a todas as discussões do assunto é que a cultura de massas, lógica e inevitavelmente, é a cultura de uma sociedade de massa” (ARENDT, 2005, p. 248).

Nesse sentido, a preocupação arendtiana recai sobre a cultura, mais propriamente dito, sobre o que acontece à cultura sobre o domínio de uma sociedade de massas, que, por sua capacidade de consumo, caminha de mãos dadas com sua incapacidade de cuidar do mundo, por seu egocentrismo e a sua alienação da realidade.

Para Arendt, a cultura propriamente dita começou a se metamorfosear em cultura de massa a partir do momento em que a sociedade começou a monopolizar a cultura, com o objetivo específico de elevação de sua posição social e, conseqüentemente, de seu *status*.

Para termos uma exata ideia do que neste ponto de nosso texto estamos analisando, devemos compreender como um objeto cultural que, por sua

³ Devemos salientar que para Hannah Arendt a fonte da obra de arte, que é o pensamento, é tão inútil quanto o objeto que ele inspira. Nesse sentido, salienta nossa autora que: “O pensamento é tão inútil como as coisas que ele inspira: obra de arte e sistemas filosóficos” (ARENDT, 2010, p. 213).

⁴ Para Arendt, “If, however, the entertainment industry lays claim to products of culture – and this is exactly what happens within mass culture – the immense danger arises that the life-process of society, which, like all life-process, insatiably incorporates everything it is offered into the biological circulation of its metabolism, begins literally to devour the products of culture” (ARENDT, 2007, p. 181).

importância significativa para uma dada época, deveria perdurar através dos séculos, transforma-se em um objeto de consumo. Nessa perspectiva, nas palavras de Arendt:

O ponto crucial da questão é que tão logo as obras imortais do passado se tornam objeto de refinamento social e individual e dos *status* correspondentes, perdem sua qualidade mais importante e elementar, qual seja, a de apoderar-se do leitor ou espectador, comovendo-o durante os séculos (ARENDT, 2005, p. 255).

Para nossa autora, os objetos de cultura perderam sua qualidade específica, ou seja, comover e prender a atenção daqueles que lançam seus olhares sobre eles séculos afora, quando o filisteu – o homem sem ascensão em sua classe social – passou a enxergar na obra de arte uma possibilidade de galgar uma posição mais elevada. O que outrora era visto pelo filisteu como um objeto inútil, passou a ser “[...] meio circulante mediante o qual comprava uma posição mais elevada na sociedade ou adquiria um grau mais alto de autoestima [...]” (ARENDT, 2005, p. 256). Essa assertiva ganha plausibilidade se percebermos que, para uma classe com necessidade de ascensão, os objetos culturais eram valorizados e desvalorizados, na medida em que os mesmos eram transformados em mercadorias. Esse processo de desvalorização da obra de arte alcançou o seu apogeu na Modernidade, quando se tornou parte do rol das sociedades de massa, uma vez que essa sociedade não necessita e não deseja cultura, mas entretenimento para preencher as horas de folga. A cultura passa a ser um produto de consumo como qualquer outro: não exatamente passam a ser consumidos como o pão e a carne, mas servem para passar o tempo, o tempo que sobra quando os homens estão descansando da fadiga diária da busca por satisfazer suas necessidades.⁵

Podemos dizer que a saciedade e o desejo de entretenimento são fenômenos que ameaçam a permanência do mundo, especificamente falando, do mundo cultural, pois a indústria de entretenimento necessita oferecer, constantemente, novas mercadorias que serão consumidas facilmente pela massa.⁶

⁵ Para Arendt, “o divertimento, assim como o trabalho e o sono, constitui, irrevogavelmente, parte do processo vital biológico. E a vida biológica constitui sempre, seja trabalhando ou em repouso, seja empenhada no consumo ou na recepção passiva do divertimento, um metabolismo que se alimenta de coisas devorando-as. As mercadorias que a indústria de divertimentos proporciona não são ‘coisas’, objetos culturais cuja excelência é medida por sua capacidade de suportar o processo vital e de se tornarem pertences permanentes do mundo, e não deveriam ser julgadas em conformidade com tais padrões; elas tampouco são valores que existem para serem usados e trocados; são bens de consumo, destinados a se consumirem no uso, exatamente como quaisquer outros bens de consumo” (ARENDT, 2005, p. 258).

⁶ Na perspectiva arendtiana, “A cultura relaciona-se com objetos e é um fenômeno do mundo; o entretenimento relaciona-se com pessoas e é um fenômeno da vida. Um objeto é cultural na medida em que pode durar; sua durabilidade é o contrário mesmo da funcionalidade, que é a qualidade que faz com que ele novamente desapareça do mundo fenomênico ao

Para Arendt, ao contrário do processo de massificação da cultura, o mundo só se torna o que ele está destinado a ser, ou seja, um lar sobre a Terra durante o período em que durar a estada do homem sobre ela, quando a totalidade das coisas produzidas pelas mãos do *homo faber* for organizada de modo a poder resistir e sobreviver ao forte e irresistível processo vital do consumo. Somente quando essa sobrevivência estiver assegurada, poderemos, no sentido lato da palavra, falar de cultura e, “somente quando nos confrontamos com coisas que existem independentemente de todas as referências utilitárias e funcionais e cuja qualidade continua sempre a mesma, falamos de obras de arte” (ARENDT, 2005, p. 263): parte constitutiva da criação de cultura.

Nesse sentido, para Arendt, a obra de arte se enquadra entre os objetos inúteis, mas que conferem ao artifício humano a estabilidade sem a qual o mundo não poderia ser um lar confiável para os homens. Essa estabilidade se concretiza na medida em que há na obra de arte um grau de excepcional permanência que nenhum outro objeto produzido pelo *homo faber* possui. Segundo Arendt, a durabilidade da obra de arte, a mais alta produtividade mundana do *homo faber*, “permanece quase inalcançada pelo efeito corrosivo dos processos naturais, uma vez que não estão sujeitas ao uso por criaturas vivas [...]” (ARENDT, 2010, p. 209).⁷

Martin Heidegger, Walter Benjamin e Hannah Arendt: um diálogo acerca da cultura

Para compreendermos em sua inteireza as análises arendtianas acerca da “obra de arte”, não podemos perder de vista o quanto Martin Heidegger e Walter Benjamin a influenciaram na compreensão desse conceito. Nesse sentido, precisamos nos reportar às influências que o pensamento de Heidegger e Benjamin exerceu sobre as reflexões de Arendt sobre essa temática.

ser usado e consumido. O grande usuário e consumidor de objetos é a própria vida, a vida do indivíduo e a vida da sociedade como um todo. A vida é indiferente à qualidade de um objeto enquanto tal; ela insiste em que toda coisa deve ser funcional, satisfazer alguma necessidade. A cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente ou pelo passado, são tratados como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer a alguma necessidade – e nessa funcionalização é praticamente indiferente saber se as necessidades em questão são de ordem superior ou inferior” (ARENDT, 2005, p. 260-261).

⁷ Sobre a durabilidade da obra de arte, a partir da qual a durabilidade do mundo se revela de maneira espetacular, Arendt nos diz que “É como se a estabilidade mundana se tornasse transparente na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal alcançado por mãos mortais – tornou-se tangivelmente presente para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, falar e ser lido” (ARENDT, 2010, p. 210).

Assim, devemos ter em mente que, em *Origem da Obra de Arte*, uma das preocupações de Heidegger é investigar as forças de constituição que são necessárias à vigência da obra de arte. A “origem” [*Ursprung*] significa, em Heidegger, o momento através do qual alguma coisa chega à presença e permanece sendo o que é. A origem de algo é a proveniência de sua essência. Para Heidegger, a obra de arte exerce e cumpre o destino trágico da condição humana, ou seja, o contínuo combate entre mundo e Terra.⁸ A obra de arte “elabora a Terra”⁹ e “instaura o mundo”,¹⁰ como um modo essencial e necessário em que acontece a verdade para o *Dasein*¹¹, “expe-

⁸ Em Heidegger, essa distinção pode ser melhor compreendida quando nos detemos em algumas passagens de sua obra *A origem da obra de arte*. Nesse sentido, Martin Heidegger nos aponta que : “[A] relação entre mundo e terra de modo algum degenera na unidade vazia da contraposição que não leva a nada. O mundo aspira, em seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquele que se abre, não tolera nada de encerrado. A terra, porém, como a acolhedora, tende a cada vez a atrair o mundo para dentro de si e em si mantê-lo. A confrontação de mundo e terra é um combate [*Streit*]. [...] A terra não pode prescindir do aberto do mundo, se ela própria tem de aparecer como terra na livre pressão de seu encerrar-se em si mesma. O mundo, por sua vez, não pode libertar-se da terra, se, como trajetória e amplitude dominante de todo destino essencial, se funda sobre algo de decidido. Na medida em que institui um mundo e produz a terra a obra é a instigação desse combate.” (HEIDEGGER, 2007, p. 34; tradução revista).

⁹ Para compreendermos o quanto a noção arendtiana de obra de arte se aproxima das reflexões heideggerianas sobre essa temática, debruçemo-nos sobre um trecho da obra de Étienne Tassin, intitulada *Le Tresor perdu: Hannah Arendt i’ntelligence de l’action politique*, no qual ele nos diz que: “En un troisième sens, proprement révélé dans l’analyse de l’oeuvre d’art, la terre apparaît comme matériau. Mais le rapport de l’oeuvre au matériau n’est certes pas un simple rapport d’exploitation ou de transformation. Ce qu’Arendt nomme, sans plus l’élucider, une transfiguration, s’entend ici comme la manière don’t l’oeuvre laisse voir en son retrait la pure dimension de la matière” (TASSIN, 1999, p. 370).

¹⁰ A “elaboração da Terra” e a “instauração do mundo” é que permitem compreender o caráter coisal da obra de arte. Assim, nas palavras de Moosburger, “Com a pergunta ‘o que e como é uma obra de arte?’, Heidegger chegará justamente a um confronto com as assim chamadas “coisas” (*Dinge*). As obras são coisas, num primeiro momento, já no sentido de que são levadas daqui até ali para uma exposição, podem ser manuseadas e justapostas a outras coisas. Elas possuem um caráter coisal (*dinghaft*). Na verdade, elas nada seriam sem esse caráter, em especial quando deslocamos nossa atenção do fato de sua manuseabilidade para observar a sua constituição mesma [...]” (MOOSBURGER, 2007, p. 117).

¹¹ Para Heidegger, “A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra acontece esse abrir, i.e., o desencobrir [*Entbergen*], i.e., a verdade do ente. Na obra de arte a verdade do ente se põe em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade.”. (HEIDEGGER, 2007, p. 34). É nessa perspectiva que Heidegger lança mão do exemplo do par de sapatos de Van Gogh. Assim, Heidegger, ao refletir sobre a obra de arte, questiona nos seguintes termos: “O que acontece aqui? O que na obra está em obra? A pintura de Van Gogh é o abrir-se [*Eröffnung*] daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, na verdade é. Esse ente emerge [*hervortritt*] para o não-encobrimento de seu ser. O não-encobrimento do ente era denominado pelos gregos ἀλήθεια. Nós dizemos verdade [*Wahrheit*] e pensamos muito pouco com essa palavra. Na obra, se aqui acontece um abrir-se do ente naquilo que ele é e como é, está em obra um acontecer [*Geschehen*] da verdade. Na obra da arte a verdade do ente se põe em obra. “Pôr” [*setzen*] significa aqui: trazer à perduração [*zum Stehen bringen*]. Um ente, um par de sapatos de camponês, vem na obra a perdurar na luz de seu ser. O ser do ente vem à permanência de seu brilho [*Scheinen*]” (HEIDEGGER, 2007, p. 31). Para Moosburger, “o exemplo da pintura de Van Gogh põe em evidência ao mesmo tempo o ser do utensílio e o

rimentada a partir de si mesma, isto é, a partir da efetividade – nesse sentido, vigência – instaurada *na* própria obra de arte, se é cedo para dizer: *pela* própria obra” (MOOSBURGER, 2007, p. 115). Nesse combate permanente, a obra de arte aparece como um sinal da presença do homem em um mundo instaurado por ele, o qual contrasta com a natureza: esta última é dada gratuitamente ao homem; já o mundo é erigido por mãos humanas. Contudo, Heidegger nos adverte que um necessita do outro para se presentificar e permanecer o que é como é. Esse combate entre mundo e Terra os separa e os reintegra em uma dança harmônica que caracteriza a condição humana.

Nessa perspectiva, Heidegger nos adverte sobre o perigo da técnica moderna de instaurar um mundo sem Terra, como se o mundo se caracterizasse como sendo um objeto disponível para um sujeito autônomo, pois, ao contrário, ele é um abrigo imortal de seres mortais que possui uma ligação constitutiva com o velamento da Terra.¹² Nas palavras de Rodrigo Ribeiro Neto:

Nesse combate, a obra de arte resguarda a presença do homem em um mundo instaurado e mantido sobre e em contraste com a natureza, situado *sob* o céu e sempre *diante* dos deuses, como mundo de seres *mortais*. O que Heidegger se esforça por nos fazer compreender é que o aberto do mundo não pode jamais abandonar ou isolar de si a Terra enquanto aquilo que se fecha. O caráter temível do mundo se transforma em perigo quando a técnica moderna se torna instauração de um mundo *sem* Terra. O combate instaurado pela obra de arte contrasta e separa mundo e Terra, mortais e imortais, mas simultaneamente os reunindo e os integrando, sem jamais pretender modificar ou se esquivar da condição humana [...] O mundo como abrigo dos mortais não se converte em objeto disponível para um sujeito autônomo, pois assume uma ligação constitutiva com o velamento impenetrável e infatigável da Terra. Nesse combate com a Terra, em que ela é trazida pela arte para dentro do mundo, a infatigabilidade da sua força subjugante nunca é perdida. Mantendo a Terra no aberto do mundo, o poder da arte em suas obras cria o espaço de jogo e luta no qual o contraste entre a natureza, os homens e os deuses advêm uns contra os outros e, ao mesmo tempo, uns a favor dos outros (NETO, 2013, p. 12).

Se há mundo que se funda na Terra a partir de um combate permanente, cuja obra de arte é por excelência a obra desse combate, isso se deve ao fato de que há homens. É o homem que irrompe no seio da natureza

ser da obra, põe em evidência, também, ao mesmo tempo, a capacidade de revelação própria da obra e a capacidade de revelação própria do lugar mesmo a que pertence o utensílio e a camponesa à qual, por sua vez, o utensílio pertence” (MOOSBURGER, 2007, p. 124).

¹² “Méditant sur la question de la technique, Heidegger perçoit dans l’art ce qui este susceptible de sauver de ‘l’extrême péril’ que constitue l’arrondissement de la technique. L’être de la technique menace de la possibilite que tout dévoilement se limite au commetre et que tout se presente seulement dans la non-occultaton du fonds’, écrit-il” (TASSIN, 1999, p. 366).

para interromper o eterno ciclo repetitivo da vida, dando-lhe sentido e finalidade. É nessa franja argumentativa que Heidegger diz que:

Rigorosamente não podemos dizer que houve um tempo em que o homem não *era*. Em todo tempo o homem era, é e será, porque o tempo só se temporaliza (*zeitigt*) enquanto o homem é. Não houve tempo algum em que o homem não fosse, não porque o homem seja desde toda a eternidade, mas porque tempo não é eternidade, porque tempo só se temporaliza num tempo, entendido como existência histórica do homem (HEIDEGGER, 1987, p. 111).

O tempo, no trecho acima, aparece como elemento analítico para apontar o fato de que, se podemos nos referir à linguagem, compreensão, atividades produtivas, obras de arte, sentido, finalidade, em detrimento do incessante ciclo de vida e morte da natureza, é porque o homem emana no seio da natureza para criar cultura, para criar mundo que se constitui como o abrigo imortal dos mortais.¹³

Para entendermos o que significa cultura na perspectiva arendtiana, tivemos que lançar luz sobre a influência que o conceito heideggeriano de obra de arte exerceu sobre Arendt, bem como sobre a assertiva de que uma sociedade de consumo não sabe como cuidar do mundo e das coisas que, em seu conjunto, o constituem. Isto se dá na medida em que a atitude do homem diante de todos os objetos é uma atitude de consumo, a qual sentencia à ruína tudo que entre em contato com ele. Assim, o elemento que se configura como elo de ligação da cultura e obra de arte com a política, é o fato incontestado de todos esses serem fenômenos pertencentes ao mundo público.

Na perspectiva arendtiana, os mortais necessitam da ajuda do *homo faber* para edificar um lar imortal durante suas vidas na Terra, o qual se configura com a designação de mundo. Para que o mundo se concretize em seu sentido pleno, é necessário que o artifício humano seja

[...] um lugar adequado para ação e o discurso, para atividades não apenas inteiramente inúteis para a necessidade da vida [como as obras de arte], mas de uma natureza inteiramente diferente das múltiplas atividades de fabricação por meio das quais o próprio mundo e todas as coisas nele são produzidas (ARENDT, 2010, p. 217).

Aberto o espaço para a ação e o discurso, o mundo se torna um lugar adequado para a política, uma vez que ele se constitui em elemento estabilizador das ações humanas. Dito em outras palavras, para que o mundo seja o que ele se destina a ser, um lugar imortal de seres mortais, é necessário que ele perdure para além da vida daqueles que o criaram, o

¹³ “As coisas não se dão de tal modo que os homens existem e lhes ocorre entre outras coisas formar um mundo. Ao contrário, a formação de mundo acontece, e, somente por sobre o fundamento deste acontecimento, um homem pode existir. O homem *qua* homem é formador de mundo; e isto não significa: o homem tal como ele perambula pela rua, mas o *ser-aí* (*Dasein*) no homem é formador de mundo”. (HEIDEGGER, 2007, p. 37).

que se manifesta, de maneira contundente, na cultura, forjada, sobretudo, pela obra de arte: a mais imortal das obras criadas por mãos mortais.

No que tange às influências que Walter Benjamin exerceu sobre o pensamento arendtiano, especificamente no que diz respeito à questão da cultura e, conseqüentemente, às suas críticas à massificação da cultura na modernidade, podemos dizer que essas margeiam a obra de Arendt e estão circunscritas à questão do objetivo da cultura, o qual sofreu profundas alterações nos “tempos sombrios”.

Nessa perspectiva, a sociedade de massa produziu aquilo que Benjamin denomina de “mercadorias enquanto fantasmagoria”. Essas análises foram explicitadas pelo autor em uma carta a Gretel Adorno, de março de 1939. Nessa carta, Benjamin explicita suas análises sobre essa temática nos seguintes termos: “Tenho me ocupado, da melhor forma possível dado o tempo limitado, com um dos conceitos básicos das *Passagens*, colocando em seu centro a cultura da sociedade produtora de mercadoria enquanto fantasmagoria” (BENJAMIN, 1991, p. 1172).

Essas análises benjaminianas sobre as “mercadorias fantasmagóricas”, segundo alguns intérpretes de sua obra, se aproximariam tematicamente da ideia de *fetichismo* de Karl Marx, bem como da *reificação* de Lukács. Nesse sentido, a “fantasmagoria” diz respeito à imagem de algo que está ausente ou que, na verdade, não corresponda à coisa imaginada ou representada.¹⁴ Essas análises devem ser compreendidas como uma resposta ao que esse autor compreende por cultura. É nessa esteira argumentativa que podemos dizer que para ele “a cultura passa a existir apenas [...] quando a vida se eleva além do nível da utilidade e da necessidade crua para formar uma estrutura” (BENJAMIN, 1991, p. 1170).

Pelas assertivas acima expostas, percebemos o quanto a ideia de “fantasmagoria” se aproxima da ideia que Arendt comunga com outros autores, como Benjamin, sobre a obra de arte ter se transformado em mercadoria, bem como o fato de que, tanto para Hannah Arendt quanto para Benjamin, a obra de arte eleva o homem acima de um nível de utilidade, demonstrando que estas, as obras de artes, são, por natureza, inúteis.

Não podermos perder de vista que, para compreendermos as fundamentações das análises de Walter Benjamin acerca da cultura, precisamos nuançar em que medida elas se aproximam da tematização de Leibniz sobre as “mônodas”. É nessa franja argumentativa que Jaeho Kang explicita que:

¹⁴ Podemos dizer que, acerca da aproximação entre os conceitos de *fetichismo* e *fantasmagoria*, a influência de Marx sobre Benjamin se torna cada vez mais nítida. Esta temática aparece tanto na relação objeto-mercadoria, bem como nas relações sociais no que diz respeito ao modo como a sociedade percebe a si mesma e o mundo das mercadorias. Walter Benjamin considera a relação humana como percepção do real em detrimento da relação de troca de mercadorias.

Partindo do conceito de mônada de Leibniz, Benjamin desenvolve sua oposição à visão holística da história, que tende a conceber a natureza da sociedade como uma totalidade. Ao caracterizar o objeto histórico como “fragmento monadológico”, Benjamin traz à tona a importância de objetos inconspícuos, instantâneos e efêmeros, desprezados pela filosofia da arte idealista. Ele é fascinado pela minúcia da vida cotidiana mundana, por meio da qual, somente, o mundo é representado (KANG, 2009, p. 223).

Esse fascínio de Benjamin sobre a minúcia da vida cotidiana nos possibilita aproximar as suas análises com as de Hannah Arendt, ao mesmo tempo em que os distancia das críticas heideggerianas acerca do falatório cotidiano que emudece o “Ser”. Para Arendt, são exatamente essas vicissitudes cotidianas que, em seu conjunto, tecem as relações humanas, fomentando histórias, edificando culturas, perpetuando obras. Ao contrário, a “fantasmagoria” emudece a minúcia cotidiana. É nesse sentido que Kang, ao refletir essa questão no interior da obra de Benjamin, explicita a questão da “fantasmagoria”, dizendo que este fenômeno

[...] coincide com um atributo muito central da experiência moderna, que retrata especificamente o choque que penetra na vida cotidiana e o colapso consequente da comunicação. A fantasmagoria não indica um modo nem parcial nem transitório, mas geral, de experiência, decorrente da expansão da transformação de todas as relações sociais segundo a lógica da mercadoria. Ao colocar a noção de fantasmagoria no centro de sua análise da modernidade, Benjamin estabelece uma nova base teórica a partir da qual desenvolve uma análise mais sistemática da cultura pós-aurática, isto é, a cultura do espetáculo (KANG, 2009, p. 228).

Diante do que expusemos, podemos dizer que as análises de Walter Benjamin se aproximam do que explicitamos sobre a compreensão de Arendt sobre a cultura, na medida em que a *Kulturkritik* (crítica da cultura) de Benjamin reflete a crise da arte convencional. A partir de seu foco nas inovações tecnológicas em grande escala e na proliferação de novas mídias ao longo dos séculos XIX e XX, podemos perceber a aproximação desta visada benjaminiana com as críticas heideggerianas sobre essa temática. Assim, a *Kulturkritik* reflete as condições em transformação pelas quais o *espetáculo*, fio condutor das reflexões benjaminianas sobre esse tema, se torna um fenômeno de massa que as pessoas encontram na vida cotidiana, o que faz com que a arte perca sua característica fundante: estabilizar a vida humana e dar ao homem uma identidade que não está sujeita às intempéries do ciclo repetitivo da natureza.

Considerações finais

As análises em torno da questão da cultura e, nessa esteira argumentativa, da obra de arte, nos dotaram de uma chave argumentativa que nos

possibilitou compreender que, para o mundo ser um lugar adequado para vivências políticas da fala e da ação, que priorizem o fato de que a pluralidade é a lei da terra, faz-se necessário que o artifício humano seja apreendido como um *locus* que garante a existência dos homens no plural, da mesma maneira que essa pluralidade garante a existência do mundo. Essa apreensão far-se-á se houver uma revitalização da relação entre filosofia e política, entre compreensão e ação, que se dará, fundamentalmente, por uma nova maneira de visar o mundo e os homens, que passa, prioritariamente, pela reflexão de uma “nova” filosofia política.

Essas reflexões apontaram para o fato de que o mundo é, antes de tudo, um lugar da aparência, de cuja forte luminosidade o homem não pode escapar, nem mesmo quando ele se distancia reflexivamente desta para pensá-la. É esse mundo de aparências que lhe dará a sensação de estabilidade frente à frequente instabilidade oriunda do ciclo repetitivo da vida natural, que transforma tudo em algo perecível e sujeito à corrupção natural do tempo. Contra essa inevitável certeza natural, faz-se necessário erigir um mundo artificial, no interior do qual haverá a possibilidade de criarem-se feitos, instituições, histórias, leis, culturas, capazes de sobreviver aos tempos, fazendo com que o mundo seja, de fato, um habitat imortal de seres mortais. É nesse cenário de estabilidade que será possível forjar espaços públicos no interior dos quais os homens poderão revelar o seu “quem” por intermédio de palavras e ações que, em seu conjunto, formarão ações políticas que procuraram levar a bom termo assuntos de cunho comum.

Referências

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Revisão e Apresentação Adriano Correia. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *A vida do espírito: o Pensar, o Querer e o Julgar*. Trad. Antônio Abranches e Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002b.

_____. *Entre o Passado e o Futuro*. Trad. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005b.

_____. *Reflexions on Literature and Culture*. California: Stanford Press, 2007.

ALVES NETO, Rodrigo Ribeiro. A ‘EXALTANTE ALIANÇA DOS CONTRÁRIOS’: Heidegger e o combate entre mundo e terra na obra de arte (NO PRELO). In: Pellejero, Eduardo A. (Org.). *Arte e Filosofia*. 1ed. Natal: UERN, p. 63-75, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* [ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schwepenhäuser]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, vol. 5.

COURTINE-DENAMY, Sylvie. *O cuidado com o mundo: Diálogo entre Hannah Arendt e Alguns de seus contemporâneos*. Trad. Maria Juliana Teixeira. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução, Comentário e Notas Laura De Borba Moosburger. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Curitiba, 2007.

_____. *Introdução à Metafísica*. Apresentação e Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

HOBBSAWN, Eric J. Hannah Arendt e a revolução, in *Revolucionários – Ensaio contemporâneos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 201-208.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade. *NOVOS ESTUDOS*. CEBRAP, 84, julho 2009, pp. 215-233.

MOOSBURGER, Laura de Borba. “A ORIGEM DA OBRA DE ARTE” DE MARTIN HEIDEGGER: Tradução, Comentário e Notas. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2007 (Dissertação de Mestrado).

O’SULLIVAN, Noel. Hannah Arendt – A nostalgia helênica e a sociedade industrial. *Documentação e atualidade política* n° 5. Brasília: out./dez. 1977, p. 15-25.

TAMINIAUX, Jacques. Performativité et Grécomanie? *Revue Internationale de Philosophie*, v. 53, n°. 208, p. 191-207, février 1999.

TASSIN, Étienne. *Le Trésor perdu*: Hannah Arendt l’intelligence de l’action politique. Paris: Editora Payot, 1992.

Endereço do Autor:

Rua das Orquídeas, 1100, Apt. 203, Ed. Mozart
Bairro Jóquei

64049-534 Teresina – PI

fabreudospassos@gmail.com