

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Filosofia, realizada sob a orientação científica de João Constâncio.

*À memória do meu pai que me prometeu um anel de
diamantes se terminasse a tese de mestrado*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Ana Rita Araújo que foi a minha bússola e também minha Argonauta. Agradeço também ao meu orientador, o professor João Constâncio, que me sugeriu os caminhos por onde devia seguir esta tese.

RESUMO

Arendt e Lubitsch: A Comédia do Mal

Helena Maria Lucas Correia Serrão

Esta dissertação pretende mostrar como o tratamento do fenómeno do mal referido concretamente ao nazismo se deixa compreender melhor através de uma análise que evidencia o ridículo e o cómico dos seus protagonistas. Esta hipótese encontra fundamento na valorização dos aspetos contrastantes entre as nossas expectativas sobre como devem ser as coisas, fruto de um juízo moral, e como estas aparecem para um espectador capaz de as compreender sem esse juízo moral antecipado. Esta abordagem é estética e ética, pois isola os mecanismos teatrais presentes na experiência de ver e dar a ver que encontramos expostos de forma implícita nas duas obras que são objeto referencial deste trabalho: *Eichmann em Jerusalém* de Hannah Arendt e o filme *To Be or Not to Be* de Ernst Lubitsch. A expressão “banalidade do mal” configura a metáfora desta nova forma de mal exposta na sua vulgaridade por oposição à dimensão do seu efeito excecional no mundo, pretende-se deste modo, não só julgar um fenómeno novo como encontrar uma linguagem que o desoculte e anule o seu poder. Essa linguagem é a ironia que retira aos protagonistas do mal qualquer forma de grandeza demonstrando para a História que o mal absoluto pode ser efetuado por homens superficiais e sem qualquer traço de carácter relevante.

PALAVRAS-CHAVE: Mal, Banalidade, Ironia, Comédia, Nazismo, Teatralidade, Eichmann, Julgamento, Espectador.

ABSTRACT

Arendt and Lubitsch: The Comedy of Evil

Helena Maria Lucas Correia Serrão

This dissertation aims to show how the treatment of the phenomenon of evil specifically referred to Nazism is better understood through an analysis that highlights the ridiculousness and the comicity of its protagonists. This analysis is grounded on the valorization of the contrasting aspects between our expectations about how things ought to be, these resulting from a moral judgment, and how they are to a spectator who is able to see them as they appear in their normality. This is an aesthetic and ethical approach, since it isolates the theatrical mechanisms present in the experience of seeing and of revealing that we find implicitly exposed in the two works that are referential to this dissertation: Hannah Arendt's *Eichmann in Jerusalem* and Ernst Lubitsch's *To Be or Not to Be*. The phrase "the banality of evil" sets the metaphor of this new form of evil exposed in its vulgarity as opposed to the size of its outstanding effect on the world. The aim is thus not only to judge a new phenomenon, but also to find a language that uncovers and annuls its power. That language is the irony that removes from the protagonists of evil any form of greatness showing that absolute evil can be performed by shallow people devoid of any significant character trait.

KEYWORDS: Evil, Banality, Irony, Comedy, Nazism, Theatricality, Eichmann, Trial, Spectator

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Três Argumentos Sobre a Banalidade do Mal	7
I. 1. Primeiro Argumento: a banalidade de Adolf Eichmann.....	7
I. 2. Segundo Argumento: “são todos supérfluos”(.....)	15
I. 3. Terceiro Argumento: inversão das normas	19
Capítulo II: Arendt e Lubitsch	28
II. 1. A liberdade crítica do espectador	28
II. 2. A liberdade do olhar: distância e proximidade.....	33
II. 3. Atores e espectadores: diferentes saberes	40
II. 4. Greenberg: a autenticidade e o riso	45
II. 5. Greenberg e Eichmann: a subjetividade e a falta dela.....	51
Capítulo III: O Palco da História.....	54
III. 1. A construção das narrativas do julgamento	54
III. 2. A importância da narrativa para a noção de humanidade	57
III. 3. A narrativa a partir dos factos. Quem é Eichmann? Facto ou opinião?	63
Capítulo IV: A Teatralização da Experiência: A Comédia.....	69
IV. 1. A legitimidade da comédia no tratamento do mal no sentido particular do mal totalitário	69
IV. 2. A imaginação e a memória: a procura da linguagem adequada	76
IV. 3. A ironia: figura de estilo da repulsa e da crítica	81
IV. 4. A ironia: lado positivo e negativo	89
IV. 5. Ilustração das figuras do mal: o burocrata e o homenzinho de bigode	97
Conclusão	100
Bibliografia	103

LISTA DE ABREVIATURAS

EEJ – *Eichmann em Jerusalém*

LKPP – *Lectures on Kant's Political Philosophy*

VDE – *A Vida do Espírito*, Vol. I

OST – *O Sistema Totalitário*

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe-se analisar o conceito de “banalidade do mal” criado por Hannah Arendt e presente no final da obra *Eichmann em Jerusalém – Uma Reportagem Sobre a Banalidade do Mal* (1963). Sendo esta obra um relato do julgamento do nazi Adolf Eichmann, responsável pela deportação de milhares de judeus para campos de concentração, o conceito de mal relaciona-se com o facto histórico conhecido como *Holocausto*. Pretendemos expor os elementos que propiciaram esta ocorrência, de acordo com a reflexão da autora, nunca perdendo de vista o ângulo histórico e filosófico, bem como os aspetos problemáticos decorrentes da forma como é caracterizado o nazi. Uma vez que tentamos estudar o fenómeno do mal ligado ao nazismo, julgamos pertinente a comparação da obra de Hannah Arendt com um filme de 1942 do realizador Ernst Lubitsch, intitulado *To Be or Not to Be*.

O julgamento do tenente-coronel nazi Adolf Eichmann ocorreu em Jerusalém no ano de 1961. Hannah Arendt assistiu ao julgamento em Israel na qualidade de repórter e escreveu uma série de crónicas na revista *The New Yorker* que constituem a substância principal da obra citada. Além da narrativa do julgamento, a obra fundamenta-se na leitura de variadas entrevistas realizadas ao réu, em Jerusalém e na Argentina, assim como em relatos de judeus proeminentes. Toda a documentação de prova para a análise feita é citada pela autora que no fim, e dada a polémica posterior à saída dos artigos, acrescentou um pós-escrito onde responde aos argumentos dos que a criticaram, sobretudo às críticas ferozes dos intelectuais judeus.¹

Nessa reportagem é dada uma imagem controversa e inovadora sobre a constituição e génese da “Solução Final” e dos campos de concentração e extermínio, corolário do sistema totalitário nazi que os engendrou, pensou e executou. Sem ser um fenómeno exclusivo da Alemanha nazi (há comparações possíveis com os campos de concentração estalinistas e com outros fenómenos de extermínio em massa de seres humanos)² o fenómeno tem, todavia, segundo a autora, recortes únicos na história,

¹ Cf. Daniel Maier – Katkin, “The Reception of Eichmann in Jerusalem in the United States 1963 -2011”, *Journal of Political Thinking*, November, 2011. Consultado a 10/10/2015. <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/64/84#ftn2>

² A comparação entre Auschwitz e os campos de concentração comunistas centra-se na estratégia comum de alemães e russos no extermínio e na aniquilação, não só de todos os inimigos políticos, mas,

um dos quais (discutível) é a forma “científica” como as vítimas foram mortas. Estes factos monstruosos e sem precedentes constituem-se hoje como um desafio renovado para o pensamento.

Pensar, compreender e julgar, por esta ordem, em detrimento do explicar, julgar moralmente ou revoltar-se, como aconteceu com alguns filósofos como Adorno ou Lévinas,³ recupera o olhar do espectador, sem fórmulas antecipadas, apenas munido do olhar crítico. É devido à importância dada ao espectador e à noção de espetáculo que se aproximam as narrativas de Arendt e de Lubitsch. Ambos evocam a liberdade de teatralizar a experiência do nazismo no mundo. É esse o tópico que orienta o presente trabalho.

A visão do espectador envolvido nos “Ventos da História” não pode escapar ao julgamento, diríamos que é chamado a julgar; é nesse sentido que estas obras nos interpelam, não permitindo o esquecimento. Essa interpelação consoma-se na forma inovadora como desconstroem os mitos do nazismo, suscitando as polémicas inerentes ao facto de não ser possível negar o que se constitui como um escândalo para o pensamento.⁴

de um modo genérico, de toda a individualidade e da própria natureza humana – práticas comuns ao totalitarismo ou ideologias totalizadoras, comunistas, fascistas, nazis. Os “ismos” produziram campos de concentração em larga escala onde se pretendia a destruição de qualquer forma de dignidade e a redução do homem a um animal biológico, anónimo, supérfluo. Essa pretensão comum aos totalitarismos, Arendt aborda-a dramaticamente em *O Sistema Totalitário*, obra na qual a expressão “mal radical” ocorre pela primeira vez. Cf. Arendt, *O Sistema Totalitário*, Lisboa, Dom Quixote, 1978.

³ “Enquanto o mundo for o que é todas as imagens de reconciliação, paz e tranquilidade se parecem com imagens de morte.” Cf. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1984, p.381.

⁴ “And yet, we shall see that his [Kant] final position on the French Revolution, an event that played a central role in his old age, when he waited with great impatience every day for the newspapers, was decided by this attitude of the mere spectator, of those “who are not engaged in the game themselves” but only follow it with “wishful, passionate participation,” which certainly did not mean, least of all for Kant, that they now wanted to make a revolution; their sympathy arose from mere “contemplative pleasure and inactive delight.” Cf. Arendt, *Lectures on Kant’s Political Philosophy*, Brighton, The University of Chicago Press, 1992, p.15. O lugar do filósofo como espectador dos “Ventos da História”, expressão utilizada por Kant. O espectador parado pode dar-se conta da lógica de um movimento que o ator, aquele que participa nos eventos, não consegue compreender porque lhe falta a distância e a estabilidade necessárias. O lugar de espectador remete para um outro acontecimento histórico, o julgamento de Sócrates, no qual Platão foi espectador. Duplo sentido inicial para “o espectador”, aquele que testemunha os “Ventos da História”, mas está de fora, o que lhe permite seleccionar e compreender os acontecimentos relevantes. Contudo, enquanto narrador/espectador também está implicado na ação, compromete-se com ela, contrariamente à posição anteriormente referida de que o espectador não participa na ação. Esta posição de compromisso é feita através do discurso e evidencia a força das narrativas na conceção da história. Nesse aspeto, elas são uma certa forma de ação.

A obra de Arendt apela ao juízo do filósofo, cuja intervenção seria indispensável e requerida pela importância dos acontecimentos, mas o filósofo parece, na sua perspetiva, incapaz de olhar os factos, de tal modo se retirou para o mundo das “ideias”,⁵ nas quais a radicalidade dos factos de modo nenhum se pode “encaixar”. É por considerar que o discurso filosófico não dá a visão mais adequada do problema do mal que esta obra opta por um registo jornalístico. O discurso jornalístico não tem uma missão unificadora, pode servir para justificar uma perspetiva, um olhar, um ponto de vista perante uma situação particular, sem ambições sistemáticas ou universalistas.

Partimos do pressuposto que ambas as obras são subsidiárias de uma certa noção de espetáculo, mas rejeitamos a insensibilidade de considerar a história e as suas vítimas como “um espetáculo”, ao qual somos todos chamados a aplaudir ou a apupar. Pelo contrário, desvelar os elementos teatrais tem como intenção revelar o “faz-de-conta” de cada uma das personagens, o jogo que representam sem se aperceberem, expor os perpetradores ao ridículo, confrontando-os com o ridículo da sua ideologia.

Como se constitui então o “espetáculo”? Quais as regras que o tornaram na única realidade? Equivale a perguntar: sobre que estratégia se esconde o mal? Como pode dissimular-se até se tornar banal? Desconstruir a encenação do nazismo equivale a retirar o veneno da cobra, deixando-a a debater-se como coisa que perdeu a substância. A cobra é a metáfora do mal, como Eichmann, o perpetrador, isolado, sem a atmosfera tóxica do sistema que representa, retirado do seu jogo, nada é. Um palhaço, sem alma. É esta estratégia de desocultação contida na asserção do mal banal que vamos tentar explicar.

Desenhar a teatralidade onde se movem os protagonistas não os desculpabiliza, nem tem o propósito de os vitimizar, como insistiram os críticos,

⁵ Crítica do lugar do filósofo (Arendt refere-se implicitamente a Heidegger) que se afasta da compreensão do mundo dos eventos históricos, contingentes, do mundo da *polis*, para o mundo necessário da reflexão e das ideias. Embora tenha contribuído para a atualização do conceito de história com a noção de “historicidade”, Heidegger continua a tradição filosófica de repulsa pela compreensão da contingência da vida política. “*É assim que reencontramos a antiga hostilidade do filósofo em relação à polis nas análises de Heidegger da vida quotidiana, que opõe o ‘eles’, o governo e a opinião pública, ao ‘eu’, oposição pela qual o domínio público tem a função de mascarar as verdadeiras realidades e mesmo de impedir a manifestação da verdade.*” Arendt, “O Interesse Pela Política no Pensamento Filosófico Europeu Recente” in *O Que Nos Faz Pensar?*, 1990, nº 3, p.109.

entretece, em alternativa, o complexo jogo onde pessoas sem traços de carácter demoníaco ou perverso podem causar o maior dos danos a outras, sem terem verdadeira consciência do mal causado. São responsáveis igualmente por não terem essa consciência e culpados dos danos causados,⁶ os quais resultaram de uma série de consentimentos aparentemente inócuos, mas cujas consequências, quando reunidas certas condições, podem ser devastadoras.

No filme de Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be*, o tópico é também a ideologia nazi, retratada como “estúpida e ridícula”.⁷ A carga dramática e substancial do mal, a emoção e a personificação a ele tradicionalmente associadas, são transformadas em gestos arbitrários de personagens inconscientes e caricatas, permitindo ao espectador julgar os mecanismos artificiosos e ficcionais com os quais o mal pode exercer o seu poder, refugiando-se na hierarquia, na obediência e no medo. Trata-se da criação de uma teia simbólica onde as personagens se movem levando a sério o que não passa de um artifício sem consistência. Um mecanismo de imitação e de repetição puramente convencional, logo, facilmente reproduzido por qualquer um com o mesmo efeito.

O que ambas as obras parecem colocar em evidência é a criação de uma atmosfera ou de um quadro contextual formado por procedimentos e formas linguísticas, discursivas e simbólicas, que organizam a vida das pessoas dando-lhes um sentido sobre o que são as coisas, substituindo a percepção de cada indivíduo, assim como a capacidade de cada um julgar e pensar. Esse sistema é político, mas não se exerce enquanto tal, exerce-se sobretudo como não-político, como um sistema primordialmente estético sobre os indivíduos. É facilmente assimilável por aqueles que não tinham nenhuma concepção de mundo, pois fornece um quadro teatral onde a experiência individual ganha um sentido ao servir com o seu papel para o todo.

O mal é qualquer coisa que se pode dar se estiverem reunidas certas condições. O agente portador do mal, o coração perverso, é uma raridade – para isso seria preciso incidir no aspeto da unidade do indivíduo com as suas convicções, quando o que

⁶ A responsabilidade de pensar configura uma responsabilidade ética.

⁷ Lubitsch, em resposta às variadas críticas, afirma no *Philadelphia Inquirer* “What I have satirized in this Picture are the nazis and their ridiculous ideology. I have also satirized the attitude of actors who always remain actors regardless of how dangerous the situation might be, which I believe is a true observation.” in Anette Insdorf, *Indelible Shadows: Films and the Holocaust*, Cambridge University Press, 1989, p.67.

acontece é a desagregação do eu numa pluralidade de pequenos fatores, como a autoilusão, a ausência de pensamento consistente, a atmosfera de irrealidade dada pela adesão a certas ideias de circunstância. Esta desagregação da unidade do eu e da realidade circundante é também uma estratégia da comédia.⁸ Poderemos deste modo entender o título deste trabalho: *A Comédia do Mal*.

Poder-se-á ainda colocar a questão da pertinência de uma focalização estética do problema do mal, quando este é consistente com uma reflexão moral ou metafísica. “A banalidade do mal”, subtítulo dado à obra em análise, tem uma leitura imediata: “Eichmann é um homem banal.” Teremos, então, que demonstrar o seguinte:

1. Que ou quando a banalidade é ou pode ser uma categoria estética.
2. Que Eichmann é banal.
3. Que Eichmann é um representante ou de que modo a pessoa X pode representar o mal.

Para fortalecer a perspectiva deste trabalho faremos recurso a analogias entre as duas obras, assim como à exposição de técnicas compatíveis com aspetos retóricos que permitem a eficácia da comunicação e produzem certos efeitos de distanciamento e proximidade, necessários para a dramatização do conceito.

No primeiro capítulo deste trabalho procuraremos esclarecer a expressão “banalidade do mal” recorrendo a argumentos retirados da leitura da obra *Eichmann em Jerusalém* e também da obra *O Sistema Totalitário* (1951), na qual a noção de que “todos são supérfluos” se encontra abordada de uma forma mais consistente.

⁸ Isto não significa que o autor não seja culpado de vários crimes que tiveram aquelas consequências, mas esse vetor – a culpabilidade de Eichmann – não é aquele que nos interessa explorar neste trabalho. A posição da autora configura uma defesa do pensamento (pensamento alargado) e do juízo reflexivo como expressão visível desse exercício do pensamento, como formas de prevenir o mal. Esta posição é tanto mais importante quanto o próprio povo israelita se abstém de a ter e acusa Arendt de orgulho, indiferença e desdém, perante as vítimas do Holocausto. A ausência de pensamento não é uma característica apenas do arguido, ou de todos os nazis que se declaram obedientes às ordens, mas uma característica comum a muitos indivíduos e que é independente da ideologia política dominante. No entanto, nas circunstâncias de um estado totalizador, esta característica pode ter efeitos devastadores, pois aquele que age sem se interrogar sobre o conteúdo moral das suas ações, num Estado que perverteu todas as leis morais, além de confundir moral com obediência às leis do Estado, encontra nessa legalidade uma justificação para cometer crimes em larga escala.

Seguidamente, exploraremos o apelo que ambas as obras fazem a um espectador ativo que possa reconstruir as contradições das personagens e das situações, fazendo sobressair a discrepância entre a dimensão e o poder dos acontecimentos e a banalidade dos agentes. No terceiro capítulo, exploraremos a noção de narrativa e de dramatização para que possamos compreender o efeito que estas têm na construção da experiência humana individual e coletiva. Por último, referiremos a ironia como resposta crítica ao mal repetido e continuamente elidido por crenças e razões com os quais adquire um carácter falsamente necessário.

Para facilitar a leitura, utilizaremos as siglas EEJ para nos referirmos à obra *Eichmann em Jerusalém*.

CAPÍTULO I – TRÊS ARGUMENTOS SOBRE A BANALIDADE DO MAL

I.1.Primeiro Argumento: A banalidade de Adolf Eichmann

A asserção de que o mal é banal surge no final da obra EEJ. A obra é um relato, com alguma minúcia, dos contactos entre Adolf Eichmann, tenente-coronel das SS responsável pela deportação e embarque para os campos de extermínio dos judeus, e a comunidade judaica. Retrato de um indivíduo, criminoso de guerra, a partir da sua atitude e discurso evidenciado em tribunal, mas também nas entrevistas realizadas antes do julgamento e às quais Arendt teve acesso.⁹ Nunca negando a sua culpabilidade nos crimes de que era acusado e que ficaram provados em tribunal, a autora sempre recusou generalizar esta afirmação tendo consciência dos seus limites quando aplicada a outros casos, por exemplo, o caso de outros nazis julgados em Nuremberga.

Ficando provada a contribuição de Eichmann para a (denominada por Hitler) “Solução Final” a qual consistia na organização e transporte de centenas de milhares de judeus para campos de concentração onde seriam exterminados, a expressão “banalidade do mal” é, antes de mais, aplicada ao réu, homem banal, mas não aos crimes cometidos, embora a expressão tenha originado várias críticas, dada a incongruência entre a pouca importância para que é relegado o autor do mal (o qual se apelida de banal) e a monstruosidade dos atos cometidos. Múltiplas interpretações, recusas, críticas e insultos à obra e à sua autora – judia alemã –, insultos e críticas maioritariamente atribuídos à comunidade judaica exilada nos EUA, comunidade que a acusava de traição ao povo judeu e à qual Arendt respondeu acusando-a de não estar interessada na verdade, mas na defesa de variados interesses.¹⁰

⁹ Transcrição, em alemão, do interrogatório de Eichmann feito pela polícia israelita e considerado por Arendt o documento mais importante do processo. Documentos apresentados pela acusação. Escritos de Eichmann do período Argentino (1950), como preparação para a entrevista dada a W. Sassen. Depoimentos juramentados feitos por testemunhas convocadas pela defesa e utilizadas também pela acusação. Cf. Arendt, *Eichmann em Jerusalém*, Coimbra, Tenacitas, 2013, p.362.

¹⁰ Cf. Resposta de Hannah Arendt a Samuel Grafton: “*I was not surprised by the sensitivity of some Jews and since I am a Jew myself, I think I had every reason not to be alarmed by it; I believe it is against the honor of our profession – “a writer... seeking the truth” – to take such things in to account. However the violence and, especially, the unanimity of public opinion among organized Jews (...) has surprised me*

O significado desta asserção pode ser entendido em três vertentes distintas que constituem os seus fundamentais argumentos. A primeira e a mais óbvia concerne à figura de Eichmann como personificação desta banalidade. A pessoa que se provou ser responsável por atos cuja consequência foi devastadora, era uma figura insignificante, preocupada com a sua carreira, bom chefe de família e bom pai, consciente dos fatores que separam o sucesso do insucesso e obcecado com o “ser bem visto” enquanto funcionário exemplar. Isolado do contexto de um regime totalitário, sem ordens para cumprir, nem procedimentos administrativos, sentia-se perdido, sem papel definido não sabia o que fazer, nem como reagir a uma situação nova. Ambicioso, mas sem nenhum traço de carácter verdadeiramente notável, senão o de ser um excelente organizador, um zeloso cumpridor da sua função e dos códigos administrativos.

A ambição ilimitada, poderia ser motivo para o elevar a uma categoria fora da norma, mas Eichmann revela-se, contudo, um escrupuloso seguidor do que era eticamente correto, do que devia ser feito, julgando os seus colegas por falta de ética. Alega ser inocente dos crimes de que é acusado, e defende-se das acusações salientando a exceção histórica do clima de guerra vivido, as “razões de estado” e a estrita obrigação do cumprimento da lei e do dever. Este traço de aparente “preocupação ética” aliado ao que verdadeiramente, no sentido retrospectivo, fez, coloca duas hipóteses de reflexão: ou a personagem está autocentrada num discurso delirante alheio à “realidade”, isto é, ao que são os factos e negando-se a vê-los, pois não sendo louco, o seu comportamento é consciente; ou mente, e está a jogar uma farsa para escapar ou para convencer o tribunal da sua inocência.

O argumento de Arendt para provar que Eichmann é um banal e escrupuloso burocrata, sem nenhum traço demoníaco ou perverso, constrói-se a partir da suposição de que o seu discurso e o seu comportamento são verdadeiros, isto é, Eichmann acredita que é verdade o que está a dizer e correto o que fez, por sua iniciativa e por obediência à lei/ordem, só não poderia supor os fatores que o ultrapassavam. Não é um ator que representa um papel para fugir da condenação,

indeed. I conclude that I hurt not merely “sensitivities” but vested interests, and this I did not know before.” in The Jewish Writings, New York, Schocken Books, 2007, p. 477.

porque para ser ator, teria de inventar uma personagem, teria de se colocar no lugar do outro, e é precisamente aquilo que ele não faz em momento nenhum, e não faz porque não consegue, falta-lhe imaginação, é incapaz de um pensamento alargado.

Supõe-se então que Eichmann é verdadeiro porque a capacidade para ser falso pressuporia uma evidente capacidade para pensar, isto é, para se pôr no lugar do outro, capacidade que não possui.¹¹

O ponto de partida do argumento da “banalidade” será então a incapacidade de pensar. Para ser convincente fingindo, temos que nos pôr no lugar do outro para saber como poderemos convencê-lo. Ora, se assim acontecesse, Eichmann possuiria uma qualidade notável: seria um grande ator, não seria mais banal. Como prova Arendt que Eichmann não tem essa capacidade de “pensamento alargado”¹² como afirma?

“Mau grado todos os esforços desenvolvidos pela acusação, era fácil ver que este homem não era um monstro. Difícil era não suspeitar que fosse um clown.”¹³

Não pensar não significa, segundo a terminologia adotada, ser estúpido ou ser louco, nem uma nem outra característica, mas sim não ter capacidade para compreender o que fez, não ter consciência dos seus atos. Na noção de “pensamento” está a chave da crítica de Arendt que nos permite compreender a transição da “ausência de pensamento”, para a banalidade, desta para o mal e daí para a comicidade (*clown*).

A ausência de pensamento não é crime e, no entanto, aquele que não pensa pode, por isso, transformar-se num criminoso.¹⁴ Arendt parece estar a separar dois

¹¹ “... uma incapacidade quase total para olhar as coisas do ponto de vista do outro.” Arendt, EEJ, p.106.

¹² “Pensamento alargado” é uma expressão Kantiana que designa o alargamento da perspetiva, resultante de se pensar a partir do ponto de vista de outro, portanto segundo um *Sensus communis*, ou sentimento de comunidade, segundo a definição de Kant, seria “a obrigação, isto é, a necessidade objetiva da fusão do sentimento do outro com o sentimento particular de cada um.” Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*, Lousã, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 80.

¹³ Arendt, Op. cit, p.113.

¹⁴ “Pode a atividade do pensamento enquanto tal, o hábito de examinar tudo o que calha acontecer ou despertar atenção, independentemente do resultado e do conteúdo específico, pode esta atividade estar

campos inseparáveis. O campo do pensamento e o campo das ações com as suas consequências objetivas no mundo. Segundo a tradicional filosofia da ação, o crime não acontece por acaso, tem de ter um autor portador de um motivo e de uma intenção. Terá de haver algo no seu pensamento que permita tornar inteligível o ato. Se não pensa, como pode ser responsabilizado e ser culpado do mal cometido? (Essa culpabilização nunca foi colocada em causa). Parece, pois, ser contraditório afirmar que Eichmann não tem consciência do mal cometido e, por outro lado, é culpado desse mal. Se não pensa, também não sabe e se não sabe, não pode ser responsabilizado; será banal não pensar, visto que a maioria das pessoas não o faz, mas não é banal o mal cometido, logo a asserção o “mal é banal” parece resultar do seguinte raciocínio:

O autor é banal porque, incapaz de pensar, limita-se à repetição de procedimentos administrativos associados ao seu labor de funcionário, cumpre ordens. Esses atos têm, contudo, consequências terríveis, logo o mal pode resultar de atos banais.

Tanto a solução simplista de explicar recorrendo ao totalitarismo, contextualizando estas ações no mal maior da alucinação coletiva do regime, como a solução psicologista, encontrando pontes entre a sua vida e um qualquer sadismo oculto que encontraria no regime uma forma de legitimar os seus desejos inconfessáveis de causar sofrimento, não são formas utilizadas para tornar a ação e o carácter de Eichmann inteligível. A primeira, porque alargaria o julgamento ao regime, ao estado da nação, quando o tribunal julga indivíduos e não políticas; a segunda, comprovada por relatórios psiquiátricos, evidencia que nada no seu comportamento e na sua atitude, anterior e durante o julgamento, evidencia tendências sádicas.¹⁵ O tópico de análise são as ações cometidas,¹⁶ por elas, e só por elas, o arguido está a ser julgado. Ora, as ações cometidas tais como surgem intencionalmente descritas por Eichmann no uso de expressões como “deportação” e “evitamento de sofrimentos desnecessários”, formam um contraste de tal modo vivo com as suas consequências

entre as condições que fazem com que os homens se abstenham de praticar o mal? Ou mesmo que os condicione efetivamente contra ele?” Arendt, A Vida do Espírito, Vol.1, Lisboa, Instituto Piaget, 2011, p.15.

¹⁵ Esta hipótese nem sequer é afluída, só enquanto suposição da acusação, e de muitos observadores. Arendt rejeita-a por julgá-la completamente desadequada. Cf. EEJ, p.82.

¹⁶ Arendt, Op cit; p.63.

imediatas, o sofrimento causado nas vítimas, que nenhuma mediação, senão a de uma alienação da realidade e o hábito da mentira como verdade inquestionável, pode lançar alguma luz. E toda a luz neste caso só serve para aumentar a escuridão, no sentido de que pode tornar inteligível o que não tem, porque há a recusa de ter, inteligibilidade. Logo, “a banalidade” é uma provocação perante uma inteligibilidade moral que pudesse normalizar em categorias morais um acontecimento que se “deixa ver” melhor de outras formas.

Se analisarmos as ações separadas das suas consequências, o sofrimento causado, teremos de isolar as intenções declaradas do arguido. Se partimos do pressuposto de que não mentia para se ilibar, pois muitos dos feitos declarados pela sua fanfarronice eram falsos, serviam para se enaltecer, embora no contexto do julgamento tivessem o efeito contrário (isto é, prejudicavam-no), teremos, então, o seguinte:

- a. Não tinha nada contra os judeus. (Tinha amigos judeus)
- b. Não acreditava que fossem infra-humanos. (Considerava os sionistas muito respeitáveis)
- c. Não desejava matar judeus. (Nunca matou nenhum judeu diretamente)

Por um lado, amenizava, tornava mais suportável a situação dos judeus seus amigos que ele próprio tinha colocado no campo de concentração onde seriam mortos. Por outro lado, gabava-se, em entrevistas anteriores, de ter matado milhões de judeus.¹⁷ Contribuía, antes da “Solução Final,” para arranjar uma casa para os judeus, desenvolvendo esforços nesse sentido com a comunidade sionista e, por outro lado, contribuiu de forma assaz eficaz para que a “Solução Final” fosse possível. Estas declarações são consideradas verdadeiras, havendo testemunhos das suas

¹⁷ “Não vou menosprezar-me, nem arrepender-me de modo algum. Não me custaria nada fazê-lo no atual clima de opinião. Seria demasiado fácil fingir que me tinha transformado de um Saul para um Paulo. Não, devo dizer honestamente que se tivéssemos matado todos os 10 milhões de judeus que os estatísticos de Himmler tinham originalmente listado em 1933, eu teria dito, “Bom, destruímos um inimigo.” Mas com isto não quero dizer eliminá-los totalmente. Isso não teria sido correto – e nós levámos a cabo uma guerra correta.” Cf. *Excerpts from the Sassen Papers in Hannah Arendt Center, Bard College*, <http://www.hannaharendtcenter.org/> Este trecho atribuído a uma entrevista dada por Eichmann ao jornalista nazi W.Sassen, foi publicado na *Life Magazine* a 28/11/1960. O julgamento iniciou-se a 11/04/1961. Arendt teve acesso a trechos dessa entrevista mas não à sua totalidade.

conversações com sionistas, consistentes com outras ações de ajuda particular que deu a judeus pelos quais nutria consideração e estima.¹⁸ Por outro lado, as intenções declaradas: a). O dever de obediência para com o *Führer*; b). A crença no compromisso e na honra moral dos SS; c). O desejo de cumprir escrupulosamente as suas tarefas enquanto responsável pela emigração dos judeus no *Reich*.

As últimas intenções e motivos sobrepunham-se nitidamente às anteriores de uma forma inequívoca em que não havia nem dúvida, nem culpa, nem remorso perante as consequências ou perante a disparidade, ou a inconsistência, destes dois “pensamentos”. Analisadas as crenças de Eichmann, não há nenhuma razão final, todas as razões podem ser consideradas instrumentais: ser escrupuloso nas tarefas, obedecer às ordens, cumprir um código moral ao qual previamente se aderiu.

Poderíamos justificar esta escolha pelo medo e pela necessidade de segurança. Se não o fizesse seria provavelmente destituído das suas funções e assassinado por traição. Essa necessidade de estar refugiado numa tarefa, num trabalho ao qual tivesse de prestar contas a um chefe, era não só o motivo da sua ação imediata, como o sentido da sua vida.¹⁹ Logo, poderemos concluir que Eichmann manifesta a clara incapacidade para distinguir entre razões instrumentais e finais e também a impossibilidade de viver numa situação de igualdade, em que todos se equiparassem e fossem iguais. Nessa situação sentir-se-ia perdido.

¹⁸ Cf. EEJ, pp.100, 121,158. Historiadores judeus citados dão conta que Eichmann ajudou a salvar judeus. Nutria especial estima pelos sionistas, como o Dr. Kastner. Nos primeiros tempos de governo de Hitler, era especialista na questão judaica e desenvolveu esforços para encontrar uma terra para os judeus. Gabava-se de ter salvado milhares de judeus, o que era falso. As mentiras repetidas e detetadas, as fanfarrônicas, estão sobretudo relacionadas com a ambição carreirista de se vangloriar de atos, alguns incriminatórios (não se lembrava de certos factos abonatórios, confirmados por testemunhas), que não se sabe se cometeu ou não, mas de que se vangloria para enaltecer a sua imagem do funcionário competente e bem-sucedido.

¹⁹ Contrariamente à imagem arquitetada do SS demoníaco e mentiroso que os serviços israelitas propagandearam e tentaram provar, sem sucesso, em tribunal, Arendt salienta o cariz de eficiente e de orgulhoso “funcionário administrativo” do arguido. Segundo a sua confissão a propósito da derrota final do regime em 1945: “*Intuí que teria de viver uma vida individual difícil sem um chefe a quem obedecer, uma vida em que não voltaria a receber diretivas de ninguém, não me seriam dadas quaisquer ordens ou instruções, nem haveria regulamentos importantes a consultar.*” EEJ, p.89. Baseando-se em documentos escritos por Eichmann na Argentina, como preparação para uma entrevista com W. Sassen e na própria entrevista dada a este jornalista nazi, Bettina Stangneth escreve em 2014 *Eichmann Before Jerusalem: The Unexamined Life of a Mass Murderer* onde desmente o carácter funcionário, substituindo-o por um carácter fanático servido por uma personalidade camaleónica, capaz de enganar intencionalmente. Uma visão contrária à de Arendt.

Mas este reconhecimento era inconsistente com um outro, também declarado, e que servia como motivo de euforia e exaltação: a missão divina que tinha (cada SS, além da patente militar, tinha associada uma designação mística, a de Eichmann era a de “portador de segredos”) segundo a denominação dada ao seu lugar na hierarquia militar que tinham todos os funcionários administrativos alemães a partir de 1939. Este lugar era reservado a uns quantos eleitos e era crucial para dar sentido ao cumprimento sem hesitações das ordens superiores. Sendo de emanção divina, esta ordem culminava no *Führer*, personificação de Deus. A hierarquia era uma emanção de uma ordem superior e, por isso, inquestionável. Esta crença era construída por *slogans* de fácil absorção e repetida através da propaganda com diferentes argumentos, sem que se interrogassem as suas causas. Funcionava como ponto de fuga que ajudava a dar sentido às ordens mais absurdas. Servia, no caso Eichmann, para prolongar a autoilusão ao infinito. Quando a realidade dos factos era incontornável, havia um qualquer *slogan* ou ideia feita suficientemente adequada para continuar a cumprir as tarefas e as ordens. Não havendo qualquer crença de ordem política genuína, qualquer “ideia” geral defendida pela classe “respeitável” é imediatamente adotada. Sinal da “superficialidade” do seu pensamento, são as suas afirmações contraditórias quando se trata de pensar segundo algum princípio moral, pois afirma que nunca mais prestará juramentos e depois acaba por escolher prestar o seu testemunho sobre juramento. Por último, quando é aplicada a solução final e não pode haver mais a ilusão de que o seu trabalho tem por finalidade a execução em massa dos judeus, passa a adotar expressões codificadas e entendidas como misteriosas verdades como a expressão “inimigos do *Reich*” e a necessidade de os eliminar, não se sabendo exatamente quem eram os inimigos do *Reich*. Qualquer razão final era meramente instrumental porque colocada para dar sentido ao que fazia, mas sem entender o seu último significado, essa razão final não lhe pertencia.²⁰

Se substituirmos *Führer* por chefe, poderíamos analisar como perfeitamente normais as intenções desta personagem. Mudasse o regime e se as ordens fossem outras, seriam outras as tarefas, outras as ações, a mesma ausência de pensamento. Sem um regime perseguidor e criminoso, Eichmann não seria criminoso,

²⁰ Cf. EEJ, p.104.

possivelmente seria um funcionário exemplar. Mas sem muitos “Eichmanns”, nenhum regime poderia causar a devastação que o regime totalitarista causou. É esse lugar do indivíduo no mundo que está em causa. O indivíduo está desapossado da sua dimensão existencial, da sua espessura dramática, da sua diferença, tal como poderemos entender esta expressão. Assim, o indivíduo está subsumido num todo ao qual está ligado por necessidade, como parte de um desígnio maior que lhe confere uma função e um estatuto.

O julgamento moral diria que a vontade de Eichmann não é autónoma, e que a sua citação do imperativo categórico para justificar a moralidade das suas ações, cuja máxima seria “cumpre sempre as promessas feitas”, é universalizável, mas a máxima “cumpre sempre as ordens do teu chefe” não, pois é o caso de uma vontade que está na dependência da razão de outrem, seria uma vontade heterónoma e não uma vontade autónoma. Poderíamos assim justificar que não havendo uma intenção malévola, uma intenção deliberada de fazer o mal, de causar sofrimento, temos o facto do sofrimento causado, e perante esse facto o réu declara-se inocente, mais, reivindica um estatuto moral. O ridículo ocorre de novo nesta incapacidade de ver o que o rodeia, vendo só o imediato, o que faz e a regra que cumpre. O mal não é intencional, mas é um mal causado, o “agente” não age, faz uma série de gestos, como se a ação de transportar alguém num comboio valesse como um gesto que obedece a uma necessidade, cujas consequências são produto também da necessidade. Ora, para além destas razões, a conversão da ação em gesto faz eclodir o embuste, o *clown*. Enviar pessoas para a morte era procedimento administrativo. Se para o réu nenhuma das suas ações tinha uma razão final, então estamos perante o tal palhaço, não age, faz coisas. Se lhe perguntassem o que faz, diria que processa ordens da melhor forma possível.

Só quando consideramos o sofrimento das vítimas é que somos apanhados pela armadilha do pensamento: não podemos deixar de nos horrorizar com a discrepância entre a banalidade teimosa e irrealista do réu – o bom chefe de família, razoavelmente esclarecido, recitando *slogans* para o seu próprio apaziguamento espiritual, subterfúgios “normais”, no sentido em que são compreensíveis para o cidadão comum – e o terror descrito pelo discurso das vítimas. Este contraste permite construir o

cômico/trágico da situação. A banalidade de Eichmann recorta o lugar do pensamento que o capta como algo vivo, ironicamente distanciado, atento à contingência, aos aspetos distintos e novos com que o julgamento (genericamente toda a realidade) se apresenta, fugindo à classificação moral do indivíduo, isto é, fugindo à tradicional inteligibilidade do pensamento moral que tende a estabelecer a continuidade entre o agente e as suas ações.

I.2. Segundo Argumento: “são todos supérfluos” significa que, dentro da máquina burocrática em que se pode transformar o mundo, todos são substituíveis

“A essência do totalitarismo, e talvez da burocracia, é transformar os homens em funcionários, em meras peças da máquina administrativa, ou seja, desumanizá-los. A forma política conhecida pelo nome de burocracia corresponde, em última análise, ao domínio de ninguém.”²¹

A questão da banalidade como “ausência de pensamento” não é apenas um problema individual respeitante ao carácter do criminoso, é também o resultado de um modelo político onde o pensamento seria supérfluo porque as pessoas são supérfluas. A pessoa como alguém capaz de pensamento autónomo, vontade autónoma e livre arbítrio, seria considerada irrelevante, não necessária, pois não haveria nesse mundo espaço onde essa liberdade pudesse ter qualquer forma de expressão, pudesse tornar-se efetiva. Essa determinação de certos modelos políticos como o totalitarismo nazi pode ocorrer mediante a criação de certas condições. A

²¹ Cf. Arendt, EEJ, p.371. Este mecanismo aparentemente administrativo é um mecanismo de redimensionamento dos indivíduos e da sua liberdade de ação. É, portanto, um mecanismo político disfarçado de máquina administrativa eficaz. A burocracia é uma forma de organização política e não apenas uma forma de funcionamento institucional: “A burocracia é a forma de poder onde todos são privados de liberdade política, do poder de agir, já que o governo de Ninguém não é a ausência de governo, onde todos são igualmente destituídos de poder temos uma tirania sem tirano.” Arendt (1969) *Da Violência*, 2004, p. 51.

primeira seria a substituição da ordem política. O todo, a nação, ou a raça, seriam superiores ao indivíduo, mas este representaria o todo, o indivíduo era parte do todo e só enquanto parte do todo a sua ação ganhava sentido, era o todo que desenhava a sua função e o seu estatuto, aliás, o estatuto era diretamente proporcional à função no todo. A ordem do discurso era substituída pela ordem da ação, e esta pelo fazer. Este modo de entender a ação seria centrada nos objetos e não nos sujeitos. Nesta nova ordem, o pensamento centrar-se-ia também na produção, a ordem do discurso estaria afastada da sua dimensão produtora de sentidos, da sua dimensão plural, sofreria de uma unificação a partir de um princípio de funcionalidade, finalidade prática, exclusivamente prática (não num sentido moral, mas num sentido instrumental), resolução de problemas práticos relacionados com a vida e com o trabalho.

A instrumentalização do discurso, da ação e do pensamento, faz-se retirando-lhes a sua validade intrínseca como construtores e criadores de mundo, conferindo-lhes validade extrínseca, só são permitidos os que interessam, para a ideia, e só interessam os que são úteis para a consecução de um plano previamente estipulado. Assim, a ordem da máquina social reduz cada um à função e à sobrevivência e empreende a construção de mecanismos de substituição da ordem pública pela ordem burocrática e militar, em que uma e outra obedecem ao mesmo esquema.

A ordem, primeira exigência da instrumentalização, baseia-se numa estratificação e hierarquia militar aplicada ao trabalho e extensível a todos os domínios sociais. A condição humana é limitada à função biológica e ao trabalho e todas as manifestações humanas são parte do todo, isto é, concretizações da “Ideia” subordinada a um ideal científico de eficácia. O homem, enquanto espécie, ser biológico e produtivo subordinado a uma ordem que dispensa o pensamento e o substitui. Essa ordem é colocada fora do mundo, encarnada no líder mas transcendente ao pensamento individual. A posição de Arendt centra-se na crítica dessa natureza da “Ideia” como organizadora da vida política e social de onde decorre uma necessidade transcendente ao homem e à qual cada um está subordinado. A ideia como transcendente à vontade dos homens, e imposta por um desígnio de uma misteriosa “necessidade” é típica do modo de atuação do totalitarismo, mas pode voltar a acontecer sempre que estas condições ocorrerem, isto é, sempre que a

condição humana se limitar ao trabalho e ao labor próprio do biológico, perdendo o horizonte do mundo e da política enquanto obra humana.

A uniformização do discurso é um sinal da perda da dimensão discursiva de toda a ação. Sem esta dimensão a ação transforma-se em repetição. O argumento está alicerçado na possibilidade de o discurso e de a fala serem a parte visível do pensamento. É quando e porque se pode tornar visível que o pensamento intervém no mundo e o cria, pois introduz algo novo. Se o discurso se tornar uniforme ou se ele perder a capacidade de instituir a diferença no mundo, então o mundo tende a morrer, isto é, morre o espaço através do qual cada um compreende a sua identidade na relação com outros diferentes. A diferença como começo do mundo, possibilidade de dar mundos, no sentido de outras visões, essa pluralidade, segundo Arendt, baseia-se na concepção de mundo como um espaço de variadas aparências. O “pensamento” só ganha visibilidade nesse mesmo espaço público, pois é aí que as obras se encontram, as obras humanas, e toda a obra é de algum modo a parte visível do pensamento como sendo a sua expressão.

A noção do mundo, por oposição à perda de mundo que resulta da uniformização, só pode ser compreendida como uma analogia, aparece por comparação e não como um conceito que resulte da abstração do concreto. O mundo aparece quando algo se revela como inovador e surpreendente e desaparece no processo mecânico da repetição. Mas, por outro lado, essa surpresa que constitui o mundo é também o reconhecimento da tradição que ele representa, que ele é quando confrontado com o novo. Essa surpresa é reconhecível por causa de uma tradição que diz como são as coisas. Cada um é, assim, portador de mundos que podem ser atualizados através do discurso, daí que mundo seja também utilizado no sentido de alma.

Ao referir-se ao homem “como não sabendo se está vivo ou morto,”²² refere-se a essa alma que se separou do mundo, que abdicou de, através do discurso, poder

²² Arendt, OST, p.569: “Os que manipulam esse sistema acreditam na própria superfluidade tanto quanto na de todos os outros, e os assassinos totalitários são os mais perigosos porque não se importam se estão vivos ou mortos, se jamais viveram ou se nunca nasceram.” É curioso verificar que tal como expõe a concepção de uma tentativa de destruir a espontaneidade própria do homem, ao torná-lo peça de um todo, promove a ideia de que todo o mal possa ser infligido numa “sociedade na qual a banalidade niilística do homo homini lupus é consistentemente realizada...” sem que haja a culpa que

desenhar esse mundo, tornando-se invisível, confinada ao privado. Os seres sem alma são como fantasmas ou títeres. Essa identificação do espaço comum com o espaço ideológico, em que cada um se sente seguro pela obediência a um cânone, e pelo contributo para o todo ideologicamente determinado, confunde o espaço político com o espaço biológico, destruindo o primeiro como espaço de diferença e acentuando a fidelidade de cada um à ideologia pela tentativa de fazer desta uma substituição da família e dos laços de sangue que a constituem. Cada um identifica o líder como um pai, e perante ele, precisa de proteção e de orientação. Em troca dar-lhe-á a sua admiração e submissão à sua natural autoridade. O diferente é inimigo, essa falsa pertença decorre do artifício de alargar os dados ideológicos aos biológicos. Mas é uma falsa pertença pois é induzida exteriormente e não surge produto de afinidades. Introduce os afetos como fator de ordem pública, tornando esta um prolongamento do privado. Esse prolongamento destrói a ordem pública, pois introduz um elemento de fidelização e hierarquia destruidor da diferença de cada um na sua livre manifestação, que só é possível enquanto igual, isto é, ocupando um espaço de igualdade na ordem pública. Ao mesmo tempo, controla o espaço interior de cada um, pois é a sua privacidade que se torna parte da esfera pública.

Assim, o funcionamento burocrático por células e outros componentes é a forma de tornar o público controlado através de divisões e subdivisões que estabelecem entre si um controle e uma supervisão permanente. Confundindo o público e o privado, retira a qualquer um dos espaços a possibilidade de se constituírem como espaços de liberdade, de escolha e de diferença. Neste sistema o homem não é importante, visto que aquilo que o caracteriza, o seu livre-arbítrio, o seu pensamento ou alma, está alienado de si, representa o pensamento, alma, livre-

existe quando os homens agem uns em relação aos outros. Esse mal é identificado como “mal radical,” sem culpa, nem perdão, um mal que tornou o impossível possível. O argumento de “tornar o homem supérfluo” tem um significado duplo. Por um lado, aplica-se aos homens esquecidos vítimas dos campos de concentração e, por outro, à máquina totalitária de funcionalismo em que a função substitui a individualidade. O “mal banal” refere-se aos carrascos, à forma como funcionam dentro de uma política do mal onde o autor é elidido pela máquina e pela necessidade, enquanto que “mal radical” se refere à destruição do homem em todas as suas manifestações. O registo do primeiro é irónico, enquanto o registo do segundo, denunciado fundamentalmente em OST, é poético e dramático. Há uma enorme diferença de “tom” entre as duas obras (EEJ e OST), expressões de uma atitude diferente da autora perante o problema do mal nazi. Ver, a este propósito, a obra de Horsman, Yasco, *Theaters of Justice*, Stanford University Press, 2011.

arbítrio da nação. Em vez de ser uma alienação, este movimento é encarado como a verdade que exige os maiores sacrifícios.

Nesta ordem de ideias, cada um pode ser substituído nas suas funções por um outro sem que a ordem/verdade se altere, visto que esta ordem/verdade é constituída “nas nuvens” por uma vontade e uma inteligência superiores. Esse indivíduo tornado substituível, torna-se, por uma questão de sobrevivência, um cumpridor verdadeiramente zeloso e estará sempre pronto a delatar o outro, seu igual/rival, como um potencial inimigo.

A banalidade do mal instaura-se numa ordem que concebe o homem como supérfluo e, portanto, substituível. Essa ordem revela-se como um sistema eficaz de vigilâncias e de repetições, onde a ação e o discurso a ela associados são substituídos por leis e decretos, cuja autoridade é justificada pelo princípio da máxima eficácia científica, centrada na produção. Neste aspeto, a máquina e não o homem, é o modelo. Por outro lado, a subordinação ideológica do indivíduo ao todo faz deslizar a importância do homem para a Ordem, isto é, para uma ideia organizativa que prevalece subjetivamente sobre a iniciativa, regulando-a e orientando-a para o todo. Neste modelo, cada um tem um quadro previamente limitado e dado da ação que tem de conduzir (isto é, a ação limitada pelo seu lugar na ordem), limita-se a ser uma função com objetivos precisos. É a este quadro de ordens e de procedimentos repetitivos, de imitação e de vigilância de uns sobre outros, onde a ordem está assimilada e todos a representam, que chamamos burocracia. É nesse quadro que o mal pode ocorrer, sem que a ação que o provoque saia do estipulado da função onde o burocrata se sente seguro. Todos são aqui substituíveis porque é exatamente o que os faz não substituíveis que é supérfluo.

I.3. Terceiro Argumento: Inversão das normas

“Dado que a sociedade respeitável havia, toda ela, de uma forma ou de outra, sucumbido a Hitler, as máximas morais que determinam o comportamento

*social e os mandamentos religiosos que guiam a consciência humana – “não matarás” – tinham virtualmente desaparecido.”*²³

A terceira vertente de argumentação sobre a banalidade do mal prende-se com a constatação de que o mal pode ser normal, isto é, estar de acordo com a norma social imposta por um regime ideológico, correspondendo a um comportamento desejável. O conteúdo implícito da norma adotada pode ser contrário à própria norma moral que regula o comportamento das sociedades, e está em harmonia com os mandamentos religiosos.²⁴ A vigência dessa norma invertida ou transviada primeiramente pelas necessidades políticas e depois mantida e assimilada por toda a sociedade respeitável germânica não pode ter como única explicação a mudança das leis do Estado que permitiram a legalização da expropriação/roubo, delação, mentira e assassinato. Se assim fosse, o mal seria legal, o que corresponderia a uma tirania na qual todos estariam sujeitos a leis arbitrárias promulgadas por uma autoridade tirânica. A questão é mais complexa e moralmente relevante, trata-se de uma sociedade que na generalidade legitima essas leis concordando com a justificação dada para a sua manutenção e execução. Trata-se de considerar necessárias leis arbitrárias e de lhes dar um conteúdo moral de modo a que a obediência às leis não fosse apenas obrigatória, mas um dever moral. Os que matam inocentes podem esperar recompensa e louvor, não só da parte do corpo político do Estado, mas também da maioria da sociedade respeitável. A objetividade da lei impõe-se e embora muitas leis possam não ser legítimas, há sempre formas de as justificar. Legalidade e legitimidade não são o mesmo, a sociedade no seu todo poderia, mesmo num clima de terror, colocar em dúvida ou revoltar-se. Se não o fizer por medo de represálias, pode, no entanto, negar a legitimidade das leis não lhes desobedecendo, mas também não as cumprindo como seu dever moral. O colapso moral significa a legitimação de leis racistas e injustas por parte da maioria da sociedade respeitável, isto é, aquela que

²³ Cf. EEJ, p.376. Acrescente-se que o colapso moral abrangia todos, era transversal a todos os elementos: *“Este colapso não era só um facto entre a [boa] sociedade germânica mas também entre as vítimas.”* Op. cit., p.191.

²⁴ A lei moral que está de forma universal em todos os mandamentos religiosos estará também sedimentada no coração dos homens? Esta é uma questão colocada por Arendt sobre a origem da lei moral; seja como for, esteja ou não colocada no coração dos homens, ela pode ser facilmente substituída pela lei da cidade, pela lei política.

teria padrões morais elevados. Com o exemplo da sociedade nazi, podemos refletir sobre a natureza dos valores morais como facilmente cambiáveis. Apresentam-se como um conjunto de códigos e “frases feitas” cuja força ou valor reside na comunidade. Esse assentimento da sociedade dependerá da maior ou da menor continuidade entre o conteúdo destas normas e as leis do Estado e da Religião dominante.

A questão social e a questão moral estão intimamente ligadas, apesar de toda a tradição filosófica as querer separar. A posição de Arendt releva da simetria encontrada na facilidade com que a “boa sociedade” abandonou os seus valores morais para adotar um novo código moral imposto e justificado pelo regime e pela ideologia vigente e voltou a fazê-lo no sentido contrário quando o regime e a ideologia vigentes soçobraram. A adoção de novos códigos morais pela sociedade faz-se com a mesma facilidade com que se destroem os antigos códigos, como se a moral não estivesse de nenhum modo enraizada na natureza humana, no coração ou na razão, ou eventualmente pudéssemos inferir que o gradual e decisivo afastamento entre o plano teórico e o prático da moral não autorizasse a aplicação de um plano normativo à prática; por mais coerente e racional que fosse esse plano, não nos ajudaria a compreender a ação tal como acontece no mundo.

A consciência do bem e do mal exigiria um sacrifício demasiado pesado quando privado do bem prático de ser moral, isto é, quando privado do reconhecimento dos outros (a recompensa de pertencer, pelas boas ações, à “boa sociedade”). Numa sociedade em que os valores estão invertidos, o mal é a norma e o bem a exceção,²⁵ o cumprimento da norma liberta o indivíduo da sua responsabilidade moral, ou da sua decisão moral, de pensar eticamente.

A relação indivíduo-sociedade é crucial para avaliar a representação subjetiva da responsabilidade moral. Sendo a moral individual, se considerarmos a intenção e o motivo do agente ao agir, o facto de haver uma sociedade “respeitável” que revela

²⁵ Segundo uma certa forma de pensar que a lei representa o sentido de justiça que todos temos naturalmente, quando Eichmann obedece à lei, estaria a ser justo. O caso, é, no entanto, o oposto. A lei era manifestamente injusta, a ordem moral que devia representar estava invertida. “*Em primeiro lugar importa recordar que a relação entre exceção e regra, que é de importância vital para estabelecer a natureza criminosa de uma ordem executada por um subordinado, estava, no caso de Eichmann, invertida*” Cf. Op. cit., p.374.

publicamente a adesão a certas normas de conduta de acordo com as leis do Estado, por mais injustas e discriminatórias que sejam, empurra o lugar da reflexão individual ética para um lugar de resistência e subversão da ordem. No confronto, a ordem social e política vence.²⁶ Sócrates colocava a opção ética no pensamento e, essa é a condição de uma ética normativa, um acordo consigo próprio na ação. A tradição inaugurou-se, a cidade condenou-o à morte, Sócrates refugiou-se na imortalidade da alma. Mas qual o refúgio de identificação do homem moderno? Poderá o indivíduo continuar a representar subjetivamente o bem e o mal para si com leis e normas que promovem o mal? Eichmann faz uso do imperativo categórico para justificar moralmente as suas ações e embora possamos objetar que a lei não é exterior, mas interior, e que a lei a que Eichmann obedece emana do chefe, a verdade é que não se trata apenas de cumprir a lei, mas de a cumprir como se ela fosse nossa – isto é, tornar a lei do estado, exterior, como norma interior de conduta, pois segundo a ideologia nazi, a lei emana da necessidade e não da vontade de alguém, e cada um representa em si, a lei do estado, ou seja, a Lei. A ideologia política e o modo como legitima e expande essa legitimidade para uma moral de exceção, não é apenas a atmosfera da nossa ação, reflete-se na subjetividade. Nesse aspeto, ela influencia e determina, para a maioria, mas não para todos, a legitimidade das suas ações.

A questão deixar-se-ia ver com mais clareza se julgássemos a norma moral como algo que diz respeito à expressão latina *morus*, costumes, tal como uma sociedade tem por costume “comer com as mãos,” outra pode utilizar talheres e considerar vergonhoso “comer com as mãos”. Assim o nazismo permite-nos compreender que as regras morais são da mesma natureza dos costumes sociais para os indivíduos, visto que eles não as julgam com seriedade, mas como algo que tira o

²⁶ No confronto entre moral e política, Aristóteles e Platão diferem quanto à possibilidade das leis da cidade representarem a justiça. A exigência ética nunca poderia ter reflexo na cidade, na *polis*, pois as leis da cidade nunca são justas, porque obedecem sempre a interesses vários, daí se justificar a desobediência de Sócrates às suas leis. Cf. Platão, *República*, 592a. Arendt aproxima-se da visão aristotélica quanto à organização política ser decisiva sobre a ética individual. Para Aristóteles, se as leis forem justas, o perverso nunca se habituará a praticar o mal por causa do castigo. O contrário também se verificaria, isto é, o homem justo governado por leis tirânicas estará impedido de agir justamente, mas não deixa de compreender a injustiça das leis, logo de não lhes conferir validade enquanto tal. Para Aristóteles, as leis da cidade requerem mais que o bem individual, requerem o bem comum, nesse sentido, não são o mesmo. Ambos rejeitam a exigência moral e jurídica de obediência a leis/ordens injustas. Essa é a posição que prevaleceu como argumento no tribunal e que determinou a culpabilidade do réu. Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1180 a,b.

seu sentido do reconhecimento social dado. Deste modo, as regras morais, como a sociedade nazi, não são um produto da consciência moral enquanto consciência reflexiva, mas antes algo exteriormente dado e interiormente consentido. A crítica colocada por Arendt, salienta o fenómeno como “alienação” dos valores morais por parte da “boa sociedade”, que se defende utilizando a expressão “emigrante interior” a que Arendt dá uma conotação evidentemente irónica.²⁷ Para aqueles que se abstiveram de julgar e simplesmente adotaram o novo código, ou para os “emigrantes interiores” o resultado da ação era o mesmo, pois embora interiormente os segundos possam não concordar com as normas vigentes, exterior ou publicamente, comportam-se de forma distinta, isto é, são ainda mais bárbaros que os bárbaros para não revelarem o seu “segredo”. Para o indivíduo assim “alienado,” ou para o indivíduo que não refletindo na norma, apenas a segue (pois qualquer código moral serve, desde que haja um, tal como no caso de Eichmann), haverá sempre uma justificação como a exceção vivida pela guerra e as razões de Estado, para aliviar a consciência, ou melhor para “aliviar” cada um da sua responsabilidade ética.

O risco ou apenas a dificuldade de uma coerência ou autenticidade entre o que se pensa e o que se faz, ou a negação da exigência ética de uma análise da realidade e de um juízo sobre ela, são, na prática, duas formas para a mesma “alienação”, isto é, formas de se proteger contra a realidade, formas de não querer ver a realidade porque as implicações de “ver” significavam necessariamente a consciência moral, ou seja, se eu puder ver, posso julgar, posso agir em conformidade, e daí comprometo-me moralmente com o meu juízo e a minha ação. Não querer ver ou não exigir qualquer coerência entre o exterior e o interior são ainda escolhas, apesar de uma política violenta tornar a possibilidade de escolha um risco e de uma propaganda que confere legitimidade ao mal.²⁸

²⁷ A expressão “emigrante interior” refere-se ironicamente aos indivíduos que durante o regime nazi atuavam de forma bárbara, cumprindo as ordens, e que posteriormente recorreram à justificação de terem “interiormente” sido opositores do regime, mas “exteriormente” terem de ‘parecer’ ainda mais nazis do que os nazis. Cf. EEJ, pp. 192,193.

²⁸ Os códigos morais são como as regras de etiqueta, qualquer um serve, desde que haja um. Adirir a um código moral não é o mesmo que ser capaz de discernir o bem do mal e, por isso ter consciência moral. Os códigos morais têm a ver com hábitos, que podem ser ensinados e desaprendidos sempre que as circunstâncias exigem uma “alteração de maneiras e padrões de comportamento”. Arendt equaciona a incapacidade de pensar como origem da “não consciência” do mal causado, sendo a consciência moral algo que deriva da capacidade de ajuizar e de dar importância ao que pensamos. Para ilustrar este

Se a normatividade dos juízos morais for invertida, o mal é o bem e o bem é o mal, sendo que ambos perdem o seu valor, digamos, substancial ou essencial.²⁹ Não é, contudo, uma questão niilista que Arendt coloca e não é uma questão niilista porque não se inscreve num quadro de necessidade, como um *opus* teleológico de inversão dos valores de acordo com uma classe dominante que se rege por outros valores. É, antes de mais, produto contingente resultante de uma perda de mundo, de uma perda temporária de um espaço comum, um espaço de liberdade de pensamento, destruído nos regimes totalitários. O carácter contingente da “inversão” é justificado por Arendt com a transmutação operada no final da guerra, onde a sociedade adotou um novo código moral e alterou as leis com a mesma facilidade com que tinha aderido ao anterior. A aparente superfluidade do processo é consonante com a banalidade com que é tratado e assimilado o código moral, como uma vestimenta que teremos de vestir dada a situação mas que poderemos despir no privado. Essa facilidade trabalha-se no plano mental, assegurando a necessidade do processo. Há uma mascarada, no sentido político de fazer parecer necessário o que é contingente. A autoridade do termo “necessidade” confere credibilidade ao processo. A propaganda, veículo privilegiado de consumação e de justificação da ideia da necessidade de uma “nova moral”, confere às disposições deontológicas, tais como “não deves matar inocentes”, uma espécie de abstração, dada a emergência de um estado de guerra extraordinário, um estado de guerra de exceção.

Sendo assim, a justificação para matar inocentes adquire legitimidade em casos de exceção. Neste caso, a guerra pode subverter a máxima, visto que nela cada indivíduo está submetido ao cumprimento de outras máximas igualmente universalizáveis, tais como “quando te comprometes, deves obedecer aos compromissos seja qual for a consequência.” Julgar-se exceção continua a ser a fonte de todo o mal, o que parece fazer coincidir ironicamente a formulação normativa da

propósito Arendt questiona-se porque razão é que só os vis têm boa consciência quando os que nada fizeram de mal têm frequentemente má consciência. Cf. Arendt, VDE, Lisboa, Instituto Piaget, 2011, pp. 14-27.

²⁹ A perda do valor intrínseco de algo, substituído, devido às relações de trabalho e produção, por uma noção de valor relativo a um comprador ou relativo a outro objeto. A noção utilitarista de fins e meios, a aplicação do valor da mercadoria como resultado do trabalho e alienada do seu fabricante. Cf. Elizabeth Meade, “The Commodification of Values” in *Hannah Arendt Twenty Years Later*, Ed. Larry May and Jerome Kohn, Massachusetts, Library of Congress, 1997, pp.118-122.

moral kantiana com a formulação normativa da moral nazi: aquele que se considera a si próprio exceção pode corromper a representação subjetiva da lei.³⁰

O colapso das categorias morais e do valor dos princípios universais tradicionalmente admitidos, como “Não matarás inocentes”, pode estar relacionado com uma “idealidade” abusivamente utilizada – isto é, desde que a ideia seja grande e faça sentido, tudo pode ser permitido para a sua execução. Ora, a crítica de Arendt à moral normativa fundamenta-se numa reafirmação de que o seguimento da ideia é uma ilusão de necessidade criada, uma autoilusão que substitui a realidade contingente e a necessidade de um juízo ético, em todos os assuntos humanos.³¹ O travestismo dos valores e dos códigos morais é uma consequência deste modo de pensar, aquele a quem Eichmann chama com orgulho “idealista” é aquele que num gesto de imitação repete a “ideia” como fim e como meio de justificação e de autoilusão, funciona a “ideia” como um antídoto contra a realidade.³² A verdade sobre o estado de guerra é que a morte dos inocentes pode justificar-se moralmente no estado de guerra, mas não a destruição de todo o indício de dignidade, a redução da dignidade do ser humano a uma abstração sem sentido. O mal banal resulta desse processo que transforma a exceção em norma e a ação consoante a norma em hábito burocrático, do qual foi extraída toda a intencionalidade moral e cuja realidade é retirada pela repetição.

³⁰ O caso de ser exceção só pode dar-se no espaço privado da moralidade e não no espaço público, pois isso iria contra o interesse comum. Arendt recorre ao exemplo de Kant para justificar de novo a determinação do político em relação ao moral e para reforçar a noção de uma inversão política do bem comum operada pelas leis e pela propaganda nazi que colocariam uma cisão entre moral/privada e obediência à lei pública. Neste sentido, para Kant, segundo Arendt, aquele que se julga exceção perverte a lei moral, mas pode não perverter a ordem pública, pelo contrário, pode ser um bom cidadão, ordeiro e diligente no espaço público, porque isso lhe convém, convém ao seu egoísmo. Deste modo, a moral de Kant não se concilia com a política. Por outro lado, esta visão pode ser convergente com a de Eichmann como aquele que perverte a lei moral, como um “demónio” ou um “malvado” cujo único fim é preservar-se a si próprio. Cf. Arendt, LKPP, pp.15-18.

³¹ Realidade contingente e não necessária de todos os assuntos humanos.

³² Encontramos uma analogia desta forma de estar dentro de um idealismo ou fantasia na descrição feita por Kierkegaard da personagem Emmeline, protagonista da peça de Scribe, *O Primeiro Amor*: “Tem pathos, mas como o seu conteúdo é non sense, então o seu pathos é essencialmente verborreia; tem paixão mas como o respetivo conteúdo é um fantasma, então, a sua paixão é essencialmente desvario; tem exaltação, mas como o respetivo conteúdo nada é, então a sua exaltação é conversa fiada; quer oferecer à sua paixão qualquer sacrifício, isto é, quer sacrificar tudo por nada. Enquanto personagem cómica, é inigualável. Nela, tudo gira à volta de uma fantasia, e fora dela, tudo gira à sua volta e, dessa forma, em torno da sua fantasia. É fácil de ver como todo o plano geral tem de tornar-se inteiramente cómico, olha-se para ali como se se estivesse a olhar para um abismo de risibilidade.” Cf. Kierkegaard, *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, Lisboa, Relógio D’Água, 2013, p. 289.

O filme de Lubitsch dá uma imagem exemplar deste mal que se tornou “hábito burocrático” e que é absolutamente arbitrário. Quando o coronel Ehrhardt dá ordens, pelo telefone, para prender alguém, ao saber que esse alguém é inocente, reitera que essa é mais uma razão para o fazer. Ou quando manda matar alguém porque dizia piadas sobre Hitler, concluindo em virtude da mudança de situação, (ele próprio diz piadas sobre Hitler) que afinal isso não seria motivo para condenar à morte. Porque se a necessidade da lei tivesse realidade objetiva, ela não mudaria segundo o interesse e a ocasião. Não há verdadeiramente a “idealidade” da lei, mas uma série de procedimentos que são absurdos por si e que a ideia pode dar uma ilusão de que estão racionalmente justificados. Matar inocentes não é uma consequência inevitável da guerra mas um hábito, um gesto que corresponde a um procedimento administrativo, e aquele que se envia para a morte não é mais do que um número ou uma mercadoria sem rosto e sem dignidade. O paralelismo com Eichmann é evidente, este não tem a plasticidade expressiva de Sig Ruman (actor que faz de coronel Ehrhardt), mas o modo como absorveu as novas normas, o seu mecanismo de reduzir a realidade à eficácia do cumprimento das ordens, evidenciam uma mesma ação esvaziada de intencionalidade, repetida e melhorada na sua eficácia onde a consequência era uma abstração sobre a qual não precisava ou não queria pensar, porque isso implicaria tomar consciência da intencionalidade dos seus atos por si, fora da máquina burocrática que lhes dava o sentido.

No julgamento de Eichmann, este invoca a hierarquia dos deveres e mesmo a sua possível confrontação, como argumento para justificar a substituição do dever moral por um outro dever enquanto dever de Estado. A justaposição de deveres é falsa na medida em que Eichmann não apenas consente nas novas normas morais como é um seu defensor.³³

³³ Quando confrontado com o facto de ter ou não ter consciência moral, Eichmann explica-se afluindo a pouca ou nenhuma importância da mesma num estado de guerra em que o dever não era para consigo próprio, mas para com o *Führer* e para com a Nação. Afirmando o sacrifício dos seus ideais para servir a “Ideia” na qual acreditava, essa “Ideia” consistia numa síntese de noções patrióticas e místicas de Povo/Nação/Líder/Raça alimentadas pela Propaganda, das quais, segundo Arendt, Eichmann tem uma visão infantil, isto é, correspondem a “palavras aladas” que o colocam num estado de entusiasmo. Esta visão parece, segundo alguns autores, ser contrariada pela obra já citada de Bethina Stangneth (2001) *Eichmann Before Jerusalem: The Unexamined Life of a Mass Murderer*. Esta obra, baseada em documentos e entrevistas de Eichmann na Argentina, antes do rapto e julgamento, mostra a sua convicção interior e exaltação na defesa das ideias atrás referidas e a sua total entrega às estratégias de

A questão da normalidade do mal é, parece-nos, a questão central, pois é um desafio à compreensão e à Razão. Como foi possível? Historicamente, como é possível acontecer? Poderemos falar de uma ilusão coletiva? Convencemo-nos de tudo, desde que depois possamos ser deixados tranquilos na privacidade das nossas vidas laboriosas, até podemos não querer compreender mais do que aquilo que é estritamente necessário para nos sentirmos confortáveis de modo a podermos formar o nosso próprio escritório individual onde não agimos mas fazemos coisas tornadas familiares à custa da sua repetição. Neste sentido, o homem público nos regimes totalitários é esvaziado de opinião, porque ela é um empecilho para a eficácia. Obedecerá a qualquer ordem, a qualquer novo código deontológico como um palhaço, encontrará uma forma de justificação que lhe seja conveniente para a sua desresponsabilização.

extermínio dos judeus. Defendemos que as duas visões não são contrárias, pois o termo *convicção moral* é tratado por Arendt como algo que, para certas personalidades superficiais, muda com facilidade de acordo com a mudança das circunstâncias sociopolíticas. Encontrando-se em diferentes situações políticas, a convicção moral do réu poderia não ser a mesma.

CAPÍTULO II – ARENDT E LUBITSCH

II.1. A liberdade crítica do espectador

O lugar e o estatuto do espectador são chamados a desempenhar um polo de reflexão decisivo para a compreensão das obras em análise – o filme e o relato. De um modo geral, este lugar e estatuto, inauguram o ponto decisivo da liberdade reconstruída, possível e desejável, sem a qual o pensamento ficaria preso nas suas repetições e limitações. É também o lugar e estatuto de espectador que pode empreender a junção entre o pensamento e o facto histórico do nazismo face ao qual a filosofia tende a desviar o olhar.³⁴ Antes de ser filósofa ou pensadora política, ou qualquer outro estatuto, Arendt assume-se primordialmente como espectadora de um espetáculo. Do lugar original do “espectador”, o que espera, o que está de fora e observa e julga sem ser instigado por emoções de vingança ou de prazer perante a humilhação do vencido, não deixando de colocar em evidência que a sua autoridade deriva essencialmente da disponibilidade para compreender e para ver, por isso, se afasta voluntariamente e não participa da euforia e do dramatismo que rodeiam o julgamento.³⁵

³⁴ O problema é colocado como ponto de reflexão crucial que separa o pensamento político do pensamento especulativo/filosófico colocando-se o pensamento de Arendt como uma tentativa de pensar a política a partir dos factos e não das ideias. Esta reflexão é transversal à sua obra, mas tem especial pertinência face ao problema do mal nazi, visto que a posição dos filósofos não é de molde a possibilitar a sua compreensão como um fenómeno novo. Arendt explícita esta separação entre o solitário do pensamento especulativo e o “estar com os outros” próprio do “pensamento alargado” do espectador que julga e, como tal, não só tem a visão do todo, como tem como principal objetivo comunicar com os outros e não isolar-se no seu pensamento. Esta tradição do pensamento especulativo é de algum modo responsável pela perda do mundo comum que culminou na perda de sentido político que tornou possível os regimes totalitaristas “*Os espectadores embora não comprometidos com a particularidade característica do ator, não são solitários. E também não são autossuficientes, como o mais alto deus que o filósofo tenta emular no pensamento e que, segundo Platão, está sempre solitário por causa da sua excelência...*” VDE; p.107

³⁵ Embora em carta dirigida a Mary McCarthy, em Junho de 1964, afirme “*I wrote this book in a curious state of euphoria. And that ever since I did it I feel – after twenty years – light hearted about the whole matter. Don’t tell anybody: is it not proof positive that I have no soul?*” Esta resposta vem no seguimento do artigo escrito por Mary McCarthy, no qual ousa estabelecer uma relação entre a sua leitura de Eichmann em Jerusalém e o sentimento provocado pelos cantos finais do Fígaro de Mozart, Cf. *Between Friends, The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy 1949-1975*, London, ed. Carol Brightman, Secker & Warburg, 1995, pp.166-168. A euforia é muitas vezes utilizada para descrever os estados de espírito de Eichmann como um mecanismo psicológico de se manter na irre realidade, os *slogans* a que recorre têm essa função. A euforia poderia ser entendida como um estado de entusiasmo

Arendt apercebe-se de que o julgamento de Eichmann é um espetáculo tão macabro quanto cómico, consoante o espectador “salte” do discurso das vítimas para a figura e discurso do arguido ou para a pompa do procurador que conduz a acusação. Essa tripla visão inconciliável está também presente no espetáculo/filme de Lubitsch. É um “salto” de olhar, que demonstra o nó dramático, sem desenlace, o conflito latente para o espectador. Entre rir do ridículo das personagens e angustiar-se perante a perplexidade da situação de se poder dar a um assassino um nome de queijo, ou a imagem de um títere, estar associada a alguém que tem poder para prender e matar apenas através das ordens que dá.

A comédia não tem, assim, uma função meramente distrativa, apesar da sua “leveza”. Mesmo escolhendo distanciar-se em relação ao drama, constrói a sua ambiguidade, obriga a “saltar”, a nunca “descansar” na brincadeira ou no jogo. As vítimas podem estar ausentes fisicamente, mas são trazidas por apontamentos, que mantêm a ambiguidade, entre demasiada distância/aproximação, nunca permitindo a colagem emocional e o *pathos*. Veja-se o apontamento do sofrimento “fingido” do ator que representa Shylock e que, por sua vez, é vítima dos nazis, construindo uma ambiguidade nas identidades, introduzindo uma mistura das categorias carrasco/vítima, como se a dicotomia falso e verdadeiro fosse, como diz Arendt, demasiado coerciva e pudesse ser posta de parte.³⁶ Neste mundo visível são só as aparências que contam; por detrás de uma esconde-se outra, sem que possamos saber qual é verdadeira (isto é, qual não é aparência porque na verdade não existe nenhuma aparência que corresponda a algo mais que uma aparência), cada um representa um certo papel no teatro individual que construiu para si e que por não ter uma objetiva

perante o espetáculo do julgamento consonante com a ironia da percepção da sua irreabilidade/teatralidade.

³⁶ A ideia de que a verdade funciona, no campo dos assuntos humanos, como uma coerção cuja consequência pode ser o afastamento destes mesmos assuntos humanos, uma vez que a procura da verdade não se concilia com a pluralidade e a contingência destes, é uma ideia recorrente e transversal a toda a obra da autora. Aceita-se o carácter verdadeiro ou falso dos factos e não das ideias políticas. Cf. Arendt, *Verdade e Política*, 1995, pp.239-250. Mas em EEJ assume-se política a narrativa do julgamento, política – não jurídica – na medida em que pretende desmascarar uma série de “jogos” de poder e convenções. Parece haver incongruência entre essa “missão” de captar a verdade dos acontecimentos – compreender a verdade é a tarefa do narrador/repórter – e, por outro lado, a recusa de haver ideias políticas verdadeiras. A verdade parece voltar a ter esse papel de desocultar preconceitos e é reiterada como sendo o próprio destino do pensador/espectador, garantia da sua autoridade. Não será essa verdade política? Esta noção de verdade política e de perspectiva não é clara.

relação com o teatro construído pelo outro, faz ressaltar uma espécie de *non sense* que seria apenas cómico se não fosse também trágico.

A questão é trazida pela ambiguidade do espectador perante qualquer drama. Arendt como espectadora não pode fugir a essa ambiguidade, Lubitsch também não, nós enquanto espectadores também não, o filósofo também não. A ambiguidade é criada a partir de factos particulares sobre os quais o olhar, a análise, o pensamento, têm de construir a sua representação, sem a qual não pode julgar.

O perigo que daqui decorre é o da excessiva distanciação em relação ao drama, porque o efeito irónico se sobrepõe a qualquer envolvimento emocional. Se na obra de arte ele é justificável, porque marca um estilo que a liberdade da arte permite, na obra jornalística pode ser uma marca de sofisticação, sofisticação essencial para enaltecer a comédia de Lubitsch (*Lubitsch Touch*)³⁷, mas que pode ser encarada como insensibilidade. Jaspers³⁸ adverte para os perigos da sofisticação poderem confundir vítimas com carrascos num relativismo, ou num perspetivismo, que anularia a dimensão trágica dos acontecimentos e revelaria uma superficialidade desleal para com as vítimas, para além de falhar a compreensão do que verdadeiramente se posiciona como um problema. O problema da forma – “a melhor forma” que permite a compreensão da monstruosidade dos factos – não é a tragédia, porque não há heróis, não havendo heróis não há tragédia. A representação mais adequada é a de mostrar que em diferentes modos e graus os protagonistas dos acontecimentos são, de algum modo, pequenos charlatães, presos nos seus pequenos vícios.

Haverá o tal ponto de Arquimedes,³⁹ o ponto ideal, referência através da qual a representação se poderá fazer? Note-se que o abismo criado pela liberdade do

³⁷ “He was known for the “Lubitsch touch,” the ineffable combination of gloss, sophistication, wit, irony, and, above all, lightness, that he brought to his material (...).” Cf. Shumway, David R., *Shirmer Encyclopedia of Film*, 2007. Consultada a 10/09/2015
[https://archive.org/stream/Encyclopedia Of Film Schirmer Vol 4 Romantic Comedy Yugosa/Encyclopedia Of Film Schirmer Vol 4 Romantic Comedy Yugosa djvu.txt](https://archive.org/stream/Encyclopedia%20Of%20Film%20Schirmer%20Vol%204%20Romantic%20Comedy%20Yugosa/Encyclopedia%20Of%20Film%20Schirmer%20Vol%204%20Romantic%20Comedy%20Yugosa.djvu.txt)

³⁸ Em carta a Arendt em Dezembro de 1960, Jaspers adverte: “Que a ausência de simplicidade não oculte a grandeza humana necessárias para tratar tais factos.” Cf. *Correspondance. Hannah Arendt et Karl Jaspers, 1926-1969*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p.556 (tradução. livre).

³⁹ “O antigo temor de que nossos sentidos, os próprios órgãos de que dispomos para receber a realidade, pudessem nos trair, e a projeção do desejo arquimediano de um ponto fora da Terra a partir do qual o homem pudesse analisar o mundo realizam-se simultaneamente, como se este desejo só pudesse ser satisfeito à custa de abdicar do nosso poder de compreender a realidade. Este temor só desapareceria

espectador é a sua própria condição e exigência. Deste modo, não existe um ponto ideal, nem uma forma ideal, se postularmos que não existe tal coisa como um espectador ideal. Só existem espectadores plurais e, sobre eles, a ameaça de julgarem mal ou bem está sempre presente, mas esse juízo será aferido no futuro, a partir de outros juízos. Pretender que poderia haver uma só forma ideal de compreensão e representação redundaria numa espécie de Propaganda.⁴⁰ Uma formulação científica sobre fenómenos morais e políticos é uma pretensão evocada pelo totalitarismo com consequências mais graves do que o perigo (o relativismo) colocado pela liberdade do juízo do espectador.

Enquanto resultado do juízo de “espectadora”, Arendt permite-nos avaliar o contraste resultante de uma frustração de expectativa, da quebra de uma unidade entre o que nos é permitido esperar, a partir da nossa experiência sobre o mundo, e o que está a acontecer diante do nosso olhar. O contraste entre o poder de alguém investido pela sociedade ou pela hierarquia política e o poder do mesmo indivíduo isolado ou afastado dessa máquina de reconhecimento, vai ser um tópico de análise dos mecanismos de poder que podem provocar o mal em larga escala. Podemos encontrar uma analogia na peça de B. Brecht *O Mendigo ou o Cão Morto*, o imperador nada pode contra o mendigo,⁴¹ porque este não lhe reconhece qualquer poder senão o de ser um indivíduo como ele, mas não um igual, antes um inferior, na medida em que não sabe quem é, está iludido pelo poder que não reside em si, mas sim no reconhecimento dos outros. Encontramos um paralelo no filme de Lubitsch, o poder de mandar matar do general Ehrhardt contrasta com a sua incapacidade para perceber

quando pudéssemos adquirir poderes sobre-humanos.” Cf. Arendt, *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio D’Água, 1993, p. 274.

⁴⁰ Poderemos compreender o que Eichmann evoca num quadro representativo como o de Leni Riefensthal em *O Triunfo da Vontade* (1935) – a continuidade entre a atitude dos obreiros, trabalhando e sacrificando-se pela Ordem, a Ideia, investidos com uma parcela do poder do líder. A um olhar das nuvens, numa ordem de distanciação estética, há beleza na ordem geométrica, no esquema, onde cada um é um ponto, parte da totalidade da figura, para aqueles que se julgam parte indissociável da ordem, há beleza. As partes e o todo estão em harmonia. O problema desta visão é a redução do indivíduo a um ponto no esquema. Ora, o que é exaltado em tal visão é a força e não a ordem estética. Porém, a força não é um valor estético, mas o resultado da submissão de cada um à vontade do líder. A grandeza geométrica confere a esta relação de submissão um carácter de rigor científico, a tal necessidade que a vontade coletiva exalta. O olhar pretensamente estético é, no entanto, político, no sentido em que nos ofusca dando-nos uma percepção errada do que está em causa.

⁴¹ “Mendigo: Não existe imperador. Só o povo é que acha que existe e só uma pessoa se julga imperador.” Brecht (1966) *O Mendigo ou o Cão Morto*, Lisboa, Cotovia, 2003, p. 220.

o logro, mais ou menos tosco, de que é vítima, a sua falta de discernimento para deslindar qualquer problema. O poder do imperador é um artifício, produto de uma convenção “social” que pode ser desconstruída se não aceitarmos as regras na qual se constitui. Apresentar esse contraste é retirar ao poder a sua força atemorizante, é torná-lo frágil, tão frágil quanto ridículo. É também dar-lhe uma permanência eternamente conflituante, configurar um incómodo inquietante, cuja inquietação é proporcional à normalidade e à familiaridade que reconhecemos nos vícios daquele que seria inofensivo se não fosse investido de um determinado poder.

Se analisarmos a posição da obra *Eichmann em Jerusalém*, o olhar da jornalista filósofa judia não é uno. Não há um só olhar e, portanto, não há uma unidade na representação. O olhar de Arendt reflete a possibilidade dos vários pontos de vista presentes no julgamento.

A opção pelo olhar jornalístico é a opção por um olhar próximo dos factos, visto que os factos são o que alimenta os juízos, como afirma,⁴² mas a posição de Arendt é ambígua e é ambígua porque não consegue “o próximo dos factos”, pois “os factos” obrigam à distanciação do olhar; cético e irónico, o juízo. “A banalidade do mal” não é um juízo jornalístico resultante da descrição dos factos, mas a desmontagem do espetáculo onde o mal ocorre e, de uma forma mais geral, a desmontagem dos espetáculos de poder, no caso concreto montado pelo governo israelita que poderia cair no mesmo extremismo maniqueísta do espetáculo do poder apresentado por Riefensthal em *O Triunfo da Vontade* (1935) – a grande encenação da justiça e do poder, apoderando-se de todos os lugares que são não-lugares, isto é, encenações de uma peça, cujo propósito está previamente inscrito na intenção do vencedor.

Aqui poderíamos situar o ponto do olhar sobre o mal em EEJ como o ponto da desocultação de todos os mecanismos invisíveis do poder, apropriadores da liberdade

⁴² A questão é controversa e não é esclarecida, permanecendo ambígua. Dar testemunho da verdade de facto é contar como as coisas são. A condição da verdade de facto impõe como condição que aquele que a “conta” tenha como referência a distanciação em relação ao seu próprio interesse, a mais estrita imparcialidade, como uma testemunha desinteressada e distanciada. Mas esta condição parece estar em contradição com a natureza do juízo do espectador face ao espetáculo da História. O juízo implica que se erija uma opinião a partir do que é dito e pensado sobre os factos e que se tenha em conta as possíveis opiniões dos outros. Poderíamos colocar a tensão entre imparcialidade e representação, sendo que a representação é crítica e não imparcial. Ver, a este propósito, a distinção feita por Arendt, em “Verdade e Política” in *Entre o Passado e o Futuro*, Lisboa, Relógio D’Água, 2006, pp.269-273.

do pensamento crítico do espectador. Se optasse por rescrever o subtítulo da obra poder-lhe ia chamar a comédia do poder.

II.2. A liberdade do olhar: distância e proximidade

A dupla visão dramática e cômica que nos parece ocorrer em *Eichmann em Jerusalém* tem o seu fundamento no incompreensível por parte do arguido não perceber o dano causado, como importante, ou mesmo sentido, como real. Do discurso do réu, ao discurso das vítimas, mediatizado pelo conhecimento do espectador que sabe da História dos factos conhecidos há uma rutura na continuidade do mundo, como se não estivessem no mesmo mundo, não partilhassem o mesmo palco, como se houvesse dois mundos sem comunicação. A força dramática dos relatos das vítimas e o discurso do carrasco fazem prevalecer a ideia de uma incomunicação. A razão avançada para esta falta de comunicação é a incapacidade do discurso das vítimas ter eco, de afetar profundamente o comportamento e discurso do arguido. Por falta de imaginação? Por alienação da realidade? Subterfúgio para a sua defesa? Visto que como espectadores sabemos o que aconteceu, sem o reconhecimento do autor, fica-nos a impressão de uma farsa, uma paródia, um aparato excessivo para julgar um crime radical realizado por um títere, um fantoche.

Essa surpresa expressa na obra reflete a surpresa da própria autora ao confrontar-se com algo que não era expectável, que não tinha sido antecipado. Esse efeito de surpresa, além de evidenciar uma capacidade de ver para além da norma conforme a julgamentos semelhantes, como o de Nuremberga, evidencia a prática de um posicionamento independente e corajoso. Poderíamos dizer que esta visão tem os seus pressupostos na reinvenção do lugar do espectador e na recuperação desse lugar como necessário para a compreensão.

A distância exigida por esta posição torna-se um risco, dada a natureza dos acontecimentos e à sua condição de judia. A posição adotada de livre pensadora é a condição necessária para uma nova visão e não uma descrição conforme à norma, isto

é, ao espectável enquanto judia. Esta distância fundamenta-se no carácter de exceção a todos os níveis do acontecimento para o qual não há normas que possam ajudar a compreendê-lo. Significa também não ter preconceito ou envolvimento emocional, mas não significa desinteresse, no sentido de um não comprometimento; pelo contrário, como resposta à incapacidade de comunicação do réu, está exatamente esse interesse pela comunicação, pelo lugar onde as idiossincrasias próprias do indivíduo seriam minimizadas de modo a poder dar uma visão comum, próxima de um espectador representativo. A expressão mais adequada para esclarecer esta distância pretendida é aquela que é usada pela própria quando pretende descrever o juízo de gosto tal como é colocado na *Crítica do Juízo* de Kant: Um “interesse pelo desinteresse”.⁴³ Como salientámos anteriormente, para além do interesse intelectual em compreender um assassino, existe também o interesse de alguém que, capaz de pensar, se coloca no lugar dos vários intervenientes, procurando a imparcialidade, mas desinteresse em relação às querelas dos sionistas,⁴⁴ justificadas mas prejudiciais, para a compreensão da nova espécie de assassinos que Eichmann representa. Distanciação e imparcialidade para resgatar a narrativa do lugar-comum onde se coloca a narrativa, ou seja, o discurso dos vencedores sobre os vencidos, salientando o facto inquestionável de serem ambos vencidos e o único lugar do vencedor poder ser aquele do narrador, pois a sua visão poderá ser a História que permanecerá e resistirá à contingência dos acontecimentos que tendem a morrer e a cair no esquecimento com a morte das testemunhas vivas.

A distanciação é requerida como um compromisso perante a História, o testemunho da espectadora contempla os dois lados, vê, o que outros não poderão

⁴³ A questão de como narrar acontecimentos que antes de mais queremos esquecer (pois gostaríamos que nunca tivessem acontecido), pelos quais temos uma viva repulsa, mas a obrigação e o dever (como intelectual e não só como intelectual judia) de os encarar face a face, provoca a tensão particular criada sobre o espectador do julgamento. Esta obrigação é também um prazer por ser não só uma forma de intervir, daí o seu entusiasmo, como uma forma de compreender. Mais tarde, ao equacionar o problema de julgar, Arendt socorre-se da expressão kantiana de um “interesse pelo desinteresse” presente no juízo de gosto, expressão que sintetiza a representatividade do juízo ao transmitir essa dupla vertente, subjetiva e objetiva, do indivíduo para o mundo. Cf. Arendt, LKPP, pp. 73-75.

⁴⁴ A desconfiança de Arendt em relação a expressões como “amor pelo povo judeu”, e “a fidelidade ao povo” utilizadas por Golda Meir aquando da entrevista que teve com esta em 1972, e que, em carta a G. Scholem, a acusa de não ser fiel ao seu povo. Arendt reafirma a distinção entre o facto de ter nascido judia, facto irrecusável e o compromisso abstrato de “ser fiel” a um povo, não sabendo bem em que consiste essa “fidelidade”, reconhecendo apenas a sua “fidelidade” à verdade. Cf. Elisabeth Young-Bruehl, op.cit., p. 337.

fazer senão através da sua narrativa, é a tensão entre passado e futuro, entre ver e dar a ver. O espectador não é passivo, o lugar escolhido para a sua observação requer um gesto de liberdade entre o passado de que é portador e o facto de não haver categorias onde possa entender algo que é inteiramente novo e, por isso, exige novas categorias.

A distância do espectador não é desinteressada, implica uma responsabilidade para com o mundo, para com a sua reconstrução – podemos justificá-lo pela correspondência pessoal de Arendt.⁴⁵ Essa preocupação não envolve apenas o julgamento de Eichmann, mas a sua teoria política e crítica alicerça-se nesta responsabilidade do espectador, que tem a sua influência marcante na leitura de Kant, onde se tenta conciliar a teoria crítica e a responsabilidade política.⁴⁶

No filme *To Be or Not to Be* a liberdade do olhar é condição da própria arte e condição do artista. Também Lubitsch partilha dessa mesma dificuldade de ser judeu e de ter conhecimento do antissemitismo e da perseguição aos judeus. A sua figura aparecia associada à propaganda antissemita enquanto símbolo do mal e da corrupção do judeu.⁴⁷ Mas, frente a esse conhecimento, escolhe deliberadamente a comédia ou, mais exatamente, a farsa. A sua submissão aos factos e o seu compromisso para com eles não são do mesmo modo constringente. No cinema toda a narrativa está submetida a uma forma, a um estilo, a um efeito desejado. A escolha pela comédia

⁴⁵ A responsabilidade do espectador na reconstrução do mundo é comungada por Jaspers que lhe escreve: *“O processo de Eichmann será um problema monstruoso e o modo como será regulado terá repercussões não só para Israel mas para toda a humanidade enquanto modelo ou anti-modelo, enquanto precede uma nova forma de pensar e compreender.” Correspondence Hannah Arendt Karl Jaspers, 1926-1969, p.558 (tradução livre).*

⁴⁶ *“One would think that Kant's problem at this late time in His Life (...) was how to reconcile the problem of the organization of the state with his moral philosophy, that is, with the dictate of practical reason. And the surprising fact is that he knew that his moral philosophy could not help here. Thus he kept away from all moralizing and understood that the problem was how to force man "to be a good citizen even if [he is] not a morally good person" and that "a good constitution is not to be expected from morality, but, conversely, a good moral condition of a people is to be expected under a good constitution".* Esta preocupação de conciliar a teoria crítica com a política resulta do juízo de Kant sobre a Revolução Francesa e da exaltação do lugar do espectador na História.Cf. LKPP, p. 17.

⁴⁷ Veja-se o filme de propaganda antissemita *O Eterno Judeu* de Fritz Hippler (1940) em que são enumerados vários exemplos de judeus que se destacaram na Alemanha. Neste filme/documentário cada uma destas personagens era afastada do talento que a tinha tornado célebre, para se evidenciar, através da imagem e respetiva legenda, a corrupção da natureza do judeu, como uma perfídia de raça. Lubitsch aparece neste documentário, a acender um charuto e a dizer que está feliz por ter voltado à Alemanha. A atmosfera de ódio dada pelas exortações do narrador, conferem a este gesto de saudação as mais veladas conotações de vício e perversidade.

constrange a apresentação dos factos e não o contrário, como na obra jornalística, onde o estilo não pode sobrepor-se aos factos relatados. Mas a função da Arte, e do cinema de Lubitsch visa também um espectador que não descanse, se afadigue em tentar descortinar e construir algo para além do dado, não só porque não está explícito, está velado, coberto de sinais contrários, como é novo, mistura géneros – comédia, farsa, policial, filme de guerra, drama e tragédia.⁴⁸

O seu olhar sobre o nazismo é um olhar onde o artista se expõe, na medida em que se compromete, ousa, e essa ousadia é tanto mais corajosa quanto a condição de judeu pária em Hollywood lhe traria certas restrições. No filme, e contrariamente à linha narrativa criada pela intervenção do narrador – a invasão e destruição da Polónia –, o nazi é uma personagem cómica, ostenta uma parafernália de símbolos, tem um poder esmagador que deriva do artefacto bélico e da organização vertical, mas não deixa de ser cómico, porque também, gorando as expectativas, é facilmente enganado sem saber e esse facto faz aparecer o carácter ilusório do seu poder e de todos os símbolos que criam essa ilusão. É exactamente por viver dentro de uma espécie de teatralidade que não se apercebe da realidade e que é facilmente enganado.

A preocupação de Arendt é, como a de Lubitsch, com a reconstrução do mundo destruído. Em ambos essa reconstrução exige distância emocional e uma estratégia de reconhecimento⁴⁹ no ponto exato onde a rutura com a realidade expectável tinha sido posta em marcha pelo absurdo e o inverosímil criado pela ideologia totalitarista. Há uma espécie de vingança hábil, porque responde à destruição com a humilhação do destruidor, não pela força, mas pela artimanha, pela armadilha do jogo de aparências que os nazis tão habilmente arquitetaram. A forma como o faz é a força de um estilo, a arma da arte. É com ela que o espectador é tocado e seduzido, estimulado a cooperar. A piada só tem graça se for verosímil, isto é, se corresponder a algo real, essa correspondência não é descritiva, mas metafórica, no sentido de criar um universo de

⁴⁸ “Lubitsch’s Europe is besieged by evil and demented buffoons who have violated the border between comedy and tragedy. The film is an elegy for an idea of Europe in which whiteness was inflected through class—meaning both socioeconomic standing and style” Cf. Sammond, Nicholas e Chandra Mukerji “What You Are... I Wouldn’t Eat: Ethnicity, Whiteness and Performing ‘the Jew’ in Hollywood’s Golden Age” in Daniel Bernardi (ed), *Classic Hollywood, Classic Whiteness*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p.5.

⁴⁹ Para salientar o poder da comédia como a “procura de alcançar o reconhecimento do mundo” Cf. Arendt, *Homens em Tempos Sombrios*, Lisboa, Relógio D’Água, 1991,p.15.

“indiretas”, alusões que são irônicas, na medida em que dizem como as coisas são sem nunca, de fato, o fazer diretamente. As formas estilísticas (a metáfora, a alusão, a ironia, a elisão) são entendidas porque jogam com a sabedoria do espectador e também com a sua imaginação. Ao puxar pela imaginação do espectador, a comédia torna-o ativo na construção do sentido, pois exige-lhe que complete o que não lhe é mostrado, mas apenas sugerido. Um filme de guerra realista poderia dar mais informação, mais realismo, poderia esmagar emocionalmente o espectador, dada a natureza daquilo que se fala, qualquer ficção seria esmagadora, dramática ou trágica. A comédia, por outro lado, permite uma liberdade do olhar, permite que o espectador não perca essa liberdade, uma vez que lhe exige simultaneamente distanciamento para compreender a ironia e proximidade na cumplicidade que lhe é proposta; só o espectador sabe os segredos de alcova e os enganos de cada personagem.

A comédia como forma de representação dos vícios da humanidade, na definição Aristotélica,⁵⁰ não exige distanciamento, mas proximidade no tratamento das personagens. Trata-se de as ver de muito perto, representar os seus segretos pensamentos, expor a sua subjetividade, os seus anseios, os seus automatismos, os seus vícios não declarados ou consentidos. Essa proximidade tem, contudo, um efeito de distância na medida em que ela não apela a uma identificação, mas a um reconhecimento. Reconheço os vícios, mas não me identifico com eles. O efeito de reconhecimento é concebido dando e tirando humanidade às personagens. Elas são vistas como sendo próximas – no sentido em que reconheço esses vícios e esses automatismos, eles são-me familiares –, no entanto, pelo contrário, na medida em que esses vícios não são assumidos pelas personagens, mas antes revelados contra a sua vontade pelas situações criadas, consideramos as personagens vítimas desses vícios, não tendo controlo sobre eles e, portanto, um pouco tolas ou ridículas.

A liberdade do olhar e o seu poder crítico é maior na comédia do que no drama ou na tragédia, porque esta revela uma ostensiva imparcialidade no tratamento das personagens. Os vícios são comuns a todos, nazis e não nazis, não havendo os maus e

⁵⁰ “A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto aquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo a máscara cómica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor.” Cf. Aristóteles, *Poética*, 1449b.

os bons; ninguém é virtuoso, ninguém está de fora, mesmo quando estão em lados opostos podem trocar de lado, mimetizando o comportamento dos outros, não há juízo moral sobre as personagens.

Muitos criticaram a comédia de Lubitsch exatamente pela imoralidade. Poderíamos considerá-la como indiferente e superficial em relação ao mal cometido e à gravidade dos factos que relata⁵¹ se pudéssemos propor uma moralidade relevante. A moralidade poderia ser reconhecida nas virtudes dos bons por oposição aos vícios dos maus, todavia essa é a razão pela qual esta obra é moderna. A representação moderna do bem e do mal não pode já ser maniqueísta se quiser ser credível, os próprios valores de bem e de mal estão sujos, isto é, não há um absoluto dos valores morais, eles não podem ser aplicados à realidade humana de forma simples, pois sabe-se, é do senso comum, a comédia trata de tipos que podem simbolizar traços de carácter, mas não de símbolos morais, eles são os primeiros a serem alvo do ridículo visto que estão desajustados.

A comédia situa-se para além do bem e do mal, a simples dicotomia bem/mal seria entendida pelo espectador como uma forma de mistificação, retiraria credibilidade aos personagens, provocaria a perda da teatralidade da qual vive a comédia, do jogo das aparências no qual todos participam e são cúmplices e vítimas, não interessando a essência verdadeira ou a verosimilhança realista. Embora não dê um tratamento moral às personagens, não significa que estas sejam imorais, uma vez que elas fingem sem saber que fingem, o propósito é o reconhecimento da existência do jogo social e dos fingimentos a que este obriga. Não indo contra a moral vigente de

⁵¹ Objeção principal: a comédia exige uma distanciação impossível perante o horror dos factos, mas não há a negação do horror ou a banalização do horror, a comédia mostra essencialmente as incongruências do mal, a sua resistência ao pensamento. Baseamo-nos naquilo que é o ponto de partida para a análise do julgamento de Eichmann, as palavras de Jaspers em carta a Arendt de 14/12/1960: “...tais atos situam-se na margem de tudo o que possamos imaginar humanamente e moralmente – a base jurídica do processo é problemática.” Op. cit., p.555 (tradução livre). A dimensão extraordinária da tragédia não pode ser isolada dos seus perpetradores. Saliente-se este aspeto, como fulcral em *Eichmann em Jerusalém*; trata-se de analisar a culpabilidade de um indivíduo, assim como analisar o seu carácter. O mal é uma consequência de atos de indivíduos, um dos quais inequivocamente é Eichmann, que nada tem de extraordinário. A comédia do mal situa-se assim como o lado simétrico da natureza trágica do que aconteceu. A tragédia é tanto maior quanto os indivíduos nela implicados perderam ou reduziram o homem, retirando-lhe o que é essencial no seu comportamento, desejo, espírito, livre-arbítrio. A comédia é a expressão da extremidade oposta à tragédia, a sua sombra, reação e luta contra o que sem heróis não pode contar-se como tragédia. A comédia é sobretudo a possibilidade de narrar o absurdo de tais acontecimentos.

uma forma deliberada, as personagens de *To Be or Not to Be* são essencialmente amorais, agem por interesse próprio, são egoístas, não de um modo consciente, mas na medida em que é o interesse próprio que as faz agir e só agem para obter alguma vantagem mas é esse interesse próprio que as faz humanas e capazes de enganarem aqueles que pretendem retirar-lhes esse direito em nome de uma ideologia política.

A amoralidade das personagens não é a única ousadia do olhar de Lubitsch, a principal ousadia é conceber que estas personagens, apesar dos vícios e do egoísmo são simpáticas, apesar de não haver qualquer identificação do espectador, o tal efeito de distanciação da comédia, há um efeito de simpatia em relação à bonomia⁵² de Ehrhardt, o coronel nazi. Que se possa ter simpatia por um assassino é que não é admissível, é subversivo; essa mesma crítica irá ser aplicada a Arendt em relação a Eichmann. Ambos são acusados de ligeireza e de confundirem os campos não contribuindo para “o esforço de guerra”, no caso de Lubitsch, ou para a “reposição da justiça”, no caso de Arendt.⁵³

Qual é o problema que não se deixa ver com clareza? De que trata a obra de Arendt e a obra de Lubitsch para permitir o paralelismo que desenvolvemos? Entre todos os factos históricos irrecusáveis, é o carácter do agente nazi, o indivíduo, e através dele a conceção do mal, ou de outro modo, a revelação dos mecanismos através os quais o mal se dá, como resultado de uma experiência específica e histórica e não em virtude de uma natureza dada *a priori*.

Quando o filme vê a luz do dia, em 1942, era tomada a decisão para implementar a chamada “Solução Final”, na qual Eichmann foi um ator ativo, (embora

⁵² O coronel é folgazão, simpático, *bon vivant*, mas idiota, facilmente ludibriado, incapaz de entender as situações que se lhe deparam, acostumado a *slogans* não se permite a compreender a ironia, por exemplo, da expressão “campo de concentração Ehrhardt”, entendendo-a como uma piada, mas não entendendo o seu alcance, pois o seu medo, movimento único de consciência que o atormenta, também lhe retira qualquer tipo de consciência acerca do carácter moral dos seus atos. “*Colonel Ehrhardt (Sigfried Rumann) and his assistant, Schultz, whom the colonel blames for his own mistakes, are clowns pretending to be conquerors.*” Cf. Nicholas Sammond and Chandra Mukerji, op. cit., p.21.

⁵³ Crítica feita a Arendt por não ter sido fiel aos fatos. Em 1965, Jacob Robinson, que participou no julgamento de Eichmann enquanto conselheiro do procurador, publica *And the Crooked Shall Be Made Straight: The Eichmann Trial, The Jewish Catastrophe, and Hannah Arendt's Narrative*, onde aponta erros factuais na obra de Arendt. Cf. Maier-Katkin, Daniel “The Reception of Hannah Arendt's Eichmann in Jerusalem in the United States, 1963-2011”, in *Journal for Political Thinking* Consultado em <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/64/84>

tenha alegado ter sido apenas o executor).⁵⁴ Há feridas em aberto na época, Lubitsch nada sabe sobre a dimensão de tal solução mas mesmo depois de saber continua a defender o seu filme, contrariamente a Chaplin que depois de ter sabido dos horrores do Holocausto se arrepende de ter feito “O grande Ditador”.⁵⁵

Mesmo assim, as críticas sofridas por ambas as obras que estamos a analisar, revelam o mesmo incómodo – a recusa em compreender o lado humano, ou melhor, a normalidade dos assassinos e a dificuldade na abordagem e compreensão do mal. Este incómodo é provocado pela forma como ambas as obras obrigam o espectador a reconhecer essa dificuldade, pois estes recusam tanto a excessiva proximidade, como a distanciação, como se não quisessem ver que é o mesmo plano da experiência, a nossa e a deles. O mundo não reconhecia ou não queria reconhecer a verdade dessas imagens.⁵⁶

II.3. Atores e espectadores: diferentes saberes

Existe, certamente, uma analogia vivencial entre Arendt e Lubitsch, ambos judeus alemães, imigrantes nos EUA, separados por duas décadas (Lubitsch a partir de 1922, Arendt a partir de 1941),⁵⁷ uma certa ambiguidade acerca do que se possa entender como identidade judaica,⁵⁸ ambos forçados, por circunstâncias diferentes, a

⁵⁴ A decisão sobre a “Solução Final” foi tomada, segundo fontes históricas concordantes, em Janeiro de 1942 na chamada Conferência de Wannsee, na qual Eichmann participou como secretário. Cf. EEJ, pp.177-178.

⁵⁵ Em 1942 já havia a divulgação e conhecimento dos campos de concentração, bem como da perseguição aos judeus, mas ainda era cedo para compreender a extensão do Holocausto. Lubitsch, em reação às críticas, continuou a defender o filme. Cf. Henry Gonshak, *Hollywood and the Holocaust*, Maryland, Rowman & Littlefield, 2015, p.47-49. Embora devamos contemplar na avaliação do filme a longa tradição iídiche de “humor negro”. Cf. Reiner, Robert and Carol J. Reiner. *Historical Dictionary of Holocaust*, Maryland, Scarecrow Press, 2012, p.12.

⁵⁶ Lubitsch em resposta à crítica de Bosley Crowther no New York Times: “*I admit that I have not resorted to the methods usually employed in pictures (...). My nazis are different: they talk about it (the terror) in the same way as a salesman referring to the sale of a handbag.*” in Henry Gonshak, Op.cit., p.47-49.

⁵⁷ Datas históricas, referências às datas de imigração de Arendt e Lubitsch.

⁵⁸ Os judeus estão praticamente ausentes dos filmes de Lubitsch e quando estão presentes têm uma presença discreta, de tal modo que a sua identidade é codificada, dada de forma indireta por sinais que é necessário interpretar. Arendt, sendo na sua juventude simpatizante sionista, é crítica em relação às organizações civis e políticas judaicas, embora se sinta judia, como afirma, não esclarece em que

serem cidadãos do mundo. A expressão “cidadão do mundo” é, aliás, crucial para entender o trabalho crítico de Arendt e de Lubitsch, “cidadão do mundo” parece substituir a não pertença a um grupo específico, a uma nação, a um grupo social definido, espelha a condição existencial de pária que os caracteriza. Apesar de serem bem-sucedidos nos países de acolhimento, e terem sido naturalizados cidadãos americanos, Arendt sete anos depois de lá ter aportado com o estatuto de refugiada (1948) e Lubitsch, catorze anos depois (1936), ele que não fugia de nenhuma guerra mas tinha sido convidado por Mary Pickford para realizar filmes nos EUA, depois de ter alcançado uma carreira sólida com o filme mudo na Alemanha.⁵⁹

Talvez essas mudanças e a necessidade de adaptação a novas situações fizessem desenvolver, em ambos, o papel do espectador sobre o ator. O espectador sabe sempre algo que o ator não sabe, mas esse saber não corresponde a mais poder. O ator continua a ser aquele que intervém no mundo e que o muda, sem esse saber ele nunca o poderá mudar para melhor, o que exige que o ator seja também espectador. Contudo, a ação enquanto *praxis* inscreve-se no mundo de um modo diferente da contemplação ou observação. O ator, não só não pode controlar os efeitos da sua ação, como também o saber válido para o espectador não é igualmente válido – válido significa adequado, para a prática, para a ação. Há um hiato, uma *décalage*, a distanciação permite ao espectador ver o conjunto, compreender as intenções, as ações, os resultados. Esse saber quando confrontado com os outros num juízo, quando passa do pensamento para o mundo, entra na mesma lógica da ação, ou seja, sofre imediatamente um exame e uma crítica, expõe o autor, distorce a sua intenção. Só quando o espectador emite juízo, ou expõe a sua narrativa dos acontecimentos a que assistiu, é que esses mesmos acontecimentos ganham significado, daí que o espectador não esteja colocado fora do mundo, mas no mundo, isto é, responsável na sua construção. Este problema entre a *praxis* e o saber, ou entre o agir e o saber, pode-se deixar ver com maior nitidez na natureza da relação entre

consiste verdadeiramente ser judia, nem se sente comprometida para com o povo judaico. Em carta a Gershom Scholem: “*I know, of course, that there is a Jewish problem even on this level, but it has never been my problem –not even in my childhood. To be a Jew belongs for me to the indisputable facts of my life.*” Cf. Arendt, Op cit., *The Jewish Writings*, p. 466.

⁵⁹ O estatuto de cidadania reverte especial importância para Arendt, dada a sua situação de refugiada sem cidadania definida. A sua cidadania alemã tinha-lhe sido retirada pelo regime nazi.

ator e espectador, distintos e complementares, eles não se encontram no plano existencial e ao mesmo tempo são um, convergem num sujeito.

Na sua teoria sobre a faculdade do juízo,⁶⁰ Arendt equaciona o movimento do juízo como o momento de encontro entre espectador e ator, como síntese e resultado, e, nesse movimento de síntese, gerador de um estatuto essencial para a compreensão da unidade do sujeito. O juízo é a arma com a qual o espectador intervém no mundo e se constitui enquanto sujeito de algo. O movimento do espectador desenvolve-se em três momentos principais: a) do mundo para si; b) de si para si; c) de si para o mundo. O primeiro é inevitável, o segundo necessário, sem ele nenhum juízo teria validade. No terceiro, através de um juízo ou de uma narrativa, o espectador não perde esse estatuto, visto que a sua intervenção é resultado desse trabalho, mas ganha o estatuto de espectador ativo; no plano da ação nenhum controlo existe, pois não se pode antecipar qualquer resposta, mas a exigência do juízo é intervenção no mundo, o qual resulta de outros tantos juízos com os quais teremos de contar.

O problema é que a comodidade do espectador no primeiro momento é aquela que define, na generalidade, a posição passiva do espectador e, ao mesmo tempo, permite a sua compreensão no segundo. O terceiro implica o confronto com os outros, com o discurso, com o “como”, e com as múltiplas interpretações, daí ser impossível de controlar. Porém, é aí que ganha sentido toda a atividade do espectador e do ator, porque também ele sabe que está a ser observado.

A questão do espectador ator abre-se para a interrogação fundamental sobre o saber ético, na medida em que saber e agir estão ligados pela Ética. Trata-se de pensar sob uma nova perspetiva que eleja como preferenciais as condições de possibilidade da experiência do homem no mundo, em sentido geral. Deslocando a questão do saber objetivo/subjetivo, verdadeiro ou falso, para a questão empírica, de cada um no mundo, pois essa situação é comum a todos os homens. Este saber situa-se no tempo e no espaço, resulta da observação que nos isola dentro do nosso pensamento e da nossa participação enquanto atores que se dá forçosamente nesse espaço comum

⁶⁰ A faculdade do juízo é aquela que poderá ultrapassar a dicotomia, moral e política, e liga-se ao estar no mundo do sujeito. Para Arendt, ela delinea o estatuto essencial do homem no mundo, do homem como cidadão do mundo. Veja-se de forma sintética o juízo como síntese entre o ator e o espectador, que revela a tensão entre pensar e agir: “*The maxim of actor and the maxim, the standard according to which the spectator judges the spectacle of the world becomes one.*” Cf. Arendt, LKPP, p.75.

onde somos visíveis uns para os outros. A ação, enquanto intervenção no mundo, produtora de acontecimento, e a contemplação, representam diferentes saberes. A primeira é parcial, mas exige um saber que nos permita agir em consonância com os outros, saber participar da comunidade, enquanto o saber do espectador exige uma distanciação para poder contemplar o geral, isto é, as diferentes partes. Agir é tomar partido por; o saber que exige a atitude de espectador é, ao contrário, não tomar partido, esse é o preço para poder representar o geral e dar o sentido que é construído a partir dessa visão geral que contempla todas as partes.

Este tópico da análise da posição espectador/ator ocorre na obra *Lectures on Kant's Political Philosophy* (1982) a propósito da posição de Kant sobre a Revolução Francesa. Esta terminologia aparece essencialmente ligada à análise da História como espetáculo onde os atores jogam os seus papéis sem se aperceberem do resultado da sua ação para o conjunto das ações humanas no tempo.

Encontramos um paralelismo entre a Revolução Francesa, acontecimento sobre o qual Kant se debruçou, e a posição da Arendt no julgamento de Eichmann. Enquanto Kant salienta o seu lugar de espectador/testemunha desinteressado da ação, mas entusiasmado com os resultados que esta teve para a constituição de um espaço comum, de um senso comum, que permite reconhecer moralmente a humanidade,⁶¹ a posição de Arendt é inversa, em vez do reconhecimento moral nas ações concertadas dos homens, só podemos reconhecer como comum uma repulsa ou melhor, uma perplexidade moral. Tal repulsa ou perplexidade deveria delinear o espaço comum do espectador/testemunha. Esta simetria revela que o mal, por produzir repulsa, gera uma experiência de desagregação e não de comunidade, de divórcio com a História ou – e pensamos que esta perspetiva nos ajuda a compreender o mal na História – como Kant afirma na *Paz Perpétua* (1795), citada por Arendt: se o espectador se apercebesse

⁶¹ "To come back to what we said before: One judges always as a member of a community, guided by one's community sense, one's *sensus communis*. But in the last analysis, one is a member of a world community by the sheer fact of being human; this is one's "cosmopolitan existence." When one judges and when one acts in political matters, one is supposed to take one's bearings from the idea, not the actuality, of being a world citizen and, therefore, also a *Weltbetrachter*, a world spectator." Cf. Arendt, LKPP, pp.75,76.

que as ações humanas são uma infinita repetição dos mesmos vícios e virtudes, teria a noção da História como uma farsa.⁶²

O facto da ação e da contemplação exigirem diferentes saberes⁶³ é compatível com a sua complementaridade, em certas condições, e não com o seu antagonismo inconciliável, tal como é equacionado por Platão e, de certo modo, também por Kant quando reconhecem a oposição entre política e moral, entre público e privado, entre o juízo como opinião – público – e o juízo moral como guia da ação – privado.⁶⁴ Essa separação pode estar na origem da vivência empírica do “emigrante interior” ou no “estrangeiro dentro de si próprio”, como expressões desta separação inconciliável. Estes são alguns dos fatores que estão associados, segundo a autora à produção do mal, sem estarem associados necessariamente ao desconhecimento do Bem e do Mal, ou à perversão das normas morais, na sua representação subjetiva. Representam, antes de mais, a experiência do divórcio entre o espectador e o ator, a nível individual, comunitário/social, de cada um dos alemães nazis e, em particular, de Eichmann.

Tanto Lubitsch, como Arendt, salientam a situação dos indivíduos serem estrangeiros dentro de si próprios, tal como o imigrante o é na nação de acolhimento, são impelidos para a ação e colonizados nas suas memórias e nos seus juízos, em função dos ditames ou exigências da ação. Nada sabem dessa estranheza, pois são ignorantes em relação a si próprios, não se veem de fora, como se fossem outro.

Para ilustrar esta ideia da primazia do espectador sobre o ator vamos socorrer-nos da personagem de Greenberg com o intuito de salientar que esta aparente contradição entre saber e agir se torna visível na arte teatral, uma vez que esta imita a

⁶² “...ver o género humano elevar-se de período para período à virtude e, logo a seguir, recair tão profundamente no vício e na miséria. Contemplar por um instante esta tragédia pode talvez ser comovente e instrutivo, mas é preciso que por fim caia o pano. Efetivamente, com o tempo isso torna-se uma farsa e embora os atores não se cansem porque são loucos, o espectador cansar-se-á...” Cf. Kant, Immanuel, *Paz Perpétua*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.96. Kant antecipava o que parece estar em causa, a queda no vício repete-se de forma progressivamente mais grave, e se para Kant a Providência não o permitiria, para Arendt a noção de uma inteligibilidade da História no sentido de um Progresso contínuo, como pensava Kant, não tem fundamento nos factos.

⁶³ A questão pode ver-se numa dupla oposição entre Poder/Saber e Julgar/Pensar que estão presentes na experiência do ator/espectador. O juízo do espectador tem raízes no senso comum, fundamenta-se no pensamento alargado que incorpora o juízo dos outros e reflete sobre ele, mas o espectador está retirado da ação. A visão do todo que o espectador tem, o ator não pode ter, mas o poder que o ator tem de intervir diretamente no mundo, o espectador não tem. Mas se o espectador tem que criar distância em relação ao senso comum para poder pensar, pensar afasta-o do senso comum que o juízo exige para poder atingir a sua verdadeira comunicabilidade. Cf. Richard Bernstein: “Judging the Actor and the Spectator”, in *Philosophical Profiles*, Cambridge, Polity Press, 1986, pp.223-232.

⁶⁴ Cf. Arendt, LKPP, pp.102-104.

vida, imita o que é a experiência comum no tempo. Há uma analogia entre o teatro como arte e a forma como se constitui a experiência humana. Quando o ator perde de vista o espectador fica como estrangeiro dentro de si próprio, perde o poder crítico e acaba canastrão, preso dos seus vícios. Por outro lado, no palco do mundo, o ator que deixa de ser espectador de si próprio, de ter para consigo um juízo crítico, deixa de poder interpretar o mundo, de o julgar, porque para fazê-lo teria de o representar para si e situar-se nele. Assim, poderíamos dizer que Eichmann é também um canastrão, na medida em que não se deixa afetar pelo mundo, não o observa, não o vê, ou não o quer ver, a sua função de espectador foi duplamente elidida. Assim, se um canastrão é um termo simpático, uma vez que remete para a arte e a performance artística que afeta o mundo estético, o mal estético pode apenas ser ridículo ou feio. Aquele que no espaço público vive no imediato do jogo das aparências, se a peça onde estiver inserido (a estrutura social e política) for justa, sai-se bem. Inversamente, numa estrutura injusta e criminosa pode transformar-se numa máquina eficaz do crime, em proporção direta com o crescimento da sua autossatisfação estar relacionado com o crescimento do seu poder enquanto ator.

II.4. Greenberg: autenticidade e o riso

No palco, enquanto metáfora do mundo, jogamos vários papéis. Esse espaço do palco não é geográfico, nem social, mas espaço público pertença de ninguém e não necessariamente modelado, onde cada um atinge um certo modo de visibilidade, na medida em que nele intervém com a sua diferença, mundo interior da sua subjetividade. A mudança resulta da ação em conjunto, mas essa ação deverá ser mediatizada pelo ajuste da intersubjetividade dos atores, ajuste esse que constitui a consciência de que o mundo a que todos pertencemos é o mesmo mundo. Estas considerações são importantes para poder delinear a confusão de categorias no nazismo, entre o singular e o todo, dado pela sincronia das multidões, unidas por uma mitologia cujo rosto singular de Hitler é símbolo, e, como tal, desprovido também ele de qualquer subjetividade. Não deixa de ser curioso demonstrar que essa simbologia é facilmente simulada porque vive de um conjunto de sinais exteriores, tal como ocorre

no filme de Lubitsch, “o homem do pequeno bigode”. Por oposição, no grupo de atores de *To Be or Not to Be* ninguém perde as suas características singulares, não há um plano de sincronia entre os atores que se sobreponha totalmente às suas idiossincrasias.

Na personagem de Greenberg⁶⁵ de *To Be or Not to Be* podemos ver essa mesma perspectiva da primazia do espectador sobre o ator, que pode explicar a sua intervenção decisiva para o desfecho do conflito. Por outro lado, essa posição parece revelar a condição do judeu em Hollywood, onde, apesar de serem atores (Jack Benny, o ator que faz de Joseph Tura, nasceu Kubelski), essa identidade não é exposta. Nada no filme nos diz algo sobre essa condição, nem o termo judeu ocorre vez alguma, a sua identidade é frequentemente elidida,⁶⁶ potenciando esse “ser sombra” de que Greenberg é portador, uma fragilidade que nenhum outro personagem possui. Sendo a única figura dramática e decisiva, passa o filme todo a fazer figuração, o que não o impede de querer ser ator principal e de ser crítico em relação aos outros por ver o que os outros não enxergam. A sua condição de figurante permite-lhe ter essa distanciação em relação aos atores. Por causa dessa distanciação ou apesar dela, será o ator principal no desfecho e na vitória dos polacos sobre os nazis, isto é, na situação da vida/realidade representada no filme. Ele, para quem a representação tem uma seriedade e uma exigência de autenticidade alheia aos outros atores, mais preocupados com a pose, os adereços ou a aceitação do público, encontra no monólogo de Shakespeare d’O *Mercador de Veneza* uma forma de expressão, de tornar visível essa interioridade invisível, que é feita de sofrimento e dúvida. Greenberg representa, de uma forma simbólica, a única personagem dramática, cuja voz está desadequada em relação a todas as peças que a companhia põe em cena. Na *Gestapo*, não tem papel, no *Hamlet* é um figurante, no filme é uma voz dissonante. Embora o estilo sofisticado de Lubitsch negue a vitimização, Greenberg lembra-a continuamente de uma forma indireta e não óbvia, como símbolo do povo judeu e

⁶⁵ Cf. Greenberg como alter-ego de Lubitsch in Dorien Stuber and Marianne Tottlebaum, *To Be or Not to Be (a Jew)* *Lola Journal*, Novembro, 2014. Consultado a 13/10/2015 http://www.lolajournal.com/5/to_be.html

⁶⁶ Ibidem; “Jews could not trust any nation to include them as full-fledged members of the national polity, no matter how well they behaved, no matter how ‘German’ or ‘Polish’ they acted. Greenberg’s disappearance at the end of the film supports those anti-assimilationist arguments, at least inasmuch as we take assimilation to be a kind of acting or false consciousness”.

símbolo da vítima, que estabelece o contraponto com a aparente ligeireza da comédia conduzida pelos atores.

A farsa consuma-se através desta personagem, ela dá ao filme uma possível sombra transformada em riso. Apesar do dramatismo de Greenberg e do texto de Shylock, a forma como ele é usado – como artifício para enganar os nazis – recupera o tom de comédia, querendo dizer que apesar do drama, a alma/interioridade sai intocável, não se deixa cair, não é sobre ela que recai o mal, mas sobre o seu simulacro. O monólogo revela o que os nazis interpretam como um ato de revolta só porque é uma queixa sobre algo que o espectador sabe que é um simulacro, mas para os nazis é verdadeiro, pois a teatralidade do procedimento nazi está construída em simulacros, em ficções, e, por isso, não as distinguem, não só porque não têm qualquer cultura clássica (nenhum dos militares reconhece o discurso como sendo o do *d'O Mercador de Veneza*), mas também porque estão preparados para atuar e não para entender ou procurar entender. Essa “programação” das personagens nazis cria automatismos, facilmente desencadeados por um qualquer isco, como se de uma máquina (todo) se tratasse e não de um conjunto de homens.

Greenberg constitui um isco na medida em que o seu discurso se parece com um discurso perigoso, por ser interrogante e reivindicativo, sendo essa aparência suficiente para despoletar a ação. De facto, a personagem é perigosa, mas não pelos motivos pelos quais é presa. A chave da sua perigosidade reside na sua intenção, o que ela quer é libertar o grupo de teatro e possibilitar a sua fuga, esse facto os nazis desconhecem, o que sabem é algo exterior, alguém é apanhado no sítio errado à hora errada.

No cinema as intenções podem tornar-se visíveis para o espectador, embora na realidade elas sejam invisíveis no espaço público da ação, daí que o conhecimento do espectador ser superior ao dos atores, pois permite detetar as trocas de identidade que os atores não veem. Num mundo onde as aparências são uniformizadas, toda a subjetividade é perigosa e sujeita a escrutínio e a sua expressão é entendida como um ato de revolta. Embora o discurso de Shylock verse um sentimento subjetivo, com o qual o autor se identifica plenamente – “*Não temos nós ouvidos, boca, não*

*sangramos?*⁶⁷ –, ele usa o discurso como um simulacro, para se poder passar por quem não é. Verdade e simulacro são o mesmo, oscilam, verdadeiro é falso, falso é verdadeiro. O discurso é verdadeiro e é simulacro para Greenberg, mas esta duplicidade não tem relevância para os nazis, qualquer ambiguidade revela autenticidade e esta por si é perigosa, pois pode criar um espaço de empatia, de humanidade e de igualdade, desafiador da autoridade hierárquica sem a qual nenhum nazi sabe como agir.

A verdade pode ser enganadora, o espectador sabe isso, os nazis não, o seu modo de agir é imediato, de acordo com uma ordem pré-estabelecida onde as *nuances* subjetivas não têm voz, nem significado. Deste modo, podemos rir, porque o simulacro funciona, quem fica exposto ao riso é o ludibriado, e, todavia é ele o castigador, o homem da ação. O riso é a estratégia de reconstituição da justiça possibilitando assim a reconstituição do equilíbrio que tinha sido destruído pela injustiça dos carrascos. O riso sobrevém quando os carrascos são também vítimas dos mecanismos (ilusórios) do seu poder.

Greenberg é o único onde Lubitsch parece querer demonstrar uma unidade entre ator e personagem,⁶⁸ ele é o judeu Shylock d'*O Mercador de Veneza*, personagem evocada em três situações diferentes.⁶⁹ Esse monólogo, pela sua repetição, tem um valor simbólico no filme, evoca certamente o sofrimento do povo

⁶⁷ O monólogo original de Shylock refere-se aos judeus explicitamente, é uma queixa contra a discriminação dos judeus por parte dos cristãos. No filme, Greenberg omite a palavra “judeus”, refere-se a qualquer homem, que seja vítima de discriminação por parte de outro. Esta opção de Lubitsch poderá ficar a dever-se ao incómodo sentido por estas questões em Hollywood, ou para salientar o carácter universalista do discurso. O discurso original: “*Será que o judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afetos, paixões? Não é alimentado com a mesma comida, ferido com as mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, aquecido e arrefecido pelo Inverno e Verão, como um cristão? Se nos picarem, não sangramos? Se nos fizerem cócegas, não rimos? Se nos envenenarem, não morremos? E se nos fizerem mal, não nos devemos vingar?*” Shakespeare, William *O Mercador de Veneza*, Acto III, Cena2. Tradução de Helena Barbas.

⁶⁸ Cf. Greenberg: a não diferenciação entre actor e personagem. “*The only way for Greenberg to be what he is, or, for the film to represent him as he really is, is for him to play a role.*” Dorien Stuber and Marianne Tottlebaum, Consultado em 20/05/2015; http://www.lolajournal.com/5/to_be.html

⁶⁹ O monólogo é repetido quando Greenberg se indigna sobre o protagonismo de alguns canastrões que são atores principais em todas as peças, enquanto ele, carrega as suas lanças. Evoca para vingar essa injustiça, a hipótese de carregar com os canastrões para fora de cena. O riso provocado pela imaginação da situação é uma estratégia utilizada para repor o equilíbrio que a injustiça criara. Encontramos o monólogo de novo, ao referir-se ao povo polaco depois da invasão da Polónia pelas tropas alemãs e, no fim, como solução que permite a fuga dos seus companheiros para a Escócia. O monólogo aparece como ponto de reflexão sobre as injustiças e a necessidade de liberdade. Por isso, ele simboliza a própria humanidade (a perspectiva da humanidade).

judeu, mas também o sofrimento da humanidade, porque se dirige a sentimentos comuns a todos os homens. A identificação do ator Brassart, com a personagem, Greenberg, e com Shylock, não é um mero acaso, todas têm em comum o facto de serem judeus, o que permite ver uma transversalidade ou universalidade no judeu. A reiterada marginalidade ao sistema está presente nos três – Brassart é também um exilado nos EUA – mas essa marginalidade ocorre de forma velada e não explícita, permitindo entender a condição judia como uma condição de variadas formas, marginal e na sombra em relação ao protagonismo da ação. Não é por acaso que os três são atentos à própria natureza do teatro, porque de algum modo vivem a teatralidade do mundo, não se identificando com ela porque se sentem vítimas dessa teatralidade. O disfarce é-lhes doloroso porque se prende à sua vida e à sua condição.

Este dramatismo não se expressa, contudo, no choro e na vitimização. Apesar de Greenberg ser uma personagem dramática, por variadas razões entre as quais, para além da sua marginalidade no grupo, ser aquele que parece sacrificar-se pelos outros (não aparece na Escócia depois da fuga, nem viaja no avião que leva os atores polacos para fora da Polónia) é, também, o maior defensor do riso, percecionando o ridículo dos campos de concentração. Como espectador de sucessivas encenações que o sacrificam, Greenberg sabe que essa sucessão de injustiças, essa queda deliberada da humanidade no mal não é nova mas antiga e sempre renovada, a ironia da personagem deriva desse saber e demonstra uma resignação infinita face à tolice dos homens, daí o riso ser a única resposta.

Poderemos ilustrar esta ironia com a cena de Maria Tura, a atriz que aparece com um vestido de baile sumptuoso no *plateau* dos ensaios da peça sobre a Gestapo, quando ia interpretar uma prisioneira dos campos de concentração. O encenador fica furioso, pois esta roupa está completamente desadequada à cena, Maria Tura resiste, mas o espectador compreende que essa desadequação da roupa em relação à situação, é apenas vaidade. Greenberg, contudo, defende-a, argumentando que a situação provocaria uma enorme gargalhada. De novo nos surge a inverosimilhança da conjuntura; para o encenador, no registo realista, essa inverosimilhança corromperia o efeito dramático, mas para Greenberg, pelo contrário, o riso é a única arma, pois os pactos tácitos com a inverosimilhança não são um erro das vestes de uma atriz, mas a

estrutura da própria experiência humana a que ele já se resignou, mas que não deixa de compreender a cada instante, daí a gargalhada.

Podemos detetar o mesmo efeito na representação que o seu amigo faz de Hitler, para a mesma peça: *"Heil, myself!"*, responde ao grito dos oficiais na saudação *"Heil, Hitler!"* que seria a resposta lógica, no entanto, de novo o pacto de inverosimilhança se sobrepõe. Esta substituição da realidade por vários pactos de inverosimilhança é o que Greenberg desoculta com a frase *"uma gargalhada nunca é negligenciável!"*. O riso é para ele a única forma de reagir a uma realidade absurda, onde todas as fantasias podem ter lugar e não há limites.

A distância de Greenberg torna-o capaz de denunciar a teatralidade da experiência humana, de tal modo mergulhada nessa teatralidade, que não a vê. Pelo contraste do inverosímil na representação enquanto uma imitação exagerada da realidade é a própria inverosimilhança da realidade que se torna visível; veja-se a crítica ao ator canastrão, mergulhado na sua teatralidade pomposa. O trocadilho com a palavra *"ham"* que significa presunto e canastrão permite a Greenberg não lhe chamar diretamente canastrão, mas dizer, de forma cifrada, duas importantes informações que só um espectador atento e distanciado pode compreender. Primeiro que Greenberg é judeu (pois ele afirma não poder comer *"ham"*, ora os judeus não comem a carne de animais bífidus, entre os quais o porco) e segundo; a repulsa por atores que são incapazes de compreender o poder da arte e apenas se servem dela para alimentar a sua vaidade pessoal.

Este lugar de Greenberg apela ao lugar do espectador crítico e ativo, construtor de um juízo em relação à forma autopromocional e narcísica como os atores representam. Esta crítica é simultaneamente uma exigência de autenticidade na representação (entre ator e personagem) e uma vontade de comunicação com os espectadores, num sentido de todos, através dos mecanismos do riso, comungarem de um mesmo mundo que repudia a aceitação tácita de mecanismos absurdos.

Parece um contrassenso em Lubitsch que a autenticidade e o riso possam estar de algum modo juntos, quando a autenticidade se liga a uma certa inocência e as suas personagens são sofisticadas no jogo social. A inocência presta-se ao gozo, não se coaduna com o jogo social e por ter uma simplicidade desarmante pode ser entendida como idiotice e cómica enquanto desfasada desse mesmo jogo. O mecanismo da

comédia exige uma distanciação do espectador, em que a autenticidade acaba por ser aproveitada para fazer sobressair um certo cinismo das personagens. Esse cinismo, de dizer o contrário do que se pensa só para provocar um certo efeito, vive do efeito provocado e não da correção ética.

O espectador de Lubitsch quer-se também sofisticado, capaz de rir do engano do adultério, não se quer certamente moralista, uma vez que o moralismo é o que há de mais contrário ao riso. A autenticidade ou é verdadeiramente inocência de juventude (o jovem oficial) ou artifício usado para conduzir a certas expectativas do espectador para logo em seguida surgir o seu desmentido, numa espécie de jogo do rato e do rato que é também ele um mecanismo de comédia. Ora, em Greenberg assistimos a uma autenticidade que não é enganosa, nem artificial, mas reveladora, no sentido de desocultação, de retirar o véu. O riso é expressão dessa autenticidade, de necessidade de quebrar as regras, de ver de outro modo, o riso é a expressão que une todos quando se esquecem das convenções e das regras, ele é como espirrar, tão irresistível e tão prazenteiro como espirrar, diz Greenberg.

Nesse sentido é curioso verificar que o único que não diz piadas e se leva muito a sério é Siletsky, é também o único que não esquece as regras, pois se identifica com elas, sendo a personagem maligna, no sentido em que há nele uma intenção malévola, que não encontramos nos outros personagens nazis para os quais as convenções e as regras são exteriores e que a elas obedecem por medo de represálias.

II.5. Greenberg e Eichmann: a subjetividade e a falta dela.

Recapitulemos: na personagem de Greenberg parece convergir a “mensagem” de *To Be or Not to Be* – o riso une os homens, na medida em que destrói as convenções que os separam, sejam elas, morais, sociais ou políticas. Por outro lado, o riso põe a nu o ridículo da repetição de procedimentos sem sentido e a adesão esforçada de cada um ao sem sentido, mostrando os vários fingimentos e os cenários irreflectidos onde cada um tenta sobreviver. O riso é assim uma forma de reconhecimento de que afinal é o mesmo mundo onde todos habitamos, apesar de cada um estar empenhado na representação de um papel numa peça diferente.

Greenberg não é cômico, visto que ele é uma personagem dramática, talvez a única do filme, ele é mais o *ironista*,⁷⁰ vê as convenções da vida social, com os seus fingimentos a passarem para o Teatro e a desvirtuarem a arte, quando o Teatro deveria ser uma forma de expressar e criticar esse mesmo fingimento.⁷¹ A vida social regida por regras e convenções onde ele não encaixa, e o teatro como arte da vida, mostrando como é não fingir bem, nem poder fingir, apanhando os vícios sociais e mostrando as várias subjetividades, ou melhor a humanidade escondida atrás das armadilhas da linguagem e da cumplicidade do espectador.

Veja-se o discurso repetitivo de Tura acerca do fabuloso ator que é, quando faz de coronel Ehrhardt, os seus vícios, a vaidade, o ciúme, estão sempre presentes nas personagens que representa, Tura não é crítico como Greenberg, mas é mais cômico, é um ator que não se interessa pelo teatro mas por si próprio. Greenberg, pelo contrário, está sempre numa posição de falar do teatro, mas ao falar das personagens está a falar de si próprio, como se precisasse de um meio artificial/jogo de faz-de-conta para se poder revelar, sem essa personagem de Shylock, o seu poder é nulo e ninguém o leva a sério.

O riso de Greenberg é, contudo, amargo, ele é o perdedor que se sacrifica pela empresa, não está na vitória final, mas sem ele a artimanha não teria sido levada a cabo. Papel crucial de vida ou de morte, onde se joga o destino coletivo, nele (Greenberg) está o poder da arte, a sua dupla face, de imitação e verdade, tal como em *Hamlet*, o teatro é uma forma de revelar o culpado da morte do rei e essa empresa de saber a verdade através do teatro tem como condição o seu sacrifício pessoal, a sua morte.

Poderá haver alguma relação entre o judeu Greenberg e o nazi Eichmann? O primeiro escolhe a personagem teatral com a qual se identifica, essa personagem é uma forma de comunicar os seus sentimentos e os seus juízos de modo a ser ouvido, é uma personagem fora da peça, Shylock, desenquadrada do que está a acontecer e

⁷⁰ O ironista, está desfocado do mundo social porque não leva as práticas e normas que constituem esse mundo de forma séria. Cf. Alastair Hannay and Gordon D. Marino (eds), *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998.

⁷¹ O teatro é o meio mais eficaz para dar a ver os fingimentos sociais uma vez que ele é, pela sua própria natureza, uma imitação da vida, podendo desmascarar a forma como a experiência humana ganha sentido assumindo uma série de papéis que vamos repetindo por imitação, mas dos quais a nossa identidade está apartada.

escolhida como reflexo da sua interioridade, é a manifestação visível da arte teatral, um sujeito para quem o teatro é uma forma de intervir. No segundo, a personagem coloniza por completo o ator, de modo a que todos os seus gestos e falas são teatrais, obedecem ao guião institucional, à cartilha previamente estipulada pela construção ideológica e social do nazismo. Antes de ser alguma coisa, ou em vez de ser alguém, Eichmann é um funcionário, é esse estatuto que modela a sua forma de pensar, esse estatuto substitui o seu vazio existencial. Encaixar em algo maior, fazer parte de algo, querer ser dirigido, necessitar da aprovação dos outros, são traços de carácter de alguém cuja interioridade foi colonizada pelas regras e ideias do partido. A personagem de Greenberg faz o movimento contrário, ela não se fixa em nenhum grupo ou estatuto social ou ideológico, aparece como despegada, marginal. Nessa marginalidade ela não perde o seu sentido crítico, nem o seu eu, a sua subjetividade, pelo contrário, o teatro ocorre como uma forma de tornar essa subjetividade visível, comunicável, um meio de mostrar o que está por detrás do espetáculo.⁷²

Em Eichmann tal marginalidade não é possível por ser desprezável, a sombra e a luz, artifícios da arte teatral, mostrar, ocultar, não têm utilidade. Não sabe simular porque pensa que não tem nada a esconder. A sua subjetividade foi destruída e substituída por ser supérflua, o pensar que interessa enquadra-se nessa personagem do funcionário – é essa a peça que dá sentido ao personagem, ao qual se colou que faz sentido para si, uma forma de construir o tal nicho de verosimilhança com o mundo “normal” de gente respeitável. Não existe fora, num mundo do avesso, Eichmann encontrou o seu nicho de verosimilhança e nele pode respirar. Num mundo ficcionalmente construído, todas as imagens de autenticidade (Humanidade) são substituídas por identidades fictícias, teatralidades, criadas por uma máquina de propaganda que vigia e cria simulacros. O indivíduo, sem essa fictícia pertença, ficaria apagado, correria para se poder encaixar num outro modelo institucional onde pudesse voltar a não pensar, a não ter que construir a sua identidade.

⁷² O recurso de Hamlet ao teatro tem essa mesma intenção de deixar cair as máscaras, embora sendo um mecanismo de ficção, de imitação, pode ser um mecanismo de verdade, na medida em que imita a vida e confronta os autores com a visão exterior, física, do que, de algum modo, se encontra no seu pensamento de forma invisível. Deste modo, teatro é um meio de mostrar o que está por detrás do espetáculo, o que se esconde porque é vil. Cf. *Hamlet*.

CAPÍTULO III – O PALCO DA HISTÓRIA

III.1. A construção das narrativas do julgamento

Saber quem é Adolf Eichmann incitou muitos autores e produziu inúmeras narrativas.⁷³ O seu julgamento foi mediatizado para todo o mundo e as opiniões reproduziam a dificuldade de pensar o mal, não só no sentido concreto do mal nazi, mas o mal em geral. Recrutando uma tradição que, segundo Arendt e poderemos afirmar, com razão, não é suficiente para a compreensão dos novos factos com que a humanidade se confrontou no nazismo. Os retratos de monstro sádico, idiota, perverso, ou mero executante de ordens num sistema perverso, centram o mal na intenção ou, na falta de intenção, na idiotia, rejeitando que o mal possa ser realizado por pessoas normais sem intenção malévola. O tribunal parte do princípio que quem comete tais atos é um monstro sádico, desse modo, o julgamento está feito antes do julgamento ter lugar, daí que este seja uma teatralização, um faz-de-conta, para servir sobretudo de resposta e de exemplo ao mundo. A crítica de Arendt pretende desocultar a farsa do julgamento, demonstrando que este perpetua a instrumentalização dos factos ao serviço de uma ideia que deve prevalecer nem que para isso se tenham de distorcer os factos. Todas as razões e todas as ações são instrumentos ao serviço de uma certa crença necessária que, por si, justifica todas as razões e todas as ações. A crítica demonstra assim o que parece ser um escândalo: a teatralidade do julgamento prolonga a farsa do “idealismo” que os nazis souberam eufemisticamente chamar à propaganda ideológica.

Embora a fidelidade à verdade dos factos seja a exigência da narrativa histórica, convergindo num mesmo significado lato narrativa e História, não se compreende

⁷³ Sobre Adolf Eichmann, a documentação inclui inúmeros relatos e géneros narrativos mais romanceados e ficcionados ou mais históricos e documentais. A narrativa de Arendt é corroborada, por exemplo, por Harry Mulisch, *Criminal Case 40/61 The Trial of Adolf Eichmann*, 2005, enquanto o historiador Paul Rassinier, na obra citada, refuta esta visão de Arendt, baseando-se na alegação final do réu.

porque não consta da narrativa do julgamento o discurso final de Eichmann.⁷⁴ Nele podemos ver uma imagem alternativa à veiculada por Arendt de um homem sem pensamento e sem consciência; há no seu discurso final uma lógica e uma consistência que é consonante com a consciência de um homem crítico em relação aos aspetos menos legais do julgamento. Este discurso ilumina de outro modo a personalidade do réu. Na declaração final Eichmann nega veementemente ser o monstro que o tribunal quer fazer crer, não se assume como culpado, e insiste na noção de ser vítima e bode expiatório de um espírito de vingança cega.⁷⁵

Na sua alegação final nega a responsabilidade do mal para quem apenas executa ordens e atribui ao decisor essa responsabilidade. Como executor afirma cumprir as ordens por obrigação ou submissão aos seus superiores hierárquicos e à lei de Estado ou Razão de Estado. Moralmente, alega ser essa a sua única responsabilidade e, como tal, não se sente culpado do mal cometido sobre os judeus. Alega também não ter “autoridade, nem competência” para dar tais ordens e tomar tais decisões.⁷⁶ Para o fim, quando é implementada a “Solução Final”, a partir de 1942, socorre-se da expressão “os múltiplos caminhos da moral”⁷⁷ para justificar os seus atos.

A questão central da responsabilidade individual num regime em que a liberdade individual não existia, é um dos argumentos de Eichmann para negar a sua responsabilidade. Esse argumento do réu não tem, contudo, corroboração nos factos. Muitas obras documentais confirmam o que é dito na obra de Arendt, ou seja, a coação psicológica num regime totalitário é forte e incita à obediência (para se poder ser visto como honrado, um dos lemas éticos declarados pelo réu),⁷⁸ mas a coação não

⁷⁴ Veja-se a alegação final de Eichmann em Paul Rassinier, *Le véritable process Eichmann ou les vainqueurs incorrigibles*, Paris, La Vieille Taupe, 1983, pp.108-109.

⁷⁵ “On dit que j’aurais pu refuser d’obéir et que j’aurais dû le faire. C’est une considération après coup. Dans les circonstances du moment, c’était chose impossible. Il n’a pu en être autrement pour personne.” Paul Rassinier, *Op cit.*, p.108.

⁷⁶ Eichmann que assistiu como secretário à conferência de Wannsee, onde altos cargos administrativos e militares organizaram e decidiram levar a cabo a “Solução Final”, admitiu em tribunal que não tinha competência moral para julgar o que os seus superiores tinham decidido. Cf. EEJ, p.179.

⁷⁷ Podemos ver na obra de Rassinier o discurso final de Eichmann. Refere-se nesta obra que teve de se socorrer de outros caminhos da moral para poder continuar a cumprir o seu dever. Cf. *Op.cit.*, 109.

⁷⁸ Ver esta tese proposta por Arendt e corroborada em Daniel Jonah Goldhagen, *Os Carrascos Voluntários de Hitler*, Lisboa, Editorial Notícias, 1999, p.345: “Os membros do pelotão tinham liberdade

vai até ao limite da ameaça de morte. Negar-se a cumprir ordens alegando razões de fragilidade é ainda uma possibilidade admitida pelo regime. Esse tipo de ocorrências resolvia-se com a mudança de funções. Mas a possibilidade de desobedecer nunca foi equacionada por Eichmann, pois declara preferir o suicídio, se as ordens lhe criassem uma dualidade interior intransponível.⁷⁹

Arendt atribui a Eichmann a incapacidade para pensar (*thoughtlessness*), a ausência de atividade pensante, a ausência de um pensamento estruturado e consistente consigo próprio. Termo dúbio conceptualizado mais tarde, este *thoughtlessness* prender-se-á à reflexão que, segundo Arendt, é apontada não como causa do mal mas como algo que em situações limites não impedirá uma pessoa “normal” de cometer ações causadoras do maior dano sem consciência da culpa. Pelo contrário, pensar, poderia impedir-nos de cometer ações que fossem causadoras de dano, impedir-nos-ia de praticar o mal. Este “pensar” é o mecanismo que resulta dessa atitude de espectador, aquele que reconstrói na sua imaginação a narrativa do mundo, sendo simultaneamente todos os que dele participam ativamente. Ao ter uma linguagem de *slogans* e frases feitas, Eichmann não teria capacidade para construir uma narrativa verosímil dos acontecimentos. Para além de um deficiente e imitador uso da linguagem, não teria capacidade para ver o sentido das ações dos outros quando não estão diretamente ligadas com a sua carreira. Essa incapacidade de criar uma narrativa verosímil, seria uma das consequências de não ser capaz de pensar, contudo no seu discurso final a sua narrativa dos factos é verosímil e não disparatada, e persuasora, embora segundo Arendt, Eichmann se limite ao uso de “palavras aladas”, isto é, *slogans* e “frases feitas” para evitar confrontar-se com os seus problemas de consciência.⁸⁰

Arendt considera que a verosimilhança do discurso de Eichmann é uma imitação dos discursos empolgados que teria ouvido e prolonga esse efeito de títere, caixa-de-ressonância, sem a compreensão do sentido. Corrobora esse argumento com a falha de memória e a falta de imaginação e não a falta de raciocínio, do réu. O

para dizer não à chacina”, “As ofertas e as oportunidades de serem afastados da participação direta nas execuções foram aceites, tanto na frente do batalhão reunido, como na intimidade dos pelotões.”

⁷⁹ “Se o tivessem nomeado comandante de um campo de morte, à semelhança do seu bom amigo Hoss, teria sido obrigado a suicidar-se, pois era incapaz de matar.” Cf. EEJ, p.155.

⁸⁰ Cf. EEJ, p.168.

entusiasmo por belas e eloquentes palavras não significa que elas resultem de uma compreensão da situação colocada pela história, isto é, a compreensão do indivíduo sobre o que fez e o que aconteceu. Pensar exige a revisão na imaginação de tudo aquilo que se viveu. Esse movimento exige também a recordação da vida enquanto passado e a fixação dos seus detalhes para que mais tarde possam ser reconhecidos no ato de pensamento. Sendo assim, pensar é uma forma de ação, de pôr algo em marcha, isto é, dar uma forma nova a algo, implica também e necessariamente algo que o réu se recusa a fazer, até ao fim: reconhecer o discurso das vítimas.

Se, por outro lado, o tribunal não dá a dimensão do carácter do protagonista, ao considerá-lo monstro, fazendo uma interpretação parcial da história.⁸¹ A narrativa do réu na sua alegação final também é parcial. A narrativa correta tem de contemplar os dois lados e ainda a narrativa das vítimas e de todos os intervenientes. Esta polifonia da narrativa configura uma descentralização do problema teleológico da História como uma luta entre o Bem e o Mal, como cada um dos intervenientes julga. A questão teleológica coloca-se como responsabilidade para com as gerações futuras, mostrando os mecanismos com que cada um joga um certo jogo e a interação entre todos, que se caracteriza por permanecer um conjunto de peças fechadas, onde cada um faz parte de um teatro particular tendo perdido a visão do todo. Arendt pretende constituir-se como alternativa, redimensionando a noção do mal humano na História como um problema antigo, mas que adquire proporções novas como resultado de uma perda de mundo comum. A acusação final a Eichmann recorre de um juízo teleológico. A culpa reside nos que pretendem decidir sobre quem é humano e quem o não é, deste modo, há um juízo teleológico que aponta para uma dimensão de juízo final da humanidade perante os crimes de Eichmann enquadrados na História.

⁸¹ Ver os dois lados é o trabalho da imparcialidade do juízo, a exigência da obra que perenemente fica para as gerações futuras poderem perceber o passado. O narrador tem a responsabilidade, mesmo perante o horror do Holocausto, de permanecer imparcial. Homero e Heródoto são ambos invocados como modelos.

III.2. A importância da narrativa para a noção de humanidade

Eichmann em Jerusalém não deixa de ser a narrativa de um acontecimento. A autora reivindica o testemunho de contemplar os vários lados, ou as várias perspetivas parciais justapostas das vítimas, do réu, bem como dos advogados de defesa e acusação presentes. E, ao mesmo tempo, ser fiel aos factos de acordo com os documentos e testemunhos anteriores de judeus proeminentes, filósofos, historiadores, e todos aqueles que, não estando presentes de um modo direto, são invocados nos seus testemunhos. Esta “imparcialidade” confunde-se com a visão geral do acontecimento e dos seus intervenientes sem deixar de evocar o carácter autoral da obra, isto é, o julgamento da autora sobre esta visão geral, ou de outro modo, o julgamento do julgamento.

A narrativa dá sentido à amálgama dos acontecimentos, e, simultaneamente, permite, para quem lê, o confronto com outras perspetivas ou outras narrativas dos mesmos acontecimentos. O sentido do que aconteceu não seria apenas um, mas a justaposição de várias perspetivas. Estas são as regras inseparáveis da narrativa, e este é o facto consciente, mas não completamente dominado pela autoria. O efeito da obra escapa, ao desígnio do autor, fator determinante para o apuramento da História, a contraposição entre várias narrativas que vários autores inscrevem no mundo vão sendo filtradas por leitores capazes de entenderem ao seu modo. Não há outra forma de julgamento para quem não foi testemunha dos acontecimentos, senão o confrontar-se com essas várias narrativas constituídas. Nada no que concerne aos assuntos humanos pode escapar a essas perspetivas, não há mais nada senão o confronto com os factos e o sentido que os homens constroem sobre eles. Todavia, se na história ambos se confundem, é preciso distinguir entre a verdade dos factos e as opiniões, novos factos permitem novas opiniões, essa é constante atualização que faz da História um processo em construção e não um dado. Estes são, parecem-nos, alguns dos pressupostos normativos ou teóricos para a compreensão da narrativa de EEJ. São também estes pressupostos necessários para contrapor a esta “imparcialidade” narrativa a parcialidade narrativa da propaganda nazi construtora de uma certa ideia de humanidade baseada numa História parcelar, numa só perspetiva

que anulava qualquer outra perspectiva. Ao anular outras histórias, a narrativa constituía-se, para o nazismo, como única e identificava-se com a História de modo a serem o mesmo, perspectiva e realidade eram o mesmo, História e narrativa nazi impunham-se como a verdade histórica, deste modo substituíam a contingência dos acontecimentos por uma necessidade inscrita como expressão do desígnio superior da História, que era a intenção ideológica dos líderes.

A esta visão unificadora da narrativa histórica, opõe-se também a tensão narrativa de EEJ, resultante de uma oposição inexpugnável entre o que precisamos lembrar e o que queremos esquecer ou ultrapassar. O que precisa de ficar como um lastro para as gerações futuras não cometerem os mesmos erros e o modo como reconstruímos a esperança. Esta tensão poderá ser intuitivamente expressa pela oposição entre aqueles que querem minimizar a tragédia e os que a querem glorificar e engrandecer.

Toda a perspectiva narrativa se constrói sobre factos, não por uma questão normativa mas porque sem ela, sem a narração, os factos morreriam, desapareciam, seriam esquecidos. Do mesmo modo que sem o espectador/narrador, tudo o que o ator faz desaparece na sua *immediatez* sem sentido.

A multiplicidade dos factos do ser-no-mundo, das suas ações, ganham sentido na fala de alguém, em alguém que conta, mas esse alguém regista o que nessa multiplicidade o tocou ou tocou alguém, esse é o critério pelo qual a narrativa seleciona os factos, isto é, retira-os da multidão de acontecimentos de modo a contar a história. Pedaco retirado ao *continuum* onde a ação humana se dá. Assim, poderemos dizer que nesta seleção manifesta uma certa forma de entender o que aconteceu e de considerar certos factos como decisivos em relação a outros displicentes. A liberdade de narrar permite a visão geral da História como o desenrolar de narrativas por onde a ação contingente e transitória ganha um estatuto imortal.⁸² Salientar esta ou aquela história de modo a imortalizá-la numa obra não decorre do acaso, mas pressupõe, então, uma vivência dramática, pois pela memória ou imaginação reconstruímos o que nos tocou. Sem essa vivência nenhuma narrativa se

⁸² As ações humanas não podem ser fixadas como eternas, porque isso significaria que obedecem a um modelo necessário transhistórico. Podem, contudo, adquirir um estatuto de imortalidade por poderem ser imortalizadas numa obra.

constituiria, pois ela não nasce apenas da necessidade de descrever, mas de reconstruir a experiência do acontecimento e só nesse sentido o imortaliza.

Narrar não é o mesmo que descrever factos, mas descrevê-los de modo a reconstruir uma experiência individual e coletiva tocada de certa forma por esses factos. Isto é, a narrativa espelha o estado moral daquele que narra. Acrescentam-se os pormenores e embeleza-se, ou enegrece-se o discurso narrativo, de modo a expressar e comunicar algo, ou seja, a reproduzir o efeito que essa história teve sobre o espectador distanciado, não apenas de uma perspectiva pessoal mas sobre a comunidade onde este está integrado.⁸³

Com estes pressupostos, Arendt pretende desmistificar a questão do estado moral e do juízo moral que a narrativa comporta enquanto visão do vencedor e nunca do vencido. De que lado está? É uma pergunta que se coloca, e uma das suas críticas mais ferozes, como se o autor tivesse necessariamente de representar um dos lados do conflito. A sua narrativa reivindica esse estatuto universal da narrativa como mecanismo intencional da consciência humana que tende a construir histórias com a sua experiência do mundo. Reivindica, portanto, o estatuto de lugar da humanidade, não como ideia, mas como a perspectiva de um espectador imparcial, aquele que tende a ver os acontecimentos sem se colocar do lugar do vencedor ou do vencido. Nesta reivindicação de imparcialidade está presente o modo de Homero contar as histórias de gregos e troianos, como se fosse na sua narrativa reconstruir a experiência de ser humano enquanto vivência dramática, não de oposição bem/mal, que seria a oposição entre vencidos e vencedores, mas no sentido de tornar visíveis os variados lados da contenda.⁸⁴

⁸³ A narrativa histórica não julga moralmente, pois tem em consideração o acontecimento, a dimensão do acontecimento para a humanidade. O juízo moral não é adequado ao juízo sobre as ações humanas na história. Podemos fundamentar esta perspectiva com a citação poética que Arendt faz da dicotomia entre o juízo moral e o juízo do espectador imparcial e desinteressado, socorrendo-se da ideia de Kant sobre a Revolução Francesa; *"Had he acted on the knowledge he had gained as a spectator, he would, in his own mind, have been criminal. Had he forgotten, because of this "moral duty," his insights as a spectator, he would have become what so many good men, involved and engaged in public affairs, tend to be—an idealistic fool."* Arendt, LKPP, p.54.

⁸⁴ Homero, citado por Arendt, cuja história é fonte de exemplos de homens virtuosos, com validade exemplar, pode ser inspiração para o modelo de imparcialidade, mas os acontecimentos que Arendt narra nada têm em comum com os acontecimentos narrados por Homero. Enquanto o discurso de Homero tende a enaltecer os feitos dos vários heróis da guerra de Troia, os acontecimentos atuais, pretendem mostrar o contrário, a falta de heroicidade, a perda de um mundo comum onde os litigantes

Mas se o modelo narrativo seguido e constantemente referido por Arendt como começo da História são as narrativas de Homero, estas não têm a mesma tensão dramática que se coloca ao espectador dos acontecimentos que se pretendem narrar. Pois, se a narrativa imortaliza os protagonistas da ação, lembrando-os para o futuro, a narrativa do nazismo e dos males cometidos não foge à tensão entre lembrar e esquecer, isto é, em lembrar os acontecimentos, para não se voltarem a repetir. A História atual, pelo contrário, ao invés de heróis capazes de simbolizar as maiores virtudes, tem homens como Eichmann. Se os feitos cruéis representavam a humanidade na sua luta pela autonomia face aos deuses, os protagonistas da História atual são representantes da humanidade nos seus vícios e não nas suas virtudes. Os heróis desapareceram, ou são exceção, os protagonistas são charlatães, a narrativa reconstrói a experiência de uma desconexão entre o narrador/espectador e os atores. A guerra não é a forma de edificação do carácter, ninguém representa ninguém, apenas a si próprio, não há personagens com validade exemplar. Esta tensão narrativa, de imortalizar – pela própria natureza da narrativa – o que não tem qualidades, o que se quer destruir, legitima a escolha da comédia como expressão mais adequada, por oposição à tragédia.

Se, por um lado, a narrativa tem um efeito de distanciação, o discurso dramático do teatro tem o sentido inverso, aproxima. Neste tópico poderíamos comparar as duas obras que nos ocupam: enquanto *Eichmann em Jerusalém* faz subsumir o discurso dramático na narrativa, *To Be or Not to Be* faz o movimento inverso, subsume a narrativa ao diálogo dramático. Utilizamos aqui “dramático” para nos referirmos ao discurso direto que presentifica as personagens, isto é, torna-as presentes, próximas e vivas, atuantes umas em relação às outras. Pelo contrário, a técnica do discurso narrativo faz sobressair a presença do narrador como testemunha de um acontecimento onde as várias personagens estão “mortas”, ou seja, situadas no passado que já não nos toca, e são “representadas” pela narrativa.

pudessem pelear em condições de igualdade. Daqui se pode inferir que o tom mais fiel a dar a esta narrativa não será certamente a narrativa épica; a comédia retrata melhor este mundo comum inexistente, onde o herói é um ser isolado e sem visibilidade (veja-se o sargento Schmidt como um herói que apela antes de mais ao silêncio, exatamente porque está isolado devido à inexistência de outros casos).

Para ilustrar este efeito poderemos recorrer aos momentos narrativos do filme por contraponto aos momentos não narrativos de discurso direto, os momentos dramáticos. Os primeiros contam através de uma “voz off” os acontecimentos. Cabe à “voz off” o relato dos factos como a invasão da Polónia pelas tropas nazis. Esse relato visa informar o espectador sobre o que se passa, sem que este seja chamado a compreender ou a reconstruir a história do filme, pois trata-se da chamada à verdade do facto. Só o faz quando o teatro, o discurso dramático entre as personagens, tem lugar. Só nesse momento é chamado a compreender, é intelectualmente estimulado a criar distância para descodificar, face à proximidade das vidas das personagens que se apresentam de um modo caótico e parcelar.

Assim, o efeito de verosimilhança na obra de Arendt resulta da verdade dos factos, enquanto a obra de arte, o filme ou o teatro, resulta da ação das personagens fictícios, cujos sentimentos e intenções, são familiares à experiência do espectador. É nesse aspeto que se dá a proximidade, enquanto a narração (histórica) tem uma exigência de verdade, e, como tal, necessariamente distanciada. O primeiro criaria um efeito de distância que aliviaria a tensão sobre a possibilidade de sermos chamados a julgar, enquanto que a proximidade dramática nos exige uma visão geral para compreender. Nesse sentido, poderemos concluir que a proximidade aos vícios humanos dos protagonistas e a distância em relação à repulsa pelos atos cometidos são complementos para uma visão geral do “estado da humanidade” e justificam a visão crítica e irónica dada em ambas as obras.

O Teatro do tribunal a que Arendt chama ironicamente “a casa da Justiça” pretende dar uma imagem de justiça e legalidade assente numa série de injustiças e ilegalidades, por detrás do palco: 1) Eichmann não poderia ser julgado em Israel sem ter presentes os representantes dos países das vítimas dos seus crimes segundo o Direito Internacional. 2) Não poderia ser julgado pelo Direito Comum, porque os seus atos não eram crimes ao tempo em que foram praticados. 3) Passados vinte anos, os crimes cometidos já tinham prescrito. 4) Foi raptado pela Mossad na Argentina, onde

tinha um visto de asilo concedido pelo governo argentino, só a Alemanha poderia pedir a sua extradição.⁸⁵

O julgamento de Eichmann e a expressão “banalidade do mal” pode entender-se como uma narrativa, cuja tensão dramática reside na impossibilidade de identificação com qualquer dos protagonistas, porque faz sobressair continuamente o excesso de teatralidade e parcialidade do julgamento, como se o mal da obliteração dos factos se pudesse corrigir continuamente com a verdade moral sobre eles. Esse procedimento é natural para o réu e para os acusadores. Contribui para a interrogação, para uma tensão, e não para aliviar ou para fixar a narrativa mostrando os erros com os quais se vão manipulando os factos para possibilitar um desenlace que agrade aos vencedores. Nesse sentido, é uma interpelação à nossa humanidade e à nossa ideia de mal, desconstrução da ideia de mal enquanto discurso dos vencedores sobre os vencidos.⁸⁶

III.3. A narrativa a partir dos factos. Quem é Eichmann? Facto ou opinião?

A questão dos juízos de facto que tradicionalmente têm um carácter de verdadeiro ou falso é reiterada no célebre artigo de Arendt sobre a distinção entre verdades de facto e verdades de razão.⁸⁷ As verdades de facto são a matéria da narrativa histórica, mas discerni-las no aglomerado de invenções e distorções da vida política é a prioridade, o dever do narrador. Vimos anteriormente que a narrativa

⁸⁵ Arendt reconhece estes atropelamentos jurídicos, corroborados por outros autores como Rassinier. Cf, Op.cit., p. 103.

⁸⁶ A questão da verdade dos factos deve ser aferida pelos leitores na medida em que confrontam narrativas. De um modo geral, é o confronto de narrativas que permite a imparcialidade e que faz sobressair uma visão objetiva do que aconteceu. Poderemos falar de uma intersubjetividade como visão geral assente nas várias interpretações seleccionadas pela história. Esse princípio estaria presente na escolha do lugar para criar a sua narrativa, no entanto, parece-nos que essa intersubjetividade tem como pressuposto algo que é colocado em causa pela autora, a vontade do leitor procurar a visão geral. Essa humanidade imparcial e crítica que procura ajuizar a partir de várias perspetivas está em contradição com essa outra que se satisfaz com os seus nichos de verosimilhança, mesmo que o mundo seja, na generalidade, inverosímil.

⁸⁷ “A verdade de facto tem que sobreviver ao assalto do poder; ela corre o perigo constante de ser colocada fora do mundo, através de manobras, não por algum tempo, mas virtualmente, para sempre.” Cf. Arendt, “Verdade e Política” in *Entre o Passado e o Futuro*, 2006, p.241.

centrada nas verdades de facto, apresenta-nos a farsa de tratar os factos de acordo com ideias predefinidas, negando-se a vê-las, e que podemos identificar esse procedimento em ambos os lados presentes no julgamento enquanto mecanismo de alívio das consciências, constituindo esse *modus facienti* um motivo de interrogação sobre a moral, criando essa interrogação uma tensão dramática, que não se pode responder utilizando as tais ideias pré-concebidas. Afinal, quem é o réu? Poderá haver factos sobre o carácter de Eichmann?

Para Arendt, este é o facto que é preciso compreender: como é possível que alguém que não é idiota, nem monstro, possa ter cometido crimes tão horrendos sem compreender a dimensão dos seus atos? Qual é a verdade de facto sobre o carácter de alguém? O efeito de múltiplas narrativas sobre um carácter levar-nos-á a supor que são todas credíveis? Embora o carácter possa não ser um facto, isso não é o mesmo que dizer que o carácter de alguém depende das opiniões. Continuam a distinguir-se factos. Por exemplo as ações cometidas, as que o réu assume e as que não assume, são factos.⁸⁸ Quem é Eichmann? A afirmação – o réu não compreende o mal cometido – não pode ser entendida como uma verdade de facto. Há contudo factos relevantes que foram escamoteados ou elididos em nome da ideia prévia. Por exemplo, era dado como um facto que tinha organizado as listas de judeus deportados quando, se apresentaram provas de nomes de judeus proeminentes que o fizeram.⁸⁹

O facto tem uma descrição que detém unanimidade, o carácter não tem tal característica, isto é, ele não se revela capaz de ser contido numa descrição que possa ser entendida e representada do mesmo modo e sobre a qual todos estejam de acordo. O carácter não aparece senão de uma forma intermitente e múltipla, isto é, um traço como o da “estupidez” fundamenta-se na teimosia de não querer ver o que se está a passar, na não consistência das suas afirmações, crenças e actos, todavia, não

⁸⁸ A questão de haver múltiplas narrativas não tem o efeito de apagamento e de relativismo sobre os factos, ao ponto de se colocar em dúvida os factos e, portanto, poder facilmente esquecê-los. Esse é o grande perigo para o futuro, o branqueamento da História. O efeito plural das narrativas sobre Eichmann, dá-lhe um protagonismo evidente na História, mas o “quem” não está esclarecido.

⁸⁹ Cf. Arendt, EEJ, pp. 100, 198. Apresenta Arendt o facto corroborado por Rudolf Kastner que teria salvado muitos judeus “proeminentes” ao elaborar e seleccionar listas de judeus “vulgares”, presume-se com nomes e moradas, para serem enviados para os campos de concentração, sacrificando os judeus “vulgares” por judeus “proeminentes”. Este judeu era dirigente, na Hungria, de um comité de protecção e salvação dos judeus e foi acusado de ter negociado com Eichmann a elaboração das referidas listas. Arendt pretende apenas rebater factos dados como incontestáveis pela acusação.

compreender o sofrimento das vítimas, é consistente com a afirmação de que “o arrependimento é para as criancinhas” que Eichmann defendeu de forma coerente, “não estúpida”, pois um dos traços da não estupidez, é o argumento denominado por “capacidade de pensar”, a qual se manifesta na coerência consigo próprio. Daqui se segue não podermos considerar a “estupidez” como um facto, visto que poderemos considerar com igual verosimilhança que Eichmann é e não é estúpido, baseando-nos no mesmo critério.

Poderíamos pôr em causa o argumento de Arendt, de que essa falta de pensamento se manifesta no réu, por uma evidente vulnerabilidade às expectativas sociais. Poderíamos, em consequência dessa afirmação, considerar que esta colagem aos padrões sociais se poderia manifestar no tribunal, isto é, como muitos alemães, Eichmann poderia ter-se colado ao padrão social do momento, ao padrão social no qual está a ser julgado, e não o faz, embora absorva outro tipo de linguagem e passe a utilizar diferentes palavras para designar os mesmos factos,⁹⁰ influenciado pelas regras de linguagem do tribunal, a sua postura mantém-se na negação da culpa. Se fosse verdadeiramente um superficial, um estúpido, poderia fazê-lo e, nesse caso, mostraria arrependimento.

O argumento de Arendt não colhe para a demonstração do carácter superficial, do réu, mas colhe um outro critério apontado como essencial na formação do carácter moral, princípio antigo, alicerçado na ordem religiosa e repetido por todas as doutrinas morais, o princípio da reciprocidade que advém de “ver” o outro como um de nós, um outro eu, e colocar-se no seu lugar. Esse movimento, o réu não faz, nesse aspeto é “estúpido”, moralmente falando. O seu mal é a falta de imaginação requerida para ver o outro, isto é imaginá-lo, torná-lo visível mesmo quando ausente. Embora tenha uma irrepreensível consciência moral, para assuntos relacionados com o seu trabalho, não tem esse “pensamento alargado” capaz de compreender, intuindo, que o sofrimento do outro é real. Essa intuição seria dada pela imaginação ao colocar o pensamento como um diálogo entre o eu e o outro, daria ao outro uma realidade semelhante ao eu

⁹⁰ Eichmann altera a sua linguagem para o fim do julgamento, utilizando outras palavras para nomear o que as antigas palavras escondiam. “*De entre as várias regras de linguagem cuidadosamente forjadas para enganar e camuflar (...) onde a palavra ‘assassinato’ era substituída pela frase ‘morte misericordiosa’.*” Cf. EEJ. p.172. “*Em Jerusalém onde não tinha quaisquer regras, falou livremente de ‘extermínio’, de ‘assassínio’ e de ‘crimes legalizados pelo Estado’.*” Ibidem. p.211.

e não poderia, por isso, causar-lhe dano. Este é o argumento de Arendt para demonstrar que Eichmann é estúpido, moralmente, não pensa e, portanto, não tem o pensamento alargado que lhe permite evitar o mal.

Contra este argumento colocam-se duas possibilidades de contra-argumentação: Eichmann não considera o outro como seu igual. As vítimas não são pessoas, nunca olha para elas como existentes,⁹¹ daí não se sentir culpado, embora tenha alguma simpatia por judeus proeminentes, é o “proeminente” que se destaca e não a pessoa. Neste aspeto, não é estúpido ou incapaz de pensar, é simplesmente preconceituoso e classista, a um ponto irracional, mas justificado pela permeabilidade à propaganda nazi que coloca o judeu como infra-humano. Além desta possibilidade, haveria outra, o facto de não interessar, na situação de acusado de crimes contra as vítimas presentes e seus familiares, reconhecer a verosimilhança do depoimento das vítimas, pois isso implicaria reconhecer ter sido ele a própria causa desse infortúnio, logo, teria de se reconhecer a si como responsável pelo infortúnio das vítimas, o que contraria toda a sua linha argumentativa.

Contrariamente ao juízo sobre o carácter do perpetrador, a execução das ordens para a deportação de milhares de pessoas inocentes para campos de concentração é uma verdade de facto. Por onde deve começar o juízo moral, pelo carácter ou pelas ações? As formas de superar este problema todas se resumem a uma noção moral e jurídica: a noção de responsabilidade. Arendt não nega a responsabilidade do réu nas ações cometidas, nega a sua compreensão, a sua capacidade de ver o mal cometido. “Ver” não implica raciocínio, implica poder de trazer à presença o que está ausente pela imaginação.

⁹¹ Cf. EEJ, p.108. Eichmann não olha os outros como existentes vítimas, porque escolhe, daí a responsabilidade, porque essa é uma escolha, cumprir o seu dever, e dentro desta lógica demolidora, organizar evacuações e deportações era o seu trabalho, as consequências de tais atos já não eram da sua competência. A questão do vocabulário estar vinculado à função é importante para a autoilusão se manter, o isolamento no território dos seus deveres e competências, sem compreender que, face à gravidade dos crimes, essa hierarquia de prioridades era da sua responsabilidade. Quando sabe da “Solução Final”, a sua possível indignação fica atenuada pela concordância de todos. O facto de ser desprovido de imaginação é consentâneo com o facto de não se impressionar em enviar milhões de judeus para campos de extermínio, mas ficar visivelmente impressionado com o sofrimento de alguém, quando o presencia.

*“Imaginação é, como Wordsworth disse, apenas um outro nome para clareza de espírito, amplitude de pensamento e Razão no seu mais exaltante estado. A imaginação por si só permite-nos ver as coisas na perspetiva correcta.”*⁹²

A questão de dar a ver, de trazer à presença o que está ausente é crucial, na compreensão futura dos acontecimentos e no modo como estes vão prevalecer na história. O modo como essa compreensão pode ser fixada é através da narrativa, já que o tribunal não conseguiu compreender os factos que estava a julgar. A narrativa constrói uma metáfora do mundo, onde o efeito de reconhecimento e de descoberta implica a imaginação, não no sentido de delírio, mas no de “dar a ver” o homem nas suas contradições. Esta responsabilidade de dar testemunho de um evento de importância histórica decisiva está alicerçada na confiança reiterada por Arendt na perenidade da obra escrita e do discurso, sobre o carácter cego e contingente da ação humana.⁹³ A responsabilidade do narrador para com os espectadores – todos nós – transcende em durabilidade e dimensão a vivência do indivíduo que é sempre transitória, subjetiva e permeável. A obra atinge ou pode atingir uma universalidade que nenhuma ação, pensamento ou juízo individual tem por si só, e aquilo que a narrativa tem a mais que a expressão da leitura do acontecimento ou que a compreensão dessa leitura é o modo, o como dá a ver; a *lexis*, o estilo, também conta para além da forma como são captados os acontecimentos. Ela só se torna verdadeiramente fecunda se a comunicação for eficaz e esta só é eficaz se puder propiciar um efeito de reconhecimento e de verosimilhança que dá o efeito de verdade. Assim, a narrativa reivindica não a distanciação reclamada pela sua técnica, mas uma proximidade com as personagens, proximidade dada pelo efeito de verosimilhança que é dramático e não apenas narrativo.

⁹² *“Imagination is, as Wordsworth said, just another name for...clearest insight, amplitude of mind, and reason in her most exalted mood. Imagination alone enables us to see things in their proper perspective.”* Cf. Arendt, *Essays on Understanding 1930-1954*, New York, ed. J Kohn, Library of Congress, 1994, p. 323.

⁹³ As ações humanas são fixadas ética e intelectualmente através das narrativas das suas testemunhas que interpretam os acontecimentos e voltam a nomeá-los. Cf. Peter Sinclair: “Drama and Narrative in Hannah Arendt’s *Eichmann in Jerusalem*”, in *Journal of Narrative Theory*, Vol.43, pp. 41-47. https://www.academia.edu/5192643/Drama_and_Narrative_in_Hannah_Arendts_Eichmann_in_Jerusalem Consultado a 17/10/2015.

Comunicar para a posteridade exige a escolha de um lugar onde se possa ser fiel à verdade dos factos, pois “os factos” só são factos para alguém, e só ganham inteligibilidade ou sentido quando se transformam em narrativa, isto é, quando passam pelo escrutínio da consciência e do juízo de alguém.⁹⁴ Se toda a sociedade quisesse esquecer ou esconder factos, se ninguém falar sobre eles, desaparecem e com eles uma parte do mundo desaparece, não existe, logo factos são não só acontecimentos, mas criação de sentido sobre esses acontecimentos.

Na perspetiva da humanidade, o mal exige punição e castigo, sendo o mal entendido como privação ou ofensa a esse mesmo princípio, ou seja, ao princípio de que todos habitamos o mesmo mundo, de diferentes modos. É esse princípio que a narrativa evoca, para além de qualquer juízo moral. Quando no final da obra se diz *“como se o senhor e os seus superiores tivessem o direito de decidir quem deve e quem não deve habitar a Terra – pensamos que ninguém, nenhum ser humano, pode querer partilhar a Terra consigo”*⁹⁵ é o exemplo da responsabilidade pela qual o réu deve ser condenado, independentemente do seu carácter.

⁹⁴ A narrativa como estrutura inerente à experiência humana e à ação: *“Before we dismember them analytically and even before we revise them retrospectively our experience and our actions constitute narratives for us.”* Cf. David Carr, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p.69.

⁹⁵ Cf. EEJ, p.360.

CAPÍTULO IV – A TEATRALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA: A COMÉDIA

IV.1. A legitimidade da comédia no tratamento do mal no sentido particular do mal totalitário

A obra que nos ocupa, *Eichmann em Jerusalém*, apresenta uma narrativa heterodoxa, misturando a exposição de factos, aproximando-se do registo jornalístico, e uma enfatização dramática basicamente irónica sobre a natureza dos factos, seja dos relatos anteriores ao julgamento que são apelidados de “grotescos”, comédia que descamba em tragédia,⁹⁶ seja do “faz-de-conta” que é o julgamento. A denúncia de uma teatralidade da experiência vivida multiplica-se pelo comportamento das personagens e compreende-se melhor como um espetáculo onde a peça representada por cada um, por cada ator, não confere uma unidade ao todo. A narrativa encontra no tom irónico a melhor forma de descrever um aparato cénico grandioso para julgar alguém a quem falta qualquer das grandezas que poderemos conferir a alguém, fruto da dimensão e consistência de um carácter ou de uma vontade. A estrutura particular da narrativa, apresenta o teatro onde cada um dos elementos em análise é descrito como uma personagem representando o seu papel na peça gigantesca do Holocausto, a grande encenação, esmagadora, mas ainda assim conduzida por “palhaços” apesar da dimensão dos crimes cometidos. Esta estrutura teatral é comum à experiência do julgamento e do Holocausto, embora no primeiro Arendt ressalve a seriedade dos juízes que não querem acreditar, pela sua formação, que o homem que estão a julgar possa não ser capaz de discernir o bem do mal⁹⁷. O espetáculo reinventado pelos israelitas pretende que o réu possa ser símbolo do mal cometido, sendo a sua expiação a forma de restabelecer algum equilíbrio; a *mimesis* do que aconteceu no relato das vítimas e do carrasco permitiria essa expiação, essa “representação outra” onde o mal pudesse ser vingado na pessoa do arguido e, por repetição, expurgado da sua

⁹⁶ O mal deixa-se ver na tragédia moderna como grotesco “O indizível horror dos atos e o ridículo do homem que os cometera.” EEJ, p112.

⁹⁷ EEJ: p. 83. “Os juízes não compreendiam como pode uma pessoa normal não distinguir entre o bem e o mal.” Essa incompreensão que derivava da sólida formação dos juízes, segundo Arendt, acaba por ter consequências na forma como irão interpretar a atitude do réu, julgando-o mentiroso e dissimulado.

transcendência, ao ser dominado por aqueles que o convocam para o submeter a julgamento.

A noção de um espetáculo trágico/cómico – devido à personalidade particular do arguido e à forma como o julgamento se processa – deve à tragédia a sua dimensão de crueldade injustificada sobre inocentes sem qualquer desígnio necessário ou absoluto que pudesse dar um sentido aos atos dos homens. Esse isolamento da tragédia, sem o sentido de uma necessidade, faz aparecer o mal reforçado e contingente das ações dos homens.⁹⁸ Este registo trágico é sustentado ainda pela propaganda do julgamento feita por Israel, por iniciativa do primeiro-ministro e pelo procurador (não pelos juízes), insistindo na construção da ficção trágica que os impede de compreender a realidade.⁹⁹ Essa ficção reconstrói o drama do mal causado, atribuindo a culpa à personagem ou ao conjunto de personagens demoníacas com o poder de representar deuses da desgraça, da ira e do mal do mundo, a caixa de Pandora aberta espalhando o mal para satisfação de homens sádicos que pela força submetem uma sociedade aos seus desígnios maquiavélicos e perversos.

Esta vertente é veementemente negada e está na origem do tom irónico da obra de Arendt, no entanto, muitos autores defendem a radicalidade do mal dos mentores do nazismo, mas Arendt nega que Eichmann possa ser símbolo e corolário desse mal radical, por razões já vistas anteriormente. De facto, a máquina do mal, tem os seus arquitetos e estes, seja qual for a face, fazem-no para satisfazer uma qualquer ideia ou apenas o seu desejo, mas mesmo assim, não poderíamos atribuir uma necessidade aos seus caprichos, o que afasta o registo trágico. A noção de uma arbitrariedade e de uma contingência dos atos, permanece sobre uma lógica que pudesse explicar que o fim não poderia ser outro.

⁹⁸ Kierkegaard aborda esta necessidade da tragédia moderna isolar o herói culpando-o de todo o infortúnio. Esta abordagem verdadeiramente imanente, isolada de um desígnio transcendente, redentor, descobre o mal – o herói trágico é mau. Ora, o plano estético da tragédia ao ser entendido no plano ético é apenas cómico. A tragédia da humanidade é o mal cometido e que não pode ter expiação. Isolada de um desígnio acima ou além da ação humana, pretendendo prescindir dele, coloca o mal sobre os ombros do herói. A crueldade arbitrária, ou subjetiva, deste modo, assemelha-se mais a uma comédia. Cf. S. Kierkegaard, *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, Lisboa, Relógio D'Água, 2013, pp.180 -190.

⁹⁹ Arendt sobre o julgamento: “É a loucura completa, (...) se o procurador continua a insistir, o processo poderá prolongar-se durante meses sem que os aspetos essenciais deste caso diabólico possam ser esclarecidos.” Carta a Karl Jaspers de 13/04/1963. Cf. Op. cit., p.586.

A verificar-se o mal na ausência de pensamento demoníaco, a vertente de comédia é visível na ironia da situação. O mal sem pensamento mau é um contrassenso, há uma sensação de desacerto ou desencontro entre estas personagens, desacordo que deriva de cada uma estar a representar para si diferentes espetáculos e a comportar-se de acordo com essa expectativa ou representação prévia.

A comédia é o mais teatral dos géneros, pois retira a noção de verosimilhança à representação, deixando ver a própria teatralidade como “falsa”, mecanismo de aparências e de enganos. É assim no filme de Lubitsch, *To Be or Not to Be*, onde cada personagem representa outras, cada uma ludibriada ou enganada nos aspetos onde a sua convicção era mais forte e, por isso, mais cega ou desproporcionada em relação aos acontecimentos que vão surgindo, ou à “realidade” dos outros. Veja-se, por exemplo, como convicção cega no *Führer* leva os aviadores a serem enganados pelo falso *Führer* e, obedecendo a uma ordem, saltarem do avião para a morte. Também os atores são armadilhados pelas suas convicções. Precisamente por se considerar “um grande ator”, Joseph Tura não compreende nada da personagem que representa – Hamlet –, aquilo em que deposita alguma fé é também aquele aspeto pelo qual é enganado, a sua paixão por Hamlet acaba por ser a oportunidade da sua mulher o enganar. Sendo assim, poderíamos direcionar o uso da ironia destas situações para uma crítica mordaz à paixão ou à convicção cegas, pois sendo estas uma espécie de fixidez estão em oposição à mobilidade e à plasticidade das aparências, das quais toda a vida social e política, isto é, a vida entre homens e coisas feitas por homens, está submetida.

A única personagem não teatral no filme de Lubitsch, aquela cuja convicção é pensada e não cega, que representa a possibilidade do mal demoníaco, manipulação consciente, traição e mentira, aliada a uma convicção oportunista do lado dos vencedores como lado bom, morre no palco do teatro. O jogo das aparências não engana Siletsky, o seu objetivo dominador pretende controlar, o controlo do jogo é o seu fim, deste modo sai do estético onde todas as personagens de Lubitsch se situam. Essa saída é simbolizada pela morte em cena, o jogo tem de continuar, ou seja, o espetáculo continua e ninguém controla as regras, exceto o artista.

O nazi que encena a sua convicção para parecer verdadeira também joga um papel, veja-se o coronel Ehrhardt, adepto fervoroso na repetição do gesto maquinal da saudação nazi, mas por medo (não por crença), torna-se incapaz de compreender o que se passa à sua volta, apesar de ter o poder de matar indiscriminadamente. A partir da análise próxima de cada um dos vícios e medos das personagens. A comédia – a de Lubitsch, particularmente – apela a uma distanciação emocional em relação a todas as crenças e paixões, nesse sentido representa uma descrença em relação a todos os absolutos que representem a saída do estético.¹⁰⁰

Tendo em conta esta linha de pensamento, passamos a expor os principais argumentos que nos permitem fundamentar a tese da legitimidade da comédia para representar a natureza de um mal que nenhum pensamento moral pode compreender.

Começamos por salientar o lugar do espectador como lugar estético no modo como salienta a falta de imaginação do nazi Eichmann, percecionada na forma como fala. Arendt coloca a imaginação como faculdade necessária para evitar o mal, na medida em que esta permite o tal diálogo interior onde somos vários. Para convocar vários, a imaginação é fundamental e este diálogo interior permite um pensamento alargado, isto é, segundo a autora, pensar. A falha de imaginação é perceptível na falta de uma linguagem própria e adequada para novas situações e também na falta de empatia pelo outro, uma espécie de autismo que o faz incapaz de visualizar o que poderá ocorrer e colocar-se no lugar do outro (encontra-se essa mesma cegueira no coronel Ehrhardt). Sendo assim, é através da incapacidade de uma linguagem adequada que Arendt conclui que Eichmann não tem pensamento. Esse traço pode conduzir a situações cómicas, não é um vício, embora possa ser causa de vícios e dependências várias. Manifesta-se numa espécie de inflexibilidade ou teimosia em ver apenas a sua perspetiva e ser incapaz de entender, ou não querer entender, a perspetiva do outro.

¹⁰⁰ “Lubitsch prototypes –especially the saucer-eyed Sig Ruman as ‘Concentration Camp Ehrhardt –no longer seem to be in bad taste. Forty years later, we can see how Lubitsch translated painful events into a timeless meditation on ego, vulnerability, role playing, and the need for humor.” Cf. Annete Insdorf, “Black Humor” in *Indelible Shadows: Film and Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.66.

Incompreensão acerca da situação em que se encontrava, incapacidade de ler situações novas, inflexibilidade, teimosia e obediência cega à autoridade, ou àquele que, no momento, poderia representar a autoridade. Características também identificáveis na personagem cômica de Ehrhardt. A obediência e o sacrifício sem leitura subjetiva da situação são muitas vezes supérfluas e ridículas, porque vãs. Veja-se o exemplo dado atrás.

Essa incapacidade de ter uma linguagem adequada é também um atributo do coronel nazi no filme de Lubitsch, essa desadequação da sua linguagem é cômica. Tem sentido de humor quando abrande a vigilância e a função militar, mas a função do militar ao matar o riso e a espontaneidade também lhe retira a veleidade de um julgamento subjetivo que lhe permita compreender novas situações, por isso a atitude de Eichmann é cômica; não só a sua linguagem é desadequada como ele não é capaz de compreender a situação em que se encontra, porque não tem as “muletas” do modo funcionário em que se movia, “muletas de linguagem” e “ordens e procedimentos”. Encontramos em Eichmann vestígios dessa espontaneidade que ocorre de uma forma desajeitada e desconexa; como a invenção espontânea de expressões para dizer algo que sai da linguagem padronizada, por exemplo, “palavras aladas” para referir as expressões fortes que o tinham inspirado – também ele, do mesmo modo, se deixa apanhar pelo riso. O riso do espectador só é, no entanto, acessível a um espectador no plano estético, isto é, num plano que isola o réu das suas ações e o julga através dos sinais exteriores da personalidade.

A justaposição destas características com uma política de morte que impõe uma rigidez de morte,¹⁰¹ rigidez essa contrária ao riso, pois o riso é espontâneo, impõe portanto a morte do espontâneo, simultaneamente a morte da vida (daí a ideia de que os assassinos não sabem se estão vivos ou mortos).¹⁰² A estrutura política funciona para se impor a cada um, como um artifício desfasado do tempo e do espaço, como um modelo de uniformidade onde a plasticidade dos indivíduos, contudo, nunca deixa de existir, pois não há uniformidade na vida entre homens; o que caracteriza a vida é a sua plástica, a adaptação a novas situações, pelo que a rigidez forma um contraste

¹⁰¹ “A arte fascista glorifica a rendição, exalta a ausência de pensamento e dá ‘glamour’ à morte.” Susan Sontag in *Fascinating Fascism*, New York Review of Books, 6/02/1975.

¹⁰² Cf. OST, p. 23

entre a vida, por um lado, e a rigidez da morte, por outro, na mesma personagem. Concorre para a eficácia desta crítica os elementos retirados das categorias estéticas, como plasticidade, criatividade da linguagem, adequação, espontaneidade.

Podemos aprofundar o argumento atrás referido de estetização das personagens, com o elemento surpresa dado pela ênfase dos contrastes e a justaposição desses lados contrastantes existentes nas situações. Essa estratégia é visível na própria expressão “banalidade do mal”, avançando para a interpretação de um mal destituído de qualquer traço de heroicidade.

Não há heróis na narrativa dos acontecimentos em *Eichmann em Jerusalém*, exceto talvez o sargento Schmidt,¹⁰³ sobre o qual não se podem construir discursos porque parece estar isolado num mundo onde todos se demitiram, daí Arendt falar no silêncio. Contrariamente, o herói trágico obriga a sair do plano estético para o plano moral e exige que se fale dele.

Encontramos exemplo do arbitrário e irrisório deste mal, novamente no coronel Ehrhardt. O coronel acha graça a ser chamado de campo de concentração, como se fosse uma piada, ao dar ordens de execução sem pensar, é-lhe indiferente quem manda executar. Esta tarefa coloca-se na mesma ordem de importância, dos seus deveres como coronel, não lhe compete julgar, não o faz. Executa ordens, sem entender verdadeiramente, subjetivamente, o que faz. Uma piada e uma ordem de execução têm a mesma natureza, são coisas que se fazem. Neste sentido, não há dimensão moral nestas personagens e, como tal, elas nunca são sérias e credíveis. Não podemos encontrar o exemplo de malignidade no filme, exceto na traição de Siletsky, a sombra da traição e da consciência maligna. A sombra trágica que dá a tonalidade cómico/trágica ao filme podemos encontrá-la na obra de Arendt, na justaposição que encontramos no banal Eichmann e na sombra presente e constantemente evocada das suas vítimas. A sombra trágica espalhada pelo relato das vítimas não consegue fazer desaparecer a forma como a ideologia nazi arquitetou o mal arbitrariamente, retirando grandeza e identidade não só às vítimas, mas à condição humana de um modo geral, a

¹⁰³ Referência feita no julgamento ao sargento alemão Anton Schmidt, que salvou muitos judeus da morte e que foi executado por isso. Sobre ele, só o silêncio pode imperar. Cf. EEJ, p 307.

partir de uma falsa ideia de necessidade e de um *modus operandi* pretensamente científico.

O tempo histórico ocupado pelo totalitarismo não tem exemplos de valor que possam constituir-se como modelos de virtudes humanas, de modo a alicerçar a confiança na capacidade moral da humanidade. É exatamente o contrário, segundo o relato da obra, o totalitarismo representa um corte com essa noção comum de humanidade, que encontramos na tragédia. Os exemplos de valor, que ilustram as virtudes, por exemplo, Aquiles ilustra a coragem, são justapostas às virtudes apreciadas pela ideologia nazi como a obediência e o sacrifício,¹⁰⁴ virtudes que são comuns a santos, mas que aqui são dirigidas e impostas por um líder e no interior de um grupo. Quando o chefe militar ocupa o lugar de Deus, a obediência e o sacrifício tenderão a definir um fanático e não um santo. A crença cega no líder alicerçada na admiração e no medo é contrária ao conceito de virtude enquanto identificação interior do sujeito com a sua lei, é à lei que a obediência é exigida, e, nessas condições, pode assumir um valor que transcende a contingência do indivíduo. Mas a virtude da obediência sem qualquer acordo interior com a lei, apenas obediência a uma ordem exterior, configura um ser marioneta de alguém, visto que este líder não é um ser divino, mas mortal. Ora, alguém que obedece a ordens absurdas só porque são dadas pelo chefe, está minorizado em relação ao espectador que reconhece o seu erro, enquanto ele não o consegue ou não quer ver. Esta situação, contrariamente ao valor exemplar do herói, está mais próximo da personagem cómica.

Por último, poderemos distinguir diferentes propósitos na comédia/farsa ou o tom/registo trágico/cómico das duas obras em análise. Para Lubitsch, a comédia é uma forma de manter a civilidade de um certo modelo cultural e social ameaçado, mas permanecendo superior, na medida em que é capaz de rir e de gozar do terror, demonstrando desse modo a sua resistência em resposta a um poder máquina que apagou os traços de autenticidade, de criatividade e liberdade do humano, ou seja,

¹⁰⁴ Curioso que a virtude da obediência era uma virtude moral na crítica da razão prática, mais um motivo para a desconfiança de Arendt na moral kantiana. Mas, para os atores políticos não é certamente uma virtude, pois se assim fosse nenhuma revolução poderia ocorrer. Em LKPP, Arendt, remarca esta dificuldade que Kant tem em estabelecer um juízo sobre a Revolução, pois as consequências são entusiasmantes, mas as ações são moralmente deploráveis. Cf. Arendt, LKPP, pp. 55-57.

proibiu a manifestação das suas melhores qualidades. Apesar da descrença moral da sociedade, a personagem judia, a exceção do *outsider*, escapa ao cinismo, esboçando uma seriedade e uma esperança sobre a possibilidade de cada um transcender as suas condições e limitações.

Em *Eichmann em Jerusalém* o registo é também trágico/cómico, o registo irónico, tal como Lubitsch reclama, mistura estes dois géneros dramáticos.¹⁰⁵ Essa escolha parece ser a forma mais adequada para falar sobre algo que se queria destruir e que, por outro lado, é preciso manter em memória viva. A forma narrativa de justaposição de elementos sérios e históricos com elementos pueris, assim como a evidente sensibilidade estética no juízo sobre a personalidade e o modo de agir e pensar do arguido e dos advogados, sugerem que, para Arendt, o retrato do julgamento revela a ironia de se confrontar com um fenómeno singular que teria de reescrever, mas não cedendo à conformação de o explicar, antes evidenciando a tensão entre o passado de horror de que é testemunha e que nada poderá mudar e o futuro na qual a obra se irá projetar.¹⁰⁶

IV.2. Imaginação e a memória: a procura da linguagem adequada.

“... essas notas [apontamentos redigidos na Argentina para a entrevista com Sassen] revelam, a cada linha, a absoluta ignorância de Eichmann sobre tudo o que não estivesse direta, técnica e burocraticamente ligado ao trabalho, e demonstram ainda uma memória exceccionalmente débil.”¹⁰⁷

A imaginação e a memória são faculdades centrais na obra de Arendt, essenciais para motivar os indivíduos para o exercício do pensamento, necessárias

¹⁰⁵ “De tempos a tempos, a comédia transforma-se em horror.” Cf. EEJ. p.109.

¹⁰⁶ “Pensei que era uma tarefa impossível escrever história, não para salvá-la e conservá-la e contribuir para a sua recordação, mas pelo contrário, para a destruir.” (tradução livre) Cf. Arendt: 1958, sobre a segunda edição da *Origem do Totalitarismo*, in Richard Bernstein, *Hannah Arendt and the Jewish Question*, Cambridge, Polity Press, 1996. Edição digitalizada, sem página, consultada a 18/10/2015.

¹⁰⁷ Arendt, EEJ, p.113.

para se poder encontrar uma linguagem adequada para compreender os acontecimentos históricos e constituir deles uma narrativa que faça sentido, de modo a não os deixar cair no esquecimento. Não são apenas evidentes nas obras, mas também essenciais para a experiência poder constituir-se como uma aprendizagem ética, a imaginação permite visualizar as consequências da ação, nos outros, em nós próprios. São justamente estas faculdades as mais evidentemente ausentes na forma de falar e de agir de Eichmann. Este não tem uma linguagem capaz de dizer o que pensa, não apenas porque o seu pensamento é uma repetição de lugares-comuns, muitas vezes contraditórios, de acordo com diferentes estados de espírito, como também não possui a capacidade de um pensamento alargado. Isto significa que é incapaz de compreender o que lhe está a acontecer, por um lado, acreditando que pode ser ilibado, mas alterando a sua convicção se o estado de espírito mudar e, por outro lado, é incapaz de compreender a perspetiva do outro.¹⁰⁸ De acordo com o texto de Arendt, essa inabilidade com a fala está diretamente ligada à restrição do mundo, este era um “acontecimento” ligado à carreira, como se não houvesse mundo para além da carreira de funcionário.

Pensar não é conhecer, não é ao pensamento lógico que se refere primordialmente o conceito de pensar, mas é essencialmente uma experiência de manter um diálogo consigo próprio, como se cada um de nós fosse várias personagens. Arendt interroga-se acerca da influência da experiência do pensar na formação da consciência das nossas ações. O problema do pensamento não está diretamente ligado ao saber, mas sim à imaginação, à invenção de outros em nós, com os quais mantemos um diálogo vivo. Esta imagem tem o seu equivalente no mundo da política, em que o pensar se encontra no e com o mundo das aparências, deixa de ser atividade isolada de um só, fuga ou afastamento do mundo das aparências e encontra verdadeira realização na esfera pública do debate político, no qual as abstrações constituintes do pensamento epistemológico não têm verdadeira aplicação.

Arendt alicerça o seu juízo sobre Eichmann nessa justaposição entre o exemplo do homem que reconhecemos como um de nós, e simultaneamente, não

¹⁰⁸ “Quanto mais a pessoa o ouvia, mais óbvio se tornava que a sua incapacidade para falar estava intimamente ligada a uma incapacidade para pensar – e, nomeadamente, para pensar do ponto de vista do outro.”, Cf.EEJ, p.107.

reconhecemos enquanto indivíduo criminoso. Esse efeito de reconhecimento e de negação é também o que acontece na análise da subjetividade de Eichmann, que não está consigo, não se encontra consigo próprio, não está em si como quem está em casa e, por isso, nada o impede de causar dano à humanidade, pois não pensa, não toma a consciência plena dos seus atos. Há um efeito de não reconhecimento recíproco, Eichmann não reconhece os seus atos do mesmo modo que nós não o reconhecemos, como se este efeito de não reconhecimento fosse uma forma de traduzir o não reconhecimento do homem/criminoso para si próprio. Este pensamento representativo é construído pela imaginação. É uma característica exigida aos indivíduos para poderem compreender o sofrimento dos outros, mas também para se representarem como outros não deixando de ser “si próprios”; no vazio da imaginação não se sente o outro, mas também não se sente a si próprio.

Poderemos colocar a seguinte objeção: se o criminoso manifesta total falta de imaginação,¹⁰⁹ não poderíamos nós inferir que essa falta de empatia que deriva da falha de imaginação é consonante com o monstro e não com o “ser banal”? Nesta linha de pensamento poderíamos inferir duas interrogações: até que ponto a imaginação não está condicionada pela vida social e política? A construção de um mundo de ficções fortes e disponíveis como alternativa à “realidade”, a insistente manipulação da imaginação realizada pela propaganda, não será a principal responsável pela “falta de imaginação” de Eichmann?

A resposta de Arendt a estas questões é a de reafirmar que mesmo num regime totalizador, certos indivíduos são capazes de uma resposta autónoma, embora esta “autonomia” não esteja completamente esclarecida, que Eichmann não é um monstro, pois revela empatia pelo sofrimento de que é testemunha, dado que se mostra profundamente revoltado quando presencia o sofrimento de alguém, tendo mesmo

¹⁰⁹ No pós-escrito de EEJ, a autora refere: “Exceção feita ao extraordinário empenho posto na sua ascensão pessoal, Eichmann carecia de motivos. E tal empenho não é, em si mesmo, um ato criminoso. Ele teria sido absolutamente incapaz de assassinar o seu superior para ficar com o lugar dele. Eichmann pura e simplesmente nunca teve consciência do que estava a fazer, para usar uma linguagem corrente. Foi precisamente esta falta de imaginação que lhe permitiu, durante meses a fio, estar sentado diante do judeu alemão que conduzia o interrogatório da polícia e abrir o seu coração àquele homem, explicando-lhe vezes sem conta as razões pelas quais nunca conseguira ser mais do que tenente-coronel das SS.”, EEJ, p.369.

dito que se fosse obrigado a matar, se suicidaria¹¹⁰ e que, por fim, Arendt afirma que ele não se deixou tomar totalmente, como lhe parecia à primeira vista, pela ideologia nazi.¹¹¹ Portanto, o problema da falta de imaginação não está diretamente relacionado com a falta de autonomia e não provoca necessariamente falta de empatia.

Considerando que para o pensamento, ou exercício do pensar, a imaginação é necessária, tal como vimos, ela é um fator crucial, porque em momentos de crise da norma moral, o exercício do pensar pode impedir-nos de realizar certas ações devido à antecipação e à projeção do resultado, “visualização” das nossas ações no futuro. Assim, a responsabilidade existencial de cada indivíduo nesse “estar em casa” no mundo deve-se a esse movimento de representação do mundo em si e de projeção de cada um no mundo que é também tarefa da imaginação. Todavia, Arendt nunca resolve a questão da autonomia do pensamento porque não resolve a contradição entre um “pensamento representativo” que incorpora a voz dos outros em si e a atividade de pensar que isola o eu e o separa do mundo visível, conduzindo-o pelas ideias, de abstração em abstração.¹¹²

A imaginação fornece a ponte entre o invisível e o visível, presente, por exemplo, na criação de imagens, de metáforas¹¹³ que permitem ao invisível tornar-se visível. Por outro lado, a memória permite que o ausente se torne presente. No mundo das aparências, do qual o pensamento se ausenta para poder dedicar-se ao exercício do pensar (uma vez que a tarefa do pensar é invisível no mundo de aparências), estas duas faculdades mantêm o sujeito ligado às aparências, capaz de as fixar, reconstruindo em objetos perenes o mundo do pensamento, através da arte, ou

¹¹⁰ Cf. EEJ, p.155.

¹¹¹ “Eichmann was much less influenced by ideology than I assumed in the book of totalitarianism.”, Cf. Arendt, *Between Friends*, p.147.

¹¹² A questão do pensar especulativo que nos isola no mundo das ideias e o pensar representativo que deriva do juízo sobre as perspectivas que vão ocorrendo e sobre os acontecimentos do mundo sem estar “fora dele” que constitui o pensar político e não filosófico, não permite compreender a “autonomia”, talvez porque esta categoria é essencial para a ação e está relacionada com a vontade, não merece da parte de Arendt um tratamento adequado. No retrato de Eichmann, não é mencionada como característica da sua personalidade.

¹¹³ “A metáfora será a ponte para atravessar da verdade inferior do visto à verdade superior do não-visto.” Cf. Arendt, VDE, p.118. A construção de uma metáfora é também a essência do cinema. Nesse aspeto, permite que possamos ver o que já está trabalhado pela visão do outro e, como tal, não é meramente dado, mas já uma síntese que se abre para a interrogação e interpretação do espectador.

voltando a tornar visível o que se ausentou, o próprio pensamento, através da fala ou do discurso.

A centralidade da imaginação na análise da capacidade de pensar encontra influências na teoria crítica de Kant. Para Kant, a imaginação é uma faculdade mediadora/sintética entre as faculdades, pois é, por um lado, dotada de espontaneidade de conceber e de criar imagens e, por outro, é receptiva às intuições. Ela é espontânea e receptiva e essa dupla função permite-lhe operar uma mediação entre o sensível dado nas intuições e as categorias abstratas do entendimento, formas de pensar as intuições sensíveis. Essa condição de mediadora da imaginação é aplicada, por Arendt, ao plano empírico para explicar o lugar da imaginação na construção de metáforas, “pontes” a ligar o pensamento e mundo de aparências. Essas metáforas são figuras da linguagem visível, mas transportam o sentido do trabalho do pensamento sobre o visível, não num sentido intelectual, como conceitos que se afastam do visível remetendo para a natureza da ideia, mas seres que, pertencendo ao mundo das aparências, permitem intuições que o ultrapassam e lhe dão sentido exatamente porque se usam de um modo livre e não submetido ao seu contexto natural, no qual a nossa expectativa os enquadra sem lhes dar outro sentido senão o literal. Assim, a linguagem poética poderia ser a linguagem adequada para sintetizar esta função metafórica do discurso, ela é exatamente, no sentido dado por Arendt, a forma de falar livre sem os tais *slogans*, mas também sem a abstração do discurso filosófico e científico.

Interessa-nos, neste contexto, destacar na imaginação a faculdade de construir metáforas, ou seja, pontes discursivas que elidem o conceito quando este não se acha ou não pode ser achado, e também a capacidade de mapear as limitações da própria linguagem discursiva com sinais que todos compreendem ou têm a capacidade de compreender, se puderem libertar-se das regras da linguagem e de outras regras que se impõem aos vários discursos – filosófico, científico, moral. Quando Arendt fala de uma linguagem não apropriada ao pensamento, à liberdade do pensamento,¹¹⁴

¹¹⁴ “A linguagem, o único meio através do qual as atividades do espírito se podem manifestar não só para o mundo exterior, mas também para o próprio eu espiritual, de maneira nenhuma é tão adequada para a atividade de pensar como a visão é para a sua tarefa de ver.” Cf. Arendt, VDE, p.115.

designa essa dificuldade do pensamento no espartilho de uma linguagem que só encontra na linguagem poética a liberdade e a plasticidade necessárias.

Se a metáfora pode substituir, em certos casos, o conceito que o pensamento não encontra porque não existe, sendo o mal um desses casos, então pensar o mal pode ser dizer as várias metáforas que o podem configurar e que são intuitivamente inteligíveis, logo compreensíveis. “A banalidade do mal” pode ser uma metáfora adequada para compreender o mal.

A forma poética do discurso, isto é, neste contexto, a sua função metafórica, não está presente apenas no gênero poético, mas pode também ocorrer no discurso filosófico e nas narrativas históricas e ficcionais, assim como no gênero dramático. No gênero dramático, o mundo representado tem essa função metafórica e ele próprio é metáfora viva e dinâmica, onde a representatividade do pensamento tem a sua forma visível no discurso das várias personagens e no conflito entre elas. Reiterando a tensão entre a atividade do pensar e o pensamento alargado, o papel da imaginação como capaz de superar essa tensão pela sua atividade sintética, podemos concluir que essa tensão/conflito permite-nos pensar a linguagem dramática como adequada para dar conta das aporias da experiência. O duplo papel da imaginação não seria apenas o de “permitir ver” e compreender, mas também procurar a linguagem adequada, a expressão adequada para o que esse conflito permanente no pensamento para alcançar representatividade, superando assim a sua subjetividade.

IV.3. A ironia: Figura de estilo da repulsa e da crítica

“Os grandes criminosos políticos devem ser expostos ao riso.”¹¹⁵

¹¹⁵ Referência de Arendt à reflexão de Brecht sobre a sua peça: *A Incrível Ascensão de Arturo Ui* (1941) que retrata a ascensão de Hitler ao poder recorrendo a uma personagem cômica e grotesca (Arturo Ui) in “Entrevista de Hannah Arendt a Roger Errera”, para o programa *Un certain regard*, ORTF, France, 1973.

Eventualmente poderíamos pensar que Lubitsch antecipou com *To Be or Not to Be* uma visão de um nazismo teatral servido por figuras banais, atores “canastrões”, ou maus atores, e que Arendt compartilhava essa visão na forma como descreve a figura histórica de Eichmann. A ficção antecipou a reflexão que posteriormente, e com igual força inovadora, a obra de Arendt deu corpo. A história transviada, mas reconhecível, que resultou da análise do julgamento parece ter imitado a farsa. Ambos compreenderam a ténue linha entre a tragédia e a comédia, linha onde o sentido necessário e transcendente é cortado e todos os acontecimentos decorrem despidos de qualquer sentido revelador, e o facto dessa descoberta uma vez iniciada, ser reveladora da evolução da condição humana e da queda e vulnerabilidade dos princípios absolutos.

Arendt refere-se, alguns anos depois de ter escrito *Eichmann em Jerusalém*, que a indignação dos judeus se deveu, não à incómoda revelação de que os seus chefes teriam sido colaboracionistas no extermínio do seu próprio povo, mas ao poder inquietante e ofensivo do riso, ou o risível, da situação descrita.

Por estranho que possa parecer, os filósofos e a filosofia foram sensíveis à comédia e à ironia. Apesar da filosofia no seu conteúdo ser algo de sério, diríamos até, modelo da seriedade, o filósofo reagia ou antecipava o que poderia ser a reação da sociedade à sua estranheza de estar isolado no mundo das ideias, deslocado em relação ao que é expectável no contexto de um senso comum representante de uma certa normalidade. Não é apenas a separação entre a filosofia e o senso comum que aproxima a filósofo da comédia, é também o movimento contrário, a percepção, pelo filósofo, da comédia consensual da vida social e não só, das mentiras, dos enganos e da prisão da vida social a um mundo de falsas aparências. Porque o filósofo não se limitou a criticar a sociedade onde se inseriu, mostrou como os mecanismos sociais e vícios do pensamento são contingentes, apesar de agirmos como se fossem necessários.

A ironia permite retirar este logro do sítio onde permanece escondido pelos artifícios da encenação social e expô-lo à luz do sol, expô-lo em praça pública, perante o olhar de todos os espectadores. Encontramos essa mesma estratégia no filme e no livro. Daí que poderíamos especular com infinito gozo que a arte precede a História,

mas estaríamos a especular no éter; de facto, o filme de Lubitsch retrata um acontecimento já ocorrido, o advento do nazismo e a invasão da Polónia. O seu filme não é a primeira comédia sobre o nazismo, Chaplin já o tinha exposto ao ridículo em *O Grande Ditador* (1940) e não foi o último, muitas comédias se seguiram sobre o mesmo tema.¹¹⁶

O tratamento “filosófico” de um fenómeno como o nazismo, segundo Arendt, não compreende a sua dimensão particular e histórica, uma vez que este configura um fenómeno diferenciado de todos os precedentes, um fenómeno particular.¹¹⁷ Este aspeto é decisivo na reflexão sobre o mal, pois afasta a obra de uma doutrina sobre o mal, na medida em que sendo a análise de um fenómeno sem precedentes,¹¹⁸ inaugura algo, um procedimento reflexivo, isolado, onde a absoluta liberdade no seu tratamento pode ser o recurso positivo ao pessimismo de René Char, comungado por

¹¹⁶ Ver as comédias feitas sobre o tema do nazismo. *Visualizing the Holocaust, Documents, Aesthetics, Memory*, Ed. David Bathrick, Brad Prager, Michael Richardson, New York, Camden House, 2008.

¹¹⁷ Esta constatação de que o nazismo é um fenómeno particular sem comparação possível com outros fenómenos de fascismo, tirania ou estalinismo, pela forma dada à “Solução Final” é uma das teses da obra de Arendt. Se o nazismo é um fenómeno particular, a teatralização desta experiência não pode ter uma pretensão trágica, porque na tragédia há um simbolismo dado à dramatização. O que se particulariza na cena dramática é um sentimento ou um problema do homem e da sua condição, um problema universal. O Homem preso dos desígnios da necessidade. A força que rege a tragédia é uma força transcendente à força dos homens, todos lhe estão submetidos, sem apelo, nem possibilidade de fuga, e a figura do herói é simbólica, ele representa todos os homens, sem saber e sem querer. O nazismo, pelo contrário, apresenta uma construção dramática oposta, a força do nazismo é imanente, é uma força física, quantitativa, que se considera transcendente e divina por um ato de transposição ou transferência de um grupo para o geral. O fenómeno nazi é um fenómeno de um grupo, cuja própria simbologia começa e acaba no grupo e nada vale fora do grupo que a não reconhece e só a respeita pela força. O que poderemos reconhecer na experiência nazi como universal? Usamos universal no sentido em que o sentimento trágico é universal, próprio da condição humana. A teatralização da experiência, o gosto do espetáculo, a ordem hierárquica rígida, a divinização de um líder, são características comuns a organizações militares ou paramilitares. O esvaziamento da vida individual e subjetiva, controlada pelo coletivo, a inexistência de vida individual fora da vida coletiva e hierárquica, obedecer aos *slogans* e pensar como eles (mesmo pensando diferente, ter agir como se pensasse igual), podem ser comuns a certas organizações fanáticas religiosas. O que distingue este fenómeno particular das sociedades militarizadas e dos fanatismos religiosos é inversão moral que possibilitou que pessoas “normais” pudessem fazer o mal em larga escala, sem pensar que o estavam a fazer, sem culpa. A teatralização da experiência do mal como se fosse uma experiência de bem, com todas as outras características anteriores misturadas, não permite compreender o pensamento nazi por uma mera aplicação das categorias morais aos seus elementos. O nazismo retirou o seu poder desse “faz-de-conta”, dessa substituição de identidades reais por identidades teatrais. A caracterização da *persona* Eichmann não permite ecos do simbolismo que tem, por exemplo, a experiência da tragédia. A relação entre os indivíduos e a máquina da organização social que a ideologia política criou, afetou a natureza de cada um dos indivíduos, mas este grupo, contrariamente aos grupos militares ou religiosos, não foi formado pela adesão individual; pelo contrário, impôs-se a toda a sociedade, a todos os grupos sociais.

¹¹⁸ Esta posição do nazismo como sem precedentes é discutida e refutada por vários autores no campo da sociologia, veja-se Peter Baehr: *Hannah Arendt, Totalitarianism and the Social Sciences*, Stanford University Press, 2010.

Arendt, de uma tradição que se quebrou depois dos acontecimentos da segunda guerra mundial.¹¹⁹

As consequências devastadoras a nível histórico, político e social, dos acontecimentos, provocam entre os homens uma angústia e uma perplexidade metafísicas, no sentido universal de uma interrogação sobre a própria humanidade. A interrogação dramática manifestada pela perplexidade perante o impossível tornado possível corresponderá a um duplo sentimento existencial: de perda e de responsabilidade de intervir de modo a criar as condições para tornar esse fenómeno irrepetível.

A ironia pode surgir primeiramente como forma imediata de resposta psicológica tranquilizante em relação à angústia e ao horror, mas não é esse efeito normalizador que nos interessa neste trabalho. Nem Arendt, nem Lubitsch, utilizam a ironia para pacificar e normalizar o horror psicológico do nazismo, utilizam-na como arma crítica, isto é, uma forma de desmontar as peças para ver como são constituídas as coisas, não só do nazismo em si, mas também das nossas expectativas sobre o mal e o bem. O efeito é o contrário de uma “normalização”.¹²⁰ Poderíamos encontrar na ironia de ambos traços de cinismo, uma manifestação de superioridade do intelectual defendido pela sua distância dos estilhaços da história, da vivência direta dos acontecimentos (ambos eram judeus exilados) – essa é uma das acusações contundentes, que tanto um, como outro, se defendem argumentando que não queriam apaziguar a consciência de ninguém, nem tinham o amor ou a vingança como motivos¹²¹. Em resposta, despoletaram acesas disputas. Se há cinismo? O propósito de Arendt é essencialmente ético, reconstrução possível da História através da narrativa

¹¹⁹ René Char: *“Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. Si j'en réchappe, je sais que je devrai rompre avec l'arôme de ces années essentielles, rejeter (non refouler) silencieusement loin de moi mon trésor”* Citação de abertura de *Entre o Passado e o Futuro*, 2006, p.17.

¹²⁰ Resposta de Ernst Lubitsch a Bosley Crowther, no *The New York Times*, de 29/03/1942: *“I had made up my mind to make a picture with no attempt to relieve anybody from anything at any time; dramatic when the situation demands it, satire and comedy whenever it is called for. One might call it a tragical farce or a farcical tragedy – I do not care and neither do the audiences.”* A ironia de Lubitsch não serve para normalização, porque não tinha nenhum propósito de apaziguar as pessoas. Trata-se de uma obra que coloca em causa o efeito normalizador da narrativa enquanto reconhecível enquanto enquadrada em géneros.

¹²¹ A ironia que encontramos em Lubitsch e Arendt revela essa distância emocional e moral em relação aos factos e ao regime nazi. Ambas as obras estão nos antípodas do dramatismo e do sentimentalismo.

dos acontecimentos, reportando-se aos factos, sem “servir” nenhum “lado” da contenda.

A ironia é uma estratégia analítica e crítica sobre todos, atores e espectadores. Funciona na obra de Arendt para ajuizar acerca do arguido, mas funciona também sobre os juízes, os chefes judeus e as organizações sionistas. São as contradições de todos, a repetição do maniqueísmo vítima/carrasco, a forma abusiva de tratar as leis e aplicação da lei jurídica, a uma moral do vencedor, que são colocados em causa, velhos esquemas para uma nova realidade. As contradições insolúveis do julgamento não significam que sejamos todos culpados. A “zona cinzenta” que amolece os contornos do crime, vulgarizando-o sobre todos, é rejeitada por ambas as leituras.¹²² A ironia brota de uma série de representações que são contraditórias, mas que são usadas como aparentemente relacionadas. O contrário, o que parece contrário, a ironia revela como intimamente idêntico, isto é, ela corrompe o estatuto do jogo social, o estatuto das crenças, o estatuto do que poderíamos apelidar de dado, mostrando o seu artifício. Estas contradições são a matéria da ironia, contudo, estas não se apresentam no plano teórico, mas sim no plano existencial, no plano do vivido, quer dizer, apresentam-se como o espetáculo onde se representa algo que já se ausentou, mas ninguém parece sabê-lo, continuando a representar.

Se estamos perante um espetáculo, enquanto espectadores podemos também aperceber-nos do quão cada um pode estar alienado dentro da sua própria crença e interesse e ainda assim, o espetáculo funciona, uns respondem aos outros. O cómico resulta do desajuste da crença em relação à situação existencial onde operam as personagens. Cada um age como se compreendesse algo que não compreende, mas que pela ironia se torna compreensível para um espectador. O espetáculo que cada um mostra reconhecer não é comum a todos, reproduz a estrutura da experiência humana enquanto experiência da teatralidade do mundo, mas de uma teatralidade onde se acentuam as várias peças onde é necessário ter diferentes representações.

Para o tratamento deste tema usaremos o contributo de dois filósofos, Sócrates e Kierkegaard, que nos ajudarão a desenhar o fundamento universal da

¹²² Ver a rejeição da zona cinzenta, isto é, a rejeição da atribuição de culpabilidade indiferenciadamente a vítimas e carrascos, EEJ, p.378. Ver também Bat-Ami e Bar On, “The Subject of Violence” in *Arendtean Exercises in Understanding*, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2002, p.121.

ironia, mostrando a sua especial apetência para lidar com os paradoxos do pensamento e em satisfazer a exigência de comunicação que liga irremediavelmente o indivíduo a todos os homens.

Primeiramente, tentaremos apresentar porque faz sentido falar de “tom irónico” na obra de Arendt e procuraremos mostrar que não é um mero acidente de percurso, estando, pelo contrário, em linha de coerência com a focalização da filosofia da autora no exercício do pensamento, cuja substância é atividade crítica. Seguidamente, ligaremos esse “tom irónico” com o do filme já referenciado, de modo a concluir – como a epígrafe de Brecht – que devemos rir dos criminosos políticos, e, retirando desse epígrafe ensinamento geral, tentar mostrar como a nossa experiência do mundo se pode equacionar.

O tom ou tonalidade irónicos ressaltam na descrição do julgamento, preso aos seus paradoxos e aporias, na forma como a ironicamente chamada “casa da justiça” falha na aplicação da justiça, porque falha na forma como compreende o réu e a sua culpa. Por outro lado, há em *Eichmann em Jerusalém* uma voz que se desenrola como a de um espectador, não implicado diretamente na ação, sem guião prévio, sem juízos preconcebidos, sem pretender satisfazer as expectativas colocadas sobre ele, quando sabemos que uma intelectual judia em Jerusalém teria uma missão prévia colocada pela comunidade judia ou povo judeu, ao qual poderíamos chamar o coletivo social do qual a autora participa. Poderíamos dizer o mesmo acerca do autor de *To Be or Not to Be*. Há, portanto, uma “traição” à missão prévia ou espectável da “vingança”. A manifestação de uma obra, heterodoxa, focada na surpresa, genuína ou provocada (Lubitsch), resulta como subversiva, tanto formalmente, subversão das regras prescritas para qualquer das obras, como no conteúdo das ideias que delas podemos retirar. Perigosa, por não permitir um fim, mas sim um recomeço no sentido de uma inquietação que não pode ser arrumada em categorias, porque ela tem relação com a crítica da estrutura atual da nossa experiência no mundo.

A repulsa manifesta pela “explicação” e pelas ideias, ou seja pelo conteúdo doutrinário,¹²³ como se este fosse uma forma de normalizar o que se apresenta como

¹²³ Respondendo aos críticos que a acusavam de não ter definido as suas ideias, Arendt responde em carta a Mary McCarthy de 20/09/1963 “As I see it, there are no ideas in this report, there are only

anormal e excessivo,¹²⁴ prevalece, bem como a recusa da exposição doutrinal em favor de um movimento, diríamos, não doutrinal, não sistematizado. Encontramos referências da ironia como ligada ao pensamento na sua forma mais espontânea e fragmentada, visando preferencialmente a comunicação com um auditório. Deste modo, ela abarca duas dimensões: dar conta da incompreensibilidade deste “mal” que lhe foi dado presenciar e poder falar sobre ele sem o enquadrar numa explicação sistemática.¹²⁵

A ironia é uma estratégia de exposição a partir de uma oposição frente à imediatez e à contingência do mundo. Consiste numa estratégia de exposição para a qual não há um fim, nem uma síntese, que pudessem arrumar de forma positiva esta oposição e o vazio visível deixado na sua passagem, como se tivéssemos destapado um buraco fétido e não houvesse meio de o tapar, uma vez que a “banalidade do mal” nazi não deixa senão um rasto de inquietação, uma suspeita infinita que alastra à humanidade – a metáfora do fungo¹²⁶ é exemplar para ilustrar essa inquietação.

facts.(...) The hostility against me is a hostility against someone who tells the truth on a factual level, and not against someone who has ideas (...).” Cf. Between Friends, p.148.

¹²⁴ Carta de K. Jaspers a H. Arendt, datada de 14/12/1960: “E temo ainda que reflexões extraordinariamente inteligentes, discussões complicadas não se percam no infinito, que a ausência de simplicidade não oculte a grandeza humana necessária para tratar tais factos.” Cf. Op. cit., p.556. Em carta datada de 2/11/1963, acrescenta que a obra nada tem de sistemático, começa por ser uma reportagem e acaba por ser uma luz sobre o modo como as coisas se passaram. Cf. Op. cit., p.706 (tradução livre).

¹²⁵ “(...) a thinking that refuses the inability of trauma in the name of political judgment. It is in this sense too perhaps that irony is Arendt’s testimony to the Holocaust: the way she finally manages to look at it ‘face-to face’.” Cf. Lyndsey Stonebridge, *The Judicial Imagination: Writing after Nuremberg*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p.67.

¹²⁶ A explicação do termo “banalidade do mal” encontra-se em carta a Gershom Scholem, datada de 24/07/1960: “I don’t see why you call my term ‘banality of evil’ a catchword or slogan. As far as I know no one has used the term before me; but that is unimportant. It is indeed my opinion now that evil is never radical, that is only extreme, and that it possesses neither depth nor any demoniac dimension. It can overgrow and lay waste the whole world precisely because it spreads like a fungus on the surface. It is ‘thought-defying’, as I said, because thought tries to reach some depth, to go to the roots, and the moment it concerns itself with evil, it is frustrated because there is nothing. That is its ‘banality’. Only the good has depth and can be radical. (...) Eichmann may very well remain the concrete model of what I have to say.”, Cf. *The Jewish Writings*, New York, ed. Jerome Kohn and Ron Feldman, Schocken Books, 2007, p.471.

IV.4. A ironia: lado positivo e negativo

A ironia emerge ligada a uma estratégia de dissolução dos paradigmas e das doutrinas, iniciada pelo movimento do pensamento do sujeito a partir de uma posição individual existencial, isto é, uma posição análoga à que observamos em Sócrates e em Kierkegaard, ambos utilizando a metáfora do moscardo,¹²⁷ do sujeito incômodo, atento espectador do movimento da sociedade e comprometido com o mundo. Negando a pretensão filosófica à obra teórica, escarnecendo desse propósito, o filósofo evidencia essa característica crítica do sujeito que pensa, colocado entre as pessoas, e com elas dialogando, pois sem outros espectadores, sem a pressuposição dos outros, o sentido da ironia perder-se-ia, isto é, não poderia ser compreendida nem tampouco existiria, pois é algo que vive desse diálogo e se alimenta dele.

A missão do filósofo/ironista não é a construção teórica, mas tornar-se no inferno dos indivíduos e das suas máscaras sociais. As máscaras são requeridas pelo estatuto social, indissociáveis do mundo social das aparências, porém não correspondem ao que os indivíduos são, ao seu valor. A forma como aparecem não dá a medida exata do que são, pois nada são, quer dizer, não são o que parecem ser, nem são o que são, visto que traduzem a colagem do indivíduo ao um modelo coletivo, permanecendo ignorantes sobre quem são.

A ironia visa mostrar esse vazio, esse espaço vazio entre os contrários. Revelado o simulacro, o que se segue já não interessa, a descoberta “positiva” é algo que não pertence já à estratégia da ironia, mas é independente dela. O movimento que a ironia provoca é o da exposição da contradição, faz notar a sua presença, não a extirpa ou soluciona.

O *continuum* irônico assenta numa lógica dialética onde não há, contudo, qualquer síntese; representa um movimento a partir de contrários, sendo os contrários a substância visível do movimento. Visto do avesso, o ironista é simultaneamente carrasco e vítima deste processo, uma vez que ele representa o negativo do positivo

¹²⁷ A metáfora do “moscardo” é utilizada por Sócrates e Kierkegaard numa alusão ao incômodo que constitui o trabalho do pensador subjetivo no seu conflito e inadequação no mundo objetivo, onde vai deixando uma “comichão”, um mal-estar ou uma inquietação.

ou vice-versa. Tomando o exemplo dos filósofos Sócrates e Kierkegaard, vemos a simetria. Ambos são sujeitos à crítica mordaz da sociedade que responde às suas pretensões e provocações. O ironista é um estranho, um *outsider*, intervém na ordem estabelecida e tenta destruí-la ou pô-la em causa, todavia, de um ponto de vista exterior, social, é uma estranha figura, solitária, a sua singularidade corresponde a um perigo e esse perigo é neutralizado pelo riso. Ambos são alvo de caricaturas, do burlesco, da sátira e, no entanto, no sentido inverso, a comédia já foi anteriormente exposta quando a ironia é compreendida. Como se a comédia que a ironia expõe fosse comum a todos, exatamente porque ela evidencia o que há de inconciliável no mundo onde todos participamos.

O filósofo como ironista representa assim uma figura da autenticidade do pensamento subjetivo, a sombra que permite delinear a posição dos holofotes, tal como Greenberg no filme. Ambos sofrem por essa autenticidade, pois também eles são vítimas da ironia, porque a sociedade é o local das variadas máscaras. A ironia é a marca da não conciliação dos dois contrários, invisível e visível, pensamento e mundo, segundo a terminologia de Arendt. Tanto o que usa uma máscara para se esconder, como aquele que não utiliza máscara ou que se liberta das máscaras, são ambos sujeitos à mordacidade irónica, pois o que está em causa é o inconciliável, essencialmente um movimento tornado possível pelos contrastes da experiência.

Consciente deste facto, Kierkegaard torna-se na figura da ironia, o esteta, o sedutor, o interessante, o que joga com o mecanismo social da ironia como a única possibilidade do pensamento intervir no mundo, exemplo desta “vivência” a sua insistência em assinar as obras com pseudónimos que representam vários heterónimos, várias máscaras.

No entanto, se considerarmos que o filósofo é alvo da troça da sociedade – veja-se o exemplo da escrava trácia sobre Tales, *As Nuvens* de Aristófanes, ou as caricaturas que os contemporâneos fizeram de Kierkegaard.¹²⁸ Poderemos salientar

¹²⁸ “Tal como, quando Tales observava os astros, Teodoro, e olhava para cima, caiu num poço. Conta-se que uma bela e graciosa serva trácia disse uma piada a propósito, visto, na ânsia de conhecer as coisas do céu, deixar escapar o que tinha à frente, debaixo dos pés. Esta graça serve para todos os que se dedicam à filosofia (...) Quando, num tribunal, ou noutro lugar qualquer, é [o filósofo] forçado a discutir sobre o que está ao pé de si ou à frente dos olhos, provoca o riso, não só às raparigas trácias, mas ao resto da multidão, pois cada dificuldade é um poço onde cai, devido à inexperiência; e a sua falta de

que ela pretende ser uma estratégia de defesa e de ataque, a ironia favorece a estabilidade social e defende-a contra os “estranhos” assegurando a normalização e, por outro lado, ela pode pôr em causa esse mecanismo de normalização, produzindo e alimentando uma tensão irresolúvel entre a individualidade subjetiva desencadeada pelo ato de pensar e a objetivação desse pensamento no mundo. Esses dois lados deixam-se ver pela cumplicidade com um espectador para o qual se dirige o ironista, esse espectador terá de ter proximidade com aquilo de que trata a ironia e distância para a aceitar enquanto mecanismo que expõe a comicidade de algo. Exemplo: no filme de Lubitsch, quando o falso coronel nazi (o ator Joseph Tura) responde ao epíteto de lhe chamarem “Campo de Concentração” responde: “*We do the concentrating,*” Tura said. “*And the Poles do the camping.*”.

Arendt não faz ironia com a linguagem ou as situações, mas o tom da narrativa e a forma como escolhe demonstrar o ridículo de Eichmann é compatível com uma estratégia de comunicação que implica um espectador capaz de entender a ironia da situação. Este reconhecimento pode ser atribuído à sua visão como espectadora e também à visão de um espectador/leitor que futuramente possa julgar a sua obra e os acontecimentos que relata.

Repugnantes e familiares (uma vez que acontecem no mundo onde todos podemos assistir) são as situações e as personagens alvo da ironia. Para tentar ilustrar este paradoxo poderíamos recorrer às palavras de Lord Shaftesbury que, a propósito dos *Camisards*, fanáticos protestantes franceses, e dos seus discursos inflamados na praça pública, defendeu que o melhor, para se livrar deles e de todos os entusiastas, era expô-los ao ridículo.¹²⁹ As críticas indignadas da sociedade elegante, incomodada pelo tom apocalíptico dos seus discursos, contribuíam apenas para aumentar a sua importância.

destreza é terrível e fá-lo parecer estúpido, porque, quando o insultam, nada tem a censurar a ninguém e nada sabe de mau sobre ninguém, visto nunca se ter preocupado com isso. E assim, a atrapalhação fá-lo parecer ridículo.” Cf. Platão: *Teeteto*, 174-a-d. Ver o riso a que é exposto filósofo quando se afasta das aparências: “Qualquer pessoa que entregue a sua vida à Filosofia está exposta a uma troça como esta...” Cf. Arendt, VDE, p. 95.

¹²⁹ “Now what Rule or Measure is there in the World, except in the considering of the real Temper of Things, to find which are truly serious, and which ridiculous? And how can this be done, unless by applying the Ridicule, to see whether it will bear?” Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of [1737]) “A Letter Concerning Enthusiasm” in *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Vol. 1, Cambridge University Press, 2003, p.8.

A ironia poderá ser uma estratégia inteligente de isolar as *personæ non gratae*, os dissidentes, os que de algum modo não se encontram na mediania. Vista deste modo, seria apenas uma arma social, cuja utilidade, para além de fornecer entretenimento, contribuía para a consolidação do grupo social, alimentando a sua identidade de grupo na marginalização dos diferentes, por excesso de paixão ou por falta dela. Mas esse uso da ironia parece ser o contrário da forma como Sócrates a usa.

A questão relaciona-se com o conceito de proximidade que a ironia convoca. Proximidade de quê? De quem? A resposta comum a Sócrates, Arendt e Lubitsch, seria a de um certo senso comum, de um sentido de Humanidade, que é transversal a todos os indivíduos. Esse sentido de humanidade comum obriga-nos à distância para reconhecermos os erros e mentiras as máscaras que usamos e das quais somos escravos. A ironia apela, pela sua sedução estética, à sensação do prazer que produz o riso, o ridículo, mas também ao reconhecimento ético, no instantâneo da sua compreensão; nada muda imediatamente, mas abre a brecha que aponta o caminho.

É no balancear entre a ética e a estética que colocamos a ironia. A ironia não se compromete com nada senão com a crítica, nela encontramos um gozo no riso que não é negligenciável. A questão vivencial, o gozo em desmascarar, em baralhar, colocar o outro exposto ao riso dos espectadores é crucial. Se assim for, a estratégia ética de melhorar os indivíduos parece perder-se numa estratégia onde não há nenhum fim, apenas o meio importa, a dissolução, o movimento, a ação, o verbo.

Todavia, o que é relevante na ironia não é apenas a figura de estilo, usada para ter um determinado efeito, a humilhação do adversário, o brilhantismo e a sedução do discurso, a adesão do espectador e a sua cumplicidade, ou o riso, o gozo. Não é a caricatura cómica, mas sim algo que mexe com o jogo do poder que é analisado a partir do cómico. A força ou a intuição da força de um poder visível ou invisível injusto e arbitrário é o que confere justificação e legitimidade à ironia. Ela é a resposta a um mal, a algo que se sente como uma fraqueza ou uma impotência, mas que tem poder. Deste modo, funciona como estratégia de enfraquecimento do mal.¹³⁰ É do domínio

¹³⁰ “Tal como Brecht, Hannah Arendt defendeu que a comédia enfraquece o mal com mais eficácia que a tragédia. O diabólico pode ser ambíguo, o ridículo não. Dizer que o mal é banal é dizer que é aborrecido. Se é aborrecido o seu apelo será limitado.” Cf. Susan Neimam *O Mal no Pensamento Moderno*, Lisboa Gradiva, 2005, p.335.

intelectual e não do domínio do arabesco, do exagero. Embora uma caricatura cómica possa ser irónica, só o é se houver alguma espécie de desconforto ou de uma amargura (subjettivos), isto é, se o contrário do cómico puder ser perçetível e compreendido. Ela implica os dois polos, exige um espectador com uma certa sabedoria para a compreender, visto não ser imediatamente perçetível como a caricatura cómica. Por exemplo, uma caricatura do Papa com um preservativo no nariz, pode ser cómico e não irónico, só se torna irónico se essa figura apelar para uma amargura no espectador, a amargura de ser cristão e o papa não permitir, por lei cristã, o uso do preservativo, e isso ir contra a sua prática, a sua razão, ou os seus princípios. Na figura irónica tem de haver um reconhecimento dessa – chamar-lhe-íamos – falha existencial, senão a ironia não tem efeito. Poderíamos então afirmar que a ironia realiza um movimento entre o cómico e o trágico, desoculta a condição do humano entre as aparências estéticas e a finalidade ética, mas não é independente da circunscrição do humano numa sociedade, pois é nela que as estratégias de poder se fazem sentir sobre o indivíduo.

Ilustremos este tópicó com a situação do filme de Lubitsch em que Maria Tura se exhibe em vestido de noite para representar uma prisioneira de um campo de concentração. É o conhecimento do espectador que permite compreender o desajustado da situação e evidencia o efeito trágico cómico da ironia – compreendemos, numa intuição dolorosa, como os campos de concentração destroem a possibilidade da beleza, retiram mesmo o desejo dela. Ao apresentar a situação há imediatamente um sorriso e mais profundamente uma tristeza como se não nos pudéssemos conformar ao que é dado, mostrando o quanto tem de doloroso e incompreensível a realidade, e assim nos pudéssemos defender desse horror. A ironia faz-nos compreender a contingência destes mecanismos, mostra-nos como as coisas poderiam ser de outro modo, nesse sentido é uma estratégia de crítica que nos liberta do conformismo de aceitar a inevitabilidade do mal.

Irónica é também a célebre frase de Ehrhardt a propósito de Joseph Tura, o ator: *“What he did to Shakespeare we are doing now to Poland.”*

Outro exemplo do uso da ironia em Lubitsch é aquele em que no início do filme o falso Hitler olha para a montra de um talho polaco, enquanto o narrador,

surpreendido, se interroga sobre a sua curiosidade por carne, visto ser vegetariano, para logo de seguida rematar que embora vegetariano, já engoliu vários países. De novo, a justaposição de duas palavras referentes a diferentes contextos acaba por permitir uma insinuação (Lubitsch nunca é explícito na linguagem), é uma incongruência pois se engole países, então deve “comer carne”. “Comer carne” é uma metáfora para “destruir homens”. Afinal, apesar de não comer carne, Hitler comia carne, os contrários coexistem no mesmo, retirando a unidade à figura de poder e deste modo enfraquecendo-a, banalizando-a, pois assumir as contradições é um sinal de sabedoria e não de fraqueza. Vemos o mecanismo das inconsistências na visão do perpetrador do mal, Arendt revela que as inconsistências do homem banalizam-no e ridicularizam-no, mas não aliviam o peso da tragédia.

Por outro lado, irónica é a condição existencial da personagem Greenberg, a figura simbólica do judeu polaco numa Polónia invadida, o judeu apátrida, espectador por sobrevivência e condição dramática, para quem o papel de ator principal coincide com o de vítima, é aquele também para quem a gargalhada não deve ser negligenciada. O grande entusiasta do riso é aquele por onde trespasa a tragédia.

O preço a pagar por essa estratégia de dissolução irónica é uma espécie de silêncio ou vazio momentâneos, isto é, entre o antes e o depois, a ironia funciona instantaneamente abrindo uma brecha na ordem, seja ela qual for. O tear de Penélope, metáfora da atividade do pensamento,¹³¹ pode ser uma ilustração dessa tarefa do pensamento que provoca a desordem continuamente sem nunca se apaziguar, o gozo e a amargura andam juntos e são indissociáveis, formam o lado positivo e negativo da desconstrução. Ao humanizar as personagens nazis, mostramos a amplitude da sua desumanização e mostramos também que o mal pode ser uma consequência dessa simultaneidade entre a fragilidade do humano e o imenso poder com que a sociedade o pode investir.

O movimento do pensamento no mundo parece desembocar numa visão agónica que suspende o momento seguinte,¹³² é dado no instantâneo em que ambas

¹³¹ “*Disto segue-se que a tarefa do pensar é como a teia de Penélope; desfaz todas as manhãs o que terminou na noite anterior.*” Cf. Arendt, VDE, p.101.

¹³² *A ironia do instante de transformação: “A ironia destrói o fenómeno porque mostra que ele não corresponde à ideia e destrói a ideia porque mostra que ela não corresponde ao fenómeno.”*

as faces se manifestam simultaneamente na sua incongruência, em que nenhuma prevalece sobre a outra apenas o vazio, mas antes de sabermos o que permanece, sabemos que nada poderá ficar o mesmo, abriu-se um instante de compreensão que não tem retrocesso.

O instante em que a ironia é compreendida revela a superioridade do ironista frente à humilhação do outro, nesse aspeto ela é um ato de violência e de poder do pensamento sobre a imediatez, pois o ironista revela um saber ao qual o outro é ignorante, mas reconhece. Dirige-se aos indivíduos singulares e nunca ao geral, pela simples razão que o geral já é produto do pensamento, já foi extirpado da sua imediatez, enquanto os singulares se encontram no momento, no tempo. Representa a condição geral em que cada um se aproxima de todos, na medida em que ela provoca, antes de mais, um gozo nos espectadores, uma cumplicidade, que aumenta o vexame e a humilhação daquele que é alvo da ironia. Como o que é alvo da ironia só é, na medida em que ostenta uma certa forma de poder que, em geral, se entende como não justo, então a ironia funciona como uma forma ética de fazer justiça. Pensamos ser por aí que ambas as obras, o *To Be or Not To Be* e *Eichmann em Jerusalém*, se cruzam.

Todavia, no filme, apesar da ironia, as personagens não mudam com os acontecimentos, nem ninguém, espectadores ou atores, descobre a verdade. Os mecanismos de poder sofreram uma derrota mas continuam, o mal não foi derrotado, todos de um modo ou de outro são canastrões, isto é, habituados aos seus vícios e repetindo-os infinitamente. A ironia não tem qualquer finalidade ética para os intervenientes. Não contribui para o melhoramento da vida social ou individual, para somar mais uma virtude ou acrescentar qualquer valor, o que significa que a justiça é apenas o instante em que os protagonistas sofrem com a exposição das suas fraquezas e enganos. O ensinamento, ou finalidade ética, coloca-se para o futuro, por isso ela necessita de um auditório ou espectadores para os quais se dirige.

O imediato estético funciona desse modo, o seu efeito é compreendido sem, contudo, o compreenderem ou dele terem consciência enquanto crítica, só tem efeito

quando há espectadores que reconhecem a sua humilhação e a sua fraqueza. Essa descoberta é uma vergonha que os expõe e à sua vaidade, mas a ironia permite compreender os detalhes ultrajantes e vergonhosos da conduta, não porque as personagens sejam eticamente deploráveis (ela não é um juiz ético), mas porque acabam vexados e enfraquecidos frente aos olhos dos espectadores, que os reconhecem como familiares, ou seja, como sendo também os seus próprios defeitos.

Deste modo, o ensinamento ético, o melhoramento ético das personagens, não se efetua por causa do ultraje ou da injustiça cometida sobre os outros, mas em virtude do ultraje aos olhos dos outros, que o presenciaram, quer dizer, porque a sua aparência se desmoronou, porque se deixaram enganar e mostraram algo particular sem o querer fazer. É este “ser apanhado” contra sua vontade que não tem forma de fuga e é vergonhoso.

A ironia destina-se à aparência e não à consciência, ela diz-nos como as coisas são e o seu ensinamento não é ético, no sentido de nos tornarmos conscientes das nossas fraquezas, mas de estarmos preparados para não nos deixarmos enganar por elas, visto que isso seria ainda vergonhoso. A vergonha não resulta da consciência de um mal cometido, de uma vaidade cega, ou de um poder arbitrário e vil, mas apenas da quebra da nossa aparência perante olhar dos outros. O seu propósito é estético e não ético, no entanto, é uma forma de constituir “a consciência de”, e, nesse aspeto, é uma forma de transformação, sendo esse o seu propósito positivo.

Encontramos pequenos pormenores da ironia da obra de Arendt na insistente chamada de atenção para os problemas da linguagem, para a invenção de mecanismos de linguagem que tinham como função iludir da realidade. Esses mecanismos não são apenas observados em Eichmann mas também em judeus como Kastner,¹³³ que elaborava as listas e selecionava os judeus que iriam embarcar para os campos de extermínio. As expressões entre aspas “princípios sagrados” nada tinham de sagrado, pois guiavam-se por preconceitos, como salvar “os judeus proeminentes” e aos funcionários que faziam o trabalho sujo e que nada diziam, da traição sobre os seus compatriotas utilizavam as expressões “humanitária” e “portadores de segredos”, que

¹³³ Além do Dr. Rudolph Kastner, vice-presidente da Associação Sionista Húngara, que foi julgado por colaboracionismo, também os rabis Benjamin Murmelstein e Paul Eppstein tinham a função de colaborar com Eichmann na elaboração das listas de deportação.

era um eufemismo para poderem levar a cabo essa seleção sem oposição. O mesmo mecanismo de utilização de expressões eufemísticas como “evacuação” em lugar de “extermínio”; “não causar sofrimento desnecessário” em vez de “gaseamento das vítimas”; “moderado” em vez de “assassino metódico” são utilizadas pelos nazis e pelo réu; e constituem exemplos do tom irónico utilizado por Arendt na obra.

Ao colocar essas expressões entre aspas, ao demonstrar o que elas significavam sem a retórica de que estavam investidas, isto é, sem as práticas a que estavam ligadas, Arendt realça a ironia das expressões para pôr em evidência o contraste entre a dimensão trágica dos atos e a estratégia comodista e trivial dos protagonistas, que repetem velhos *clichés* (canastrões) como defesa contra os factos. Estes procedimentos foram permitindo o alastrar do mal e o alívio da culpa de todos os intervenientes. É nesta focalização que reside a banalidade do mal e é este também o tópico que nos permite percecionar uma comédia do mal.

IV.5. Ilustração das figuras do mal: o burocrata e o homenzinho de bigode

A natureza das obras no mundo inaugura algo de novo, por ser um manancial de exemplos com validade universal, exemplos que vão permanecendo e sendo reinterpretados. Como salientámos a narrativa é perene, a ação dos homens contingente e de fins imprevisíveis. Seria possível entrever aqui todo o trabalho da imaginação e da memória nesta reconstrução, tarefa da poesia, mas também encontro da “linguagem adequada” para reescrever o nazismo, uma política que tornou o mal radical num mal banal, contando com a cumplicidade de cada indivíduo. A confiança nesse poder da narrativa é uma resposta à incapacidade dos conceitos abstratos da filosofia “permitirem ver”, sendo a narrativa uma espécie de visão da fala, uma vez que ela sintetiza através da metáfora e das personagens esse poder de exemplificar certas ideias. A construção narrativa é como uma forma de “dar a ver” o que se diz. As figuras abstratas do pensamento não reescrevem e não traduzem a história. São as figuras concretas, as personagens, que podem “exemplificar” esta ou aquela ideia e os seus

dramas, que nos permitem relacionar a nossa experiência histórica com a História e assim compreendê-la, ou seja, formar uma imagem dos acontecimentos e dos seus protagonistas. Eichmann em Jerusalém tem esse propósito, não se destina a ser um ensaio para intelectuais, não pretende explicar, dirige-se a todos, isto é, dirige-se à comunidade humana da qual todos participamos. Daí o valor do exemplo sobre o conceito abstrato. A imagem elabora a síntese ou a reconciliação, de um ponto de vista empírico, do pensamento com os objetos que constituem o mundo da nossa experiência.

Ambas as obras que analisámos contribuem para um novo Olimpo das figuras exemplares, ambas figuras irónicas que permitem ilustrar e simbolizar a comédia do mal: o homenzinho de bigode e o burocrata cumpridor. À construção da figura exemplar do burocrata nazi que nada tinha contra os judeus e todos os dias enviava milhares para campos de extermínio, corresponde a metáfora da “banalidade do mal”. A metáfora é a forma de encontrar a linguagem adequada que encerra uma nova intuição sobre o mal, intuição essa que não se deixa analisar eticamente e obriga a uma análise política dos mecanismos que viabilizaram, permitiram e criaram tais personagens. A imaginação permite a reconstrução de uma linguagem nova para um fenómeno novo. O mal é essencialmente presente na metáfora como o desacerto do mundo, que junta inconciliáveis, esse tempo que saiu fora dos gonços de Hamlet.¹³⁴ Não será negligente inferir que o mal é aí exposto através de uma dramatização, é no confronto com a *mimesis* dramatizada da traição que o criminoso deixa cair a máscara.

A figura de Eichmann isolada pode ser entendida como um burocrata zeloso, uma alma de carteiro.¹³⁵ No novo teatro da sua aparição, nenhum poder lhe é reconhecido, nem nenhuma autoridade ou ordem para cumprir. O que caracteriza um burocrata é o inverso do que caracteriza o mal, o burocrata regista o inócuo, o mal

¹³⁴ Shakespeare, *Hamlet*, Ato I, Cena V: “*Hamlet: The time is out of joint—O cursed spite, That ever I was born to set it right!*”

¹³⁵ “O próprio Servatius (advogado de defesa de Eichmann) chegou a declarar (...) que o seu cliente tinha a personalidade de ‘um vulgar carteiro.’” Cf. EEJ, p. 213. “Eichmann era o exemplo de um mal que não se identificava com as figuras da tradição: patologia, egoísmo, convicções ideológicas, intencionalidade do mal, ou uma série de ideias que o impelisse para o mal.” Assy, Bethânia: “Eichmann, Banalidade do Mal no Pensamento em Hannah Arendt” in *Hannah Arendt: Diálogos, Reflexões, Memórias*, ed. Newton Bignoto, 2001, pp. 136-165

provoca a reação, atinge o coração do mundo, no seu âmago, exige reparação por destruir o equilíbrio com o qual a vida social se vai justificando.

A expressão “banalidade do mal” salienta o poder metafórico das palavras na elaboração de sínteses livres e também a capacidade de criarem novos conceitos, a metáfora é entendida em *A Vida do Espírito* como arqueologia do conceito.¹³⁶

A “banalidade do mal” representa esse agente do mal que não sendo um “monstro” no sentido moral, desloca a monstruosidade para a possibilidade de politicamente tal ter acontecido na História. Nesse aspeto, a metáfora tem a validade de um exemplo que sintetiza um fenómeno ocorrido na História, simboliza a monstruosidade do mal se poder tornar algo banal.

Por analogia, a figura de Hitler aparece em *To Be or Not to Be* como uma “atorzeco” com um pequeno bigode¹³⁷ – “*he’s just a man with a little mustache*”. Quem interpreta Hitler é um ator secundário sem especial talento, mas muito aguerrido, pois é a sua primeira vez como protagonista. Esse entusiasmo daquele que se alimenta das “migalhas do poder” para acalentar ambições pessoais, mas não tem talento ou poder individual para se impor ao coletivo configura a mediocridade, da qual a expressão “*he’s just a man with a little mustache*” é uma metáfora de uma ideia simples: Hitler era mesmo um pequeno homem com um pequeno bigode.

¹³⁶ A metáfora como arqueologia do conceito. “*A função da metáfora é estabelecer a realidade dos nossos conceitos.*” Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*, p. 56.

¹³⁷ “*To me, he’s just a man with a little mustache*” in *To Be or Not to Be*. A frase surge a propósito de um quadro com a figura do ator imitando Hitler. A ironia da situação é a de que a frase tem um duplo significado: por um lado descreve o que Dobosh (o encenador) está a ver, um ator com um bigode e uma farda semelhante à de Hitler mas, por outro lado, a imagem tem uma simbologia e, como tal, tem um significado cultural e histórico, representa um homem de poder. Esse poder não é visível na imagem, mas para quem apenas vê o simbólico e não vê para além dele é apenas o poder que é real na imagem e não a figura do homem do pequeno bigode. A ironia da situação é que o ator é confundido pelas tropas de Hitler como sendo o verdadeiro *Führer*, mas nas ruas de Varsóvia, entre polacos comuns, há uma jovem que o reconhece enquanto ator, o que permite desconstruir de novo a sua parecença com Hitler e não descansar sobre ela. Este tipo de situações repete-se e mantém a tensão entre ser ou não ser, particularmente reveladoras da fragilidade das identidades e da sua dependência do estatuto que lhes é conferido pela comunidade onde se inserem. Quanto mais poder tem a personagem, tanto mais claramente essa convenção é desmontada pela ironia que expõe a irrealidade desse poder e a sua comicidade quando “isolado” dos seus artifícios sociais, das convenções e consentimentos dos outros, que são a chave do seu poder. Estes procedimentos são levados pelo nazismo ao extremo, mas são ancestrais, correspondem a formas arquetípicas de divinização de certas personalidades que os nazis souberam manipular através da propaganda e que Lubitsch, através da ironia das situações, desmonta e expõe.

A metáfora como arqueologia do conceito não deixa de exprimir a realidade simbólica, na medida em que ela se encontra entre a capacidade da imaginação formar imagens que funcionam por analogia com o mundo comum sensível dos objetos. Neste sentido, a expressão “banalidade do mal” é o símbolo universal de um fenómeno particular e a sua controvérsia e eco ao longo de inúmeras obras comprova essa universalidade.

CONCLUSÃO

Poderemos ter esclarecido as asserções do início deste trabalho? Recapitulemos; propúnhamos compreender o conceito de “banalidade do mal”, seguir o rasto desta expressão na obra de Hannah Arendt, dos seus pressupostos às suas consequências. Que podemos retirar desse percurso? Responderemos primeiramente a esta questão. De seguida, propusemo-nos perseguir o rasto do mal, não do mal em geral, mas de um mal particular, aquele que se refere aos acontecimentos do extermínio inconcebível de milhões de pessoas inocentes, ou o mal da ideologia nazi, ambos se confundem. Neste percurso encontrámos pontos comuns entre Adolf Eichmann e uma personagem ficcional do filme de Ernst Lubitsch, paralelos no tom das narrativas, assim como uma chamada ao julgamento do espectador, um desafio ao seu lugar distanciado, provocando o seu envolvimento e a sua atenção permanente, retirando-o da sua comodidade. Para produzir esse efeito, intencional na obra de arte e não sabemos se intencional na obra de Arendt, utilizam-se elementos estilísticos, o que confirma a noção geral do início deste trabalho que defendia a banalidade como uma categoria estética. Por último, tentámos demonstrar de que modo o mal nazi se pode representar pela comédia e que esta é a forma de representação que se coaduna melhor com a resignação infinita perante o desacerto continuamente repetido da História, onde se encontram as justificações *a posteriori* para explicar as mais vis ações.

Arendt destaca a análise empírica sobre a análise conceptual, dramatizando a dificuldade de encontrar as metáforas de algo que é novo e para o qual não há conceitos. Essa nova realidade teria de ter uma história para lhe dar sentido, se assim não fosse, perder-se-ia. Esta posição não se limita contudo à análise do caso concreto de Eichmann, mas defendemos que extrapola para um mecanismo universal que se repete infinitamente e tem como génese a forma artificial como as normas morais são vividas na interioridade do sujeito, o que coloca em causa não só a eficácia dos nossos juízos morais sobre as nossas ações, mas também a eficácia, ou força do pensamento, da reflexão sobre a ação. Na impossibilidade de fundamentar os princípios morais numa autoridade transcendente, podemos facilmente adotar um modelo empírico

investido da mesma projeção dramática ligada aos juízos morais, como o castigo, a culpa, ou o pecado

Esses mecanismos de substituição e de dramatização da realidade são mecanismos humanos que se sobrepõem aos mecanismos racionais do pensamento e encontram a sua segurança no olhar dos outros e não apenas, ou fundamentalmente, no juízo do próprio. Mecanismos antigos de imitação onde podemos encontrar, num mundo desumanizado, nichos de verosimilhança que nos permitem continuar a pertencer ao mundo, sem verdadeiramente o habitar com a nossa diferença. No espaço público, cada um existe não enquanto diferente, mas enquanto parte de um todo, nele encontrando o seu lugar. O epíteto de “palhaço” é uma metáfora para esse humano que abdicou da sua diferença no espaço público, guardando-a para o espaço privado onde a sua interioridade se pode expressar, pois nele não há a vigilância do olhar do outro. Essa fuga da interioridade para a intimidade deixou no espaço público um vazio que é propício ao aparecimento de ideologias e formas de poder arbitrárias que para se instalarem contam com a cumplicidade da indiferença. O espaço público torna-se um espaço de imitações de um modelo moral empírico baseado no que a sociedade considera respeitável e suscetível de ser desejável. Se a sociedade estiver submetida a leis injustas, os procedimentos desejáveis comungarão dessa injustiça. O que Arendt põe em causa é, então, esta unidade da subjetividade humana que pode ter “dois pesos e duas medidas”, sem que essa contradição seja vivida de uma forma dramática pelo próprio, antes como algo natural, isto é, habitual. O *clown* poderá fazer o mal, justificando-o social e politicamente com a lei e com o que outros, como ele, também fazem. É nesta contradição interna que se dá a experiência individual, ela envolve um faz-de-conta, uma teatralidade como resposta à falta de uma unidade interior do sujeito.

A consequência desta forma de pensar os sujeitos não é apenas válida para Eichmann, mas para uma larga maioria de pessoas. Eichmann é banal, no sentido em que representa a generalidade de uma forma de vivência reconhecível e não excecional, absurda ou extra-humana. Uma vez que Arendt compreende esta atitude de Eichmann como alicerçada num mal maior, definido n’A *Condição Humana*, de perda do mundo. Contrariamos aqui a sua afirmação de que Eichmann não é um de

nós, ou não representa esse mesmo homem moderno “alienado” *da e na* sua interioridade.

Deste modo, a ideologia nazi atinge o seu poder pela forma como paternalmente dá a cada um espaço de verosimilhança onde se pode agir, ou ter a ilusão que se age, sem estar preocupado com o valor moral da sua ação, visto que esta ganha estatuto necessário para o esquema social e ideológico. A ação meramente instrumental elide as condições em que é feita e a responsabilidade do sujeito pelas suas consequências, já que o fim para que tende se coloca acima dos sujeitos e das suas intenções. Será, portanto, normal não compreender com clareza o desígnio ao qual obedecem as ações humanas, pois esse desígnio não está completamente ao alcance da razão, mesmo que nos pareça absurdo, as suas razões finais estão ocultas. Aqui se compreende a analogia com Ehrhardt do filme de Lubitsch. Ehrhardt repete o gesto para criar empatia porque através do discurso, quando deixa falar a sua subjetividade, não é compreendido. O seu gesto e as suas ações são desprovidos de convicção interior, relevam do gesto fantoche articulado, reproduzem uma convenção resultante de um pacto social, essa repetição de gestos assegura uma noção de pertença artificial.

Por último, salientámos que a esperança de um reconhecimento do mundo, de uma continuidade depois de Auschwitz, pode ser garantida, contrariamente à especulação da morte do mundo teorizada por alguns filósofos. O recurso à noção de espectador como aquele que pode colocar-se no lugar da humanidade e observar ironicamente os mecanismos teatrais do poder que foram levados até ao limite no caso do regime nazi, permite-nos concluir que a nossa faculdade do juízo quando utilizada no espetáculo do mundo, poderá sempre “saltar”, garantindo-nos a verdade da máxima comum: *poderemos enganar a todos algum tempo, alguns o tempo todo mas nunca todos todo o tempo*. Acreditar que se pode substituir a realidade que deriva do simples senso comum, isto é, a realidade que resulta do juízo comunicado de uns com os outros, por uma outra realidade “ideológica” assente em ideias pré-concebidas e imposta como verdade é definitivamente acreditar que o absurdo se pode tornar verosímil. Compreender esse fenómeno só pode provocar o riso.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Hannah Arendt utilizadas:

(1951) *O Sistema Totalitário*. Tradução de Roberto Raposo, Lisboa, Dom Quixote, 1978.

(1954) “O Interesse pela Política no Pensamento Filosófico Recente.” Tradução António Abranches in *O Que Nos Faz Pensar?*, 1990, nº3, pp.105-121.
http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/o_interesse_pela_politica_n_o_pensamento_filosofico_europeu_recente/n3hannah.pdf

(1958) *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo, Lisboa, Relógio D’Água, 2001.

(1961) *Between Past and Future*, ed. Jerome Kohn, London, Penguin Books, 2006, pp.223-259.

(1961) *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução José Miguel Silva, Lisboa, Relógio D’Água, 2006, pp.237-274.

(1963) *Eichmann em Jerusalém. Uma Reportagem Sobre a Banalidade do Mal*. Tradução de Ana Correia da Silva, Coimbra, Tenacitas, 2013.

(1965) *Some Questions of Moral Philosophy*, The Manuscript Division, Library of Congress, New School for Social Research, New York.
http://memory.loc.gov/cgibin/query/P?mharendt:1:/temp/~ammem_YMXB

(1968) *Homens em Tempos Sombrios*. Tradução Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio D’Água, 1991.

(1969) *Da Violência*. Tradução de Maria Claudia Drummond, 2004
<http://www.libertarianismo.org/livros/harendtdv.pdf>

(1971) *A Vida do Espírito*, Volumes I e II, Tradução João C. S. Duarte, Lisboa, Instituto Piaget, 2011.

(1971) *Considérations morales*. Tradução do inglês de Marc Ducassou e Didier Maes, Paris, Payot et Rivages, 1996.

- (1978) *The Jew as Paria: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, New York, Grove Press.
- (1982) *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Tradução de Carmen Corral, Buenos Aires, Páidos, 2003.
- (1982) *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Ronald Beiner (ed.), Brighton, The University of Chicago Press, 1992.
- (1985) *Correspondance. Hannah Arendt/Karl Jaspers (1926-1969)*, Tradução do alemão de Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Payot & Rivages, 1995.
- (1995) *Between Friends, The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy 1949-1975*, London, ed. Carol Brightman, Secker & Warburg.
- (2000) "What Remains? The Language Remains. Conversation with Günter Gaus" in Peter Baehr (ed), *The Portable Hannah Arendt*, Harmondsworth, Penguin, pp-15,16.
- (2003) *Responsabilidade e Juízo*. Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, D. Quixote, 2007.
- (2005) *A Promessa da Política*. Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 2007.
- (2007) *The Jewish Writings*, New York, Random House.

Obras sobre Hannah Arendt:

- Adler, Laure (2005) *Dans les pas de Hannah Arendt*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard.
- Alves, João Lopes (2007) "Hannah Arendt Perante Eichmann em Jerusalém" in *Hannah Arendt, Luz e Sombra*, Seminário Internacional, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp.35-42.
- Amiel, Anne (2011) *A Não Filosofia de Hannah Arendt*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Assy, Bethânia (2001) "Eichmann, Banalidade do Mal e Pensamento em Hannah Arendt." In Eduardo J. Moraes e Newton Bignotto (Orgs.), *Hannah Arendt: Diálogos, Reflexões, Memórias*, Belo Horizonte, Editora UFMG, pp. 136-165.
<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContAssy.htm>

Benhabib, Seyla (2000) "Arendt's Eichmann in Jerusalem" in *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*, Ed. Dana Villa, Cambridge University Press, pp.65-85.

Bergen, Bernard J. (1998) *Hannah Arendt and the Final Solution, the Banality of Evil*, Boston, Rowman & Littlefield Publishers.

Bernstein, Richard J. (1996) *Hannah Arendt and the Jewish Question*, Cambridge, Polity Press

Bernstein, Richard J. (1997) *The Banality of Evil: Reconsidered*. London, University of Minnesota Press, pp.297-322 in *Hannah Arendt and the meaning of politics*, ed. Graig Calhoun and John McGowan, London, University of Minnesota.

_____. (2010) "Are Arendt's Reflections on Evil Still Relevant?" in *Politics in Dark Times*, ed. Seyla Benhabib, Cambridge University Press (pp. 293-304)

Bilsky, Leora, (2010) "The Eichmann Trial and the Legacy of jurisdiction" in *Politics in Dark Times*, ed. Seyla Benhabib, Cambridge University Press, pp. 198-218.

Boyers, Robert (1982) "Judging – The Actor and the Spectator" in *Proceedings of History, Ethics, Politics: A Conference Based on the Work of Hannah Arendt*, Saratoga Springs/Empire State College, New York, pp.143-158.

Chalier, Catherine (1989) "Radicalité et banalité du mal", Paris, Politique et Pensée – Colloque Hannah Arendt, Payot & Rivages, 1996, pp.265-288.

Courtine-Denamy, Sylvie (1994) *Hannah Arendt*. Tradução de Ludovina Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.

_____. (1997) *Trois femmes dans de sombres temps*, Paris, Albin Michel, 2002.

Ettinger, Elzbieta (1995) *Hannah Arendt e Martin Heidegger*, Lisboa, Relógio D'Água, 2009.

Fransblow, Andrew Aaron (2007) *Socrates in Jerusalem: Figuring the Banal in Arendt's Eichmann Report*, Montreal, Bibliothèque et archives.

Horsmann, Yasco (2011) *Theaters of Justice. Judging, Staging and Working Through in Arendt, Brecht and Delbo*, Stanford, Stanford University Press.

Hinchman, Lewis P. and Sandra (1994) *Hannah Arendt Critical Essays*, Albany, State University of New York Press.

Lafer, Celso (1979) *Hannah Arendt, Pensamento, Persuasão e Poder*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Leonard, Stephen (1997) "Evil, Violence, Thinking, Judgment" in *Hannah Arendt and the Meaning of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota.

Lilla, Mark (2013) "Arendt and Eichmann: The New Truth" in *The New York Review of Books*, 21/11/2013.

Maier-Katkin, Daniel (2011) "The Reception of Hannah Arendt's Eichmann in Jerusalem in the United States, 1963-2011", in *Journal for Political Thinking*, <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/64/84>

Marques, António (2015) *A Filosofia e o Mal*, Lisboa, Relógio D'Água.

Maso, Anna, (1994) "Donde estamos quando pensamos?" in *En torno de Hannah Arendt*, Dirección Manuel Cruz, Madrid, Centro de Estudos Constitucionales, pp. 131-154.

McGinn, Colin (1999) *Ethics, Evil and Fiction*, Clarendon Press, Oxford.

Meade, Elizabeth M.(1996) "The Commodification of Values", in *Hannah Arendt Twenty Years Later*, Ed. Larry May and Jerome Kohn, Massachusetts, Library of Congress, 1997, pp.107-126.

Melvyn A. Hill (1979) *Hannah Arendt: The Recovery of the Public World*, New York, St. Martin's Press.

Neiman, Susan (2002) *O Mal no Pensamento Moderno*, Tradução de Vitor Matos, Lisboa, Gradiva, 2005.

Neiman, Susan (2010) "Banality Reconsidered", in *Politics in Dark Times*, ed. Seyla Benhabib, Cambridge University Press, pp. 305-315.

Pirro, Robert C. (2001) *Hannah Arendt and the Politics of Tragedy*, Illinois, Northern Illinois University Press.

Proença, João Tiago (2007) “Quem se atreve a fazer-me essas perguntas? Sobre o estatuto da acusação em Eichmann em Jerusalém – Uma reportagem sobre a banalidade do mal” *Hannah Arendt, Luz e Sombra*, Seminário Internacional, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp.43-54.

Ribeiro dos Santos, Leonel (2007) “Da Estética como Filosofia Política: Hannah Arendt e a Sua Interpretação da Crítica do Juízo de Kant” in *Hannah Arendt, Luz e Sombra*, Seminário Internacional, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp.157-192.

Serra, Maria Olília (2014) *Dos Tempos Sombrios ao Cuidado com o Mundo*. S. Paulo, Tese apresentada ao departamento de filosofia da universidade de São Paulo.

Souki, Nadia (1998) *Hannah Arendt e a Banalidade do Mal*, Belo Horizonte, UFMG.

Stangneth, Bettina (2001) *Eichmann before Jerusalem: The unexamined life of a mass murderer*, New York, Borzoi Book, 2014

Stonebridge, Lindsey (2011) *The Judicial Imagination: Writing After Nuremberg*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Young-Bruehl, Elisabeth (1982) *Hannah Arendt: For Love of the World*, London, Yale University Press, 2014.

Winters, Francis (1987) “The Banality of Virtue: Reflections on Hannah Arendt’s Reinterpretation of Political Ethics” in *Amor Mundi – Explorations in the Faith and Thought of Hannah Arendt*, Boston, Martinus Nijhoff Publishers, pp.187- 218.

Outras:

Adorno, Theodor W, (1966) *Dialéctica Negativa*. Tradução de Jose Maria Ripalda, Taurus, Madrid, 1984.

Aristóteles, *Poética*, Tradução de Eudoro Sousa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

Baher, Peter (2010) *Totalitarianism and the Social Sciences*, Stanford, Stanford University Press.

- Bergson, Henri (1901) *O Riso*, Lisboa, Relógio D'Água, 1991.
- Bernstein, Richard J. (1983) *Beyond Objectivism and Relativism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Brecht, Bertolt (1966) *O Mendigo e o Cão Morto*, Lisboa, Cotovia, 2003.
- Calder, Todd (2003) "The Apparent Banality of Evil", in *Journal of Social Philosophy*, Vol.34, nº3, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9833.00187/abstract>
- Card, Claudia (2010) *Confronting Evils: Terrorism, Torture and Genocide*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Chamberlain, Jane and Rée, Jonathan (2001) "The Concept of Irony", *The Kierkegaard Reader*, Massachusetts, Blackwell Publishers.
- Cobb, Sara (2013) *Speaking of Violence: The Politics and Poetics of Narrative in Conflict Resolution*, New York, Oxford University Press.
- Constâncio, João (2013) "Estrutura Narrativa: da Poética de Aristóteles à Arte Cinematográfica de Hitchcock, Lubitsch e Wilder" in *Compêndio de Cinema e Filosofia*, (eds) Grilo, J. M., Aparício, I., Lisboa, Colibri, pp.117-140.
- Debord, Guy (1992) *La société du spectacle*, Paris.Gallimard.
- Hobsbawm, Eric, (1983) *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra,1984.
- Kant, Immanuel (1790) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução António Marques e Valério Rohden, Lousã, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.
- _____ (1793) *A Religião nos Limites da Simples Razão*, Lisboa, Ed.70, 1972.
- _____ (1795) *A Paz perpétua e outros opúsculos*. Tradução de Artur Morão Lisboa, Edições 70,1988.
- Kierkegaard, Sören (1841) *O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates*, Petrópolis, Editora Vozes, 1991.
- _____ (1844) *Ou-Ou – Um fragmento de vida*. Tradução de Elisabete M. de Sousa, Lisboa, Relógio D'Água, 2013.
- _____ (1846) *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, 2002.

Kristeva, Julia (2001) *Life is a Narrative*, Toronto, University of Toronto Press.

Makkreel, Rudolph (1990) *Imagination and Interpretation in Kant: The Hermeneutic Import of the Critique of Judgment*, New York, University of Chicago Press.

Mongin, Olivier (1997) *A Violência das Imagens*. Lisboa, Bizâncio, 1998.

Neiman, Susan (2002) *O Mal no Pensamento Moderno*. Lisboa, Gradiva, 2005.

Rassinier, Paul (1962) *La verdad sobre el proceso Eichmann*, Barcelona, Ediciones Acervo.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of (1737) "A Letter Concerning Enthusiasm" in *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Vol. 1, Cambridge University Press, 2003.

Staub, Ervin (2011) *Overcoming Evil: Genocide, Violent Conflict and Terrorism*, Oxford, Oxford University Press.

Zimbardo, Philip (2008) *The Lucifer Effect, Understanding How Good People Turn Evil*, New York, Random House.

Obras sobre o filme *To Be or Not to Be* de Ernst Lubitsch

Ashkenazi, Ofer (2010) "Rethinking the Role of Films in German History: The Jewish Comedy of the Weimar Republic" in *Rethinking History in The Journal of Theory and Practice*, Vol. 14, pp.569-585.

Bathrick, David, Brad Prager and Michael Richardson (2008) *Visualizing the Holocaust, Documents, Aesthetics, Memory*, New York, Camden House.

Binh, N. T. et Christian Viviani (1991) *Lubitsch*, Paris, Rivages.

Eyman, Scott (1993) *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.

Faller, Greg S. (1998) "Ernst Lubitsch" in *The St. James Film Directors Encyclopedia*, Visible Ink Press, Andrew Sarris (ed.), New York and London, Visible Ink, pp.292-301.

Gemünden, Gerd (2003) "Space out of joint; Ernst Lubitsch's "To Be or Not to Be"." *New German Critique*, 89, pp.59-80.

_____ (2014) *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933–1951*, New York, Columbia University Press.

Gonshak, Henry (2015) *Hollywood and the Holocaust*, Maryland, Rowman & Littlefield.

Harvey, James (1987) *Romantic Comedy in Hollywood*, New York, Alfred A. Knopf, Capo Press.

Insdorf, Annete (1989) "Black Humor" in *Indelible Shadows: Film and Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press.

Jenkins, Henry, Tara McPherson, & Jane Shattuc (2002) *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*, Durham, NC: Duke University Press.

Kerner, Aaron (2011) *Film and the Holocaust*, New York, Continuum, Library of Congress.

Melehy, Hassan (2001) "Lubitsch's *To Be or Not to Be* and the Question of Simulation in Cinema" in *Film Criticism*, 26, no 2 (2001/2002), pp.19-40.

Poague, Leland A. (1978) *The Cinema of Ernst Lubitsch*, South Brunswick, New Jersey, A. S. Barnes.

Reiner, Robert C. and Carol J. (2012) *Historical Dictionary of Holocaust*, Maryland, Scarecrow Press, pp.11-16.

Rosenberg, Joel (1996) "Shylock's Revenge: The Doubly Vanished Jew in Ernst Lubitsch's Film *To Be or Not to Be*" in *Prooftexts*, Vol.16, No.3, pp. 209-244.

Sammond, Nicholas e Chandra Mukerji (2001) "What You Are... I Wouldn't Eat: Ethnicity, Whiteness and Performing 'the Jew' in Hollywood's Golden Age" in *Classic Hollywood, Classic Whiteness*, ed. Daniel Bernardi, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp.3-30.

Sontag, Susan (1975) "Fascinating Fascism", *The New York Review of Books*, 6/02, <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/>

Stonebridge, Lindsey (2011) *The Judicial Imagination: Writing After Nuremberg*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Tifft, Stephen (1991) "Miming the Führer: 'To Be or Not to Be' and the Mechanisms of Outrage." in *The Yale Journal of Criticism*, Fall 1991, Vol.5, no 1, pp.1-40.

Thomson, Kristin (2005) *Herr Lubitsch Came to Hollywood*, Amsterdam, University Press.

Verdone, Mario (1964) "Ernest Lubitsch", Lyon, Revista Premier Plan, Serdoc.

Weinberg, Herman G. (1994) *The Lubitsch Touch*, Paris, Ramsay.

