ReGeo ISSN: 2177-3246

A BANALIDADE DO MAL CONCEBIDA: UM DIÁLOGO COM O FILME HANNAH ARENDT, DE MARGARETHE VON TROTTA

THE BANALITY OF EVIL: A DIALOGUE WITH MARGARETHE VON TROTTA'S FILM HANNAH ARENDT

LA BANALIDAD DEL MAL CONCEBIDA: UN DIÁLOGO CON LA PELÍCULA HANNAH ARENDT, DE MARGARETHE VON TROTTA

https://doi.org/10.56238/revgeov17n8-060

Data de submissão: 23/06/2026 **Data de publicação:** 07/08/2026

Mara Regina de Oliveira
Mestre e Doutora em Filosofia do Direito
Instituição: Universidade de São Paulo (USP) e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
E-mail: mararegi@terra.com.br
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9182-750X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2230002368205014

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura cinefilosófica, nos termos elaborados por Júlio Cabrera, do filme Hannah Arendt (2012), de Margarethe von Trotta, tomando-o como ponto de partida para examinar a formação do conceito de banalidade do mal e sua relevância para a filosofia do direito. Argumenta-se que o filme não se limita a ilustrar a biografia intelectual de Arendt, mas produz cinematograficamente, por meio de recursos próprios da linguagem audiovisual, a própria experiência epistêmica que deu origem ao conceito. Identificam-se dois conceitos-imagem centrais: a intercalação de imagens de arquivo do julgamento real de Adolf Eichmann com a reconstituição ficcional, que coloca o espectador na mesma posição perceptiva de Arendt diante do réu; e os motivos visuais recorrentes da protagonista em silêncio, fumando, observando através de janelas, que figuram o exercício do pensar que Eichmann jamais exerceu. A partir desses conceitos-imagem, analisa-se como o filme dramatiza tanto a irreflexão burocrática de Eichmann quanto a ruptura pública sofrida por Arendt após a publicação de sua obra. Conclui-se que o cinema, nesse caso, não apenas representa um conceito filosófico, mas o produz e o atualiza.

Palavras-chave: Banalidade do Mal. Burocracia. Cinema. Filosofia do Direito. Cinefilosofia.

ABSTRACT

This article proposes a cinephilosophical reading, along the lines developed by Júlio Cabrera, of the film Hannah Arendt (2012), directed by Margarethe von Trotta, taking it as a starting point to examine the formation of the concept of the banality of evil and its relevance to legal philosophy. It argues that the film does not merely illustrate Arendt's intellectual biography, but cinematically produces, through devices specific to audiovisual language, the very epistemic experience that gave rise to the concept. Two central image-concepts are identified: the intercutting of archival footage from the actual Eichmann trial with fictional reconstruction, which places the viewer in the same perceptive position as Arendt before the defendant; and the protagonist's recurring visual motifs of silence, smoking, and gazing through windows, which figure the very exercise of thinking that Eichmann never performed. Drawing on these image-concepts, the article analyses how the film dramatizes both Eichmann's bureaucratic thoughtlessness and the public rupture Arendt suffered after the book's publication. It

concludes that cinema, in this case, does not merely represent a philosophical concept, but produces and renews it.

Keywords: Banality of Evil. Bureaucracy. Cinema. Legal Philosophy. Cinephilosophy.

RESUMEN
Este artículo propone una lectura cinefilosófica, en los términos elaborados por Júlio Cabrera, de la película Hannah Arendt (2012), de Margarethe von Trotta, tomándola como punto de partida para examinar la formación del concepto de banalidad del mal y su relevancia para la filosofía del derecho. Se argumenta que la película no se limita a ilustrar la biografía intelectual de Arendt, sino que produce cinematográficamente, por medio de recursos propios del lenguaje audiovisual, la experiencia epistémica que originó el concepto. Se identifican dos conceptos-imagen centrales: la intercalación de imágenes de archivo del juicio real de Adolf Eichmann con la reconstrucción ficcional, que coloca al espectador en la misma posición perceptiva de Arendt ante el acusado; y los motivos visuales recurrentes de la protagonista en silencio, fumando, observando a través de ventanas, que figuran el ejercicio del pensar que Eichmann nunca ejerció. A partir de estos conceptos-imagen, se analiza cómo la película dramatiza tanto la irreflexión burocrática de Eichmann como la ruptura pública sufrida por Arendt después de la publicación de su obra. Se concluye que el cine, en este caso, no solo representa un concepto filosófico, sino que lo produce y lo actualiza.

Palabras clave: Banalidad del Mal. Burocracia. Cine. Filosofía del Derecho. Cinefilosofía.

1 INTRODUÇÃO

> Seria possível que a atividade do pensamento como tal [...] estivesse dentre as condições que levam os homens a se abster de fazer o mal [...]?
> *ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 6.*

Em 2012, a diretora alemã Margarethe von Trotta lançou Hannah Arendt, filme que reconstitui os quatro anos em que a filósofa observou, escreveu sobre e suportou a recepção hostil de sua cobertura do julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém. O filme, estrelado por Barbara Sukowa, tornou-se, para um público muito mais amplo do que o dos leitores de filosofia política, a principal porta de entrada para o conceito de banalidade do mal — e é precisamente esse deslocamento, do texto filosófico para a tela, que este artigo toma como objeto.

O presente artigo parte da metodologia cinefilosófica elaborada por Júlio Cabrera, para quem o cinema não se limita a ilustrar conceitos filosóficos preexistentes, mas é capaz de produzi-los por meios próprios, irredutíveis à linguagem discursiva. A hipótese central é a de que o filme de von Trotta realiza precisamente esse tipo de operação: ao intercalar imagens de arquivo do julgamento real com a reconstituição ficcional do processo de escrita e da recepção do livro, o filme não apenas conta a história da formação do conceito de banalidade do mal — ele a reproduz, colocando o espectador na mesma posição epistêmica de surpresa e desconforto em que se encontrou Arendt.

Para sustentar essa hipótese, o artigo está organizado em quatro partes. A primeira apresenta a metodologia cinefilosófica de Cabrera. A segunda aplica essa metodologia à estratégia de von Trotta de intercalar imagens documentais e ficcionais na reconstituição do julgamento, situando seu contexto histórico-jurídico. A terceira acompanha a formação do conceito de banalidade do mal a partir da experiência de Arendt como espectadora do processo, examinando a irreflexão de Eichmann exposta ao longo do julgamento. A quarta examina a ruptura pública sofrida por Arendt após a publicação do livro e retorna, à luz do conceito-imagem, à validação metodológica da leitura cinefilosófica proposta.

Do ponto de vista metodológico, o artigo combina a análise fílmica, orientada pela cinefilosofia de Cabrera, com a leitura da obra de Arendt e da literatura de filosofia do direito. Não se trata de pesquisa de arquivo sobre a produção do filme, mas de reconstrução interpretativa que articula três campos normalmente tratados de modo isolado: a cinefilosofia, a história do julgamento de Eichmann e a filosofia política e moral de Arendt.

2 JÚLIO CABRERA E A CINEFILOSOFIA

Júlio Cabrera é um filósofo argentino radicado no Brasil, professor da Universidade de Brasília, cuja obra mais conhecida sobre a relação entre cinema e filosofia foi traduzida para o português como

O Cinema Pensa: uma Introdução à Filosofia através dos Filmes. A tese central é tão simples de enunciar quanto radical em suas implicações: certos filmes não ilustram conceitos filosóficos previamente elaborados em outro lugar; eles produzem conceitos por meios especificamente cinematográficos, que a prosa filosófica tradicional não possui e não pode substituir (CABRERA, 2006, p. 15-22).

Essa tese distingue a cinefilosofia de duas abordagens mais difundidas. A primeira é a filosofia da arte aplicada ao cinema, que trata o filme como objeto estético avaliado por categorias já constituídas — beleza, sublime, mimese —, sem lhe conceder capacidade de produção conceitual autônoma. A segunda é o uso meramente ilustrativo do cinema no ensino, em que um filme apenas exemplifica, de modo mais vívido, uma tese que poderia ser formulada inteiramente em palavras. Cabrera rejeita ambas: há filmes que pensam por si mesmos, e a tarefa do comentador não é traduzir esse pensamento para a linguagem discursiva — operação que sempre implica perda —, mas elucidar como a montagem, o enquadramento, a duração do plano e a atuação produzem aquilo que ele chama de conceito-imagem.

O conceito-imagem é uma configuração audiovisual recorrente — um motivo visual, um gesto, um enquadramento repetido — que adquire, pela reiteração e pela variação, peso conceitual equivalente ao de uma categoria filosófica, sem jamais se reduzir a uma proposição parafraseável sem perda. Parte de seu significado reside no que só o cinema oferece: o ritmo da montagem, a duração de um silêncio, a opção de mostrar um rosto em primeiro plano quando a personagem deveria, pela lógica narrativa convencional, estar falando. É esse excedente sensível, irredutível à paráfrase, que autoriza Cabrera a falar de um pensamento genuinamente cinematográfico, e não de mera tradução visual de ideias verbais preexistentes. Trata-se, ademais, de um pensamento que mobiliza de modo indissociável as dimensões cognitiva e emotiva do espectador: enquanto a filosofia discursiva isola o argumento da emoção, o cinema filosófico argumenta e emociona no mesmo gesto.

Essa fusão de cognição e afeto não é uma observação lateral, mas o núcleo da teoria de Cabrera: o conceito-imagem é a instância cinematográfica daquilo que o autor chama, em termos mais gerais, de logopatia — conceitos de tipo cognitivo-afetivo, nem puramente lógicos nem puramente emotivos, que certos meios de expressão são capazes de gerar. Cabrera contrapõe o logopático ao apático: a tradição filosófica ocidental, de Platão a Kant, teria se pretendido majoritariamente apática, isto é, empenhada em isolar o conteúdo lógico-argumentativo de sua dimensão sensível, passional e narrativa, como se pensar bem exigisse expurgar o afeto do raciocínio. Cabrera contesta essa autoimagem em dois movimentos. Primeiro, sustenta que a própria filosofia escrita sempre foi, em alguma medida, logopática sem o admitir, pensando por meio da mediação inconfessa do afeto; aponta como

pensadores histórico-existenciais — Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, e menos certamente Hegel, Freud e Sartre — praticaram, no aforismo, na biografia filosófica e no poema especulativo, uma filosofia já orientada por essa fusão. Segundo, defende que o cinema é, hoje, um dos meios que mais eficazmente gera esses conceitos logopáticos, e que essa geração não depende do filme pertencer ao circuito autoral ou ao consumo massivo, mas apenas de estar bem realizado o suficiente para que o impacto logopático de fato aconteça (CABRERA, 2006).[1] É por mobilizar essa fusão — e não por ilustrar, com imagens, uma tese que poderia ser inteiramente enunciada em prosa — que o conceito-imagem produz pensamento em sentido próprio, e é essa mesma fusão, adiante, que autoriza a leitura do silêncio pensante de Arendt e da irreflexão burocrática de Eichmann como fenômenos que a exposição puramente conceitual do direito penal internacional tem dificuldade de capturar isoladamente.

Metodologicamente, a cinefilosofia exige do analista um procedimento próximo ao da leitura de um texto canônico: identificar os motivos visuais recorrentes, acompanhar suas variações ao longo da obra e perguntar que problema conceitual essas variações articulam — não como ilustração de tese externa, mas como desenvolvimento interno, conduzido pelos próprios meios do filme. O rigor dessa definição, devedor da formação de Cabrera em lógica e filosofia da linguagem, delimita o conceito-imagem por critérios identificáveis — recorrência, variação, irredutibilidade à paráfrase —, o que implica que nem todo filme se qualifica como objeto de análise cinefilosófica: produções regidas por fórmulas narrativas e pela maximização do consumo imediato tendem a não desenvolver a espessura formal que o conceito-imagem pressupõe.

A proposta não é isenta de controvérsia. Críticos apontam o risco de a leitura cinefilosófica projetar, sobre escolhas de roteiro, fotografia ou montagem de motivação meramente narrativa, uma intencionalidade filosófica que talvez não estivesse nos planos conscientes de quem fez o filme. Cabrera responde distinguindo a intenção do cineasta do efeito conceitual da obra: assim como um texto filosófico pode produzir implicações que seu autor não anteviu, um filme pode produzir um conceito-imagem independentemente da intenção declarada do diretor, e é esse efeito — não a intenção — que interessa à análise. Convém reter essa distinção desde já, porque é a ela que se deverá retornar, adiante, para testar se os dois conceitos-imagem identificados em Hannah Arendt resistem à objeção de serem mera convenção do gênero cinebiográfico, e não elaboração conceitual genuína.

A proposta dialoga, ainda que de modo independente, com a tradição que vai de Gilles Deleuze — para quem o cinema produz imagens-movimento e imagens-tempo que constituem uma forma própria de pensamento (DELEUZE, 1985, 1990) — à filosofia do cinema contemporânea. Cabrera,

[1] Páginas específicas sobre a noção de logopatia não confirmadas — conferir na edição de referência.

contudo, evita a sofisticação metafísica deleuziana em favor de um vocabulário mais analítico e diretamente aplicável à crítica de obras específicas, o que torna sua metodologia particularmente útil a um artigo de filosofia do direito que pretende examinar um filme determinado, e não construir uma ontologia geral da imagem. Há, por fim, uma afinidade entre essa cinefilosofia e as correntes da hermenêutica jurídica que recusam a separação estrita entre descrição e interpretação: assim como o intérprete do direito não aplica mecanicamente a norma ao caso, mas constrói seu sentido no próprio ato de aplicá-la, o espectador cinefilosófico não decodifica um significado pronto na imagem, mas participa da produção do conceito que ela articula — convergência que autoriza a aproximação aqui proposta entre cinefilosofia e filosofia do direito[2]. Essa aproximação específica é, até onde se tem notícia, inédita, e constitui a contribuição original deste artigo: a autora é pioneira em conectar a cinefilosofia de Cabrera — e, em particular, sua teoria da logopatia e dos conceitos-imagem, voltada ao cinema e à filosofia em sentido amplo, sem vínculo prévio com o campo jurídico — à filosofia do direito, propondo esse instrumental teórico como via de leitura jurídico-filosófica ainda inexplorada nessa articulação. Não se trata de aplicação ilustrativa de uma metodologia externa ao direito, mas de deslocamento teórico: transportar para a filosofia do direito uma ferramenta de análise concebida para outro domínio, testando sua capacidade de iluminar fenômenos — como a irreflexão burocrática examinada adiante — que a dogmática jurídica tradicional, presa ao vocabulário estritamente normativo, tem dificuldade de nomear.

3 ENTRE O DOCUMENTAL E O FICCIONAL: A RECONSTITUIÇÃO DO JULGAMENTO NA TELA

Hannah Arendt é um caso particularmente nítido da operação que Cabrera descreve. O filme não se propõe a narrar exaustivamente a vida da filósofa, tampouco a expor, em diálogos didáticos, a tese da banalidade do mal; concentra-se nos quatro anos entre a viagem a Jerusalém e a publicação do livro e recorre a um conjunto restrito de motivos visuais — Arendt fumando junto à janela, olhando para um ponto distante, em silêncio diante da televisão — para figurar aquilo que, no vocabulário da própria autora, seria o diálogo silencioso do pensar consigo mesmo. O filme pensa, portanto, no sentido de Cabrera, antes de explicar.

Adolf Eichmann, oficial da SS responsável pela logística da deportação de judeus europeus para os campos de extermínio, foi capturado pelo Mossad em Buenos Aires em 1960 e levado clandestinamente a Israel, onde seria julgado sob acusação do procurador-geral Gideon Hausner. A captura, realizada sem o conhecimento das autoridades argentinas, e a própria competência do tribunal

[2] Sobre a tradição de diálogo entre direito, cinema e literatura no Brasil, ver Oliveira (2025).

israelense para julgar fatos anteriores à existência do Estado de Israel suscitaram controvérsias jurídicas que o tribunal afastou com base no princípio da jurisdição universal aplicável a crimes contra a humanidade (HAUSNER, 1966, p. 291).

É exatamente esse julgamento que von Trotta opta por não reconstituir inteiramente em ficção. Em escolha estética e historiográfica decisiva, a diretora intercala, ao longo do filme, imagens de arquivo reais do julgamento de 1961 — o próprio Eichmann, em preto e branco, dentro da cabine de vidro à prova de balas — com cenas ficcionais em que Sukowa, como Arendt, assiste a essas imagens. O espectador não vê um ator interpretando Eichmann; vê o próprio Eichmann histórico, exatamente como Arendt o viu. Essa escolha produz, por meios estritamente cinematográficos, o efeito central da tese arendtiana: a banalidade do réu não precisa ser descrita nem argumentada, ela é diretamente percebida pelo espectador no mesmo instante em que é percebida pela protagonista, colapsando a distância entre observação histórica e experiência fílmica (VON TROTTA, 2012).

Essa estratégia não se limita às cenas do tribunal: o filme recorre também a fotografias e trechos de cinejornais de época para situar os deslocamentos de Arendt entre Nova York, Jerusalém e a Alemanha, ancorando a reconstituição ficcional num lastro documental constante. O procedimento recusa a opção, mais convencional em cinebiografias, de reencenar integralmente o julgamento com atores — opção que, no caso de Eichmann, correria o risco paradoxal de humanizar ou dramatizar em excesso a própria figura que a tese da banalidade busca descrever como vazia de profundidade dramática.

A reconstituição explora ainda o silêncio e a economia sonora como recursos conceituais. Diferentemente de boa parte do cinema biográfico, que recorre a trilhas extensas para sinalizar emoção, Hannah Arendt reserva a música a momentos pontuais e prefere, nas cenas de reflexão, o silêncio ambiente ou o ruído discreto de um cigarro sendo aceso, de páginas viradas, de passos num apartamento vazio. Essa economia funciona como contraponto ao verbalismo do tribunal, que satura o espaço com depoimentos, traduções simultâneas e intervenções processuais: o silêncio de Arendt é o avesso necessário do ruído administrativo de Eichmann, e é nessa oposição sonora que o conceito-imagem do pensar encontra parte de sua força. A atuação de Barbara Sukowa integra esse mesmo conceito: ao evitar a externalização emocional convencional — lágrimas, gritos, gestos exagerados — em favor da imobilidade do rosto e da lentidão do olhar, a atriz corporifica o pensar não como evento espetacular, mas como processo discreto, quase invisível aos critérios usuais de expressividade cinematográfica.

Um dado adicional reforça a leitura: o julgamento foi conduzido em hebraico, com tradução simultânea para o alemão e o inglês, idiomas que Eichmann e Arendt, respectivamente, mais

dominavam. Essa mediação linguística constante, registrada nas imagens de arquivo pelos fones visíveis nos ouvidos dos presentes, acrescenta uma camada de mediação burocrática entre o evento e sua compreensão pelos próprios participantes, reforçando que o aparato institucional do julgamento — tradutores, procedimentos, protocolos — é, ele mesmo, parte da estrutura que torna possível a irreflexão de Eichmann. Mesmo o título original, Hannah Arendt — em contraste com subtítulos comerciais como Ideias que Chocaram o Mundo —, é coerente com essa economia formal: nada precisa ser adjetivado, porque a reconstituição documental-ficcional já basta para produzir o efeito conceitual pretendido.

4 A FORMAÇÃO DO CONCEITO DE BANALIDADE DO MAL: PENSAMENTO E IRREFLEXÃO

Hannah Arendt, exilada da Alemanha desde 1933 e radicada nos Estados Unidos desde 1941, propôs-se a acompanhar o julgamento como correspondente da revista The New Yorker, movida pela expectativa, compartilhada com a opinião pública internacional, de encontrar no réu um fanático ideológico, um antissemita visceral cuja personalidade monstruosa explicasse a magnitude do crime. O filme dramatiza essa expectativa nos diálogos preparatórios de Arendt com o marido, Heinrich Blücher, e com o amigo sionista Kurt Blumenfeld, antes da partida a Jerusalém.

O que Arendt observa na sala de audiências — e o que o filme, pelas imagens de arquivo, permite ao espectador observar simultaneamente — frustra essa expectativa de modo radical. Eichmann apresenta-se como homem mediano, de inteligência limitada, que se expressa por fórmulas burocráticas repetitivas e pelo jargão administrativo do regime, baseando a defesa na alegação de que cumprira ordens e leis e de que jamais sentira ódio pessoal pelas vítimas (ARENDT, 1999, p. 37 e 152).[3]

O relato de Arendt insiste em que essa frustração de expectativas não é efeito de retórica jornalística, mas experiência perceptiva concreta, construída já na abertura do livro pela descrição da própria sala de audiências: a plataforma elevada, os tradutores, a cabine de vidro à prova de balas, o aparato quase teatral montado pelo primeiro-ministro David Ben-Gurion — a quem Arendt chama, não sem ironia, de diretor de cena do processo — para um julgamento concebido como espetáculo pedagógico dirigido a públicos distintos: às nações do mundo, aos judeus da diáspora, à juventude israelense (ARENDT, 1999, p. 14-16). É precisamente contra essa montagem teatral, planejada para ter no centro um vilão à altura do crime, que a figura efetivamente sentada na cabine de vidro — magra, de meia-idade, quase calva, dentes tortos, incapaz de manter os olhos na plateia — produz o desencontro

[3] P. 37, sobre a ausência de ódio pessoal; p. 152, sobre a alegação de obediência às ordens e à lei.

que sustenta toda a análise subsequente: a justiça, insiste Arendt, exige que se julguem atos, não o sofrimento das vítimas nem a história do antissemitismo, e é esse estreitamento do foco, imposto pela própria lógica do processo penal, que acaba por isolar, contra a vontade da acusação, a figura insuficiente de Eichmann (ARENDT, 1999, p. 13-14). Há aqui uma ressonância precisa com o argumento cinefilosófico da seção anterior: assim como von Trotta recusa o ator para preservar o efeito de choque do Eichmann histórico, Arendt já havia notado que o aparato quase cênico do próprio tribunal — plataforma, cabine, o brado do meirinho abrindo cada sessão — se voltava contra a intenção espetacular de seus organizadores, ao expor, no papel de protagonista, um homem incapaz de preenchê-lo.

Esse contraste é o ponto de partida do conceito de banalidade do mal, que Arendt distingue da noção de mal radical desenvolvida dez anos antes em Origens do Totalitarismo. O mal extremo do século XX, conclui ela, não exigia motivações monstruosas; podia ser produzido por agentes medianos, desprovidos de ódio pessoal, desde que inseridos numa estrutura burocrática que dispensasse o exercício do juízo moral individual. Para nomear essa incapacidade, Arendt cunha o termo irreflexão, ou Gedankenlosigkeit — a ausência do diálogo interno consigo mesmo que caracteriza o pensar genuíno —, precisamente a faculdade que o filme figura, por contraste, nas cenas silenciosas em que a própria Arendt pensa (ARENDT, 1992, p. 197).

A própria expressão mal radical é reapropriação do vocabulário kantiano: Kant a empregara, em Religião dentro dos Limites da Simples Razão, para designar a propensão humana universal a subordinar a lei moral a inclinações egoístas, e não para descrever atos históricos de extermínio. Arendt desloca o termo para a esfera da filosofia política e da história, num gesto que ela mesma reconheceria, depois, como insuficiente para capturar a especificidade do totalitarismo — insuficiência que a levaria a substituir o vocabulário do mal radical pelo da banalidade do mal. A própria categoria jurídica de crime contra a humanidade, empregada na acusação, era então recente, consolidada apenas em Nuremberg quinze anos antes; a novidade do totalitarismo exigia, também no plano jurídico, categorias novas, incapazes de ser plenamente assimiladas pelo vocabulário tradicional do direito penal, construído em torno do crime individual e da vítima identificável.

É preciso precisar o sentido do adjetivo banal, que não se confunde com trivial ou insignificante. Em correspondência posterior com Scholem, Arendt explicaria que o mal radical possui raízes — é profundo, enraizado numa vontade ou numa doutrina —, ao passo que o mal banal não tem raiz: espalha-se horizontalmente, como um fungo na superfície, porque carece da profundidade que só o pensamento poderia lhe conferir. A banalidade designa, portanto, não a gravidade do crime, que permanece radical, mas a ausência de profundidade demoníaca no agente que o perpetra — um mal que

se multiplica exatamente porque é superficial, replicável, destituído de qualquer convicção que pudesse, ao menos, ser combatida no plano das ideias.

Essa superficialidade está ligada à estrutura burocrática moderna, que fragmenta a execução do mal numa cadeia de pequenas tarefas administrativas, nenhuma das quais, isoladamente, parece exigir a consciência do resultado final. Eichmann jamais matou ninguém com as próprias mãos; organizou horários de trens, cotas de deportação, formulários. A linguagem clichê e burocrática que empregava — a chamada Amtssprache — não era apenas traço de personalidade, mas instrumento ativo de defesa contra a realidade: as fórmulas feitas funcionam como anteparos linguísticos que impedem o contato entre a consciência do agente e o significado concreto de seus atos. Nos escritos póstumos reunidos em A Vida do Espírito, Arendt aprofundaria a intuição ao distinguir pensar de conhecer: pensar não produz resultados práticos nem verdades definitivas, mas é a atividade pela qual o indivíduo dialoga consigo mesmo, examina as próprias premissas e considera uma questão a partir de mais de uma perspectiva — o que ela chamaria, à luz da noção kantiana de sensus communis, de mentalidade alargada. Eichmann demonstrava incapacidade quase estrutural de adotar qualquer ponto de vista que não fosse o da própria carreira; sua irreflexão não era defeito intelectual no sentido estrito — ele não era estúpido —, mas a ausência desse diálogo interno que tornaria possível perceber a perspectiva da vítima.

Dois episódios do julgamento condensam essa irreflexão. O primeiro é a invocação, por Eichmann, de uma versão distorcida do imperativo categórico kantiano: afirmou ter pautado a conduta pelo princípio de agir de modo que sua vontade pudesse tornar-se princípio de leis gerais. Arendt observa que a invocação trai compreensão perversa da ética kantiana, pois ali onde Kant exige que a razão prática se autolegisle — que o próprio sujeito examine e valide internamente o princípio de sua ação —, Eichmann substituiu a autolegislação pela obediência à vontade do Führer, como se a lei moral pudesse ser trocada, sem perda, pela lei do Estado. A apropriação do vocabulário filosófico não atenua a irreflexão; comprova-a, ao revelar um agente capaz de manejar conceitos sofisticados sem jamais submeter a própria conduta ao exame que esses conceitos pressupõem. O segundo episódio é a defesa, recorrente, de que desviar-se das ordens o exporia a represálias graves; Arendt a contesta factualmente — Eichmann jamais buscara seriamente as transferências que outros oficiais de escalão semelhante obtiveram sem consequências — e conceitualmente: a disponibilidade de uma desculpa pronta, socialmente compartilhada e institucionalmente incentivada, é justamente o mecanismo que permite à irreflexão instalar-se, pois dispensa o agente de formular a pergunta que o pensamento exigiria, a de saber se a ordem era, ela mesma, passível de recusa.

A irreflexão de Eichmann tem, no relato de Arendt, uma face ainda mais perturbadora do que a mera incapacidade de julgar: a convicção sincera de possuir uma consciência limpa, e mesmo de

merecer reconhecimento moral por sua conduta. Arendt reconstitui, a partir do interrogatório policial do capitão Avner Less e das próprias declarações de Eichmann no tribunal, o vocabulário com que ele se autodescrevia: um idealista, termo que em seu uso pessoal não designava a mera adesão a uma ideia, mas a disposição de sacrificar por ela tudo e, sobretudo, todos — inclusive, disse ele, o próprio pai, se a ordem para tanto lhe tivesse sido dada (ARENDT, 1999, p. 54). É esse mesmo vocabulário que o levava a elogiar como idealista o dr. Rudolf Kastner, dirigente sionista com quem negociara a saída de um pequeno número de judeus húngaros em troca de ordem e tranquilidade nos campos de onde a maioria seguia para Auschwitz: também Kastner, aos olhos de Eichmann, sacrificara os seus por uma ideia, o que bastava para qualificá-lo moralmente, ainda que do lado oposto da cabine de vidro (ARENDT, 1999, p. 54-55). Arendt registra ainda que ele se recusava a admitir que fosse, no fundo, aquilo que chamava de innerer Schweinehund — um verdadeiro canalha —, pois, segundo seu próprio testemunho, sua consciência só lhe pesava nos raros momentos em que deixava de cumprir uma ordem, nunca quando a executava (ARENDT, 1999, p. 37). A defesa chegou a invocar, em apoio a essa inversão, a doutrina de um jurista do regime, Theodor Maunz, para quem o comando do Führer constituía o núcleo absoluto da ordem jurídica então vigente — doutrina que Arendt cita precisamente para mostrar como a irreflexão de Eichmann encontrava, na própria dogmática jurídica nazista, uma cobertura formal que a tornava, aos seus próprios olhos, não uma falha, mas o cumprimento escrupuloso do dever (ARENDT, 1999, cap. II).

O próprio aparato pericial reforça a tese: diferentes psiquiatras examinaram Eichmann e nenhum encontrou sinal relevante de patologia, perversão ou sadismo; um deles declararia sentir-se, depois do exame, mais perturbado consigo mesmo do que com o examinado. O achado, à primeira vista paradoxal, é o que a categoria torna inteligível — não havia, no plano clínico, nada de extraordinário a diagnosticar, porque a irreflexão não é patologia individual, mas disposição que qualquer aparato burocrático suficientemente eficiente pode induzir em agentes psicologicamente comuns. É esse caráter ordinário, replicável e potencialmente universal que torna o conceito tão perturbador quanto duradouro: as condições estruturais identificadas em Eichmann — fragmentação de tarefas, linguagem técnica que substitui o vocabulário moral, distância entre o agente e o resultado — não são exclusivas do totalitarismo do século XX. Sistemas burocráticos contemporâneos, e mais recentemente sistemas algorítmicos de decisão, reproduzem, em escala inédita, a mesma diluição da responsabilidade, de modo que a banalidade do mal funciona menos como diagnóstico histórico sobre um burocrata específico do que como instrumento de vigilância permanente sobre qualquer estrutura que tenda a substituir o julgamento moral por procedimento.

5 A RECEPÇÃO DA OBRA E A REABILITAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DE ARENDT

A recepção pública do livro ilustra o movimento inverso da irreflexão: não a ausência de pensamento, mas a recusa de pensar junto. O filme dramatiza esse colapso na cena de confronto com Gershom Scholem, amigo de longa data que rompe publicamente com Arendt após a publicação, acusando-a de frieza e de carecer de amor pelo próprio povo; outros colaboradores, como Hans Jonas, também se afastam temporariamente. O que está em jogo não é refutação argumentativa das teses, mas recusa, de base afetiva e identitária, a sequer considerar a questão a partir do ponto de vista proposto — o oposto exato da disposição ao pensamento que a autora exigia de si e de Eichmann. Em contraposição, a amizade com a escritora Mary McCarthy é construída como o único espaço de diálogo que sobrevive à controvérsia: McCarthy defende o rigor da obra por aceitar discuti-la em seus próprios termos, e não por lealdade de grupo. Na cena final do discurso à comunidade acadêmica, a própria Arendt encena a tese de que julgar moralmente exige resistir tanto à pressão emotiva quanto à pressão ideológica do grupo de pertencimento.

Cabe agora retornar à objeção metodológica anunciada na seção 2. Uma possível objeção é que a intercalação arquivo/ficção e os motivos de silêncio e fumo são convenções correntes do gênero cinebiográfico, e não conceitos-imagem no sentido forte de Cabrera. A distinção entre intenção e efeito, contudo, permite responder caso a caso. Quanto ao primeiro conceito-imagem, o que o qualifica não é a presença de imagens de arquivo — comum em cinebiografias —, mas a função estrutural que elas exercem: ao recusar o ator e exibir o Eichmann histórico no exato instante em que Arendt o observa, o filme não ilustra a tese da banalidade, e sim a impõe perceptivamente ao espectador, que é levado a constatar por si a ausência de profundidade dramática do réu antes de qualquer enunciado verbal. Quanto ao segundo, o que o distingue de mera caracterização da protagonista é a oposição sistemática e reiterada entre o silêncio de Arendt e o ruído administrativo do tribunal, sustentada do início ao fim por escolhas convergentes de montagem, som e atuação. Em ambos os casos, é a recorrência variada e a irredutibilidade à paráfrase — e não a intenção declarada de von Trotta — que satisfazem os critérios de Cabrera, o que basta, em seus termos, para que se reconheça ali elaboração conceitual e não convenção.

Vale registrar, por fim, que Hannah Arendt não é projeto isolado na carreira de von Trotta. A diretora, que começou como atriz no Novo Cinema Alemão e fez sua primeira direção solo em 1977, dedicou parte central de sua obra a cinebiografias de mulheres que pensaram e agiram fora do padrão esperado de seu tempo: Rosa Luxemburgo (1986), sobre a revolucionária socialista; Vision (2009), sobre a mística, compositora e naturalista medieval Hildegard von Bingen; e Hannah Arendt (2012) — as três protagonizadas por Barbara Sukowa, numa espécie de trilogia não planejada sobre figuras femininas intelectualmente excepcionais e socialmente incômodas. O motivo não é acessório à análise

cinefilosófica: é a mesma disposição da diretora para deter a câmera sobre o pensar profundo, sem pressa de resolvê-lo em ação, que sustenta os conceitos-imagem aqui identificados.

Essa escolha ilumina, retrospectivamente, um aspecto da própria irreflexão que separou Arendt de seus críticos: a reação hostil de Scholem e de parte da comunidade judaica internacional não incidiu apenas sobre o conteúdo das teses, mas sobre o tom — descrito como frio e distante, supostamente desprovido daquele compromisso afetivo que se esperava de uma mulher judia escrevendo sobre o Holocausto. Ao restituir, décadas depois e pelo olhar de uma diretora mulher, a coragem intelectual de Arendt em sustentar uma tese impopular sob intensa pressão identitária, o filme realiza um gesto de reabilitação pública que dialoga, ainda que tacitamente, com a defesa que a escritora Mary McCarthy já oferecera, em vida, à amiga isolada por seus pares (YOUNG-BRUEHL, 1997, p. 412). Que essa lente tenha sido reabilitada, décadas após o repúdio inicial, pelo olhar de uma diretora cuja obra se dedica precisamente a mulheres punidas por pensarem fora do padrão esperado, não é coincidência biográfica: é a confirmação, pelos próprios meios do cinema, de que julgar contra a corrente — o que Arendt fez diante de Eichmann, e o que von Trotta faz ao reabilitá-la — permanece tarefa distintamente arriscada para uma mulher que pensa em público.

6 CONCLUSÕES

A leitura aqui proposta sustenta que o filme Hannah Arendt não apenas ilustra, mas produz cinematograficamente, nos termos da cinefilosofia de Cabrera, a experiência epistêmica que deu origem ao conceito de banalidade do mal. A intercalação de imagens de arquivo com a reconstituição ficcional, a escolha de motivos visuais recorrentes para figurar o pensar e a dramatização do colapso do intercâmbio intelectual na recepção da obra são operações especificamente cinematográficas, irredutíveis à exposição discursiva — e que, submetidas à própria objeção metodológica de Cabrera, resistem ao teste por sua recorrência variada e por sua irredutibilidade à paráfrase, e não por qualquer intenção declarada da diretora.

Permanece significativo que Hannah Arendt insistisse que julgar é a faculdade pela qual o ser humano se mantém pensante mesmo quando todos os demais cederam à pressão da ideologia ou das circunstâncias — faculdade que, no filme de von Trotta, é tanto o objeto da narrativa quanto o princípio de sua forma cinematográfica (ARENDT, 2004, p. 232).

Reafirma-se, por fim, o caráter original da contribuição aqui oferecida: pela primeira vez, tanto quanto se pôde apurar, o instrumental logopático de Cabrera — concebido para o diálogo entre cinema e filosofia em sentido amplo — é deslocado para a filosofia do direito e testado como via de leitura de um problema jurídico-filosófico concreto, a saber, a formação do conceito de banalidade do mal. Do

ponto de vista metodológico, o estudo sugere que a própria pesquisa em filosofia do direito pode beneficiar-se de maior abertura ao cinema, não como ilustração pedagógica, mas como fonte primária de elaboração conceitual. Se um filme pode produzir, por meios próprios, uma compreensão da banalidade do mal mais imediata e perturbadora do que a exposição discursiva, então a cinefilosofia oferece à filosofia do direito um instrumento ainda pouco explorado para investigar fenômenos — como a violência burocrática — que resistem, por sua natureza dispersa e despersonalizada, à apreensão exclusivamente conceitual. O percurso não pretende esgotar o filme nem oferecer teoria geral da relação entre cinema e filosofia do direito; pretende, mais modestamente, demonstrar que tal relação é produtiva, e que outros julgamentos, outros conceitos-imagem e outras diretoras poderão, no futuro, expandir o programa de pesquisa aqui apenas iniciado.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar. Tradução de Antônio Abranches *et al.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. Origens do totalitarismo. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARENDT, Hannah. Responsabilidade e julgamento. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CABRERA, Júlio. O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: a imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. Cinema 2: a imagem-tempo. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HAUSNER, Gideon. Justice in Jerusalem. New York: Harper & Row, 1966.

OLIVEIRA, Mara Regina de. Direito e cinema. São Paulo: Almedina, 2025.

VON TROTTA, Margarethe (Dir.). Hannah Arendt. [Filme]. Alemanha/Luxemburgo/França: Heimatfilm/Amour Fou Luxembourg, 2012.

YOUNG-BRUEHL, Elisabeth. Hannah Arendt: por amor ao mundo. Tradução de Antônio Trânsito e Gilson César Cardoso de Souza. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.