

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Franco Mendes de Souza

O LADO OCULTO DA ALMA

Sobre o aparecimento da Maldade na arte contemporânea e sua potência de
mobilização política

Porto Alegre

2023

FRANCO MENDES DE SOUZA

O LADO OCULTO DA ALMA

Sobre o aparecimento da Maldade na arte contemporânea e sua potência de
mobilização política

Trabalho de conclusão de curso, apresentado como
pré-requisito para a obtenção do título de bacharel em
Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, sob a orientação da Prof^a. Dra. Marta Isaacsson,

Porto Alegre

2023

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho de conclusão:

A minha mãe, Ruth Beatriz Cerutti da Silva, meu pai, Larri Mendes de Souza, minhas irmãs, Manuela Mendes de Souza e Isabela Benck Mendes de Souza, minha madrasta e meu madraсто, Jane Benck Cardoso e Geraldo Henrique de Souza Filho, e através deles a toda a minha família, que apesar de todos os pesares, é minha e eu a amo.

A Gustavo Toledo, e através dele a todos os meus amigos e amigas, minha família por escolha. Vocês me fizeram a pessoa que sou hoje.

A Marta Isaacsson, pelas terapêuticas orientações que me permitiram dar a este trabalho sua forma final.

A Julia Kieling, por quem tenho profunda admiração intelectual, e pelos insights fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

A Marcelo Oliveira Ribeiro, e através dele a todos os gigantes em cujos ombros me apoiei para conseguir enxergar mais longe.

A Rodrigo Azevedo, e através dele a todos os mestres do teatro.

A Viviane Dutra, e através dela ao Grupo Galpão das Artes, por abrirem as portas do teatro para mim.

A Henrique Leal e a Jeferson Hertzog, e através deles ao grupo 1º A.T.O. por reacenderam em mim a chama do fogo dionisíaco.

A Raquel Guerreiro, cuja fala provocadora e olhar acolhedor me permitiram reencontrar a potência do desejo, sem a qual este trabalho não existiria.

E finalmente, àquele que é o senhor deste universo, o acaso.

RESUMO

O presente trabalho apresenta como tema a Maldade. A partir de sua conceituação geral, este trabalho apresenta duas formas pelas quais a Maldade aparece em alguns exemplos de obras de arte contemporâneas e discute as possibilidades dessas formas de mobilizar transformações políticas. Inicialmente, o trabalho analisa a Maldade no ser humano do ponto de vista conceitual bem como suas implicações políticas, tendo como referência os pensamentos da filósofa política Hannah Arendt e o médico e psicanalista Wilhelm Reich. Essa reflexão se faz a partir das obras *Origens do Totalitarismo*, *A Condição Humana* e, principalmente, *Eichmann em Jerusalém*, de Arendt, e *Análise do Caráter*, *A Função do Orgasmo* e *Psicologia de Massas do Fascismo*, de Reich. Em um segundo momento, o trabalho analisa as narrativas de duas criações historicamente recentes, de duas linguagens artísticas diferentes, visando identificar como a Maldade e os insights propiciados pelos autores aparecem nestas obras, sendo elas a série *Cobra Kai*, criada por Josh Heald, Jon Hurwitz e Hayden Schlossberg, e a peça *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès. Por fim, o trabalho retoma as ideias nele apresentadas, sintetizando-as e aplicando-as para compreender melhor o contexto recente do Brasil, os potenciais políticos das diferentes linguagens artísticas e alguns entendimentos gerais sobre a Maldade em si.

Palavras-chave: Maldade, Wilhelm Reich, Hannah Arendt, Cobra Kai, Roberto Zucco.

ABSTRACT

The following work introduces, as its theme, Evil. Starting from its general conceptualization, this essay presents two ways in which Evil appears in some contemporary works of art, while discussing the possibilities that these forms have of mobilizing political transformations. At first, it analyzes the Evil in human beings from a conceptual point of view, as well as its political implications, having the thoughts of the political philosopher Hannah Arendt and the doctor and psychoanalyst Wilhelm Reich as reference. This thought is made from the works *The Origins of Totalitarianism*, *The Human Condition* and, specially, *Eichmann in Jerusalem*, by Arendt, and *Character Analysis*, *Function of the Orgasm* and *The Mass Psychology of Fascism*, by Reich. In a following moment, this essay analyzes the narrative of two historically different creations, two different artistic languages, aiming to identify how Evil and the insights provided by these authors appear in these works, being them the TV series *Cobra Kai*, created by Josh Heald, Jon Hurwitz and Hayden Schlossberg, and the theatre play *Roberto Zucco*, by Bernard-Marie Koltès. Finally, the essay resumes the ideas presented on it, synthesizing and applying them to understand better the recent context of Brazil, the political potential from the different artistic languages and some general understandings from Evil itself.

Key-words: Evil, Wilhelm Reich, Hannah Arendt, Cobra Kai, Roberto Zucco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1: A MALDADE E O TEMPO	11
1.1 OS ARAUTOS DO TEMPO	11
1.2 A NOÇÃO DE MALDADE	17
CAPÍTULO 2: A MALDADE E A POLÍTICA	22
2.1 A BANALIDADE DO MAL EM HANNAH ARENDT	22
2.1.1 O PENSAMENTO ARENDTIANO ANTES DE JERUSALÉM	22
2.1.2 E O MONSTRO SE REVELA... UM HOMEM MEDÍOCRE	33
2.1.3 O CORAÇÃO DAS TREVAS	39
2.2 O LADO OCULTO D ALMA: O PENSAMENTO POLÍTICO DE WILHELM REICH	42
2.2.1 A ERA VERMELHA: FREUD, REICH E O IMPULSO DE MORTE	42
2.2.2 A PSICOLOGIA DE MASSAS DO FASCISMO	52
2.2.3 TRÊS PROPOSIÇÕES SOBRE A MALDADE	62
CAPÍTULO 3: A MALADADE E A ARTE	65
3.1 COBRA KAI: A REDENÇÃO DO VILÃO	65
3.1.1 O DESENVOLVIMENTO BIOGRÁFICO DO PERSONAGEM	65
3.1.2 A TEIA RELACIONAL.....	73
3.1.3 A MUTABILIDADE DA FUNÇÃO DE VILÃO	80
3.2 ROBERTO ZUCCO: UMA FORÇA DE PERTURBAÇÃO DA NORMALIDADE	87
3.2.1 O ASSASSINO SEM MOTIVO	87
3.2.2 O OUTRO EM <i>ROBERTO ZUCCO</i>	93
3.2.3 PARA ALÉM DO HERÓI E DO VILÃO	102
CAPÍTULO 4: A MALDADE E SUAS PERSPECTIVAS	111
CONCLUSÃO.....	116
REFERÊNCIAS	123

Introdução

Eis o início de um pensamento. Gostaria de convidar você, leitor, a pensar junto comigo, a pensar sobre o que eu pensei. Pois este trabalho nada mais é do que o fruto de um pensamento, de uma longa e sustentada meditação. E se a razão pode ser considerada ao menos uma das coisas que nos faz humanos, quero mostrar-lhe a minha racionalidade, e portanto parte do ser humano que sou.

O tema central deste trabalho é a forma como a Maldade humana aparece abordada na arte. Durante a preparação para a escrita do texto, foi ficando claro não só o desejo de refletir sobre o conceito de Maldade, como também o porquê deste desejo. A lei e a moral visam, num geral, estabelecer normas a serem seguidas, isto é, dizer às pessoas o que devem fazer. Mas num tempo em que se fala tanto em diferença, e dado que já se falou tanto em liberdade, é difícil dizer qual sentido resta para as regras (quando estas fogem de sua função de garantir a vida e a ordem), de tal forma que, percebendo a dificuldade, ou mesmo a desimportância, de se pensar sobre o que o ser humano deve fazer, concluí que seria muito mais interessante pensar sobre o que o ser humano não deve fazer, isto é, pensar sobre o Mal. E ainda que alguns possam objetar, afirmando que não existe o Mal, mas apenas atitudes condenáveis, é importante lembrar que assim como as rosas, se não se chamassem rosas, não deixariam de ter perfume¹, o Mal, se tivesse outro nome, não deixaria de ser o que é, uma abominação, uma negação da vida.

Assim sendo, este trabalho teve seu desenvolvimento movido por algumas questões fundamentais: Qual a definição de Maldade? Quais as características desse fenômeno? Quais condições estão associadas às manifestações da Maldade humana? Seria a Maldade algo imutável nos seres humanos em que se manifesta? Quais as possibilidades de abordagem da Maldade nas produções artísticas da contemporaneidade? Qual a potência que essa abordagem da Maldade na arte tem de estimular mobilizações políticas? Como isso pode ser aplicado ao Brasil recente? Essas questões, além de serem em si mesmas consideradas interessantíssimas para mim, são fundamentais para meu desenvolvimento como artista, visto que, sempre que desejo produzir alguma criação artística que possa se dizer política, é imprescindível ter elaborado um entendimento do que é política e o que é arte

¹ Paráfrase de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

política. E apesar de alguns compreenderem que a Maldade em nada tem a ver com política, pois versa sobre uma questão individual, eu não compactuo de tal entendimento. A luta política geralmente diz respeito a luta a favor de alguma coisa e contra alguma outra coisa, de tal forma que se estabelece um “lado bom” e um “lado mau”, e isso torna-se ainda mais claro quando temos um lado defendendo toda a sorte de atrocidades, todo tipo de desumanidade, e encontrando apoio de milhões de pessoas. É principalmente sobre esse caso “mais claro”, onde a coexistência pacífica e democrática com o contraditório não parece ser uma possibilidade, que este trabalho pretende refletir.

Para realizar a reflexão sobre as questões que este trabalho visa responder, foram escolhidos dois autores de fora do teatro como referencial teórico principal, e duas produções artísticas historicamente contemporâneas. Os referenciais são a filósofa política Hannah Arendt e o médico e psicanalista Wilhelm Reich. Além do fato de ambos serem pensadores profundos em suas áreas, os dois autores foram escolhidos principalmente por terem sido alemães de origem judaica que viveram na Alemanha Nazista, conseguiram fugir de lá e refletiram sobre estes acontecimentos, isto é, nos legaram um conhecimento pensado e vivido sobre o mais apoteótico exemplo de Maldade que a humanidade já conheceu. Já as duas produções artísticas escolhidas são a série *Cobra Kai*, criada por Josh Heald, Jon Hurwitz e Hayden Schlossberg, e a peça francesa *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès. Tanto a série quanto a peça foram selecionadas devido à ênfase que apresentam na figura do vilão, de tal forma que não só aprofundam a abordagem da Maldade do vilão como abordam esse tema usando outros recursos que não apenas a apresentação de um personagem vilanesco.

Antes de entrarmos no trabalho propriamente dito, acredito ser positivo aproveitar este momento introdutório para evitar mal-entendidos, fazendo alguns esclarecimentos iniciais. Primeiro, para fins da leitura deste trabalho, fique explícito que as palavras Mal, Maldade e outros possíveis derivados são aqui consideradas sinônimos.

Segundo, é positivo ao leitor saber que a ordem de exposição do trabalho não é a mesma em que as ideias nele expostas foram desenvolvidas e elaboradas. No processo de confecção deste texto, algumas ideias vieram das obras teóricas, algumas das obras de arte, algumas das obras de arte vistas à luz das obras teóricas e vice-versa, e houveram ainda ideias que surgiram de outros lugares e

experiências, antes e durante a escrita. Mas após as ideias estarem suficientemente elaboradas e iniciada a escrita, optei por tentar desenvolver o trabalho seguindo uma estrutura mais lógica, ou seja, partindo de um ou mais pontos de partida fundamentais, desenvolver as ideias uma após a outra e uma a partir da outra, indo em direção à conclusão. Devido a isso, a ordem em que as ideias são apresentadas faz com que, embora este seja um trabalho de conclusão de um curso de teatro, as questões pertinentes ao teatro ou mesmo à arte demorem um pouco para aparecer. Ao leitor, portanto, peço um pouco de paciência.

O capítulo 1, intitulado *A Maldade e o Tempo*, apresenta, após uma breve abertura, a pesquisa efetuada para elucidar o ponto de partida fundamental no qual este trabalho baseou-se, a saber a noção de Maldade.

O capítulo 2, *A Maldade e a Política*, está dividido em 2 subcapítulos, ambos também divididos em subtópicos. O primeiro subcapítulo analisa a Maldade a partir de conceitos obtidos do estudo da obra de Hannah Arendt, em especial o livro *Eichmann em Jerusalém* e seu conceito de Banalidade do Mal. O segundo subcapítulo aprofunda a análise da Maldade a partir das obras de Wilhelm Reich, em especial seu debate com Sigmund Freud sobre o conceito de Impulso de Morte e sua discussão sobre o fascismo.

O capítulo 3, *A Maldade e a Arte*, está também dividido em 2 subcapítulos, que por sua vez estão divididos em subtópicos. O primeiro subcapítulo analisa, através dos conceitos desenvolvidos pelos dois autores anteriormente citados, como a Maldade aparece na série *Cobra Kai*, bem como as estratégias utilizadas na série para trabalhar especificamente o tema da Maldade. O segundo subcapítulo efetua a mesma análise sobre o texto da peça *Roberto Zucco*, avaliando semelhanças e diferenças no tratamento do tema da Maldade.

O capítulo 4, *A Maldade e suas perspectivas*, visa sintetizar e complementar algumas das ideias desenvolvidas sobre a Maldade, apresentando alguns entendimentos sobre o tema de caráter um pouco mais filosófico do que artístico.

Por fim, a *Conclusão* não somente sintetiza as principais conclusões desenvolvidas através do trabalho como estabelece a relação destas conclusões com a realidade política recente de nosso país.

O terceiro e último esclarecimento que eu gostaria de fazer diz respeito a partes do texto destacadas em itálico. Dentro das citações diretas, tentei manter a máxima fidelidade às palavras do autor, evitando mesmo corrigir eventuais desvios

da norma culta da língua derivados das reformas ortográficas ou termos cujas traduções são hoje consideradas obsoletas. Desta forma, sempre que algo estiver destacado em itálico no interior de uma citação direta, o destaque foi feito pelo autor citado, não por mim. Já no corpo do texto, destaquei em itálico os nomes das obras, de tal forma que quando escrevo *Roberto Zucco* em itálico me refiro à peça e quando escrevo Roberto Zucco sem itálico me refiro ao personagem. Fora isso, destaquei em itálico alguns trechos que considero chave, servindo de pontos de apoio ao leitor para que facilite sua jornada através do raciocínio.

Finalmente, uma vez feitas estas considerações iniciais, entremos então na reflexão. Que os mistérios da Maldade, pelo menos em partes, se revelem à nós. Que Dioniso nos abençoe e que Apolo nos conduza. Caro leitor, com minha mais profunda alegria...

...lhe ofereço o meu pensamento.

Capítulo 1: A Maldade e o Tempo

1.1: Os Arautos do Tempo

Uma obra de arte, quando arrebata as massas, constitui-se em maior ou menor medida como um arauto do espírito de seu tempo. No ano de 1984 foi lançado o filme *Karatê Kid - A Hora da Verdade*, direção de John G. Avildsen, fazendo grande sucesso. Na obra, temos um embate, uma batalha travada por dois lados, representados por dois dojôs de caratê. De um lado temos o Miyagi Do, regido por uma filosofia de duas regras:

- Caratê é apenas para defesa pessoal;
- Primeiro aprenda a regra número um.

Seu líder é Kesuke Miyagi, interpretado pelo ator Pat Morita, um simpático zelador de um conjunto residencial de baixa renda em Los Angeles, herói condecorado da segunda guerra mundial e que vive na solidão após a perda da esposa e filho. O “Mestre Miyagi” incorpora quase um arquétipo do velho sábio oriental, o guardião de uma sabedoria milenar sobre a vida e as artes marciais, e que ensina ao seu tutelado não apenas chutes e socos, mas princípios de uma vida equilibrada e pacífica.

Do outro lado do campo de batalha, temos o Cobra Kai Caratê, cuja filosofia, pintada em suas paredes, fala muito de seu mestre:

- Ataque primeiro;
- Ataque com força;
- Sem piedade.

O dojô é liderado por John Kreese, interpretado por Martin Kove, um veterano da guerra do Vietnã, um herói (na visão estadunidense) de um dos episódios mais controversos da história dos EUA, a única guerra em que o imbatível exército americano foi, inquestionavelmente, derrotado². Kreese é um herói, mas diferente

² Talvez os livros de história irão adicionar o Afeganistão a essa enxuta lista.

do Mestre Miyagi, é o herói de um fracasso. E também diferente de Miyagi são as falas de Kreese, que revelam o discurso de um homem para quem a linha tênue que separa a agressividade da violência é algo a ser ignorado, sendo a vitória desejável a qualquer preço.

A batalha entre os dojôs, seus mestres e suas filosofias, é feita através da rivalidade de dois jovens. De um lado temos Daniel Larusso, interpretado por Ralph Macchio, que é o protagonista do filme. Do outro temos Johnny Lawrence, interpretado por William Zabka, assumindo a função de vilão da trama. A diferença entre os dois é diametral em todos os sentidos. “Daniel San” é um menino pobre, com poucos amigos, novo na cidade e posteriormente assume o papel de único aprendiz do Miyagi Do. Johnny Lawrence é um menino rico, que sempre anda em grupo e faz questão de atormentar a vida do “novato”, além de ser o principal (mas não o único) aluno do Cobra Kai Caratê. Johnny é um multicampeão de torneio regional, é uma espécie de status quo, enquanto Daniel é uma novidade inclusive no campeonato. Em síntese, Daniel Larusso é o estereótipo do rapaz oprimido, enquanto Johnny Lawrence é o estereótipo do rapaz opressor.

E para concluir os personagens é digno de nota a presença de uma personagem feminina entre os protagonistas, Ali Mills, interpretada pela atriz Elisabeth Shue. Ali é o par romântico de Daniel San e ex-namorada de Johnny, sendo que o triângulo relacional entre eles é o motor inicial do conflito entre os rapazes. No desenvolvimento da trama, a presença de Ali evidencia mais uma diferença diametral entre os protagonistas, dessa vez do ponto de vista amoroso. Daniel é um namorado romântico e doce, enquanto Johnny é um ex-namorado possessivo e invasivo. No fim das contas, é bastante forte a impressão de que a personagem de Ali nada mais é do que uma donzela indefesa, um troféu a ser disputado por dois guerreiros, como socos e chutes em um tatame³.

O final do filme tem um desfecho pouco surpreendente. Os dois mestres decidem resolver o conflito dos alunos no torneio regional de caratê; Daniel Larusso é treinado por Miyagi e entra no torneio como único aluno do Miyagi Do, sendo inscrito na faixa preta mesmo tendo tido pouquíssimo tempo de treinamento; Larusso chega na final contra Lawrence (que é o favorito da competição), mas sofre

³ Ainda que os personagens de Ali e Daniel já estejam namorando antes do final do filme, fica bastante forte a impressão de que Ali não tem uma grande função na trama, e que a rivalidade dos dois acaba por decidir, inclusive, de quem será o amor da mocinha.

um golpe ilegal que o lesiona; Miyagi, numa solução quase ex machina, revela algum tipo de poder místico que recupera milagrosamente a lesão de Larusso; Mesmo ainda machucado Larusso vai à luta final e, contrariando todas as probabilidades, derrota Lawrence com um “golpe secreto milenar”. A glória, o troféu, a donzela, tudo conquistado através de um chute no rosto do rival.

Karatê Kid é por excelência um filho do seu tempo. Publicado na década de 80, ele se insere no dramático epílogo de uma era de extremos. Esta década foi o desfecho de um tempo de muros em Berlim e guerras pelo globo, de boicotes olímpicos e corridas no espaço, e de máquinas capazes de varrer a vida dos mapas e executar quantidades sobre-humanas de cálculos. Foi uma época de Guerra Fria, de um planeta dividido em dois mundos, em duas concepções de mundo. E no meio da década de 80, enquanto a periferia do mundo sonhava com a restituição iminente de sua democracia, o centro do poder geopolítico vivia o prelúdio da era Gorbachev. Menos de 10 anos separam a publicação do filme do fim da União Soviética, e esse tenso contexto era permeado por um elemento comum aos discursos de ambos os lados da cortina de ferro: a ideia de que o conflito no qual se envolviam era uma luta do Bem contra o Mal, com ambos os lados se considerando o Bem e considerando o lado oposto como o Mal. E é justamente por esse fator que *Karatê Kid* torna-se um arauto de seu tempo. Pois o filme retrata, como dito antes, uma luta entre dois lados, mas não são eles dois dojôs, dois mestres ou mesmo dois jovens. *Karatê Kid* representa, antes de qualquer outra coisa, uma luta do Bem contra o Mal.

A díade herói-vilão assume uma expressão extremada no filme. Ao longo do desenvolvimento da trama nos deparamos com um Daniel Larusso e um Mestre Miyagi quase irrepreensíveis, enquanto Johnny Lawrence parece realizar os atos mais reprováveis por mero prazer, motivado por um Mestre Kreese inescrupuloso. A antítese entre os dois jovens e seus dojôs é tão forte que mesmo hoje parece ser difícil encontrar alguma atitude para ser criticada em Larusso e Miyagi (e esse efeito era, certamente, mais forte nos anos 80), fazendo parecer que eles são movidos por uma moralidade tão virtuosa e imaculada que seriam capazes de lançar a primeira pedra quando desafiados por Cristo. Por outro lado, Lawrence e Kreese são imbuídos da mais fina e pura quintessência da maldade, como se fossem livres para fazer o mal, mas não fossem livres para escolher não fazê-lo. E em nenhum momento do filme é dada uma razão concreta para que os personagens sejam assim. Eles “simplesmente são” bons ou maus, são portadores de um brilho ou de

uma mancha que está, pela razão que for, indissociavelmente ligada a suas existências.

A saga protagonizada por Daniel Larusso teria ainda duas continuação⁴, primeiro em 1986 e depois em 1989, ambas dirigidas por Avildsen, e cujas tramas são fundamentalmente mais do mesmo. E assim terminaria a história, não fosse a marcha irrefreável do tempo que traz consigo o brilho da mudança. Pouco mais de 30 anos após o lançamento do filme original, o universo da série ganhou mais um capítulo, vindo para ecoar os anseios de um novo tempo. Em 2018 estreou a série *Cobra Kai*, criada por Josh Heald, Jon Hurwitz e Hayden Schlossberg, atualmente veiculada pela Netflix e já contando com 5 temporadas.

Logo em seu primeiro episódio, a série nos apresenta uma interessante novidade. Da primeira à última cena acompanhamos a vida de Johnny Lawrence, o vilão do filme original, após todos esses anos. Johnny nos é apresentado como um homem decadente, com uma instável vida profissional e familiar e beirando o alcoolismo. Ele se mostra carregado de preconceitos e profundamente traumatizado pelos acontecimentos do filme original. E nesse contexto, Johnny conhece Miguel Diaz, um jovem de origem hispânica que é salvo por Johnny de um espancamento e passa a pedir aulas de caratê. E a partir disso, Johnny decide recriar o dojô Cobra Kai.

Ao longo dos demais episódios somos apresentados a uma gama bastante diversa de personagens, inclusive o próprio Daniel Larusso, que tornou-se um próspero vendedor de carros de Los Angeles. E episódio após episódio, nos são expostas as mais variadas contradições dos personagens. Vemos Larusso, o herói absoluto, invadindo a privacidade da filha e usando sua influência econômica para destruir o Cobra Kai, sem sequer cogitar os impactos colaterais dos seus atos em terceiros. Vemos a relação entre Miguel e Johnny evoluir de um encontro rápido e discriminatório⁵ para uma relação íntima e afetuosa. Vemos um Johnny Lawrence que manifesta dúvida, ignorância, preconceitos, amorosidade, responsabilidade e um crescente desejo de construir um dojô diferente. E vemos o dojô Cobra Kai

⁴ Além da trilogia original, a série contou ainda com um quarto filme chamado *Karatê Kid 4 - A Nova Aventura* (1994), dirigido por Christopher Cain, e um remake do filme original de 2010, dirigido por Harald Zwart e protagonizado por Jackie Chan e Jaden Smith. O filme de 1994 não conta mais com o protagonista Daniel Larusso, tendo impacto nulo no universo dos filmes originais.

⁵ Em uma das cenas iniciais, Johnny se refere a Miguel como “imigrante” e como “menudo”.

ressurgir, mas dessa vez para abrigar os “nerds”, as “gordas” e as “aberrações”⁶. O *Cobra Kai*, o baluarte da Maldade da década de 80, torna-se agora um lugar de inclusão, de aceitação, o ponto de encontro de jovens excluídos e que encontram alguma autoestima no dojô, ainda que seja na base de ataques rápidos, fortes e sem piedade.

Nas cinco temporadas da série diversos personagens foram incluídos e desenvolvidos, com notável destaque para as personagens femininas, que diferente do filme original, aqui passariam no mais rigoroso crivo de uma Alison Bechdel. Em conjunto, os personagens formam e são formados por uma teia de relações complexa, rica e interessante, imbuindo o roteiro com as contrastantes imagens da realidade. Temos personagens complexos, que se modificam com o passar do tempo e com as mudanças de contexto, e temos a partir disso uma das características mais ricas e atuais do enredo: A constante mutabilidade da função de vilão.

É dessa mutabilidade que provém grande parte da atualidade da série. Pois em nosso tempo ascende uma busca por um pensamento múltiplo e complexo, desenvolvido ao longo de décadas em investigações cada vez mais profundas sobre o ser humano, e manifesto na arte através de um olhar cada vez mais sensível sobre a figura do vilão. E em *Cobra Kai* o vilão não aparece como sujeito, mas como função. A maldade existe em uma função que o sujeito cumpre e, portanto, pode deixar de cumprir; em atitudes que o sujeito toma e pode deixar de tomar. Como dito, essa discussão é complexa e demanda esforço, mas num tempo em que Berlim não tem mais somente dois lados, não podemos mais nos dar ao luxo de fugir das complexidades. Nessa era em que o pensamento simplista mostrou seu preço, evitar discussões complexas é negar a realidade. E nessa era em que o frio do leste é aquecido pela guerra e o oeste vive a peripécia da mais tosca tirania, precisamos lembrar que, assim como a obra de arte, o tirano torna-se um arauto de seu tempo no momento em que arrebatava as massas. E temos de perguntar: De onde vieram essas massas? Como puderam apoiar tamanho absurdo? De onde vêm essas ideias tão nefastas? Como chegamos a esse ponto? Em nosso tempo é inadiável uma reflexão profunda sobre as origens mais radicais da bondade humana

⁶ No inglês “Freak”, um termo utilizado na série para se referir ao personagem Eli “Hawke” Moskowitz, que possui lábio leporino. Diversas séries estadunidenses evidenciam que esta linguagem é bastante comum no ensino básico americano.

e, principalmente, sobre sua maldade. É essa reflexão profunda que vemos em *Cobra Kai*. Não mais o Bem contra o Mal puros, como nos anos 80, mas uma discussão sobre as origens do Bem e do Mal nos sujeitos e nas sociedades.

Karatê Kid e *Cobra Kai*. Duas obras cinematográficas, dois capítulos de uma mesma história, dois arautos de seus tempos. São obras que passam despercebidas pelos olhos desatentos, mas que capturam diversos elementos de seus contextos. Capturam sentimentos, mentalidades, ideologias. Capturam os eventos da história, as angústias, sonhos e medos de um povo e de um momento. Capturam tudo isso e algo mais, pois capturam fragmentos do espírito de um tempo num convite para refletir sobre um dos elementos mais fundamentais desse espírito: A sua noção de Maldade.

1.2: A Noção de Maldade

Uma sabedoria salomônica se esconde nas palavras que usamos sem pensar. Assim é com os termos “mal”, “maldade” ou outros derivados, tornando-os quase que significantes sem significado⁷ claro, palavras de sentido obscuro e muitas vezes intuitivo. Por exemplo, quando dizemos que “fulano é mal”, que “beltrano agiu de maneira maldosa” ou que “esse discurso é maligno”, usamos estas palavras de forma intuitiva, sem ter claro o que elas querem dizer.

Devido a isso, pode ser interessante, como um esforço inicial, efetuar uma investigação sobre os significados dessas palavras em dicionários de língua portuguesa e de filosofia. Segundo o dicionário Michaelis online, temos as seguintes definições para “mal”:

1. Qualquer coisa que causa prejuízo ou pode ferir; infelicidade.
2. Tudo o que se opõe ao bem ou que é indesejável.
3. Qualquer circunstância de efeitos catastróficos.
4. Atitude que denota maldade.
5. Alteração do estado de saúde; enfermidade.
6. Aquilo que causa grande destruição ou desgraça; calamidade.
7. Sentimento de mágoa ou ressentimento; aflição, pesar.
8. Forma negativa de ser.
9. Sofrimento intenso como meio de expiação; castigo.
10. Medicina; Hanseníase.
11. O que há de imperfeito em algo ou alguém; defeito.
12. Aquilo que se mostra problemático ou difícil.
13. Qualquer coisa caluniosa.
14. Filosofia; Resultado de uma escolha deliberada pela perversidade.
15. Teologia; [usa-se também com inicial maiúscula] Energia cósmica que representa personificação da maldade; Diabo, Satanás.
16. Religião; Pecado caracterizado pelo desejo excessivo por bens materiais; concupiscência.

⁷ Para aqueles que quiserem compreender melhor a definição e relação entre “significante” e “significado”, recomendo o capítulo sobre filosofia da linguagem de Ferdinand de Saussure, disponível em MATTAR, João. **Introdução à filosofia**. São Paulo: Pearson, 2010.

17. Medicina; Veterinária; Raiva transmitida ao homem por animais contaminados por essa doença.⁸

A definição do dicionário é visivelmente ampla, e o mesmo se pode afirmar de sua definição conceitual, como é apontado por Nicola Abbagnano em seu *Dicionário de Filosofia*. Apesar disso, no verbete “Mal” Abbagnano afirma, logo de início, que “...é possível resumir essa variedade em duas interpretações dadas a essa noção ao longo da história da filosofia” (ABBAGNANO, 2007, p. 638). A primeira diz que “A concepção metafísica do Mal consiste em considerá-lo como o não-ser diante do ser, que é o bem, ou em considerá-lo como uma dualidade do ser, como uma dissensão ou um conflito interno do próprio ser.”(ABBAGNANO, 2007, p. 638). Essa definição metafísica (que se subdivide em duas) afirma basicamente que o Mal é algo sem substância, que é simplesmente a ausência do Bem. Esse pensamento está fortemente associado a alguma ideia de divindade, não surpreendendo o fato de que foi desenvolvida predominantemente por filósofos da Europa medieval. Em sua segunda forma, a concepção metafísica compreende que o Mal provém de uma dualidade do ser, e temos ainda a presença da noção de divindade, compreendendo um limite para o poder da divindade e concebendo a potência limitante como o antiodivino (ABBAGNANO, 2007, p. 639). O Bem e o Mal são princípios que coexistem no sujeito, numa luta que jamais é definitivamente vencida (ABBAGNANO, 2007, p. 640). A segunda noção de Mal dada por Abbagnano nos é muito mais interessante, pois captura melhor os usos habituais dessa palavra e se insere dentro de um pensamento mais moderno de filosofia. Sobre essa noção, Abbagnano afirma:

... objeto negativo do desejo ou, em geral, do juízo de valores. Essa concepção é admitida por todos os que defendem a chamada teoria subjetivista do bem. Hobbes, Spinoza e Locke compartilham essa teoria, à qual Kant deu forma mais geral. Segundo Kant “os únicos objetos da razão prática são o bem e o mal. Pelo primeiro entende-se um objeto necessário da faculdade de desejar; pelo segundo, um objeto necessário da faculdade de repelir; mas ambos somente segundo o princípio da razão” (ABBAGNANO, 2007, p. 640)

Apesar de Kant ter a intenção de retirar as categorias morais de Bem e Mal da “esfera da faculdade inferior de desejar” (ABBAGNANO, 2007, p. 640), ele compreende que é impossível remover completamente o desejo dessa análise, de

⁸ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mal/>
Acessado em 25/08/2022.

tal forma que o Mal passa a ser o objeto de aversão dos sujeitos dotados de razão, isto é, a razão é condição necessário para o estabelecimento do que é o Mal⁹. Esse pensamento chega para a filosofia moderna e contemporânea com muita influência, sobre o que Abbagnano afirma:

Para ela [a filosofia moderna e contemporânea], Mal é simplesmente um desvalor, objeto de um juízo negativo de valor, e implica, portanto, referência à regra ou norma na qual se fundamenta o juízo de valor. Assim, por exemplo, o terremoto é um Mal quando destrói vidas humanas ou fontes de subsistência e bem-estar humano, mas não é um Mal quando não provoca esse tipo de destruição, pois nesse caso não contraria o desejo ou a exigência humana de sobrevivência e bem-estar. Seja qual for o ponto de vista que se considere essa exigência, ela se expressa em regras ou normas que podem entrar em conflito com acontecimentos naturais ou com comportamentos humanos. Esses acontecimentos ou comportamentos são chamados de males, com base nesse conflito, e não porque tenham um status metafísico especial. (ABBAGNANO, 2007, p. 640)

É importante citar, ainda, a ideia kantiana chamada de “Mal Radical”, compreendida como um princípio fundamental da conduta humana que leva o sujeito a “afastar-se, ocasionalmente, da lei moral”, isto é, um princípio que expressa a possibilidade geral de transgredir normas morais humanas (ABBAGNANO, 2007, p. 640).

Essas observações acerca da Maldade são úteis para clarear os pontos chave da discussão aqui feita, mas talvez tenham provocado no leitor uma certa inquietação. Seria todo o Mal de natureza puramente subjetiva? Se um oficial da Gestapo tem suas “exigências de bem estar” violadas por alguém que se recusa a entregar Anne Frank, podemos dizer que este oficial está sendo “vítima do mal” causado pelo comportamento do outro? Ou seria o contrário, de tal forma que a violação dessas exigências seriam justamente o que caracterizaria a boa conduta, sendo a mentira, nessas condições, um dever moral? Em termos gerais, podemos dizer que existe algum critério anterior ao sujeito e que nos permita, ao menos em partes, definir objetivamente o Mal?

Essa riquíssima questão, infelizmente, foge ao escopo deste trabalho. O que pretendemos discutir nas páginas que seguem é, primeiramente, a questão da

⁹ “Se, no entanto, a razão nos foi dada como faculdade prática, isto é, como faculdade que deve exercer influência sobre a vontade, então o seu verdadeiro destino deverá ser produzir uma vontade, não só boa quiçá como meio para outra intenção, mas uma vontade boa em si mesma, para o que a razão era absolutamente necessária, uma vez que a natureza de resto agiu em tudo com acerto na repartição das suas faculdades e talentos” (KANT, apud SOUZA, 2009, p. 45). Sobre a interessante relação entre desejo e razão em Kant, podemos encontrar essa citação e ainda outras observações em (SOUZA, 2009).

inerência do Mal no sujeito. Além disso, pretendemos discutir as diversas contribuições teóricas sobre a noção contemporânea de Maldade, compreendida como uma vontade estruturada no sujeito e, portanto, não inerente a ele, além dos impactos dessa noção na arte contemporânea e nos processos políticos.

Entretanto, o leitor deve ter em mente que, para o autor do presente texto, toma-se como definição objetiva de Maldade tudo aquilo que viole os Direitos Humanos, isto é, este trabalho assume como pressuposto uma concepção ética Humanista. Com a expressão “Direitos Humanos” não estamos nos referindo a direitos abstratos, como fazem aqueles que usam essa expressão da boca para fora, mas sim a um conjunto de direitos objetivamente definidos, como foram postulados nos 30 artigos que compõem a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, elaborada pela Organização das Nações Unidas. Em nosso entender, esta declaração constitui um pilar sólido de sustentação para qualquer regime democrático; constitui um exemplo de núcleo pétreo para qualquer texto constitucional de qualquer nação; constitui o maior consenso ético já produzido pela humanidade em toda a sua existência. Para nós, os Direitos Humanos¹⁰ são inegociáveis, e para alcançarmos a mais alta inspiração humana, isto é, o advento de um mundo onde os humanos sejam livres para falar e crer, libertos do terror e da miséria (ONU, 1948, preâmbulo), para construirmos uma sociedade pautada no respeito à diferença e no estado democrático de direito, para construir tudo isso não podemos, jamais, negociar o inegociável¹¹.

Enfim, podemos agora entrar na análise dos autores e obras a que este texto se propõe, com o objetivo maior de compreender melhor o tema da Maldade, seu aparecimento na arte e as possibilidades que este aparecimento tem de estimular transformações políticas. Alguns podem contestar, entretanto, que este tema é doloroso, que não é desejável ou interessante falar sobre a Maldade, e a isso só podemos dar uma resposta: não existe outro caminho, não existe alternativa. Uma arte que queira mudança política tem de falar sobre a Maldade, o que implica em falar de vilões sem desumaniza-los. Isto não é questão estratégica, é necessidade lógica, é algo que não pode ser de outro jeito, que tem de ser feito independente de

¹⁰ A Declaração Universal do Direitos Humanos de 1948 está disponível, em Português, em https://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/por.pdf

¹¹ “Não negociar o inegociável” é uma das 10 sugestões para descolonizar o inconsciente, da psicanalista brasileira Suely Rolnik, apresentados em ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p. 197.

ser ou não ser doloroso. E se for doloroso falar disso, então temos de lidar com essa dor, temos de ser firmes e implacáveis e não nos pouparamos de discutir o imprescindível, isto é, temos de nos submeter à necessidade. Essa dolorosa “submissão à necessidade” foi descrita por Antonin Artaud com apenas uma palavra: Crueldade (ARTAUD, 1993, p. 100). Um teatro da crueldade é aquele que impõe a todos, seja os que fazem ou seja os que assistem, a necessidade de olhar para o mais fundamental e incontornável, mesmo que para isso seja “como a peste, uma crise que só se resolve pela cura ou pela morte” (ARTAUD, 1993, p. 26). E para fazer esse teatro e essa arte, é necessário falar da Maldade, é necessário falar de vilões, é necessário falar da gênese da vilania que há em cada um de nós, mesmo que doa, mesmo que constranja, é necessário...

...é necessário crueldade.

Capítulo 2: A Maldade e a Política

2.1: A Banalidade do Mal em Hannah Arendt

2.1.1: O pensamento arendtiano antes de Jerusalém

A prova de fogo dos gênios consiste em pensar com clareza sobre aquilo que se vive na própria pele. Este foi o caso da filósofa e teórica política Hannah Arendt. Nascida na Alemanha, em 1906, e de origem judaica, Arendt vivenciou a ascensão e queda do regime nazista, tendo sua nacionalidade cassada em 1937 e tornando-se apátrida até 1951, quando naturalizou-se estadunidense. Uma das pensadoras mais influentes do último século, conduziu uma densa reflexão sobre os acontecimentos de seu tempo, em especial sobre o fenômeno do totalitarismo.

Em 1961, a serviço do *The New Yorker*, Arendt foi enviada a Jerusalém para cobrir o julgamento de Adolf Eichmann, oficial nazista da SS que fora capturado na Argentina e enviado pelo Mossad¹² para Israel. O tribunal, coberto numa série de cinco artigos, deu origem ao livro *Eichmann em Jerusalém*, talvez a obra mais controversa da autora e referência fundamental do presente trabalho. Mas antes de falarmos sobre o julgamento e seu réu, é de grande valia examinarmos a obra pregressa da autora.

Em 1951, já encerrada a segunda guerra mundial, ela publica *Origens do Totalitarismo*, seu primeiro livro (se desconsiderarmos sua tese de doutorado sobre *O Conceito de Amor em Santo Agostinho*). Em seguida, pretendia desenvolver uma obra de análise dos elementos totalitários presentes no Marxismo, um ponto que ela mesma considerava controverso em *Origens do Totalitarismo*, mas esse projeto é abandonado para, em 1958, publicar seu segundo livro, chamado *A Condição Humana*¹³. Ambos os livros possuem uma relação que pode, por vezes, ficar obscurecida devido a cronologia de suas publicações. Visando clarear o desenvolvimento do pensamento de Arendt ao longo destas duas obras, analisarei primeiro algumas questões trazidas por ela em *A Condição Humana*.

No livro, Arendt analisa as 3 atividades constituintes do conceito de Vita

¹² Serviço secreto do estado de Israel.

¹³ Essa mudança de projeto filosófico é descrita por Celso Lafer em seu texto *A Política e a Condição Humana*.

Activa, isto é, “todo tipo de engajamento ativo nas coisas deste mundo” (ARENDDT, 2007, p. 22). Essa Vita Activa¹⁴ é composta por 3 atividades humanas fundamentais: labor; trabalho e ação. O labor é a atividade humana associada à manutenção da vida orgânica do ser humano (sejam essas atividades orientadas a produzir meios de subsistência ou de consumi-los), de tal forma que a condição humana do labor é a própria vida. O Trabalho é a atividade humana associada ao artificialismo humano, isto é, a produção do Mundo (diferente de Terra ou Planeta na terminologia arendtiana), do habitat especificamente humano e nitidamente separado do restante da natureza. É interessante notar que o Mundo, ao mesmo tempo que é produzido pelo trabalho, produz as condições de trabalho¹⁵, de tal forma que a condição humana do trabalho é a mundanidade.

Tanto labor quanto trabalho possuem relação com a vida política (e essa relação é desenvolvida ao longo do livro), mas o essencial da política encontra-se, de fato, na atividade humana da ação. Sobre ela, Arendt afirma que:

A ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política; mas esta pluralidade é especificamente a condição - não apenas *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam*¹⁶ - de toda a vida política. (ARENDDT, 2007, p. 15)

Em outras palavras, é através da ação que os diferentes sujeitos se encontram, não para produzir, trocar ou fazer a manutenção de algum objeto, *mas para articularem suas diferenças na tentativa de iniciar algo novo, de criar novas formas de existência coletiva*, de tal forma que “a ação é a atividade política por excelência” (ARENDDT, 2007, p. 17). Devido a isso (ao fato de ser a ação, estando contida nela a ação do discurso, o cerne da atividade política) o presente texto não enfatizará as atividades do labor e do trabalho, concentrando-se na ação.

A compreensão da categoria da ação, e a conseqüente compreensão da política em Arendt, demanda ainda a análise de outras 3 categorias. As duas primeiras são as ideias de esfera pública e esfera privada. Essas duas esferas

¹⁴ Para melhor compreender a expressão Vita Activa, é interessante observar a comparação feita por Celso Lafer entre ela e “seu contraponto”, a Vita Contemplativa. Segundo Lafer, enquanto a primeira tem como atividades fundamentais o labor, o trabalho e a ação, a segunda, analisada por Arendt na obra inacabada *A Vida do Espírito*, constitui o conjunto das atividades mentais básicas: o pensar, o querer e o julgar. (LAFER, 2007, p. 343)

¹⁵ Por exemplo, o humano produz o Mundo ao trabalhar para produzir a máquina a vapor, e ao produzi-la, altera consideravelmente as condições de trabalho.

¹⁶ Do latim, respectivamente, “condição sem a qual não” e “condição pela qual”.

dizem respeito a “espaços abstratos” cujo significado mais elementar, segundo Arendt, é de que existem coisas que devem ser ocultadas (esfera privada) e outras que necessitam ser expostas em público (esfera pública) (ARENDR, 2007, p. 83 e 84). Ambas as esferas são imprescindíveis para o bom funcionamento da política, pois enquanto a esfera pública é o local onde o sujeito pode revelar-se, mostrando quem é e do que é capaz, livre de ser coagido pela “força ou violência” (ARENDR, 2007, p. 35), a esfera privada garante ao sujeito um lugar no mundo para chamar de seu, isto é, um lugar seguro onde o sujeito pode proteger-se da publicidade da esfera pública. Assim, quando a esfera privada está assegurada, e a esfera pública consegue se manifestar, e é nesta última que pode ocorrer o encontro de diferentes para que se faça a ação e, conseqüentemente, a política¹⁷.

Essas duas categorias (esfera pública e privada) necessárias para o funcionamento da ação política tem seu funcionamento perturbado por uma terceira esfera surgida na modernidade: a esfera social. Essa esfera está ligada a um “conformismo inerente a toda sociedade” (ARENDR, 2007, p. 49), constituindo-se como uma força niveladora, de tal forma que “a sociedade exige sempre que os seus membros ajam como se fossem membros de uma enorme família dotada apenas de uma opinião e de um único interesse” (ARENDR, 2007, p. 49). Essa esfera, na medida em que se desenvolve, enfraquece a esfera privada e, principalmente, a pública, estando antiteticamente relacionada com a ação e a política, como explica Arendt:

Um fator decisivo é que a sociedade, em todos os seus níveis, exclui a possibilidade da ação, que antes era exclusiva do lar doméstico. Ao invés da ação, a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a “normalizar” os seus membros, a fazê-los “comportarem-se”, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada (ARENDR, 2007, p. 50)

A esfera social está associada à norma, *à uma ideia de normalidade, que tende a subjugar todos aqueles que estão fora da norma (os anormais), normalizando-os*. Desta forma, a norma iguala os sujeitos, ou seja, nega sua

¹⁷ O labor e o trabalho aconteceriam, em linhas gerais, na esfera privada, visto que não demandam exatamente uma revelação do sujeito perante os outros. Entretanto, Arendt explica que “o homo faber é perfeitamente capaz de ter a sua esfera pública, embora não uma esfera política propriamente dita. A esfera pública do homo faber é o mercado de trocas” (ARENDR, 2007, p. 173 e 174). Ou seja, o trabalho também pode produzir uma esfera pública, que é o mercado de trocas, mas nessa esfera, embora ocorra um encontro de diferentes com certo grau de revelação, esse encontro não só é intermediado pelo objeto a ser trocado, como tem nesse objeto sua própria razão de existir. Sendo assim, a esfera pública gerada pelo trabalho não envolve a ação e é, portanto, uma esfera pública não política.

diferença, sua pluralidade, e conseqüentemente *inviabiliza a ação política, fixando a sociedade num estado de coisas sem que haja a possibilidade de criar-se algo novo.*

Em *A Condição Humana*, Arendt não propõe uma utopia política (ela é, na verdade, crítica das utopias políticas), mas promove uma descrição do fenômeno político e suas condições. A compreensão desse fenômeno e suas condições é necessária para compreender um outro fenômeno, um caso extremo onde ocorre o supremo triunfo da norma (e, portanto, da esfera social), a absoluta abolição da ação ou, como nos diz Celso Lafer, a situação-limite onde há a cassação da palavra (LAFER, 2007, p. 351). Este caso extremo de negação da política é o fenômeno do totalitarismo.

É por isso que decidi, no presente trabalho, analisar *A Condição Humana* antes de *Origens do Totalitarismo*. Publicado em 1951, *Origens do Totalitarismo* tornou-se uma das obras mais conhecidas da autora (talvez a mais conhecida), sendo considerado, até hoje, um clássico da filosofia política e uma das análises definitivas do totalitarismo. Obra monumental, o livro desenvolve uma análise histórica e filosófica¹⁸ dos dois únicos exemplos¹⁹ desta nova forma de governo que é o totalitarismo, a saber o nazismo alemão e o stalinismo soviético.

Para efetuar tal análise, Arendt escreve o livro na forma de 3 ensaios, sendo eles, respectivamente, *Antissemitismo*, *Imperialismo* e *Totalitarismo*. Os dois primeiros são uma densa análise do desenvolvimento desses fenômenos na europa, em especial no pós revolução francesa, e suas ligações com o surgimento do fenômeno totalitário, principalmente como prelúdios históricos deste. O terceiro ensaio, parte principal da obra, analisa tanto o desenvolvimento histórico dos regimes totalitários quanto efetua uma circunscrição do fenômeno, isto é, visa descrever o fenômeno totalitário, identificando suas principais características e as implicações das mesmas. Para efetuar a escrita do livro, Arendt combina seu acurado pensamento filosófico com uma quantidade colossal de documentos históricos, obras literárias, biografias e trabalhos de outros pensadores, fazendo de *Origens do Totalitarismo* não apenas uma poderosa reflexão sobre estes fenômenos, mas um registro histórico extremamente denso. Embora os 3 ensaios

¹⁸ Arriscamos dizer, ainda, uma análise fenomenológica.

¹⁹ O nazismo e o stalinismo eram os dois únicos casos de totalitarismo quando o livro foi escrito, mas talvez, na contemporaneidade, possamos falar de outros exemplos ainda.

apresentem insights magníficos, são as reflexões apresentadas no último que interessam para o presente trabalho. Sendo assim, tal como na análise de *A Condição Humana*, focaremos nossa reflexão na conceituação feita por Arendt sobre o fenômeno totalitário.

O totalitarismo recebe este nome pois é a forma de governo que busca o domínio total, “a dominação permanente de todos os indivíduos em toda e qualquer esfera da vida” (ARENDR, 1989, p. 375), a destruição máxima tanto da esfera pública quanto da privada, ou ainda, o máximo triunfo da esfera social e da norma.

Para efetuar tal dominação, o regime totalitário precisa efetivar um processo de atomização social, deixando os indivíduos tão isolados entre si que não tenham poder o bastante para opor-se ao regime. Esse processo envolve tanto o isolamento na esfera pública quanto na esfera privada, como nos explica a seguinte citação de Celso Lafer:

O isolamento destrói a capacidade política, a faculdade de agir. É aquele “impasse no qual os homens se vêem quando a esfera política de suas vidas, onde agem em conjunto na realização de um interesse comum, é destruído”²⁰. O isolamento, que é a base de toda tirania, não atinge, no entanto, a esfera privada. O inédito, no totalitarismo, dada a ubiquidade de seu processo de dominação, é que exige também o desenraizamento, que desagrega a vida privada e destrói as ramificações sociais. (LAFER, 2007, p. 347)

Esse processo de atomização social fica bastante claro principalmente através do exemplo da União Soviética Stalinista. Segundo Arendt, esse processo foi realizado na URSS através dos famosos expurgos de Stalin. Conseguindo assassinar um número suficientemente grande de pessoas, Stalin destruiu as classes sociais (isto é, conjunto de pessoas organizadas em torno de um objetivo comum), bem como instaurar o medo generalizado na sociedade, visto que “esse expurgo geral terminou com a liquidação das mais altas autoridades policiais - as mesmas que antes haviam organizado o expurgo geral” (ARENDR, 1989, p. 371), de tal forma que, no fim, tanto vítima quanto carrasco estavam imersos em uma sensação de insegurança. E para completar a atomização, a criação do conceito de “culpa por associação” garantiu a destruição de todo laço social, como explica Arendt:

A fim de destruir todas as conexões sociais e familiares, os expurgos eram conduzidos de modo a ameaçarem com o mesmo destino o acusado e

²⁰ A citação, feita por Lafer, é de Hannah Arendt, de *Origens do Totalitarismo*.

todas as suas relações, desde meros conhecidos até os parentes e amigos íntimos. A “culpa por associação” é uma invenção engenhosa e simples; logo que um homem é acusado, os seus antigos amigos se transformam nos mais amargos inimigos: para salvar a própria pele, prestam informações e acorrem com denúncias que “corroboram” provas inexistentes, a única maneira que encontram de demonstrarem a sua própria fidelidade. Em seguida, tentam provar que a sua amizade com o acusado nada mais era que um meio de espioná-lo e delatá-lo como sabotador, trotskista, espião estrangeiro ou fascista (ARENDDT, 1989, p. 372 e 373)

Para realizar esse processo de atomização, o totalitarismo conta com dois instrumentos, sendo o primeiro a ideologia e o segundo o terror, sendo os expurgos apenas um meio para o estabelecimento deste último.

A ideologia é descrita por Arendt como uma chave interpretativa da história, isto é, um sistema lógico que dê conta de explicar todos os acontecimentos da história a partir de alguma “lei científica” (seja ela a lei da natureza, como foi no nazismo, ou a lei da história, como foi no stalinismo). Segundo ela:

Uma ideologia é bem literalmente o que o seu nome indica: é a lógica de uma ideia. O seu objeto de estudo é a história, à qual a “ideia” é aplicada; o resultado dessa aplicação não é um conjunto de postulados acerca de algo que é, mas a revelação de um processo que está em constante mudança. A ideologia trata o curso dos acontecimentos como se seguisse a mesma “lei” adotada na exposição lógica da sua “ideia”. As ideologias pretendem conhecer os mistérios de todo o processo histórico - os segredos do passado, as complexidades do presente, as incertezas do futuro - em virtude da lógica inerente de suas respectivas ideias. (ARENDDT, 1989, p. 521)

Em consequência dessa capacidade de interpretar a história a priori, a ideologia produz em seu adepto um *completo desprezo à realidade sensível*. Como a ideologia explica o passado, o presente e conseqüentemente o futuro, não é tolerável o aparecimento de casos que fujam da explicação ideológica, de tal forma que o sujeito devidamente ajustado a ideologia desenvolve um desprezo pelos fatos, isto é, quando ocorre algo que revele a falsidade da ideologia, o sujeito encontra alguma maneira de ignorar a realidade, preservando sua ideologia.

Nesse sentido, a existência da faculdade política fundamental do ser humano, a capacidade de criar algo novo (e, portanto, imprevisível), é uma constante ameaça para a ideologia totalitária, bem como a pura e simples existência da facticidade. Devido a isso, o regime totalitário tem o expansionismo em sua natureza, seja na tentativa de expandir seu domínio sobre o sujeito e erradicar sua espontaneidade criativa, seja na expansão para a dominação de outros países, pois como o totalitarismo manipula a verdade e faz o necessário para garantir a

“coerência” da ideologia²¹, ele precisa também eliminar toda e qualquer factualidade, e “para que a factualidade continue a existir, é preciso que exista o mundo não-totalitário” (ARENDR, 1989, p. 438).

A ideologia desenvolve-se, também, através da ideia de “profecia científica”, isto é, o uso deturpado do discurso científico pelos ideólogos do movimento na tentativa de vender a ideia de que descobriram “as forças ocultas que lhe trarão boa sorte na “corrente da fatalidade”” (ARENDR, 1989, p. 395). Além disso, o uso desse discurso está associado a uma promessa de futuro certo, isto é, o uso da ciência para promover, literalmente, uma profecia. O uso da profecia tem a potencialidade de blindar ainda mais a ideologia, como nos explica Arendt:

A propaganda totalitária aperfeiçoou o cientificismo ideológico e a técnica de afirmação profética a um ponto antes ignorado de eficiência metódica e absurdo de conteúdo porque, do ponto de vista demagógico, a melhor maneira de evitar discussão é tornar o argumento interdependente de verificação no presente e afirmar que só o futuro lhe revelará os méritos (ARENDR, 1989, p. 395)

Através desse processo ideológico, o movimento totalitário consegue fanatizar seus seguidores, conseguindo um domínio sobre as massas jamais visto antes na história, mas não garante com isso o controle de toda a população. É para completar a dominação ideológica que existe a necessidade de estabelecer-se o terror totalitário, o segundo pilar de sustentação do totalitarismo.

Arendt não chega a definir precisamente o terror, embora o considere a essência do totalitarismo. Devido a isso, pode ser útil complementar a análise com outras fontes. Em recente trabalho, Julia Kieling Lucas apresentou seu conceito operatório de Terror Artístico, efetuando uma síntese das reflexões de diversos autores acerca do tema do Terror. Embora seu conceito diga respeito a experiência artística, isto é, “dele espera-se invocar o terror por meio do artifício, através de mecanismos artísticos” (LUCAS, 2022, p. 116), algumas de suas reflexões sobre a forma específica de medo que constitui o terror é bastante importante para compreender a forma de atuação do terror totalitário.

O terror difere do horror pois este é o medo associado ao visual, ao gráfico, ao explícito, enquanto aquele está associado ao medo provocado pela expectativa, ou como diria Varma, citado por Kieling, “a diferença entre terror e horror é a

²¹ Como exemplo dessa “manutenção de coerência” Arendt explica que se Stalin afirma que os soviéticos, devido a sua superioridade, construíram o único metrô do mundo em Moscou, então é necessário ocultar a existência de um metrô em Paris, bem como destruí-lo quando for possível.

diferença que há entre a terrível apreensão e a repugnante concretização: a diferença que há entre sentir o cheiro da morte e tropeçar em um cadáver” (LUCAS, 2022, p. 95). Nesse sentido, os expurgos descritos por Arendt seriam muito mais um instrumento de horror para estabelecer a dominação, mas não é exatamente por eles que o domínio total se estabelece. O expurgo deixa algo para trás, pois ao mesmo tempo que sabemos do assassinato em massa, permanece o mistério sobre o que ocorre no porão da gestapo/KGB. Isso, aliado a sensação de que a qualquer momento qualquer um pode ser preso como inimigo do regime, faz com que todo o horror de um expurgo ou de um campo de concentração seja apenas um meio para algo maior: a construção de uma atmosfera de medo, constante e onipresente. Assim como o artista, o líder totalitário move os artifícios do estado para produzir medo, mas “o medo almejado, neste caso, é mais psicológico, surge da especulação associada à expectativa” (LUCAS, 2022, p. 117).

Outro aspecto importante levantado pela autora para compreender a dominação totalitária é a questão da perturbação imaginativa. Sobre isso ela fala que o terror:

Relaciona-se ao imaginado, produtor de uma perturbação imaginária no público quando apresentado às lacunas nos acontecimentos. Como se diante de uma porta entreaberta, quando podemos vislumbrar apenas uma nesga da imagem por trás dela, a sugestão de algo inconclusivo, por sua incompletude, precisa instigar nossa imaginação a completar o pedaço da imagem por trás do que vemos... (LUCAS, 2022, p. 117)

O terror tem a poderosa capacidade de capturar nossa imaginação, nos levando a imaginar toda sorte de coisas sobre o aspecto misterioso das ameaças do regime totalitário. Como cada sujeito é fundamentalmente diferente do outro, apesar de o porão da gestapo ser o mesmo, a imaginação despertada em cada um por esse porão é diferente, de tal forma que o terror totalitário consegue não apenas estruturar uma atmosfera de medo constante, mas um medo personalizado, intimamente ajustado a cada indivíduo²². Com esse estabelecimento do terror, torna-se muito fácil para o regime atomizar os sujeitos e dominá-los totalmente, pois “a perturbação imaginativa surgirá do medo, se alimentará dele e crescerá com ele” (LUCAS, 2022, p. 118), de tal forma que, ainda que a ideologia seja parte

²² É interessante lembrar, por exemplo, da cena 10 da peça *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht, onde um casal entra em completa paranóia com relação ao próprio filho, achando que o menino os entregará à polícia, quando na verdade fora apenas comprar bombons.

indissociável do regime totalitário, é o terror que constitui sua essência²³.

A partir dessas duas obras fundamentais do pensamento arendtiano, dois postulados emergem para esta análise. O primeiro diz respeito ao fato de que *a política é caracterizada essencialmente na capacidade humana de criar algo novo*. Na esfera pública, os diferentes sujeitos podem exercer a ação e articular suas diferenças, construindo novas possibilidades de sociedade que contemplem suas demandas plurais. É importante notar ainda que o fato da natalidade, de que o mundo recebe constantemente novos sujeitos, implica na constante renovação dessa pluralidade. *O surgimento das novas gerações traz consigo o surgimento de novas diferenças e demandas, tornando, portanto, necessária a existência da possibilidade de se criar novas sociedades para os novos sujeitos. A existência da política é, portanto, algo necessário ao bem estar humano*.

O segundo postulado que emerge do pensamento arendtiano é que o fenômeno do totalitarismo constitui a máxima negação da política²⁴. Como o totalitarismo está pautado no controle, no domínio total, na normalização de tudo em todos, ele se constitui como *o regime político indissociavelmente ligado à impossibilidade de criar algo novo*.

Enquanto a vida política (pautada na ação) demanda uma harmonia da esfera pública e privada, o totalitarismo visa destruir essas duas esferas e maximizar a esfera social. A política, sendo essencialmente a possibilidade de criar algo novo, faz com que a ação tenha como característica indissociável a imprevisibilidade, enquanto o totalitarismo, na busca pelo domínio, pela submissão à norma, pela ideologia, etc, não pode tolerar a existência do imprevisível. E se a constante inserção de novos sujeitos no mundo torna necessário e desejável manter viva a possibilidade de criar algo novo, então a negação dessa possibilidade pode ser caracterizada, sem grandes prejuízos, como o “mal absoluto” (ARENDDT, 1989, p. 13).

²³ Um último ponto interessante apresentado por Kieling em seu texto é o fato de a obra de terror ter de buscar um misto de medo e fascínio, visto que não pode simplesmente afastar o público, tendo de convidá-lo a desvendar a obra de terror até o fim. Até que ponto o terror totalitário contribui para o fascínio ideológico é uma questão interessantíssima de se investigar, mas que foge ao escopo deste trabalho.

²⁴ No caso de não ter ficado claro, explico aqui novamente o porquê da escolha de analisar *A Condição Humana* antes de *Origens do Totalitarismo*. Acontece que no primeiro livro, Arendt apresenta uma descrição sistemática do que entende como sendo o fenômeno político, enquanto que no segundo, apresenta o fenômeno que constitui a grande anomalia do fenômeno político, isto é, sua máxima negação. Considerei mais interessante entender primeiro como a política se organiza para, então, analisar seu maior problema.

Se esses dois postulados são um a negação do outro, então o princípio da não contradição garante que ambos não podem coexistir, de tal forma que se um acontecer, o outro necessariamente não acontece. Se existe totalitarismo, então não existe política, e ainda mais importante, *se não existe totalitarismo, então necessariamente existe política*, ainda que possa estar enfraquecida.

Dito isso, é necessário ainda compreender uma última questão que pode ter ficado mal entendida. De fato, o totalitarismo é uma forma de governo pautada na ideia de normalidade, uma norma que ajusta os anormais (os que estão fora da norma) a si mesma, isto é, normaliza²⁵. Mas isso não quer dizer, em hipótese alguma, que se pode prescindir de toda e qualquer norma. A lei, o ato de positivizar, de codificar uma norma, é necessária para garantir a vida em sociedade. A grande questão é compreender que a norma tem de proteger o exercício da diferença, e não matá-lo. Sendo assim, a questão não é opor-se a toda e qualquer norma, mas opor-se às normas desnecessárias e proteger as necessárias.

O que seria essa norma necessária? O exame da relação entre os dois postulados antes citados nos dá um caminho. Pois se a política é desejável, uma norma que garanta sua existência (ainda que possa estar enfraquecida) pode ser considerada uma norma desejável. Que norma poderia garantir a existência da política? *Simplesmente uma norma que garanta a inexistência do totalitarismo*, pois se um é a negação do outro, a impossibilidade do totalitarismo implica na necessária existência da política. Portanto, identificando as características fundamentais do totalitarismo podemos derivar os princípios que devem reger uma lei que o inviabilize e que afirme a diferença.

Quais são esses princípios? Eles existem? Sim, eles existem. Já foi codificado na história humana um conjunto de direitos que, quando efetivados, garante que o totalitarismo não ocorrerá. Esse conjunto de direitos é a Declaração de 48, citada no início deste trabalho²⁶. Esta é mais uma razão para reiterar minha afirmação anterior de que a Declaração de 48 constitui uma definição objetiva de bondade, e sua negação uma definição objetiva de maldade.

Chegamos aqui à primeira conclusão firme deste trabalho, na qual podemos

²⁵ Reforço ainda que, devido a isso, a normalidade constitui a grande negação da diferença, é a tentativa de tornar os humanos iguais entre si, o que implica na impossibilidade do sujeito de exercer sua diferença e, em muitos casos, impossibilita seu bem estar. O triunfo absoluto da norma é a absoluta servidão, o engessamento do mundo em um determinado estado, matando completamente a possibilidade de mudança e a esperança num futuro melhor.

²⁶ Vide final do subcapítulo 1.2.

nos apoiar para alcançar novos entendimentos, que é a defesa da legitimidade dos Direitos Humanos. Mas disso emerge uma nova questão, de importância fundamental para esta reflexão: *se a Declaração de 48 é tão desejável, como podem existir indivíduos que a neguem?* De maneira ainda mais hedionda, como podem haver indivíduos que a neguem de forma consciente? Como podem existir massas que elegem governantes, totalitários ou não, cujos discursos são explicitamente contrários aos Direitos Humanos? Como podem haver sujeitos que desejam o totalitarismo, que desejam ser totalmente dominados, que desejam a servidão? Em outras palavras, *como o totalitarismo se enraíza no sujeito?* Essa questão, fundamental para a reflexão deste trabalho, começou a encontrar resposta no Tribunal da Comarca de Jerusalém.

2.1.2: E o monstro se revela... um homem medíocre

Em 11 de maio de 1961, uma equipe do Mossad, o Serviço Secreto de Israel, capturou, num subúrbio de Buenos Aires, Adolf Eichmann, antigo oficial da SS, e o enviaram para Israel nove dias depois. Após um longo interrogatório policial, cuja transcrição geraria mais de 3500 páginas, Eichmann foi levado a julgamento na Corte Distrital de Jerusalém, sendo acusado de crimes contra o povo judeu, crimes contra a humanidade, entre outros, sendo a base legal da acusação a lei israelense de 1950 sobre punição de nazistas e colaboradores do nazismo. Sobre todas as acusações, Eichmann declarou-se “inocente, no sentido da acusação” (ARENDR, 1999, p. 32). Este foi o pano de fundo do tribunal que seria, pela primeira vez na história da humanidade, a vez dos judeus julgarem seu carrasco.

Não é de surpreender que este julgamento tenha atraído a atenção do mundo todo. Veículos de imprensa de todo o globo organizaram-se para enviar à Jerusalém algum correspondente para cobrir o julgamento. Entre esses veículos estava a revista *The New Yorker*, que enviou Hannah Arendt como correspondente. A descrição feita por Arendt sobre o julgamento seria publicada 2 anos depois, entre fevereiro e março de 1963, na forma de 5 artigos, e em maio de 1963, baseada nesses artigos, Arendt publicaria o livro *Eichmann em Jerusalém: Um Relato sobre a Banalidade do Mal*, certamente a mais polêmica de suas obras.

O livro, como o subtítulo indica, consiste num relato. Nele, Arendt descreve e analisa o julgamento e seus personagens (Juízes, promotor, advogado de defesa, etc), a vida e a personalidade de Eichmann, o desenvolvimento do holocausto nos países da Europa e, inclusive, a própria legitimidade do julgamento²⁷. Mas o livro não é um relato sobre o julgamento, nem sobre a vida e personalidade de Eichmann, sobre o holocausto ou sobre o julgamento ser legítimo ou não. Tudo isso são apenas elementos usados por Arendt para relatar um fenômeno até então não descrito por ninguém, definido e batizado por ela de Banalidade do Mal, e manifesto na figura de Eichmann. Este fenômeno, sua definição e as condições identificadas pela autora para seu desenvolvimento, consiste no grande tesouro do livro, no principal gerador da polêmica que sucedeu, bem como num conceito fundamental para a reflexão desenvolvida neste trabalho.

²⁷ Sobre a questão da legitimidade do julgamento, é especialmente interessante a leitura do epílogo do livro.

A Banalidade do Mal pode ser entendida, em princípio, como um “colapso moral que os nazistas provocaram na respeitável sociedade europeia” (ARENDDT, 1999, p. 142), isto é, uma desintegração completa da moralidade estabelecida na maior parte da população. Pois é importante entender que a moralidade existe no ser humano, independente de acharmos bom ou ruim os valores que regem essa moral. Mesmo que se critique a moral cristã, por exemplo, é fato que a “respeitável sociedade europeia” pautava-se nela, e segundo essa moral, matar é algo errado. O colapso moral ocorre no momento em que se institucionaliza o assassinato dentro de uma sociedade que entende que matar é pecado, que sabe que não deve fazer isso. E se o impressionante não é ocorrerem assassinatos numa sociedade que conhece o mandamento “não matarás”, mas ocorrer Auschwitz numa sociedade que conhece o mandamento “não matarás”, é interessante notar que nessa sociedade o Mal perde sua qualidade de tentação:

E assim como a lei de países civilizados pressupõe que a voz da consciência de todo mundo dita “Não matarás”, mesmo que o desejo e os pedores do homem natural sejam às vezes assassinos, assim a lei da terra de Hitler ditava à consciência de todos: “Matarás”, embora os organizadores dos massacres soubessem muito bem que o assassinato era contra os desejos e os pedores normais da maioria das pessoas. No terceiro Reich, o Mal perdera a qualidade pela qual a maior parte das pessoas o reconhecem - a qualidade de tentação. Muitos alemães e muitos nazistas, provavelmente a esmagadora maioria deles, deve ter sido tentada a *não* matar, a *não* roubar, a *não* deixar seus vizinhos partirem para a destruição (pois eles sabiam que os judeus estavam sendo transportados para a destruição, é claro, embora muitos possam não ter sabido dos detalhes terríveis), e a *não* se tornarem cúmplices de todos esses crimes tirando proveito deles. Mas Deus sabe como eles tinham aprendido a resistir à tentação. (ARENDDT, 1999, p. 167)

A partir da leitura do livro de Arendt, é possível derivar algumas estratégias²⁸ através das quais essa desestruturação da capacidade de discernir entre o certo e o errado foi engendrada em Eichmann e, de certa forma, na Alemanha inteira. *A primeira estratégia diz respeito ao uso de hierarquia para promover a desresponsabilização.* Quando Eichmann participou da Conferência de Wannsee, onde o alto comando nazista organizou-se para dar início ao genocídio dos judeus da Europa, ele afirmou ter uma “sensação de Pôncio Pilatos”, ou como mostra a própria citação de Arendt:

²⁸ Neste trabalho enfatizo como esses elementos podem funcionar como estratégias para o estabelecimento da mais profunda Banalidade do Mal. Mas a Banalidade do Mal pode também ser entendida como uma dimensão da Maldade, de tal forma que esses elementos podem também ser vistos como características dessa dimensão banal do Mal.

Havia outra razão para esse dia da conferência ser inesquecível para Eichmann. Embora estivesse dando o melhor de si para ajudar na Solução Final, ele ainda tinha algumas dúvidas a respeito de “uma solução sangrenta por meio da violência”, e essas dúvidas agora haviam sido dissipadas. “Ali, naquela conferência, as pessoas mais importantes tinham falado, os papas do Terceiro Reich”. Agora ele podia ver com os próprios olhos e ouvir com os próprios ouvidos não apenas Hitler, não apenas Heydrich ou a “esfinge” Müller, não apenas a SS e o Partido, mas a elite do bom e velho serviço público disputando e brigando entre si pela honra de assumir a liderança dessa questão “sangrenta”. “Naquele momento, eu tive uma espécie de sensação de Pôncio Pilatos, pois me senti livre de toda culpa.” *Quem haveria de ser o juiz?* Quem era ele para “ter suas próprias ideias sobre o assunto”? Bem, ele não era o primeiro nem o último a ser corrompido pela modéstia. (ARENDR, 1999, p. 130)

Ao utilizar a hierarquia para fazer o sujeito crer que “não é ninguém para ter suas próprias ideias”, o regime consegue fazer não apenas o sujeito não sentir-se culpado por seus atos, mas a desresponsabilizar-se totalmente. Juntamente disso, a hierarquia permite ao sujeito afirmar para si e para os outros que as coisas horríveis que faz são “feitas no estreito cumprimento do dever”, coberto por “ordens superiores”.

Outra estratégia interessante usada pelos nazistas foram as chamadas “regras de linguagem” de Himmler, diretrizes para a comunicação entre os altos membros da SS, bem como para a produção de slogans e propaganda. Essas regras de linguagem tinha tanto o objetivo de estabelecer uma certa camuflagem na comunicação quanto o objetivo maior de resolver aquilo que Arendt chamou de “problemas de consciência”, isto é, a possibilidade irredutível de um sujeito, independente de seu grau de fanatização, tomar consciência de que está fazendo algo horrível, como ligar a câmara de gás. O exemplo mais gritante de regra de linguagem era chamar assassinato em massa de “solução final da questão judaica”, e Arendt observa muito bem que “o próprio termo “regra de linguagem” era um codinome; significa o que em linguagem comum seria chamado de mentira” (ARENDR, 1999, p. 101). Outro exemplo interessante de como Himmler usava a linguagem para resolver problemas de consciência²⁹ foi o jogo de palavras para reverter o sofrimento causado ao outro para si mesmo. Por exemplo, “em vez de dizer “Que coisas horríveis eu fiz com as pessoas”, os assassinos poderiam dizer “que coisas horríveis eu tive de ver na execução dos meus deveres, como essa tarefa pesa sobre os meus ombros!”.”(ARENDR, 1999, p. 122). E por fim, segue a

²⁹ Arendt explica ainda que “O efeito direto desse sistema de linguagem não era deixar as pessoas ignorantes daquilo que estavam fazendo, mas impedi-las de equacionar isso com seu antigo e “normal” conhecimento do que era assassinato e mentira” (ARENDR, 1999, p. 101).

interessante observação de Arendt sobre aquilo que foi a regra de linguagem com “efeito mais decisivo”:

Nenhuma das várias “regras de linguagem” cuidadosamente inventadas para enganar e camuflar teve efeito mais decisivo na mentalidade dos assassinos do que este primeiro decreto de guerra de Hitler, no qual a palavra “assassinato” era substituída pela expressão “dar uma morte misericordiosa”. Quando o interrogador da polícia perguntou a Eichmann se a diretiva de evitar “sofrimento desnecessário” não era um pouco irônica, uma vez que o destino dessas pessoas era a morte certa, ele nem mesmo entendeu a pergunta, tão fortemente enraizada em sua mente estava a ideia de que o pecado imperdoável não era matar pessoas, mas provocar sofrimento desnecessário. Durante o julgamento, ele mostrou sinais inconfundíveis de sincera indignação quando testemunhas falavam de crueldades e atrocidades cometidas por homens da SS... (ARENDDT, 1999, p. 125)

A terceira e última estratégia que podemos extrair do texto arendtiano para compreender essa implementação da Banalidade do Mal diz respeito a uma espécie de questão ambiental, no sentido de construir um ambiente, um meio onde o sujeito, uma vez inserido, seja dobrado segundo a ideologia da maioria. Ao estabelecer um lugar com uma quantidade suficientemente grande de pessoas que pensam de forma semelhante, torna-se muito difícil para uma minoria presente ir contra a maioria. Por exemplo, quando uma pessoa é convidada para uma reunião de um partido fascista e vê todos à sua volta ovacionando uma fala atroz, é muito fácil que esta pessoa ajuste-se à fala da maioria. Na medida que se constrói um ambiente suficientemente grande, que os fanatizados pela ideologia totalitária permeiam boa parte da sociedade, muitos outros começam a ser fanatizados também, fazendo da ideologia totalitária uma espécie de vírus, de pandemia que se espalha infectando os menos imunes ao absurdo.

Em outras palavras, *o regime impregna-se em cada recanto da sociedade, construindo um conjunto de circunstâncias dadas que permitem ao mais “normal” dos sujeitos tornar-se um verdadeiro criminoso*, e o mais assustador disso é que esse sujeito normal “era um tipo novo de criminoso,..., que comete seus crimes em circunstâncias que tornam praticamente impossível para ele saber ou sentir que está agindo de modo errado” (ARENDDT, 1999, p. 299). Aqueles que já passaram pela experiência de, sozinhos, contradizer uma massa de pessoas, sabem o quão torturante é a sensação, pois é necessária muita coragem, autocontrole e discernimento para manter-se coerente consigo mesmo e não ceder à multidão.

Essa questão sobre como o meio pode dominar o indivíduo tem ainda uma

outra evidência muito interessante, que aparece no curioso relato feito por Arendt sobre o desenvolvimento do holocausto na Dinamarca. Acontece que, no caso dinamarquês, ocorreu o contrário da Alemanha, isto é, o meio foi capaz de redimir os assassinos. Pois segundo Arendt, a Dinamarca foi o único caso de resistência declarada ao holocausto, resistência feita tanto pela sociedade civil (trabalhadores sabotando equipamentos nazistas, magnatas financiando fugas de judeus para a Suécia, etc) quanto pelo próprio governo e num país que estava militarmente ocupado pelos nazistas. Além disso, ela explica que este ambiente de oposição fez com que os próprios oficiais nazistas estacionados na Dinamarca sabotassem as operações de deportação para a Polônia (ARENDR, 1999, p. 188 a 194). A iniciativa de sabotagem mais forte ocorreu contra a tentativa dos nazistas de capturarem todos os judeus da Dinamarca, tendo sido enviada uma unidade especial do exército, visto que os nazistas estacionados no país “não eram confiáveis”. Em 1º de outubro de 1943 os soldados nazistas estavam prontos para inspecionar de porta em porta, mas foram informados de última hora por Werner Best, oficial nazista na Dinamarca, que não teriam autorização para invadir casa alguma, sob risco de conflito com a polícia dinamarquesa. A grande maioria dos judeus havia sido informada, dias antes, de que os nazistas apareceriam, numa iniciativa conjunta das lideranças judaicas, sinagogas, autoridades governamentais da Dinamarca e nazistas estacionados no país. Devido a isso, menos de 10% dos judeus da Dinamarca (nativos ou apátridas) foram capturados pelos nazistas, provavelmente aqueles poucos que não receberam a notícia a tempo e abriram, voluntária e ingenuamente, a porta para os alemães. Esses poucos capturados (477 pessoas) foram enviados ao campo de Theresienstadt, campo que funcionava mais como “um showroom para visitantes estrangeiros e serviu para enganar o mundo exterior” (ARENDR, 1999, p. 150), “diferente dos outros campos como o dia da noite”³⁰ (ARENDR, 1999, p. 150). Por fim, pressões feitas por instituições e indivíduos dinamarqueses possibilitaram que esses prisioneiros sobrevivessem ao campo, sendo que, de todos os judeus dinamarqueses enviados a Theresienstadt, apenas 48 morreram, um número surpreendentemente baixo diante dos 7800 judeus que viviam na Dinamarca no início da tentativa de deportação³¹. Enfim, nas sintéticas palavras de Hannah Arendt:

³⁰ A frase, citada por Arendt, foi dita pelo próprio Eichmann.

³¹ Todas essas informações estão disponíveis no capítulo X, páginas 188 a 194;

Política e psicologicamente, o aspecto mais interessante desse incidente é talvez o papel desempenhado pelas autoridades alemãs na Dinamarca, sua evidente sabotagem das ordens de Berlim. É o único caso que conhecemos em que os nazistas encontraram resistência nativa *declarada*, e o resultado parece ter sido que os que foram expostos a ela mudaram de ideia. Aparentemente eles mesmos haviam deixado de ver com naturalidade o extermínio de todo um povo. (ARENDDT, 1999, p. 193 e 194)

A publicação de *Eichmann em Jerusalém* foi seguida de muita polêmica. A leitura feita por Hannah Arendt sobre ele foi vista, por muitos, como uma espécie de justificativa, levando a autora a incluir na reedição do livro um pós-escrito, tornando-se o 17º capítulo da obra, onde ela define, precisamente, o que é esse colapso moral, isto é, a Banalidade do Mal:

Posso também imaginar muito bem que uma controvérsia autêntica poderia ter surgido do subtítulo do livro; pois quando falo de banalidade do mal, falo num nível estritamente factual, apontando um fenômeno que nos encarou de frente no julgamento. Eichmann não era nenhum lago, nenhum Macbeth, e nada estaria mais distante de sua mente do que a determinação de um Ricardo III de “se provar um vilão”. A não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação. E essa aplicação em si não era de forma alguma criminosa; ele certamente nunca teria matado seu superior para ficar com seu posto. Para falarmos em termos coloquiais, ele *simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo* (ARENDDT, 1999, p. 310)

Incapacidade de perceber o mal que se faz, essa é uma das definições mais precisas para a Banalidade do Mal, e pode ser ainda condensada numa única palavra: irreflexão, algo diferente de burrice. *Não é não saber, é não pensar*. E essa desarticulação do pensamento, que pode acometer até a mais letrada das pessoas, “essa distância da realidade e esse desapego podem gerar mais devastação do que todos os maus instintos juntos” (ARENDDT, 1999, p. 311). Pois o que é verdadeiramente assustador no caso de Eichmann, é que, segundo Arendt, ele não emanava uma aura de crueldade, não se assemelhava aos psicopatas que vemos com frequência demonstrarem incrível facilidade para assumir chefias de governo. Não era um sadismo puro que o tornava assustador, mas a ausência de tudo isso, pois Eichmann, diferente do psicopata, não era um sujeito atípico, não era uma exceção entre a maioria, pelo contrário. Sujeitos como Eichmann existem aos milhões, existem nas ruas, nas famílias, nos partidos políticos, nos estádios de futebol, nas universidades, nas empresas, nas igrejas ou em qualquer lugar para o qual olhemos, pois ele, longe de um louco, era alguém “terrível e assustadoramente normal” (ARENDDT, 1999, p. 299).

2.1.3: O coração das trevas

O mal mais hediondo não floresce sem o aval de milhões de sujeitos perfeitamente normais. A existência de uma base de massas para todo regime totalitário é algo que alguns ainda tentam negar, mas cuja veracidade começou a ganhar clareza com o relato feito por Arendt. E muitas das infundadas críticas ao seu pensamento derivam do fato de que muitas pessoas simplesmente não possuem a mínima capacidade mental de entender a diferença entre tentar compreender e justificar, por mais simples que essa diferença seja.

Ao qualificar Eichmann como alguém “terrível e assustadoramente normal”, e não como o monstro sádico que seria a opção mais intuitiva, Arendt não apenas mostra uma enorme capacidade de distanciamento do fenômeno observado³², como também enfatiza *a importância que o sujeito médio tem no desenvolvimento de uma regime como o nazismo*. Essa importância foi, e ainda é, menosprezada pela tese de que as massas foram enganadas pela pequena cúpula do partido nazista, mas Arendt (e, como posteriormente veremos, Reich) contexta essa ideia já em *Origens do Totalitarismo* (ARENDR, 1989, p. 339). Mas se fizermos uma análise rápida dessa ideia veremos o quão improvável ela é, pois busca desresponsabilizar as massas afirmando que milhões de pessoas foram vítimas de uma espécie de estelionato moral, uma indução ao erro de discernimento. Essa tese, *além de tirar de um povo a responsabilidade pelo destino de sua nação*, parte da hipótese de que milhões de pessoas são toscas ao ponto de, mesmo pensando racionalmente, errarem em seus julgamentos. A tese de Arendt não considera que houve erro no discernimento da razão, nem mesmo que houve acerto, pois considera que para manipular as massas é condição sine qua non a *ausência de pensamento*. O sujeito, ao não pensar, não erra e nem acerta, ele simplesmente obedece.

Certamente deve ter sido difícil para Arendt chegar a essa conclusão, não por sua complexidade, mas provavelmente por uma razão afetiva. Pois acontece que Hannah Arendt está inserida dentro da filosofia alemã, filosofia cuja tradição é fortemente influenciada por uma valorização da capacidade de pensamento

³² Alemã judia, que fugiu da Alemanha e passou anos de sua vida como apátrida, Arendt teria ótimas razões para, assim como o restante da comunidade judaica, condenar Eichmann sem pensar duas vezes.

racional³³. Dessa forma, concluir que Eichmann, um ser humano letrado e bem alimentado, manifestava uma ausência de pensamento ia contra toda a tradição que Arendt estudou durante sua vida.

Sobre isso, é interessante compararmos as teses de Arendt com a tese de Kant, citada no início deste trabalho. O entendimento de Kant acerca do Bem e do Mal enfatiza a reflexão sobre a natureza da Bondade, através da qual podemos compreender melhor a categoria da Maldade. *Para Kant, a Bondade pode ser alcançada a partir da influência que a razão exerce sobre o desejo, isto é, o uso da faculdade fundamental do ser humano de pensar racionalmente para orientar o desejo e sua satisfação.* Dentro desse esquema teórico, a conclusão de Arendt parece fazer bastante sentido, pois se *o pensamento racional orienta o desejo para produzir uma vontade boa em si mesma, então a desarticulação do pensamento racional é condição necessária para conduzir o desejo para o Mal*³⁴. Em resumo, podemos supor sem exageros que considerar Eichmann como alguém “incapaz de pensar” (ARENDR, 1999, p. 62) foi bastante difícil para Arendt, pois consistiu em abandonar a faculdade do pensamento como fundamental do ser humano comum, algo caro para a filosofia alemã, mas consistiu também num insight brilhante, coerente e importantíssimo para a compreensão da Maldade.

Mas por que falo sobre o nazismo? Qual a relação do mal nosso de cada dia com esse regime nefasto que “certamente não voltará a ocorrer”³⁵? Em outras palavras, como analisar o caso de um oficial nazista ajuda a compreender a Maldade presente na vida de uma sociedade não totalitária, como a nossa? A resposta para isso é que, como a comparação de Arendt com Kant aponta, a Banalidade do Mal pode ocorrer também em uma sociedade não totalitária. A diferença entre uma sociedade democrática onde ocorrem toda sorte de Maldades (como racismo, machismo ou homofobia, por exemplo) e uma Alemanha Nazista não é uma diferença de qualidade, mas de intensidade. Os regimes totalitários nada mais foram do que a expressão máxima, o total desenvolvimento dessa desarticulação do pensamento que Arendt chamou Banalidade do Mal. *Mas em*

³³ Além de Kant e Leibniz, do campo da filosofia, a ciência da racionalidade por excelência, a matemática, possui muitos de seus grandes nomes vindos da Alemanha, como Gauss, Frege, Weierstrass, Riemann, Hilbert e o já citado Leibniz.

³⁴ A partir de uma análise lógica, é possível escrever a proposição kantiana como “Se existe razão, então existe condução do desejo para o bem”, de tal forma que a contrapositiva desta instrução (seu equivalente lógico), seria “Se não existe condução do desejo para o bem, então não existe razão”. Uma análise mais pormenorizada dessa argumentação foge ao escopo deste trabalho.

³⁵ Por incrível que pareça, existem aqueles que creem em tamanho absurdo.

regimes não totalitários a Banalidade do Mal também pode ocorrer, só que em intensidade reduzida, ao ponto que não gera o completo colapso do regime democrático. E são das atitudes impensadas, irrefletidas, que emanam os males do nosso tempo, ou aquilo que talvez possa ser chamado de um modo de vida fascista³⁶. É imprescindível compreender que o totalitarismo é apenas a situação limite de um fenômeno que está entre nós hoje, e que possibilita que 50 milhões de pessoas ajam e votem de maneira irrefletida ao ponto de *quase* eleger um tirano.

Mas se compreendemos isso, se compreendemos a “hipótese de que o mal talvez esteja intimamente relacionado a uma ausência de pensamento naquele que o pratica” (OLIVEIRA, 2014)³⁷, *resta ainda perguntar: o que produz essa ausência de pensamento? O que produz essa Banalidade do Mal?* Embora as estratégias que derivamos do texto arendtiano sejam pistas interessantes para pensarmos sobre isso, é importante ter em mente que Arendt buscou descrever o fenômeno, e não explicá-lo. A Banalidade do Mal foi “a lição que se pode aprender com o julgamento em Jerusalém. Mas foi uma lição, não uma explicação do fenômeno, nem uma teoria sobre ele” (ARENDDT, 1999, p. 311). Como explicar esse fenômeno que é a desarticulação do pensamento racional no sujeito? Se o mal está associado à ausência de pensamento, então certamente não deve haver algum argumento racional que a produza³⁸, isto é, a resposta sobre o que produz a desativação do pensamento racional tem de estar fora do âmbito da racionalidade.

Sendo assim, o próximo passo desta investigação envolve abandonar o pensamento racional, isto é, consciente, e mergulhar na profundidade daquilo que convencionou-se chamar de inconsciente. Temos de ousar, como prescreveu Nietzsche, descer às profundezas, e investigar o denso e escuro abismo que nos habita e muitas vezes nos domina, mesmo sem aparecer diretamente diante de nossos olhos. Por mais estranho que seja, temos de olhar para o lado oculto da alma.

³⁶ Essa expressão, “modo de vida fascista”, é deduzida de um famoso prefácio de *O Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari, escrito por Michel Foucault e chamado *Introdução à vida não fascista*.

³⁷ A citação está presente no final do sétimo capítulo.

³⁸ Do contrário, estaríamos supondo que se pode levar alguém a compreender racionalmente que não deve mais pensar racionalmente, uma ideia bastante estranha.

2.2: O lado oculto da alma: O pensamento político de Wilhelm Reich

2.2.1: A era vermelha: Freud, Reich e o Impulso de Morte

Entre a publicação de *A Interpretação dos Sonhos*, em 1900, e a morte de Freud, em 1939, a Europa atravessou uma era vermelha. Primeiro, em 1914, viu-se o vermelho do sangue derramado pelos soldados da Primeira Guerra Mundial. Depois, em 1917, veio do leste o vermelho de uma revolução diferente de todas as anteriores. Em 1929 foi a vez do vermelho dos balanços patrimoniais, dos prejuízos importados da América na maior crise econômica da história da humanidade. E em meio a tudo isso, surgiu na Alemanha o vermelho envolvendo a cruz suástica, símbolo de um regime qualificado brilhantemente por Hannah Arendt como “o mal absoluto”.

A morte de Freud não encerraria essa era de vermelhidão, mas observar o que acontecia na Europa neste período de 39 anos nos evidencia o quão complexo, intenso e instável era o contexto de surgimento do pensamento freudiano, e do pensamento de um de seus principais colaboradores, o médico e psicanalista Wilhelm Reich.

O pensamento de Reich que pretendo analisar neste trabalho é atravessado pelos principais conceitos da teoria freudiana, de tal maneira que é necessário uma familiaridade com alguns desses conceitos para efetuar esta análise³⁹.

O primeiro conceito diz respeito à importância do inconsciente para Freud. Segundo o autor, os processos psíquicos poderiam assumir 3 qualidades distintas. A primeira é a qualidade de consciência, isto é, ser um processo psíquico consciente. A consciência, para Freud, não tem e não precisa de definição⁴⁰, pois “quando se fala de consciência logo se sabe de imediato, a partir da experiência mais pessoal, o que está em questão” (FREUD, 2018, p. 71). A segunda qualidade é a de pré-consciência, a qualidade de um processo psíquico ser capaz de se tornar consciente, dizendo respeito, por exemplo, às memórias do sujeito. Como aquilo que é consciente, na verdade, é consciente por um momento breve de tempo, é necessário a existência de um conceito como o pré-consciente para complementar o

³⁹ Alertamos ao leitor que o objetivo deste trabalho não é uma introdução ao pensamento de Freud. Não pretendemos aqui apresentar a totalidade da teoria Freudiana, nem mesmo discutir de forma exaustiva os conceitos aqui apresentados.

⁴⁰ Aproximando-se, assim, da ideia de noção (ou objeto) primitiva da geometria.

conceito de consciente⁴¹. A terceira qualidade diz respeito aos processos psíquicos que não são conscientes e não são capazes de consciência, ou pelo menos não são capazes de tornarem-se conscientes tão facilmente, sendo chamados de inconsciente propriamente dito (FREUD, 2018, p. 71 a 80). Esse inconsciente guarda, na visão Freud, os processos psíquicos de influência mais impactante no funcionamento de um sujeito, isto é, no inconsciente estão as principais causas dos comportamentos, sentimentos, pensamentos e toda sorte de fenômenos que compõem a vida de um ser humano. *Dessa forma, uma das grandes contribuições de Freud para o conhecimento foi lançar luz sobre as questões inconscientes e tirar a racionalidade do centro das discussões sobre o ser humano, passando a considerar o pensamento racional como mais uma variável.* E ao defender que o ser humano não tem pleno domínio sobre seu próprio ser, isto é, defender que uma parcela considerável da vida psíquica ocorre de forma inconsciente, Freud desferiu um golpe doloroso no orgulho do ser humano e gerou um grande mal estar na comunidade científica de sua época.

O segundo conceito Freudiano importante de ter em mente diz respeito ao desenvolvimento da sexualidade. Sobre isso, Freud apresenta as seguintes 3 observações fundamentais:

a) A vida sexual não começa apenas com a puberdade, mas tem início logo depois do nascimento, com manifestações claras. b) É necessário distinguir nitidamente entre os conceitos de “sexual” e “genital”. O primeiro é mais amplo e abrange muitas atividades que nada têm a ver com os genitais. c) A vida sexual abrange a função do ganho de prazer a partir de zonas corporais, função que é colocada *a posteriori* a serviço da reprodução. Muitas vezes, as duas funções não chegam a coincidir completamente. (FREUD, 2018, p. 62)

A sexualidade, em Freud, apresenta uma importância central na estruturação do psiquismo humano, e seu desenvolvimento (e, conseqüentemente, o desenvolvimento do psiquismo humano em geral) ocorre ao longo de toda a vida, desde a mais tenra infância. Durante esse processo, diversos acontecimentos podem provocar repressões, onde as memórias, sentimentos e tudo o que está associado ao acontecimento é tornado inconsciente, isto é, é ocultado do sujeito por ele mesmo, sem deixar de afetá-lo. O conteúdo inconsciente segue influenciando

⁴¹ Por exemplo, é evidente o fato de que uma pessoa não precisa pensar em todas as palavras que sabe para manter uma conversa. O vocabulário do sujeito é algo capaz de tornar-se consciente, e flui do não consciente para o consciente na medida da necessidade do sujeito enquanto desenvolve sua conversa. O vocabulário se mostra, assim, um exemplo interessante de conteúdo pré-consciente.

nossas vidas mesmo depois de muito tempo, sem que tenhamos o menor conhecimento disso.

A partir dessas compreensões e utilizando-as para compreender o sofrimento psicológico humano, desenvolveu-se a clínica psicanalítica, sobre a qual Paulo Endo e Edson Sousa nos falam:

A pergunta óbvia elaborada pela psicanálise era: como podia a autoinvestigação esclarecer algo sobre o psiquismo profundo, tendo sido o próprio psiquismo o que ocultou do sujeito suas dores e sofrimentos? Por isso a clínica psicanalítica propõe-se como uma fala do sujeito endereçada à escuta de um outro (o psicanalista). (ENDO; SOUSA, 2016, p. 12)

Se nos estruturamos em nosso contato com o mundo, com os pais, com os acontecimentos da vida, enfim, com o outro, *é necessário a presença do outro e a fala endereçada ao outro para que ocorra a possibilidade transformação do sujeito*, para que ele possa tornar consciente o inconsciente, independente de estar ou não em um consultório psicanalítico.

A posse desses conceitos e entendimentos é o prelúdio da história que pretendo contar e das ideias que pretendo analisar. Com a teoria psicanalítica em desenvolvimento e em meio a essa rubra Europa povoada por veteranos da primeira guerra mundial, em 1920 Freud publica um avassalador e controverso ensaio intitulado *Além do Princípio do Prazer*. No ensaio, Freud parte de algumas observações até então pouco compreendidas pela psicanálise para reavaliar os fundamentos de sua teoria e propor novas hipóteses sobre o psiquismo profundo, e ao desenvolver seu raciocínio ao extremo, conclui apresentando o que se conhece por Teoria dos Impulsos.

Os Impulsos seriam “a causa última de toda atividade [humana]” (FREUD, 2018, p. 53), e embora possam ser classificados de diferentes maneiras, todos derivam de dois impulsos fundamentais. O primeiro, que contempla boa parte das ideias da psicanálise anteriores a *Além do Princípio do prazer*, é o *Impulso de Vida*. O segundo, a novidade apresentada por Freud neste texto, é o *Impulso de Morte*⁴², que move os organismos vivos em direção ao estado mais anterior possível, o estado de matéria inorgânica, isto é, um Impulso que nos move em direção à morte.

Ao longo de todo o texto, Freud deixa inúmeras vezes claro o caráter

⁴² Mais a frente neste texto apresentaremos uma definição mais precisa de ambos os impulsos. A escolha de adiar a definição do conceito foi feita em respeito à cronologia dos textos apresentados na discussão do Impulso de Morte.

hipotético da ideia de um impulso de morte, principalmente devido a impossibilidade de verificação empírica da época, em especial perto da conclusão do texto:

Poderiam me perguntar se e em que medida eu próprio estou convencido das hipóteses aqui desenvolvidas. Minha resposta seria que nem eu próprio estou convencido nem busco conquistar a crença de outros. Mais exatamente: não sei até que ponto acredito nelas. Parece-me que o fator afetivo da convicção não precisa de forma alguma ser aqui considerado. Afinal, uma pessoa pode se entregar a um raciocínio, segui-lo até onde leva, apenas por curiosidade científica ou, caso se queira, como *advocatus diaboli* que nem por isso vende a própria alma ao Diabo. (FREUD, 2016, p. 124)

Esse caráter até então hipotético muda completamente perto do fim da vida intelectual de Freud. Em 1940 é publicado, postumamente, seu penúltimo livro, o texto inacabado intitulado *Compêndio de Psicanálise*. Nesta obra, sem enfatizar demonstrações ou provas de suas afirmações, Freud buscou efetuar a síntese da teoria psicanalítica, nos legando a versão mais concisa e definitiva de seu pensamento⁴³. No livro, já em seu segundo capítulo, Freud constata que “Pode-se assim distinguir um número indeterminado de impulsos, o que também é feito no uso corriqueiro. É significativa para nós a possibilidade de reduzir todos esses múltiplos impulsos a alguns poucos impulsos fundamentais” (FREUD, 2018, p. 53 e 54). Feita esta constatação, ele nos apresenta os impulsos fundamentais e suas definições gerais:

Depois de muitas hesitações e vacilos nos decidimos a aceitar apenas dois impulsos fundamentais: *Eros*⁴⁴ e *impulso de destruição*. [...] A meta do primeiro é produzir unidades cada vez maiores e assim conservá-las, ou seja, produzir ligações; a meta do outro, ao contrário, é desfazer conexões e assim destruir as coisas. Quanto ao impulso de destruição, podemos pensar que sua meta última parece ser a de levar as coisas vivas ao estado inorgânico. Por isso também o chamamos de *impulso de morte*. (FREUD, 2018, p. 54)

Essa definição final do Impulso de Morte revela dois comportamentos gerais aos quais ela está associada. É tanto do Impulso de Morte que derivam os comportamentos autodestrutivos quanto os orientados à destruição do outro, pois “alterações na proporção de mistura dos impulsos têm as mais palpáveis

⁴³ A ênfase nas conclusões, deixando de lado demonstrações e argumentos, fica explícita no curto prefácio da obra, reproduzido a seguir na íntegra “Esta pequena obra pretende reunir as teses da psicanálise sob a forma mais concisa e na redação mais categórica, de uma maneira por assim dizer dogmática. Exigir crença e despertar convicção evidentemente não é o seu propósito. As formulações da psicanálise se apoiam numa profusão imensa de observações e de experiências, e só quem repete essas observações em si mesmo e em outro tomou o caminho que leva a um juízo próprio” (FREUD, 2018, p. 43)

⁴⁴ Eros seria outro termo para Impulso de Vida.

consequências. Um acréscimo considerável de agressão sexual transforma o amante num assassino estuprador” (FREUD, 2018, p. 55).

Desde o surgimento do conceito de Impulso de Morte, em 1920, foram apresentadas objeções à sua proposição. Não sendo uma ideia firme nem mesmo para o próprio Freud (pelo menos de início), a existência do Impulso de Morte foi contestada, principalmente, por um de seus principais colaboradores, o médico e psicanalista Wilhelm Reich.

A objeção de Reich ao Impulso de Morte marca o início de seu rompimento com o movimento psicanalítico freudiano, e essa objeção perduraria ao longo de toda a sua obra. Sua argumentação contra a existência do Impulso de Morte pode ser compreendida a partir da crença de Freud de que tal impulso não poderia ser derivado do Impulso de Vida⁴⁵. Reich vê como um erro a identidade dos termos “agressão”, “destruição”, “sadismo” e “Impulso de Morte”. Raciocinando de maneira semelhante a Freud, Reich avalia o aspecto biológico do comportamento humano observando o funcionamento da destrutividade no restante do mundo animal:

Uma criatura viva desenvolve um impulso destrutivo quando quer destruir uma fonte de perigo. Nesse caso, a destruição ou morte do objeto é a meta biologicamente determinada. O motivo original não é o prazer da destruição. De fato a destruição serve o “instinto de vida”⁴⁶ (emprego intencionalmente a expressão correta naquele tempo) e é uma tentativa de *evitar a angústia* e de *preservar o ego na sua totalidade. Destruo uma situação perigosa porque quero viver e não quero ter nenhuma angústia*. Em suma, o impulso de destruição serve a um desejo biológico primário de viver. Como tal, não tem conotação sexual. O seu objetivo não é o prazer - Embora o libertar-se do desprazer seja uma experiência semelhante ao prazer.

Tudo isso é importante para muitos conceitos básicos da economia sexual, que negam o caráter biológico primário da tendência destrutiva. Um animal não mata outro animal porque sente prazer em matar. Isso seria um assassinio sádico em nome do prazer. Mata porque tem fome ou porque

⁴⁵ “Partimos da grande oposição entre impulso de vida e de morte. O próprio amor objetual nos mostra uma segunda polaridade desse gênero, a do amor (ternura) e do ódio (agressão). Se conseguíssemos relacionar essas duas polaridades, derivar uma da outra! Desde sempre reconhecemos um componente sádico do impulso sexual; como sabemos, ele pode se tornar independente e, sob a forma de perversão, dominar a aspiração sexual inteira da pessoa. Ele também se destaca como impulso parcial dominante numa das por mim chamadas “organizações pré-genitais”. Porém, como se conseguiria derivar o impulso sádico, que almeja a danificação do objeto, do eros, que conserva a vida? Não se tornaria evidente aí a hipótese de que esse sadismo é na verdade um impulso de morte que foi afastado do eu por influência da libido narcísica, de maneira que só aparece na relação com o objeto?” (FREUD, 2016, p. 115 e 116)

⁴⁶ Em traduções mais recentes dos textos psicanalíticos feitas direto do alemão, o termo “Trieb” foi traduzido como “impulso” ou “pulsão”. Traduções mais antigas (como as das obras de Reich utilizadas neste trabalho) traduziam esse termo por “instinto”, o que não é considerado mais como uma tradução adequada. Mantivemos os termos “instinto de vida”, “instinto de morte” ou “instinto sexual” nas citações para manter a coerência com as traduções utilizadas, mas onde se lê esses termos, deve ser ter em mente “impulso de vida”, “impulso de morte” ou “impulso sexual”.

sente a sua vida ameaçada. Assim, também aqui, a destruição serve ao “instinto de vida”. (REICH, 1975, p. 138 e 139)

A destrutividade cumpriria, assim, um papel essencial na manutenção da vida, mas não se configuraria necessariamente como destrutividade gratuita, isto é, sadismo. O mesmo vale para o papel da agressividade:

Agressão, no sentido estrito da palavra, não tem nada que ver com sadismo ou com destruição. A palavra significa “aproximação”. *Toda manifestação positiva da vida é agressiva a*: o ato do prazer sexual assim como o ato de ódio destrutivo, o ato sádico assim como o ato de procurar alimento. [...] A avaliação da agressão tem enorme importância para a educação das crianças. Grande parte da inibição da agressão que as nossas crianças têm de suportar, em seu próprio detrimento, é o resultado da identificação de “agressivo” com “mau” ou com “sexual”. Agressão é sempre uma tentativa de prover os meios para a satisfação de uma necessidade vital. Assim, a agressão não é um instinto, no sentido estrito da palavra; consiste mais no meio indispensável de satisfação de todo impulso instintivo. Este último é essencialmente agressivo porque a tensão exige satisfação. Consequentemente, há uma agressividade destrutiva, uma sádica, uma locomotora e uma sexual. (REICH, 1975, p. 139)

Sendo a agressividade um meio indispensável à satisfação dos impulsos, e sua manifestação destrutiva uma reação natural contra o perigo (seja esse perigo uma ameaça a vida ou ao prazer, constituindo-se como fonte de angústia), não seria coerente derivar daí um Impulso natural em direção à morte. A questão restante é explicar a origem do sadismo, mas do esclarecimento acerca das funções da agressividade e da destrutividade já se pode compreendê-lo. Reich observa que a tendência do mundo exterior é reprimir os impulsos do sujeito, em especial no início da vida psíquica (ver, por exemplo, a fala sobre a educação das crianças na citação anterior), o que significa que não só manifestações do Impulso de Vida serão reprimidas como também a destrutividade resultante da reação à esta repressão (REICH, 1989, p. 253). Dessa forma, um impulso destrutivo fica cristalizado no inconsciente do sujeito, estabelecendo um estado crônico de angústia e mantendo igualmente crônica a necessidade de resolver essa destrutividade reprimida. Assim, essa destrutividade manifesta-se, quando consegue, como agressividade sádica. O impulso sádico, portanto, não estaria no sujeito desde o princípio, seria um impulso adquirido⁴⁷.

A compreensão do sadismo como impulso secundário (adquirido), entretanto,

⁴⁷ “Assim, a perversão denominada “sadismo” é uma mistura de impulsos sexuais primários e de impulsos destrutivos secundários. Não existe em nenhum outro lugar do reino animal - e é uma característica do homem, adquirida em um período tardio do seu desenvolvimento; um impulso secundário” (REICH, 1975, p. 140)

não é suficiente para refutar a ideia de um Impulso de Morte primário (biológico, inato), visto que o sadismo é apenas uma de suas principais manifestações. É necessário, portanto, dar conta de explicar a outra manifestação principal do impulso de morte, o masoquismo primário⁴⁸, o desejo de morte.

Reich consegue fazer isso a partir da já apresentada explicação do sadismo. Assim como Freud, Reich compreende que o impulso sádico pode voltar-se contra o próprio sujeito⁴⁹, e sendo ele um impulso secundário, também seu conseqüente masoquismo seria secundário.

Fazendo derivar um quadro teórico completo dos processos psíquicos obtidos através do estudo clínico das neuroses, especialmente do masoquismo, aprendemos duas coisas: 1) o masoquismo é uma conseqüência muito recente do desenvolvimento. (Isso se confirma pela observação direta de crianças.) Raramente surge antes do terceiro ou quarto ano de vida; portanto, por essa mesma razão, não pode ser a manifestação de um instinto biológico primário; 2) todos os fenômenos do aparelho psíquico, dos quais se crê poder deduzir um instinto de morte, podem ser desmascarados como indicações e conseqüências de uma fuga *narcisista* (não muscular) do mundo. A autodestrutividade é a manifestação de um impulso destrutivo voltado contra si mesmo. A deterioração física, devida a processos neuróticos crônicos, é o resultado da perturbação crônica da economia sexual, o efeito crônico de tensões interiores, não resolvidas, que têm uma base fisiológica. É o resultado do sofrimento psíquico crônico, que tem uma base objetiva, mas que não é subjetivamente desejado. (REICH, 1989, p. 253 e 254)

Juntamente disso, dessa possibilidade de que os impulsos destrutivos reprimidos e cristalizados (impulsos sádicos) voltem-se contra o próprio sujeito, é notável que a origem do sadismo e do masoquismo está associada à repressão de Impulsos. Assim, o surgimento do sadismo está associado à produção de angústia, a Impulsos insatisfeitos fixados no inconsciente. Na medida que essa angústia cresce, pode atingir um nível insuportável ao sujeito, fazendo com que o desejo inconsciente de satisfação do impulsos⁵⁰ (eliminação da angústia crônica) apareça

⁴⁸ Ao entender o impulso sádico como impulso primário (resultado do Impulso de Morte), Freud considera que o fenômeno do masoquismo acabaria sendo primário também: “O masoquismo, a virada do impulso [sádico] contra o próprio eu, seria então, na realidade, um retorno a uma fase anterior do impulso, uma regressão. A exposição sobre o masoquismo dada naquela época precisaria de uma retificação num ponto por ser exclusiva demais; o masoquismo, o que lá eu quis contestar, poderia ser também um masoquismo primário” (FREUD, 2016, p. 117 e 118)

⁴⁹ Essa ideia vem de compreensões acerca da dinâmica do psiquismo que fogem ao escopo deste trabalho.

⁵⁰ “O medo do paciente à morte podia sempre ser reduzido a um medo das catástrofes e esse medo, por sua vez, podia reduzir-se a uma angústia genital. Além disso, analistas que aceitavam a teoria do instinto de morte confundiam frequentemente angústia e instinto. [...] *O medo da morte e de morrer equivale a uma inconsciente angústia de orgasmo, e o suposto instinto da morte, o desejo de desintegração, de inexistência é o desejo inconsciente da solução orgástica da tensão.*” (REICH, 1975, p. 138)

na consciência como um desejo de aniquilar-se para escapar da situação de angústia.

O desejo consciente de morte, de paz, de nada ("o princípio do nirvana") só ocorre numa condição de desesperança e ausência de satisfação sexual, especialmente genital. É, em resumo, a manifestação de resignação completa, um retiro no nada, escapando de uma realidade que se tornou unicamente desagradável. (REICH, 1989, p. 254)

Assim, ao abandonar a pretensão, um tanto ingênua, de explicar o funcionamento de um Impulso de Vida sem considerar parte dele a destrutividade e a agressividade, Reich consegue propor explicações para o surgimento tanto do sadismo quanto do masoquismo como fenômenos secundários, isto é, *consegue argumentar contra a existência de um Impulso de Morte inato*. Em síntese, podemos resumir sua argumentação em 3 pontos: 1º) A ausência de evidências de sadismo no restante do mundo animal constitui-se também como evidência de que este fenômeno não resultaria da raiz biológica do comportamento humano, sendo, portanto, psicossocial (adquirido); 2º) A possibilidade de derivar o sadismo e o masoquismo do Impulso de Vida mostraria que assumir a existência de um Impulso de Morte primário como hipótese seria desnecessária para explicar os mesmo fenômenos, o que contraria o princípio científico de que uma teoria é tão mais preferida quanto menor for o número de hipóteses que necessita sua sustentação⁵¹; 3º) A identificação de que o mecanismo psíquico por trás do surgimento do sadismo e do masoquismo é fundamentalmente o mesmo do surgimento da angústia. Deste último deriva-se a conclusão de que "Todas as manifestações que poderiam ser interpretadas como "instinto de morte" provaram ser produtos da neurose" (REICH, 1975, p. 138).

Este debate acerca do Impulso de Morte ser primário ou secundário foi intenso, marcando o início da ruptura de Reich com a psicanálise freudiana. Mas porquê tamanha discussão? Tendo em vista a rubra Europa que se apresentava antes, durante e por um bom tempo depois da publicação de *Além do Princípio do Prazer*, qual o problema com a criação de um conceito que capturava a evidente destrutividade que o ser humano apresentava? E além disso, se a argumentação de Reich era tão boa, não contra a existência de um Impulso de Morte, mas apenas contra seu caráter inato, o que levou Freud a uma inflexão tão grande, abandonando a ênfase no caráter hipotético do conceito, presente em *Além do*

⁵¹ O Princípio da Navalha de Ockham.

Princípio do Prazer, e tomando o conceito de maneira firme na derradeira síntese de seu pensamento, presente no *Compêndio de Psicanálise*? A resposta para isso está nas *implicações do Impulso de Morte na reflexão sobre o papel da sociedade na estruturação do psiquismo*, que também foi debatida por Freud e Reich.

Se os impulsos destrutivos são inatos, biologicamente determinados, não resta outra alternativa para a construção da civilização a não ser reprimi-los, o que significa que, além de ser necessário à estrutura social ser baseada na repressão dos Impulsos humanos, seria inerente e inevitável a existência de um mal estar na civilização:

Com a instauração do supereu, montantes consideráveis do impulso agressivo são fixados no interior do eu e ali atuam de maneira autodestrutiva. É um dos riscos higiênicos que o ser humano toma sobre si em seu caminho rumo ao desenvolvimento cultural. Conter a agressão geralmente não é saudável, atua de maneira adoecedora. (FREUD, 2018, p. 56)

Mas se não consideramos esses Impulsos destrutivos como de origem biológica no ser humano, e tendo em vista que o comportamento humano é determinado (ou influenciado⁵²) por fatores biopsicossociais, então esses impulsos tem origem psicossocial, e sua existência implica, inevitavelmente, numa crítica à sociedade vigente. A argumentação de Reich visa manter o caráter crítico social da psicanálise, caráter que acabava por ser abandonado com o impulso de morte:

Deduz-se, logicamente, da fórmula original de Freud (isto é, a frustração provém do mundo exterior) que uma parte do conflito psíquico, da frustração, se origina nas condições de existência de nosso sistema social. Mas até que ponto essa fórmula foi obliterada pela hipótese do instinto de morte é demonstrado pela linha de pensamento de Benedek: “Se aceitamos a teoria do dualismo dos instintos unicamente no sentido da antiga teoria, abre-se uma lacuna. Então permanece sem resposta a questão de por que se desenvolveram mecanismos no homem que agem antagonicamente ao instinto sexual.” Vemos, assim, como a hipótese de um instinto de morte nos leva a esquecer que esses “mecanismos interiores”, que agem antagonicamente ao instinto sexual, são inibições morais representando as proibições impostas pelo mundo exterior, pela sociedade. Por isso, não estamos “arrombando uma porta aberta” quando sustentamos que o instinto de morte supostamente explica, em termos biológicos, fatos que, seguindo consistentemente a primeira teoria, provém da estrutura social atual. (REICH, 1989, p. 255 e 256)

⁵² Existe uma discussão acerca de se o comportamento humano é um fenômeno determinístico ou não, isto é, se existe de fato livre arbítrio. Essa discussão não só foge ao escopo deste trabalho, como apresenta pouca importância para a argumentação aqui desenvolvida. Pois independente de existir ou não livre arbítrio, é evidente que o comportamento sofre alguma influência de outros fatores, e são essas influências que aqui são discutidas.

No desenvolvimento de seu pensamento, Reich traz a tona a intrigante ideia de que *nossa estrutura social, baseada na repressão, reprime impulsos secundários que ela mesma produziu, isto é, é uma forma de sociedade que produz o problema que justifica sua existência*, mas isso não significa que outra forma de civilização, não baseada na repressão, não seja possível:

Freud afirmara que a existência da cultura como tal depende da repressão “cultural” dos instintos. Eu tinha de concordar com ele, mas com reservas muito definidas: a cultura dos nossos dias baseia-se, de fato, na repressão sexual. Mas a pergunta seguinte era: “É verdade que o desenvolvimento da cultura como tal depende da repressão sexual? Não repousa a nossa cultura na supressão de impulsos inaturais, desenvolvidos secundariamente?” (REICH, 1975, p. 164)

A mera observação de que nossa sociedade reprime impulsos destrutivos não seria suficiente para justificá-la. Além disso, essa constatação não tiraria de discussão outras formas de civilização possíveis:

Embora seja verdade que Freud reafirmava nesse livro [*O Mal Estar na Civilização*] que o prazer sexual natural é o alvo do desejo humano de felicidade, também é verdade que tentava demonstrar a insustentabilidade desse princípio. A sua fórmula básica, teórica e prática, continuava a ser: o homem normalmente, e necessariamente, progride do princípio do “princípio do prazer” para o “princípio da realidade”: tem de renunciar ao prazer e de ajustar-se à realidade. Os componentes irracionais dessa “realidade”, que hoje realizam bacanais de destruição, não eram discutidos; nem se procurava estabelecer a distinção entre os prazeres que eram compatíveis com a sociabilidade e os que não eram. (REICH, 1975, p. 179 e 180)

Com o partido nazista em franca ascensão e o início da segunda guerra mundial cada vez mais próximo, era inconcebível para Reich tamanha despolitização da psicanálise. O debate sobre o Impulso de Morte levaria ambos os autores a escreverem textos sociológicos. Mas a derradeira e implacável crítica de Reich à sociedade de seu tempo, onde buscou analisar a base psicológica das massas que tentaria dar explicação ao fenômeno mais tarde chamado Banalidade do Mal, só viria a ser completa e finalmente publicada no ano de 1933.

2.2.2: A psicologia de massas do fascismo

Se o humano é um ser racional, quais condições o levam a escolher, na privacidade de um pleito democrático, as armas aos livros? Como podem as massas banalizarem a Maldade ao ponto de escolher, de democraticamente eleger um líder autoritário? Se com essas questões nos referimos ao passado ou ao presente, à Alemanha ou ao Brasil, ou ainda outro país do mundo, isso pouco importa, pois esses questionamentos atravessam o tempo e comungam nefastamente as nações.

Em 1933 Wilhelm Reich publica a obra intitulada *Psicologia de Massas do Fascismo*⁵³, uma forte crítica ao regime nazista que faria, algum tempo depois, com que Reich fosse “convidado a se retirar” da Sociedade Psicanalítica de Viena.

No mesmo ano de publicação da obra, Hitler foi nomeado chanceler da Alemanha, os nazistas assumiram o controle do parlamento alemão e aprovariam, mais tarde, a lei conhecida como Lei de Concessão de Plenos Poderes de 1933, considerado o marco inicial do regime ditatorial de Hitler. Era imprescindível para Reich a apresentação de uma crítica ao regime nazista, que seria um desdobramento natural de seu pensamento.

Reich foi um estudioso da obra de Marx, tendo escrito alguns textos articulando o pensamento marxista com o psicanalista, e estando vinculado a movimentos comunistas por boa parte de sua vida. *Psicologia de Massas do Fascismo* insere-se como a sua tentativa mais madura de contribuição ao pensamento marxista⁵⁴, visando analisar “a estrutura do caráter do homem atuante, o chamado “fator subjetivo da história”” (REICH, 2001, p. 24). Pois na visão de Reich, as mudanças ocorridas entre o século XIX e XX fizeram com que a estrutura psicológica das massas alterasse o funcionamento do sistema social, inviabilizando a expectativa de revolução manifesta em Marx, pois:

... a repressão da satisfação das necessidades materiais tem resultados diferentes da repressão das necessidades sexuais. A primeira leva à

⁵³ Embora o título da obra contenha a palavra “fascismo”, praticamente todos os exemplos apresentados no livro se referem ao regime nacional-socialista alemão. Hannah Arendt conceitua o nazismo como totalitarismo, e o diferencia do fascismo italiano, sendo este último um regime tirânico mas não tão extremo quanto os regimes totalitários. Assim, para manter a coerência entre os dois autores, pode-se entender que o “fascismo” referido por Reich é, na verdade, o totalitarismo arendtiano.

⁵⁴ Embora, em minha humilde opinião, os conceitos centrais desenvolvidos por Reich na obra não dependam da teoria marxista.

revolta, mas a segunda impede a rebelião contra as *duas* espécies de repressão ao reprimir os impulsos sexuais, retirando-os do domínio do consciente e fixando-os como defesa moral. Na verdade, também a inibição da própria rebelião é inconsciente. Na consciência do homem médio apolítico não se encontram vestígios disso. (REICH, 2001, p. 29)

Em outras palavras, Reich tenta aplicar suas teses psicanalíticas para tentar compreender o processo de inibição da chamada consciência de classe. Para isso, efetua uma densa análise dos fatores centrais da psicologia de massas que baseiam o regime nazista, bem como seus elementos complementares e ainda outras reflexões não diretamente relacionadas ao regime nazista, como seu conceito de democracia do trabalho.

Antes de dar continuidade à análise da argumentação de Reich sobre o fenômeno do nazismo, é necessário fazer um esclarecimento. O leitor já deve ter percebido a presença constante do tema da sexualidade nas citações feitas, em especial nas de Reich. Essa presença continuará. A importância do fenômeno da sexualidade, sua relação com o inconsciente e com a repressão foram explicitadas no início do subcapítulo anterior, mas gostaríamos aqui de enfatizar que, também em Freud mas principalmente em Reich, a sexualidade cumpre um papel fundamental na formação do comportamento humano, mas não cumpre um papel exclusivo. Reich deixa isso absolutamente claro em seu texto *A Peste Emocional*, publicado na 3ª edição de seu livro *Análise do Caráter*. Nesse texto, Reich afirma com todas as letras que “a sexualidade não é tudo na vida. Até acrescentamos que, em pessoas saudáveis, a sexualidade não é um tópico de conversa ou o centro de seu pensamento” (REICH, 1989, p. 470), e discute, a partir da analogia de uma fábrica⁵⁵, como mesmo “não sendo tudo”, a sexualidade cumpre um papel de fundamental importância. Assim, quando se lê as citações de Reich, deve se ter em mente que a questão maior é a repressão dos Impulsos humanos (Impulsos de Vida), cuja mais importante manifestação (e, portanto, a mais importante repressão) são os impulsos sexuais. Isso está diretamente ligado ao fato de que, na época da publicação de *Psicologia de Massas do Fascismo*, Reich ainda estava inserido no

⁵⁵ “A circulação de vapor nos tubos de uma fábrica é condição indispensável para seu funcionamento. Contudo, os trabalhadores da fábrica dão pouca atenção à circulação de vapor. A atenção concentra-se no trabalho. A energia produzida pelo vapor “*não é tudo*” na fábrica. Há outros interesses importantes, por exemplo, a fabricação de máquinas e coisas semelhantes. Imaginemos que, de repente, uma ou mais válvulas ficassem obstruídas. O fluxo de energia produzido por vapor cessaria imediatamente. Os êmbolos parariam; as rodas não poderiam girar; não se poderia pensar em trabalho. Todos os operários teriam de canalizar sua atenção, rapidamente, para o fluxo de corrente obstruído nos canos. Todo o pensamento se centraria numa questão: como restabelecer uma circulação regulada de vapor no mais curto espaço de tempo.” (REICH, 1989, p. 470)

coração do movimento psicanalítico.

Feito estas considerações preliminares, sigamos para a análise do pensamento de Reich. As duas primeiras questões a serem compreendidas sobre seu pensamento são o seu entendimento acerca do termo “psicologia de massas”, seguido da relação deste conceito com o regime nazista. Sobre a primeira questão, Reich afirma que “Quando existe uma especialização no estudo dos processos psíquicos típicos e *comuns* a uma categoria, classe, grupo profissional, etc., excluindo diferenças individuais, então temos a *psicologia de massas*” (REICH, 2001, p. 16).

Esse estudo dos processos psíquicos comuns a um grupo de pessoas, isto é, a psicologia de massas, é imprescindível para a análise do nazismo pois seu sucesso não pode ser explicado a partir do estudo sobre a história individual e a personalidade de Hitler, visto que:

O estudo do efeito produzido por Hitler na psicologia de massas parte forçosamente do pressuposto de que *um fúher* ou representante de uma ideia só pode ter êxito [...] *quando a sua visão individual, a sua ideologia ou o seu programa encontram eco na estrutura média de uma ampla camada de indivíduos*. Daqui resulta uma pergunta: *a que situação histórica e sociológica essas estruturas de massa devem a sua origem?* Deste modo, o ponto de vista da psicologia de massas desloca-se do campo metafísico das “ideias do fúher” para a realidade da vida social. *Somente quando a estrutura de personalidade do fúher corresponde às estruturas de amplos grupos, um “fúher” pode fazer história.* (REICH, 2001, p. 32)

Sendo assim, Reich enfatiza o fato de que um regime político como o nazista não chega ao poder sem possuir essa base de massas. Desconsiderar isso implica em desresponsabilizar um povo pelo destino de sua própria nação, o que implica nas mais toscas teorias de conspiração, tais como a de que as massas são “enganadas pelo tirano”, como se considerassem o país habitado por milhões de sujeitos estúpidos:

Por isso, é errado tentar explicar o êxito de Hitler apenas com base na demagogia do nacional-socialismo, no “embotamento das massas”, no seu “engodo” ou até com o conceito vago de “psicose nazi”, como o fizeram os comunistas e, mais tarde, outros políticos. Pois o que interessa é compreender por que motivo *as massas se mostraram receptivas ao engodo, ao embotamento ou a uma situação psicótica*. Sem saber exatamente *o que se passa nas massas*, não é possível resolver o problema. Apontar a função reacionária do movimento de Hitler não é suficiente. O êxito maciço do Partido Nacional-Socialista da Alemanha contradisse essa função reacionária. Milhões de pessoas apoiaram a sua própria opressão, o que representa uma contradição que só pode ser explicada de um ponto de vista de psicologia de massas, e não de um ponto de vista político ou econômico. (REICH, 2001, p. 32 e 33)

Partamos então para a questão central. De onde provém essa psicologia de massas, isto é, como ocorre a produção desses processos psíquicos comuns a um grande número de pessoas, e que as tornam receptivas ao regime de um Hitler, ou de qualquer outro suposto messias? A resposta dada por Reich está diretamente ligada a um elemento presente em boa parte dos discursos autoritários:

A psicanálise de homens e mulheres de todas as idades, países e classes sociais leva às seguintes conclusões: a combinação da estrutura socioeconômica com a estrutura sexual da sociedade e a reprodução estrutural da sociedade verificam-se nos primeiros quatro ou cinco anos de vida, na família autoritária. A Igreja só continua essa função mais tarde. É por isso que o Estado autoritário tem o maior interesse na família autoritária; ela transformou-se numa fábrica onde as estruturas e ideologias do Estado são moldadas. (REICH, 2001, p. 27 e 28)

Quando a unidade familiar é estruturada de maneira a reproduzir a organização autoritária⁵⁶ da sociedade, onde os filhos não são vistos como seres humanos igualmente dotados de direitos tal como os pais, mas sim como seres submissos à vontade e aos preconceitos dos pais, temos constituída “a fábrica” onde os sujeitos são estruturados para ajustarem-se a uma realidade autoritária. Nessa condição familiar regida por uma relação de dominação (e não por uma coexistência segura e amorosa), *a pobre criança, cujo psiquismo ainda é frágil demais para elaborar as violências, objetivas ou subjetivas, que os pais reproduzem de sua própria criação e cultura, acaba invariavelmente aprendendo a ser dominada, e de certa forma a desejar a dominação, tanto no sentido de ser dominada quanto no sentido de dominar.* Isso ocorre fundamentalmente pelos processos repressivos abundantes nessa forma de organização familiar, de tal forma que, tal como apontado por Reich e Freud em seu debate sobre o papel civilizatório da repressão, a criança cria toda uma estruturação psíquica baseada na repressão de impulsos, cujo expoente maior é, como já foi dito, a repressão dos impulsos sexuais:

A inibição moral da sexualidade natural na infância, cuja última etapa é o grave dano da sexualidade genital da criança, torna a criança medrosa, tímida, submissa, obediente, “boa” e “dócil”, no sentido autoritário das palavras. Ela tem um efeito de paralisação sobre as forças de rebelião do homem, porque qualquer impulso vital é associado ao medo; e como sexo é um assunto proibido, há uma paralisação geral do pensamento e do espírito crítico. Em resumo, o objetivo da moralidade é a criação do indivíduo submisso que se adapta à ordem autoritária, apesar do sofrimento e da humilhação. Assim, a família é o Estado autoritário em miniatura, ao qual a criança deve aprender a se adaptar, como uma preparação para o

⁵⁶ O significado da palavra “autoritário” será melhor discutido adiante.

ajustamento geral que será exigido dela mais tarde. *A estrutura autoritária do homem é basicamente produzida* - é necessário ter isto presente - *através da fixação das inibições e dos medos sexuais na substância viva dos impulsos sexuais.* (REICH, 2001, p. 28)

Como já vimos anteriormente, a repressão dos Impulsos sexuais (Impulsos de Vida) produz uma natural reação agressiva, que é igualmente reprimida. Dessa repressão da agressividade, surgem impulsos sádicos secundários, que possuem imenso valor para o regime, visto que alimentam o sentimento bélico necessário para o expansionismo inerente aos movimentos totalitários⁵⁷.

É imprescindível, no entanto, compreender que quando Reich apresenta esta crítica a instituição da família, ele não está criticando qualquer família. Ele faz questão de qualificar a família pelo adjetivo “autoritária”, isto é, refere-se a uma estrutura familiar especificamente ajustada ao autoritarismo, uma miniatura do estado autoritário. Outras formas de organizar a instituição familiar são possíveis, não sendo esta família autoritária algo natural ou dado. Devido a isso, o que Reich faz é explicitar que o discurso de “defesa da família”, presente na maioria dos movimentos autoritários, mascara a configuração familiar específica que defende ao não qualificá-la devidamente, conseguindo assim camuflar as várias formas de família que esta “defesa da família” nega:

Neste interjogo dos fatores econômicos e estruturais, a família autoritária apresenta-se como a principal e a mais essencial fonte reprodutora de todo o pensamento reacionário; é uma fábrica onde a ideologia e a estrutura reacionária são produzidas. A “proteção à família”, isto é, à família autoritária e numerosa, é o princípio básico de toda a política cultural reacionária⁵⁸. (REICH, 2001, p. 55)

Finalmente, ao desenvolver sua estrutura psíquica pautada na repressão, a criança vai adentrando no espaço social já devidamente ajustada às estruturas autoritárias da sociedade. Como o comportamento humano é biopsicossocial, tanto

⁵⁷ “Não é só através desse processo que a repressão sexual fortalece a reação política e torna o indivíduo das massas passivo e apolítico; ela cria na estrutura do indivíduo uma força secundária, um interesse artificial que também apoia ativamente a ordem autoritária. Quando o processo de repressão sexual impede a sexualidade de atingir satisfação normal, este recorre aos mais variados tipos de satisfação substitutiva. Por exemplo, a agressão natural transforma-se em sadismo brutal, que é um importante elemento da base psicológica de massas das guerras imperialistas instigadas por alguns.” (REICH, 2001, p. 29)

⁵⁸ Reich deixa ainda mais explícito que sua crítica à família autoritária não refere-se a qualquer configuração familiar na seguinte passagem: “Do ponto de vista da evolução social, a família não pode ser encarada como a base do Estado autoritário, mas apenas como uma das mais importantes instituições que lhe servem de apoio. Mas temos de considerá-la como a principal célula germinativa da política reacionária, o centro mais importante de produção de homens e mulheres reacionários. Tendo surgido e evoluído em consequência de determinados processos sociais, a família torna-se a instituição principal para a manutenção do sistema autoritário que lhe dá forma.” (REICH, 2001, p. 97 e 98)

a reprodução da cultura no comportamento dos pais como outras influências, tais como a mídia por exemplo, participam desse processo de estruturação da psiquê do sujeito, de tal forma que a estrutura social autoritária teve participação ativa neste processo. Mas uma vez que a criança torna-se adulta e entra no mundo social, não só está plenamente ajustada a esta forma de sociedade autoritária como a reproduzirá, através da reprodução de discursos autoritários e, principalmente, na criação dos próprios filhos. Assim, a relação entre estrutura social e psiquismo individual, para Reich, configura-se de maneira dialética, isto é, a sociedade molda os sujeitos que, por sua vez, reproduzem esta estrutura social, dando continuidade a ela através do tempo:

... desenvolveu-se a ideia da relação direta entre estrutura social e a estrutura do caráter [individual]. A sociedade molda o caráter humano. Por sua vez, o caráter humano reproduz, em massa, a ideologia social. Assim, reproduzindo a negação da vida inerente à ideologia social, as pessoas causam a sua própria supressão. Esse é o mecanismo básico da chamada tradição. (REICH, 1975, p. 164)

É importante ter em mente que estes processos repressivos na criação da criança, sejam diretamente manifestos pelo comportamento dos pais ou oriundos de outras influências culturais, existem em praticamente qualquer sociedade, não estando restritos a um regime como o hitlerista, e geram o mesmo psiquismo doente que baseia um regime como o nazista, podendo haver uma diferença apenas de intensidade. *Em outras palavras, o ato de educar uma criança a partir da violência, da culpa e do medo, de reprimir uma criança, leva a um resultado essencialmente igual àquele que serviu de base ao nazismo, mas podendo não desembocar num regime totalitário apenas porque este é a manifestação extrema deste processo.* A educação repressora não tem como resultado o totalitarismo, “o resultado é o conservadorismo, o medo da liberdade; em resumo, a mentalidade reacionária” (REICH, 2001, p. 29). O totalitarismo é apenas a situação limite deste processo.

Como já foi enfatizado anteriormente, a questão da repressão sexual aparece, em Reich, como a manifestação mais importante (e, talvez possa ser dito, mais absurda) do fenômeno maior que é a repressão dos Impulsos naturais humanos. Dessa forma, para que se tenha uma compreensão mais generalizada da crítica social de Reich, é necessário generalizar esse processo repressivo. Essa generalização pode ser feita a partir da compreensão de duas ideias: a ideia de

auto-regulação e a ideia de regulação moralista⁵⁹.

Para Reich, o ser humano possui naturalmente uma capacidade de sociabilidade, de amor, de ser racional, honesto e cooperativo, isto é, ele consegue naturalmente compreender o que necessita e ajustar-se à realidade na busca da satisfação dessas necessidades, sem com isso tornar-se antissocial. Ele possui, inato, uma capacidade de auto-regulação, de ser seu próprio legislador, de ser naturalmente ético. No processo de desenvolvimento, a criança pode acabar por invadir o espaço do outro (como, por exemplo, quando uma criança bate em outra porque esta não atendeu a algum desejo ou expectativa sua) ou colocar em risco a própria integridade física. Nestes dois casos, seria compreensível, e até mesmo desejável, que os pais interfiram, impedindo a criança de continuar tal ação. Quando esse impedimento de realização de uma ação da criança ocorre em um desses dois casos, e ocorra sem o uso da violência, da culpa ou do medo, o ato de restringir o comportamento da criança não constituiria uma repressão de Impulsos, mas o necessário estabelecimento de um limite. Sendo assim, quando os pais buscam estabelecer limites à criança, sem com isso reprimi-la, o pequeno não comprometeria sua capacidade de auto-regulação, conseguindo assim desenvolver-se de forma saudável e sociável.

O que ocorre em nossa sociedade, infelizmente, não é isso. Desde a mais tenra infância, nossa capacidade de auto-regulação é enfraquecida pela educação moralista. A ideia essencial do moralismo é justamente a incorporação de valores estabelecidos por um outro, simplesmente porque “as coisas sempre foram assim”. Assim, a educação moralista parte do pressuposto que a criança é incapaz de regular-se, precisando ser regulada pelo outro até que tenha incorporado a moralidade estabelecida. Essa regulação se dá através da invasão do espaço da criança, isto é, *do impedimento de ações que não afetam sua integridade física e que não dizem respeito a um outro* (como, por exemplo, bater em uma criança porque sujou-se ao brincar ou porque tocou nos próprios genitais). Esse processo, que em geral é feito, como dito antes, pela violência física, pela culpa ou pelo medo (“papai do céu está vendo”⁶⁰), desenvolve a ideia de que a criança não sabe o que

⁵⁹ Para aqueles interessados em aprofundar a análise de Reich acerca desses dois conceitos, pode-se consultar REICH, Wilhelm. O desenvolvimento da técnica de análise do caráter: o caráter genital e o caráter neurótico, o princípio de auto-regulagem. In: REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1975. Cap. 5. p. 149-165.

⁶⁰ Nada mais ameaçador do que um “papai do céu” cujo castigo, diferente do “papai da terra”, é inescapável, e cuja onisciência garante que nada passará despercebido.

necessita, precisando de um outro que lhe mostre.

A regulação moralista tem várias consequências bastante problemáticas. A primeira delas é que, se o sujeito entende que não sabe o que necessita e precisa que outro lhe ensine, então outras pessoas também podem não saber o que necessitam e precisam ser ensinadas. É dessa lógica que surge o estranho caso de pessoas que sentem-se profundamente incomodadas com a orientação sexual alheia, e sentem-se no direito e no dever de “educar” este sujeito para “mostrar-lhe o caminho certo”. Outra questão problemática desta forma de regulação é a necessidade de um poder que domine o sujeito. Dessa necessidade de obedecer a alguém deriva a aparente incapacidade do ser humano de agir civilizadamente sem a coerção de alguma autoridade dotada de força. Muitos fracassos de experimentos de autogestão estão intimamente associados a isso, bem como a comum questão feita a pessoas ateias sobre “o que me impede de sair por aí matando todo mundo se Deus não existe?”. Associado a esta necessidade de ser dominado, está a necessidade de também dominar. Como dito antes, se devo ser ensinado a como agir, também devo ensinar aos outros como agir. Surge daí um desejo pelo poder sobre o outro que é satisfeito, em maior ou menor medida, dependendo da posição na hierarquia social que a pessoa ocupa. Quando um sujeito carregado de muitos Impulsos violentos assume uma posição muito alta dessa hierarquia (onde não há quase nenhuma força acima dele que o restrinja) ocorre o aparecimento das lideranças autoritárias e tirânicas, da qual deriva a ideia de que “o poder corrompe”. Por fim, é importante observar que, mesmo que o sujeito não venha a ocupar uma posição alta na hierarquia social, é bastante provável que ele tenha amplos poderes em pelo menos um espaço: na relação com os próprios filhos, na própria família. E assim, *o ciclo de educação para a dominação se renova de geração em geração, passando de pai/mãe para filho/filha. Este é o grande processo de perturbação de desenvolvimento natural do ser humano, que cria sujeitos receptivos ao autoritarismo e, na situação limite, ao totalitarismo.*

A partir destes entendimentos do pensamento reichiano, estamos aptos a relacioná-lo com o pensamento de Hannah Arendt. Do pensamento arendtiano, concluiu-se que o totalitarismo é uma forma de governo pautada na ideia de normalidade, que é em si uma negação da diferença (ou, na terminologia arendtiana, da pluralidade), o que converge fortemente para o pensamento de Reich. *Assim como Arendt, Reich vê o regime nazista como um governo baseado*

na repressão, na construção de uma regulação moralista, isto é, normalizadora dos sujeitos, em detrimento do desenvolvimento de uma auto-regulação, afirmativa da diferença por natureza. Dessa confluência de ideias que parte o entendimento deste autor sobre o termo “autoritarismo”, tão presente na análise reichiana do fenômeno do nazismo. O autoritarismo seria essa prática normalizadora, essa tendência a regular, a corrigir, a tentar comandar a vida dos outros nas questões que só dizem respeito ao indivíduo, essas questões que nada mais são do que o exercício da natural diferença existente entre os seres humanos. *Em outras palavras, o autoritarismo é o ato de julgar como certo ou errado os aspectos da vida que não são nem certos, nem errados, mas são apenas possibilidades diferentes e passíveis de coexistência.* Aqui deve ficar claro que o autoritarismo pode existir mesmo em sociedades não totalitárias, isto é, o totalitarismo nada mais é do que a máxima expressão do autoritarismo que pode existir, em maior ou menor medida, em todos nós e em todas as sociedades.

Esses dois grandes pensadores vão, também, ao encontro um do outro quando analisam-se algumas das diferenças de seus pensamentos, onde pode-se perceber como um completa o outro. Arendt, com seu conceito de Banalidade do Mal, sustenta que o aparecimento da Maldade tem como pré-condição a irreflexão, a desativação do pensamento racional, que ocorre fundamentalmente no âmbito dos processos psíquicos conscientes. Enquanto isso, o pensamento de Reich, que parte da psicanálise, avalia justamente a perda de espaço do consciente para o inconsciente no psiquismo do sujeito. E tendo em vista que o objetivo de uma terapia psicanalítica é, seja por meios diretos ou indiretos, tornar consciente o inconsciente, percebemos que o esforço de Reich é justamente restabelecer o domínio⁶¹ do pensamento racional sobre o sujeito. Podemos ainda considerar que Reich analisou o fenômeno da Maldade em sua raiz inconsciente (entendido como Impulsos sádicos secundários), enquanto Arendt descreveu a manifestação consciente desse fenômeno, isto é, Arendt nos mostra que esse sadismo inconsciente manifesta-se na consciência a partir do não aparecimento, do não pensamento, da irreflexão, da incapacidade de perceber o que se está fazendo. Em resumo, ambos os pensamentos se complementam pois analisam o mesmo fenômeno em dimensões diferentes do ser humano, e Reich buscou explicar o

⁶¹ A palavra “domínio”, aqui, não é utilizada no sentido de “controle”, mas sim no sentido de “alcance” ou “abrangência”.

fenômeno que Arendt descreveu.

É interessante ainda notar que Reich enfatiza, em alguns momentos de seu texto, que o sujeito saudável (pouco ou nada reprimido) manifesta justamente uma maior capacidade de ser racional. Em contrapartida, a repressão estaria associada ao crescimento do domínio do inconsciente sobre o sujeito e ao crescente povoamento desse inconsciente por impulsos sádicos secundários. Disso surgem duas consequências: primeira, quanto mais o sujeito for dominado por sua dimensão inconsciente, menos racional será e, portanto, mais passional será seu modo de vida; segundo, essa passionalidade tenderá a ser composta de paixões sádicas. Assim, o sujeito reprimido (normalizado), além de não pensar, será movido por uma passionalidade violenta que, se for bem capturada por um regime político, poderá levá-lo a não se opor, a apoiar ou mesmo a realizar toda a sorte de perversidades, de desumanidades, enfim, de Maldades.

2.2.3: Três proposições sobre a Maldade

A análise dos autores desenvolvida até aqui visou fundamentar teoricamente o entendimento deste autor sobre o conceito de Maldade e as origens desse fenômeno no ser humano. Naturalmente, não é a proposta deste trabalho ser exaustiva na reflexão sobre os fatores originadores da Maldade, mas derivar de sua fundamentação alguns desses fatores para elucidar reflexões de ordem política, bem como investigar se e como esses fatores são trabalhados na arte. Chego, a partir desta análise, em três proposições sobre a Maldade, que por sua vez permitem elaborar três questões que são fundamentais para a compreensão das próximas etapas deste pensamento.

A primeira dessas proposições é sobre *a importância enorme que existe em considerar o desenvolvimento histórico do ser humano, isto é, como o sujeito se forma ao longo de sua história pessoal*. Essa proposição é derivada, principalmente, pela análise da obra de Reich e Freud, bem como do debate entre os dois. Todo ser humano tem uma história, ninguém vem do nada nem nasce pronto, mas é construído, estruturado ao longo do tempo. Sendo assim, surge a questão: como as obras de arte apresentam a história de seus personagens ao longo de sua narrativa⁶², a partir da qual o tema da Maldade pode ser retratado? E visto que analisamos especificamente a questão da Maldade, como o vilão é colocado dentro da narrativa, até que ponto ele está contextualizado em termos de vivência histórica?

A segunda proposição a que chego é a de que *o ser humano tem sua subjetividade profundamente afetada pela rede de relações em que está inserido. Sendo assim, o sujeito não só se forma em suas relações, mas se transforma em suas relações*. A possibilidade de mudança dessa teia relacional ao longo da história do indivíduo é algo que permite a transformação do sujeito, podendo levá-lo a tornar-se um ser produtor de intensa Maldade ou deixar de sê-lo. Derivo isso considerando, em especial, a observação de Arendt sobre o impacto que o ambiente tem sobre a capacidade do sujeito em pensar e sentir sobre o que está fazendo, bem como da proposta da psicanálise de ser uma fala endereçada a um outro, visto que sem a presença desse outro é praticamente impossível a superação

⁶² Obviamente, as obras de arte referidas aqui são exclusivamente aquelas que possuem uma narrativa.

das questões inconscientes e a transformação do sujeito. É na presença do Outro que as questões históricas se atualizam e podem (visto que o Outro do presente é diferente do Outro do passado) modificarem-se. A partir disso pergunto: como é feito o manejo das relações entre os personagens de uma obra literária, teatral, cinematográfica, etc, em sua forma de trabalhar a Maldade?

A terceira e última proposição chave a que chego neste texto diz respeito ao fato de que *a Maldade não constitui algum tipo de mácula existencial, algum tipo de carma ou fator genético, mas é um fenômeno estruturado no ser humano, e que é, ao que tudo indica, possível de ser estruturado em qualquer ser humano*. Em outras palavras, a Maldade não diz respeito a alguns seres humanos que são “simplesmente maus”, mas é uma possibilidade fundamental do ser humano. Essa proposição não é obtida a partir da análise de aspectos específicos do pensamento dos autores⁶³, mas uma espécie de conclusão geral de seus pensamentos. A Maldade não é um fenômeno de indivíduos atípicos, nem mesmo de uma massa de indivíduos que possuam alguma características específica, seja étnica ou qualquer outra, mas algo que pode acometer, e em algum nível acomete, justamente os sujeitos considerados “normais”. Essa proposição talvez seja a mais importante, pois quebra a ilusão de considerar a Maldade como algo distante deste ou daquele sujeito e traz à tona a necessidade de discutir a Maldade de forma generalizada. A Maldade não tem raça nem classe, não tem gênero nem orientação sexual, não tem religião nem lado no espectro político. Reconhecer isso é praticamente um pré-requisito para que se consiga trabalhar a Maldade para além de fantasias, clichês e estereótipos, além de possuir quase um potencial terapêutico ao nos fazer tornar consciente e aceitar algo difícil: o indigesto fato de que ao menos uma gota de fascismo corre no sangue de cada um de nós. Portanto pergunto: como pode a obra de arte (teatral, cinematográfica, etc) trabalhar a Maldade sem restringi-la ao personagem vilão?

Devemos agora avançar para a próxima etapa deste raciocínio, buscando investigar, como antes foi dito, se e como essas três questões são desenvolvidas nas obras de arte da atualidade. A análise das obras que se seguem serão inteiramente permeadas por elas, e espero que o leitor tenha conseguido

⁶³ Que fique claro que, quando aponto os aspectos das teorias arendtiana e reichiana que motivaram as tais proposições, não nego a possibilidade de apresentar ainda outros argumentos em favor dessas proposições deriváveis dessas mesmas teorias. O que fiz foi apenas enfatizar os principais aspectos que motivaram tais proposições.

desenvolver um entendimento considerável até aqui para que possamos avançar. Pois bem, que avancemos no pensamento, munidos das compreensões teóricas necessárias para a construção de um raciocínio aprofundado, sem o qual jamais se poderá entender o fenômeno da Maldade...

... ou intervir nele.

Capítulo 3: A Maldade e a Arte

3.1: Cobra Kai: A redenção do vilão

3.1.1: O desenvolvimento biográfico do personagem

Às vezes, uma grande potência emana das obras de arte mais inesperadas. Na reflexão desenvolvida até aqui, bebemos de teóricos de fora do teatro para compreender melhor a questão da Maldade, devendo agora mergulhar nas produções artísticas selecionadas e investigar como a Maldade é nelas trabalhada. Escolhi para isso duas obras de destaque na atualidade: A série *Cobra Kai*⁶⁴, criada por Josh Heald, Jon Hurwitz e Hayden Schlossberg, e a peça *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès⁶⁵. O tema da Maldade será investigado nessas obras a partir da observação de seu “... conjunto de escolhas estéticas e ideológicas” que englobam “... texto e realização cênica”, isto é, a dramaturgia como conceituada por Pavis (PAVIS, 2008, p. 113-114). Considero plausível a aplicação deste conceito de dramaturgia a uma obra cinematográfica como a série *Cobra Kai*, visto que nestas obras existem escolhas textuais (oriundas do roteiro), escolhas de atuação (oriundas, evidentemente, dos atores) e escolhas “cênicas” gerais, tais como os cortes e planos (oriundas do trabalho de diversos profissionais, mas cuja responsabilidade geral é assumida pela figura do diretor). Neste subcapítulo, desenvolverei a análise da série, deixando a da peça para o subcapítulo seguinte.

Antes de dar continuidade à reflexão, cabe um esclarecimento prévio. Uma obra de arte pode ser discutida sob diversos pontos de vista, e o objetivo deste trabalho é observar, especificamente, a forma como o tema da Maldade é trabalhado nas obras, visando compreender melhor o impacto das obras de arte como mobilizadores de transformação social. Embora seja possível fazer, não estará em questão neste texto o mérito estético das obras, isto é, não entrará em discussão se as obras trabalham seus temas de uma forma artisticamente interessante, se podemos considerar as atuações boas ou os textos inovadores.

⁶⁴ Não é a intenção deste texto discutir se um produto audiovisual de ficção pode ou não ser considerado uma obra de arte. Neste trabalho todas as obras são simplesmente chamadas obras de arte, sem pormenorizar a discussão acerca do uso deste termo.

⁶⁵ Embora a primeira apresentação de *Roberto Zucco* tenha ocorrido em 1990, consideramos essa peça como “da atualidade” devido à influência que ainda exerce sobre as artes cênicas, bem como ao fato de que os anos noventa são, em termos de tempo histórico, bastante recentes.

Nosso interesse aqui se restringe a observar os artifícios e escolhas que conduzem o olhar do espectador para evidenciar o fenômeno da Maldade.

Feitas estas considerações iniciais, partamos agora para a investigação acerca da série *Cobra Kai*, iniciando com o primeiro questionamento que estabeleci: como a história do personagem, em especial do vilão, é apresentada na obra e utilizada para discutir a questão da Maldade?

A primeira coisa que fica evidente em *Cobra Kai* é a ênfase que se dá ao clássico vilão do primeiro filme, Johnny Lawrence. O primeiro episódio da série acompanha, da primeira à última cena, o personagem de Johnny em seu cotidiano, deixando bastante evidente a decadência em que ele se encontra e a relação direta que essa decadência tem com seu passado. Em diversos momentos deste episódio ele se ressentia pelos acontecimentos do primeiro filme, não aceitando o destino que teve nem o destino de seu rival, Daniel LaRusso, que tornou-se um próspero empresário de Los Angeles. Em uma das cenas, Johnny dirige em alta velocidade pela cidade enquanto embriagasse, lembrando de seu passado, o que é feito através de cortes que alternam entre cenas do primeiro filme e da atualidade de Johnny. Ao final de cena, ele chega à arena de esportes de Los Angeles, onde ocorreu o fatídico torneio de caratê, e relembra a cena inicial do segundo filme, onde seu sensei, John Kreese, estrangula o jovem Johnny por ter perdido a final do campeonato (COBRA, Temporada 1, Episódio 1).

Esta cena do primeiro episódio já deixa evidente a relação entre o presente decadente de Johnny e seu passado, mas ainda neste e em outros episódios, a relação entre passado e presente é retomada. Uma das formas de exposição disso é a relação de Johnny com seu padrasto, chamado Sid. Numa outra cena do primeiro episódio, Sid vai à casa de Johnny. Lá, ele afirma que a mãe de Johnny pediu a ele que cuidasse de seu filho. Em seguida ele oferece um cheque a Johnny para que ele “saia de sua vida”, indo embora na sequência. É interessante notar que nesta mesma cena, quando Sid refere-se à mãe de Johnny, ele descreve quase que exclusivamente o corpo dela, o que funciona como uma escolha textual que evidencia a superficialidade (e, sem exageros, machismo) da relação de Sid com sua esposa, e conseqüentemente com seu enteado (COBRA, Temporada 1, Episódio 1). A relação com Sid é desenvolvida ainda em outras partes da série. Em algumas cenas de flashback, a infância de Johnny é apresentada, onde Sid é retratado como um homem rude, que não apoia Johnny em nada e briga

constantemente com sua esposa pelos motivos mais banais (COBRA, Temporada 1, Episódio 6). Em outra cena, Johnny evidencia novamente sua problemática relação com Sid quando, diante da afirmação da personagem Carmen Diaz de que as casas do bairro em que Johnny morava na infância são muito bonitas, ele afirma que não é porque a casa é bonita que o que ocorre lá dentro é bonito” (COBRA, Temporada 1, Episódio 8). Ainda sobre a relação de Johnny com Sid, temos dois outros momentos. Em um, Sid afirma que Johnny só queria seu dinheiro, no que ele responde que dinheiro era a única coisa que ele tinha para oferecer (COBRA, temporada 1, episódio 8). Na outra, Johnny expõe que Sid é acusado de assédio sexual por uma secretária, recebendo como resposta de Sid “Não cheguei onde estou hoje por me importar com minha reputação” (COBRA, Temporada 3, Episódio 3). Estas cenas deixam bastante claro como Sid é uma pessoa fria, que resume qualquer coisa a dinheiro, e que não apresenta praticamente nenhuma empatia com outras pessoas. A relação destes dois personagens, embora apareça na atualidade, faz referência exclusivamente aos sofrimentos do passado de Johnny, funcionando para elucidar o desenvolvimento do personagem a partir de sua história pessoal.

Ainda com relação ao passado de Johnny aparece sua relação com seu sensei, John Kreese, relação esta que remete ao passado mas que se atualiza também no tempo presente do universo ficcional. Mesmo antes da chegada de Kreese na série (que é o último acontecimento da primeira temporada), a relação entre Johnny e Kreese é referenciada em diversos episódios. Num dos episódios da primeira temporada (COBRA, Temporada 1, Episódio 9), Johnny e Daniel passam um dia juntos, e conversam sobre suas vidas, revelando diversos pontos de identificação, entre os quais está o fato de terem tido seus senseis como modelos parentais, isto é, seus senseis assumiram para ambos uma função paterna que estava ausente⁶⁶.

É interessante observar como essa questão da ausência paterna reverbera no presente de Johnny. Diferente de Daniel, Johnny não encontrou um “modelo paterno no caratê” que fosse acolhedor. Anos depois, quando chega a vez de Johnny ser pai, o medo toma conta dele de tal forma que ele acaba por repetir o script da própria vida, abandonando seu filho. A questão do abandono parental de Robby por Johnny, que aparece já na primeira temporada, será retomada adiante

⁶⁶ Nas palavras do próprio Daniel “Nós dois encontramos figuras paternas no caratê” (COBRA, Temporada 1, episódio 9).

neste trabalho, visto que é um tema muito interessante e sensivelmente trabalhado na série.

Embora Johnny seja um personagem extremamente focado na série (alguns consideram ser ele o grande protagonista da obra), outros personagens também tem a relação com o próprio passado fortemente desenvolvida ao longo das temporadas. Entre eles, destaca-se consideravelmente o personagem de Eli “Hawk” Moskowitz⁶⁷.

No princípio da série, Eli é um tímido menino da escola que sofre um constante e violento Bullying por possuir lábio leporino. As frases mais absurdas, cruéis e humilhantes são proferidas contra ele, e a orientadora pedagógica da escola não tem a mínima noção de como lidar com a situação, chegando a promover uma intervenção na escola que serve apenas para expor ainda mais o menino (COBRA, Temporada 1, Episódio 3). Numa cena de flashback, é apresentado o contexto por trás da citada intervenção, com Eli falando com sua mãe (que também não tem muita sensibilidade para lidar com o ocorrido) e dizendo que é, e sempre será, uma aberração (COBRA, Temporada 2, Episódio 5).

Esse doloroso contexto, absolutamente presente, em maior ou menor medida, na realidade de muitos jovens, levam Eli ao Cobra Kai. Lá, de início, ele não é bem acolhido por Johnny (que, definitivamente, não tem nenhuma noção de como lidar com a situação), mas o discurso de Johnny sobre “mudar o script” (COBRA, Temporada 1, Episódio 6) da própria vida mobiliza Eli, que torna-se um dos principais alunos do dojô. Entretanto, na medida que o tempo passa e o treinamento no caratê evolui, Eli (agora apelidado de Hawk⁶⁸) começa a apresentar uma drástica mudança de personalidade.

Episódio após episódio, Hawk vai se tornando cada vez mais violento. Os princípios de vida do Cobra Kai⁶⁹ tornam-se uma verdadeira lei para ele, e o dojô passa a ser sua família, de tal forma que tudo aquilo que atente minimamente contra o Cobra Kai é violentamente reprimido por Hawk. Essa situação fica fortemente evidente na cena em que, após descobrir que seu melhor amigo, Demetri Alexopoulos, fizera uma avaliação negativa do dojô em um site de internet, Hawk vai a um shopping com um grupo de “cobras” determinado a coagir Demetri a apagar a

⁶⁷ Interpretado pelo ator Jacob Bertrand.

⁶⁸ Do inglês “Falcão”.

⁶⁹ Estes princípios serão melhor discutidos adiante.

avaliação, sob ameaça de ser espancado (COBRA, Temporada 2, Episódio 5). Essa cena pode ser considerada o grande momento em que Hawk assume um papel de vilão na série, fazendo dele um dos personagens mais interessantes da narrativa por ser *um vilão que não começou como tal*.

É na terceira temporada que temos um dos mais claros exemplos de como as escolhas da direção podem lançar luz sobre a questão de como a história do personagem está intimamente associada a sua vilania, isto é, a sua maldade. Em um dos episódio, Kreese (que a esta altura da narrativa já voltou à história e assumiu o controle do Cobra Kai no lugar de Johnny) promove uma série de lutas entre os alunos do Cobra Kai e alguns “aspirantes” recrutados por ele, sendo que estas lutas definirão quem permanece ou não no dojô. Entre os aspirantes está um dos antigos agressores de Hawk, com quem ele se voluntaria para lutar. Hawk, agora um experiente carateca, vence a luta com facilidade, espancando brutalmente seu adversário e, ao final da luta, derruba o oponente no chão, ajoelha-se sobre ele e começa a socar repetidamente seu rosto. Neste momento, a câmera é posicionada focando o rosto de Hawk de baixo para cima, e vemos uma expressão de fúria tomar conta de sua face, enquanto sua mão fechada move-se repetidamente socando seu inimigo, invisível aos olhos do público, de tal forma que só conseguimos ver o sangue que cobre cada vez mais o punho de Hawk. E em meio a essa mão ensanguentada e esse olhar furioso, ocorre um corte curto, de apenas alguns segundos, mostrando uma cena inicial da série, onde Eli está na escola, acuado, tímido e oprimido por aquele que agora está sendo espancado (COBRA, Temporada 3, Episódio 6). Este talvez seja um dos melhores exemplos de como uma “escolha cênica”⁷⁰ ajuda a conduzir o olhar do espectador para o tema que se deseja trabalhar, no caso a percepção de que este jovem violento, cada vez mais fanático por seu dojô e que chega ao absurdo de perseguir os próprios amigos não surgiu do nada, mas é o produto de uma história atravessada pela violência que agora reproduz. E uma das coisas mais interessantes dessa cena é que, apesar de usar cenas do passado do personagem, trabalha a relação do presente com o passado sem constituir uma cena de flashback. É uma cena da atualidade, construída de tal forma que nos faz olhar para o passado de Hawk e pensar sobre

⁷⁰ Reiteramos que a “escolha cênica” aqui referida seria o paralelo entre as escolhas cênicas referidas por Pavis em seu conceito de dramaturgia e suas possibilidades no cinema, tais como o corte.

ele, o que ao meu ver constitui uma alternativa muito mais inteligente e elaborada para trabalhar tal tema, enquanto o flashback, embora seja absolutamente válido, é uma possibilidade mais fácil e um tanto óbvia.

Como dito anteriormente, Hawk é um dos personagens mais interessantes da série no que tange a questão da Maldade, e é o protagonista da cena acima descrita, que ao meu ver é um dos melhores exemplares de como o desenvolvimento biográfico do personagem pode ser trabalhado de forma mais elaborada. Mas existe ainda um outro personagem que precisa ser citado, visto que é aquele cujo passado é mais profundamente desenvolvido em toda a série: John Kreese.

Kreese é o sensei do Cobra Kai nos filmes *Karatê Kid*, e ao ser citado na série e, posteriormente, introduzido como personagem, é apresentado de maneira tão vilanesca quanto era nos filmes da década de 80. Veterano da guerra do Vietnam, Kreese tem uma visão beligerante do mundo, entendendo que a guerra é o estado no qual a humanidade se encontra imersa, sendo a paz apenas um momento de calma entre as guerras (COBRA, Temporada 2, Episódio 7). Sua fala é carregada por expressões que remetem ao contexto de guerra, com destaque para o uso constante da palavra “inimigo”, e seu personagem remete a um tema extremamente denso: a dificuldade do veterano de guerra em reintegrar-se à sociedade por não compreender mais o que é não estar em guerra.

O personagem de Kreese é, de início, um vilão clássico, sendo apresentado como alguém essencialmente mal. Este seria uma espécie de lugar de honra para seu personagem dentro do universo ficcional da série. Ele é o “vilão por trás do vilão” do primeiro filme e do terceiro, além de ser apresentado na série como um homem perverso, manipulador e maquiavélico. Entretanto, na terceira temporada, nos é apresentado ao longo dos episódios um “arco flashback” que mostra a história de Kreese antes e durante o Vietnam, e é somente aí que o monstro John Kreese tem sua história e sua humanidade desenvolvidas aos olhos do público.

No início de sua história pregressa, Kreese trabalha como faxineiro numa lanchonete. Sua mãe suicidou-se, fazendo com que Kreese fique com o estigma de filho da louca, que deve ser louco também. Ele começa a namorar com uma moça chamada Betsy, após salvá-la de ser espancada pelo atual namorado. Buscando tornar-se “um herói”, alista-se no exército para lutar na Guerra do Vietnam, e Betsy promete aguardar seu retorno para que os dois fiquem juntos. Na Ásia, ele

destaca-se como soldado, pois foi alguém que “lutou a vida toda”, e é recrutado por seu comandante para servir numa unidade tática especial do exército, atuando atrás das linhas inimigas, e para cumprir tal função é introduzido ao caratê. Antes de partirem para sua perigosa missão, o comandante intercepta uma carta para Kreese e, ao ler seu conteúdo, afirma que Kreese não deve saber disso, pois pode atrapalhá-lo na missão. Durante a operação militar, Kreese se vê em um dilema: ele pode detonar a bomba plantada nas instalações vietnamitas, matando o companheiro que armou o explosivo mas ainda não conseguiu fugir, ou esperar seu amigo escapar para depois explodir tudo. A hesitação de Kreese diante do dilema leva a missão ao fracasso, com ele e seus companheiros sendo feitos prisioneiros de guerra. Kreese vê os vietnamitas matarem na sua frente o companheiro que ele tentou salvar (aquele que armara a bomba), enquanto o capitão de Kreese fica repetindo que ele é o culpado pela morte do amigo. No campo de prisioneiros, os vietnamitas obrigam os soldados estadunidenses a lutarem entre si até a morte, numa passarela sobre um profundo buraco cheio de serpentes. O capitão, que afirma que a partir de agora é cada um por si, é selecionado para lutar com Terry Silver (um dos principais vilões do terceiro filme *Karatê Kid*), mas Kreese se oferece para lutar em seu lugar. No caminho para a passarela onde os dois lutarão, Kreese afirma que tem razões para viver, que tem algo nos Estados Unidos, no que o capitão revela o conteúdo da mensagem interceptada: era um aviso de que a namorada de Kreese, Betsy, havia morrido num acidente de carro. Os dois lutam ferozmente, enquanto o capitão fala que aquilo tudo estava acontecendo por culpa de Kreese, pois ele “não conseguia abandonar a própria humanidade”. Kreese acaba saindo vitorioso, derrubando seu comandante da passarela em que lutam e deixando-o pendurado sobre o já citado buraco das serpentes. Neste momento, o exército americano inicia um bombardeio ao campo de prisioneiros, levando os vietnamitas a fugirem do local e restituindo a liberdade dos soldados. Ainda pendurado, o comandante de Kreese afirma que a luta acabou, e pede que Kreese o puxe de volta, no que Kreese manifesta que “aprendeu a lição” do comandante, e enquanto pisa em suas mãos para fazê-lo cair para a morte, ele fala o grande princípio de caratê que regeria sua vida e o credo do que viria a ser o Cobra Kai: Sem piedade.

A história de Kreese é desenvolvida, como dito anteriormente, através de várias cenas de flashback, não constituindo o exemplo mais criativo de como essa

questão biográfica pode ser trabalhada. Mas é imprescindível citá-la, visto que estamos investigando o tema da Maldade, observando principalmente a figura do vilão. Portanto, seria absolutamente equivocado ignorar o fato de que “o mais vilanesco dos vilões” é também aquele que tem sua biografia mais amplamente explorada na série.

Por fim, antes de concluirmos este tópico, cabe ainda mais uma consideração que foge ligeiramente ao tema central deste texto, que é a Maldade, mas que diz respeito ao tema do tópico, que é a relação entre presente e passado. Esta relação não aparece apenas em alguns personagens, nem mesmo se restringe aos seus principais vilões (poderíamos falar sobre como Daniel LaRusso, de início, resiste fortemente em aceitar o retorno e as mudanças do Cobra Kai, sempre embasando seu julgamento do dojô em suas vivências do passado, isto é, a biografia de Daniel torna-o preconceituoso com relação ao Cobra Kai, fazendo com que ele tenha dificuldade em compreender que Johnny mudou, ou mesmo que os atuais estudantes do Cobra Kai são diferentes dos do passado), mas é algo que atravessa o universo ficcional *Karatê Kid*, a partir da forte relação que existe entre a série e os filmes da década de 80, onde a primeira promove uma gigantesca ressignificação dos temas e elementos trabalhados nos filmes. A primeira temporada da série é, na sua totalidade, uma enorme referência ao primeiro filme, funcionando tanto para satisfazer uma espécie de desejo nostálgico dos fãs (o que é comercialmente muito eficiente) quanto para servir de uma suave introdução à história principal. Não à toa, a última frase da primeira temporada, dita por Kreese no momento em que ele aparece pela primeira vez na série, é que “a verdadeira história está apenas começando” (COBRA, Temporada 1, Episódio 10).

A forma de trabalhar a biografia dos personagens é um dos pontos fortes da série no seu tratamento da Maldade, *mas é no presente que estas questões se atualizam e podem se transformar a partir do contato com o outro*. Ainda que a biografia importe bastante, as relações atuais dos personagens são um aspecto da obra de arte de fundamental importância tanto para desenvolver o tema da Maldade quanto para diversas outras questões artísticas. Investigamos como a história do personagem relaciona-se com o presente, mas uma riqueza de reflexão enorme está guardado, justamente, neste tempo presente.

3.1.2: A teia relacional

A cada vez que alguém novo surge em nossa vida, surge junto uma possibilidade de transformação. O outro traz em si a possibilidade da mudança. Isso talvez seja um dos grandes pontos de Cobra Kai, visto que diversos personagens apresentam mudanças de personalidade ao longo da história.

O primeiro personagem em que isto aparece com muita visibilidade é, naturalmente, o próprio Johnny Lawrence. Como foi dito no subtópico anterior, Johnny é um dos principais protagonistas da série, então não é surpreendente que ele seja um veículo de apresentação dessa ideia, da mudança a partir das relações. Isso acontece, principalmente, em sua relação com o personagem Miguel Diaz, interpretado pelo ator Xolo Maridueña, onde várias questões de Johnny são atualizadas e transformadas.

Uma das primeiras coisas que fica claramente diferente em Johnny após o desenvolvimento da relação com Miguel é a questão da xenofobia. Na cena em que eles se conhecem, Johnny se refere a Miguel como “menudo” e como “imigrante”, revelando uma visão estereotipada da pessoa de origem hispânica, algo que é frequentemente retratado na cultura popular estadunidense (COBRA, Temporada 1, Episódio 1). Apesar disso, na segunda temporada, Kreese se refere a Miguel como “mexicano”, no que é imediatamente corrigido por Johnny: “Miguel é do Equador” (COBRA, Temporada 2, Episódio 3). Este momento deixa visível que Johnny abandona uma visão que geralmente é associada ao cidadão norte americano, visão essa que é sintetizada com frases em tom de deboche, tais como “para o norte americano, toda a América Latina é o México” ou que “a Argentina é o México com tango, o Brasil é o México amazônico e o Panamá é o México com um canal no meio”. Quando Johnny revela entender a diferença entre México e Equador, isso diz bastante sobre sua personalidade e, em especial, sobre a mudança de sua personalidade.

Outro ponto em que a relação entre estes mesmos dois personagens revela uma mudança de personalidade, ou pelo menos uma tentativa de mudança e de revisão dos erros do passado, é a questão do abandono parental cometido por Johnny. Numa das cenas da primeira temporada, Sharon, a mãe de Robby, o filho de Johnny, é questionada sobre “abandonar o filho” por Johnny, no que prontamente responde “você desistiu no primeiro dia” (COBRA, Temporada 1, Episódio 1). Em

diversos momentos da série, Johnny mostra um arrependimento em relação a este abandono, e tenta encontrar maneiras de recuperar o tempo perdido e reatar sua relação com Robby, como quando tenta escrever uma carta para o filho (COBRA, Temporada 1, Episódio 8).

Essa questão do abandono parental atravessa a relação com Miguel. Isso é desenvolvido principalmente por escolhas textuais⁷¹, mas também é feito a partir de escolhas cênicas. Sobre esta última, pode ser citado um acontecimento da primeira temporada. Após ter o filho espancado pelos colegas de escola, Carmen (a mãe de Miguel) ordena a Johnny que nunca mais veja o filho. O episódio desenvolve-se com Johnny em visível sofrimento por ter de afastar-se de seu pupilo. Ao final, ele vai a uma lanchonete (essa lanchonete, mais tarde, revelará ter um significado especial) e vê um pai dividindo um sorvete com seu pequeno filho, num singelo momento de relação paternal. A cena corta para um close no rosto de Johnny, onde ele pede perdão a alguém por “não ter estado lá quando precisaram dele”. A maneira como a cena é construída dá a entender que Johnny está pedindo desculpas a Sharon e falando de Robby, mas ao final revela-se que está falando com Carmen sobre Miguel (COBRA, Temporada 1, Episódio 4). Vemos este como um ótimo exemplo de escolha cênica para comunicar esta ideia, de que Johnny tenta encontrar sua “segunda chance” na relação com Miguel.

Ainda dentro desta questão, um outro momento bastante bonito da série, mas onde o recurso utilizado diz mais respeito ao texto, é a cena em que Johnny leva Miguel à mesma lanchonete citada anteriormente, que ocorre após Miguel descobrir que Robby é filho de Johnny e mostrar-se visivelmente decepcionado por seu sensei não ter revelado isso antes⁷². No local, Johnny explica que aquela lanchonete fica ao lado do hospital em que Robby nasceu, e que ele ficou lá “bebendo por três dias, tentando tomar coragem de ir ao hospital receber seu filho no mundo”, mas que não conseguiu. Ele então fala a Miguel que se arrepende deste fato todos os dias de sua vida, mas que ensinar caratê a Miguel é algo que o fez retomar a alegria

⁷¹ Lembramos que “escolhas textuais” fazem parte do conceito de dramaturgia de Pavis, isto é, podemos pensar tanto numa dramaturgia textual quanto uma dramaturgia cênica.

⁷² Além disso, no final da primeira temporada Miguel derrota Robby na final do torneio regional de caratê com um golpe dado num ferimento de Robby, sendo repreendido por Johnny por ter “lutado sujo”. Johnny repreende os meninos do Cobra Kai por esta conduta, mostrando sua tentativa de fazer um Cobra Kai diferente (atacar a lesão do adversário foi justamente aquilo que Kreese mandou Johnny fazer no primeiro filme *Karatê Kid*, de tal forma que este acontecimento na série é mais uma das várias referências que a primeira temporada faz aos filmes).

na vida, e que sempre estará ao lado dele⁷³. Esta cena mostra, novamente de maneira muito clara, como a relação com Miguel é uma espécie de segunda chance para Johnny, e também para Miguel, que não conheceu seu pai (COBRA, Temporada 2, Episódio 3).

Um último foco de análise sobre as mudanças de personalidade de Johnny, que estão associados às suas relações atuais, diz respeito à relação que ele estabelece com o Cobra Kai como um todo. Em princípio, Johnny apenas reproduz os princípios antigos do Cobra Kai que lhe foram ensinados, mas com o passar do tempo, esses princípios começam a amadurecer dentro de Johnny, manifestando não apenas uma mudança em sua visão de mundo, mas também uma mudança em sua forma de conduzir o dojô. Boa parte dessa mudança é provocada pela presença de Miguel, que além de ser o primeiro aluno da era Lawrence do Cobra Kai, se torna também o seu novo aluno principal (papel antes ocupado pelo próprio Johnny).

Sobre isso, várias cenas podem ser citadas. Já no início da série, Miguel questiona Johnny acerca de questões de discriminação de gênero, assunto sobre o qual o sensei demonstra não possuir absolutamente nenhum conhecimento (COBRA, Temporada 1, Episódio 2). Miguel provoca Johnny a entrar em contato com a realidade do século XXI, forçando-o a reavaliar seus princípios éticos. Em outra cena, Johnny descobre que o Cobra Kai foi perpetuamente banido do torneio regional de caratê. Miguel questiona Johnny sobre não aceitar a derrota, no que Johnny responde “tem razão, eu vou lá e vou dar uma surra neles”. Miguel rapidamente intervém e pergunta se não existe uma maneira mais inteligente de lutar. Isso leva Johnny a mudar sua abordagem com o comitê de organização, fazendo-o compreender que a agressividade pregada pelo Cobra Kai não precisa dizer respeito a ser violento, mas que a luta pode ser feita de maneira estratégica e, também podemos dizer, civilizada (COBRA, Temporada 1, Episódio 7).

Após a vitória no torneio, ao final da primeira temporada, Johnny critica seus alunos por terem jogado sujo, assumindo uma postura diametralmente oposta à de seu antigo sensei (no primeiro filme *Karatê Kid*, Kreese ordena que Johnny dê um golpe na lesão de Daniel), e relativiza um dos princípios fundamentais do Cobra Kai ao diferenciar piedade de honra (COBRA, Temporada 2, Episódio 1). Essa relativização, que manifesta a diferença entre o novo e o velho Cobra Kai, é

⁷³De maneira tocante, Johnny “deixa sua couraça ceder”, revelando uma emotividade que não é habitual em seu personagem, abrindo o coração para Miguel.

completamente explicitada numa cena em que Johnny dá o seguinte discurso aos seus alunos:

Johnny: Hoje vão aprender uma das maiores lições para um cobra kai. [...] Fiz uma promessa quando virei sensei: fazer o melhor para vocês. [...] John Kreese fundou o Cobra Kai, mas não representa mais este dojô. O Cobra Kai dele era velho e ultrapassado. O que acontece com que não evolui, Sr. Diaz?

Miguel: Endurece como cimento.

Johnny: Exatamente. Um grande lutador precisa se adaptar. (Johnny olha para os três princípios do Cobra Kai pintados na parede) Este credo na parede, seguido ao pé da letra, vai te deixar forte. Vai te dar autoestima. Mas também fará de você um babaca. É só tinta preta na parede branca. Mas a vida não é preto no branco. Na maioria das vezes, é cinza. E é nessas áreas cinzas que o Cobra Kai de Johnny Lawrence, às vezes, mostra compaixão. Vocês podem ser durões. Ainda é um requisito. Mas devem pensar não só com o instinto, ou com os punhos, devem usar... isto (ele aponta para a própria cabeça) (COBRA, Temporada 2, Episódio 8).

Neste momento, em que Johnny literalmente abandona a ortodoxia dos ensinamentos do Cobra Kai, temos a evidenciação da mudança de personalidade de Johnny, provocada pelas experiências de sua vida e por suas relações com o presente.

Outra mudança de personalidade que aparece na série é a de Robby, interpretado pelo ator Tanner Buchanan, a partir de sua relação com Daniel LaRusso. No princípio, Robby está em estado de quase total desamparo, não tendo próxima nem a presença do pai (visto que Johnny o abandonou), nem a presença da mãe, que não dá conta de cumprir sozinha as responsabilidades que deveriam ser cumpridas a dois. Em uma cena, ele está sozinho e sem luz em casa, tendo como único alimento uma tigela de cereais que molha com água da torneira. A consequência é que Robby abandona a escola, e se dedica a pequenos golpes junto de dois amigos. Esta situação só começa a mudar quando ele descobre que seu pai abriu um dojô de caratê. Ele decide, então, ir trabalhar na empresa de Daniel LaRusso, com o único objetivo de irritar seu pai, em vista da rivalidade entre os dois. Apesar disso, os dois começam a aproximar-se através do caratê, chegando ao ponto de Robby impedir um roubo à empresa de LaRusso que seria perpetrado por seus antigos cúmplices, mesmo sendo ameaçado por estes.

As mudanças de personalidade de Robby vão fluindo ao longo da série, na medida em que ele é acolhido por diferentes pessoas. Após o final da segunda temporada, em que ele derruba Miguel de um mezanino da escola colocando-o em coma, ele é entregue à polícia por Daniel, sentindo-se visivelmente traído por seu

sensei. No desenvolvimento da terceira temporada, ele é acolhido por Kreese, que assumiu o controle do Cobra Kai, tornando-se um dos principais alunos do dojô, que agora está realinhado com a visão de seu antigo dono, isto é, a visão belicista de Kreese. Na medida que a história da série avança, os novos acontecimentos fazem com que Robby recupere sua relação com Johnny, e ao final da quinta temporada, consegue fazer as pazes com Miguel e inserir-se, finalmente, numa família, após o anúncio de que Carmen está grávida de Johnny, isto é, tanto Robby quanto Miguel, antigos rivais, terão um irmão em comum.

Um terceiro personagem interessante de ser analisado sob a ótica da mudança de personalidade a partir das relações atuais é Kenny Payne, interpretado pelo ator Dallas Dupree Young, que surge apenas na quarta temporada. O tímido menino novo no colégio é perseguido, desde o início, por Anthony LaRusso, interpretado pelo ator Griffin Santopietro, e seus amigos, numa clara situação de Bullying. A presença de Kenny, além de contribuir para a valorização do personagem de Anthony (que estava completamente apagado nas temporadas anteriores), trabalha de maneira tão forte quanto a do já citado Hawk a questão do Bullying e sua produção de violência. De início, Kenny é um rapaz ingênuo, não manifestando absolutamente nenhum traço de violência. Sua história pregressa é pouco revelada, mas tem como dado o fato de que Kenny é irmão de Shawn Payne, interpretado pelo ator Okea Eme-Akwari, que foi colega de reformatório de Robby. A perseguição sofrida por Kenny pelo grupo de Anthony⁷⁴ o motivam a entrar no Cobra Kai, tendo Robby como seu preceptor. Ao final da quarta temporada, Kenny incorpora completamente os princípios de John Kreese, tornando-se um personagem extremamente violento em vistas de sua antiga condição de oprimido. Este momento de virada de personalidade aparece na cena em que Anthony tenta pedir desculpas a Kenny:

Anthony: Eu só queria dizer... Me desculpa, tá? Por... Por todas as merdas que fiz. Sabe, não foi legal. Acho que eu estava tentando...

Kenny: Impressionar os amigos importunando o garoto novo que não conhecia ninguém.

Anthony: É. Bem, eu peço desculpas. Eu só... Eu imagino como você deve ter se sentido.

⁷⁴ É interessante notar que o personagem de Anthony manifesta visivelmente um incômodo com a citada perseguição. Entretanto, a pressão dos colegas fazem com que ele atue como bullyer mesmo não concordando com tal postura. O triste desta situação, é que mesmo após sofrer as consequências dos seus atos e decidir desculpar-se com Kenny, os impactos de seus atos já atingiram uma proporção de difícil reversibilidade.

Kenny: Ah, você imagina? Está bem, continue.
Anthony: Continue e...
Kenny: Diga como me senti.
Anthony: É... Então... Não muito bem?
Kenny: Então você não sabe. Porque ninguém nunca foi tão escroto com você! Talvez seja a hora de descobrir. (Kenny dá um chute no peito de Anthony) Como se sente, LaFracusso⁷⁵? Não muito bem? Levanta! (Kenny dá sucessivos socos na barriga de Anthony, até que Robby aparece e afasta os dois)
Robby: O que está fazendo?
Kenny: Me vingando do garoto que achou que poderia me importunar e sair ileso.
Robby: Era o Anthony LaRusso?
Kenny: Não mais. (Kenny segura Anthony pelo queixo) Ouviu isso? Prepare-se pro ensino médio, porque você vai viver em um mundo de dor⁷⁶. (COBRA, Temporada 4, Episódio 10)

Para além das figuras individuais de Johnny, Robby ou Kenny, existe ainda um último e interessante caso a ser observado sobre como as relações afetam a personalidade do sujeito: o Cobra Kai. O dojô na sua totalidade, constitui uma instituição onde diversos personagens se encontram e através da qual se relacionam de uma forma bastante específica, forma esta que altera seu modo de vida. Esta forma de relação que é vivida dentro do Cobra Kai possui diversos elementos presentes nos regimes fascistas, isto é, o Cobra Kai relaciona-se fortemente com simbolismos fascistas que permeiam as relações de seus alunos. Um dos pontos mais gritantes é a presença da frase “Cobra Kai nunca morre”, pintada em uma de suas paredes. Essa frase é citada pelos personagens em alguns momentos específicos, mas diferente de “ataque primeiro” ou de frases citadas pelos alunos do Miyagi Do, “Cobra Kai nunca morre” não constitui um princípio filosófico, uma lição ou ensinamento, mas sim um slogan. *A presença do slogan, da frase de efeito pronta para uma situação específica, que é repetida pelos adeptos de uma ideologia quase sempre de forma automática e impensada é algo muito próprio dos regimes fascistas.*

Outro elemento visível na série é como os símbolos do Cobra Kai começam a permear toda a vida dos personagens. Numa cena da segunda temporada, os alunos do Cobra Kai estão jogando vôlei na praia, e um detalhe sutil chama a atenção. A bola de vôlei tem o símbolo do Cobra Kai, suas toalhas são do Cobra Kai (COBRA, Temporada 2, Episódio 3), e com o tempo suas camisetas, suas garrafas

⁷⁵ Adaptação feita pela própria Netflix para LaPusso, maneira pejorativa que os colegas de Anthony se referiam a ele, mesclando seu sobrenome, LaRusso, com a palavra “pussy”, termo vulgar que pode ser livremente traduzido como “maricas”, mas que pode ter outros significados, na maioria das vezes chulos, dependendo do contexto.

⁷⁶ Aqui Kenny faz um trocadilho com a palavra “Pain”, que significa “dor”, e seu sobrenome, Payne.

de água e suas capas de celular, tudo tem o símbolo do dojô. O dojô vai, gradualmente, tomando conta da fala dos personagens, da visualidade dos personagens, do estilo de vida dos personagens, e a entrada no dojô começa a ser um pré-requisito de aceitação, de tal forma que não apenas ocorre uma pressão para que indivíduos tornem-se alunos, como aqueles que se recusam são excluídos, ou mesmo perseguidos, pelos membros do Cobra Kai, que sempre atuam em grupo. Não é difícil relacionar isso com cenas do famoso filme *A Onda* (2008), com direção de Dennis Gansel, que discute justamente o desenvolvimento e as características do fascismo, mas tendo o ambiente escolar como palco.

Este simbolismo que o Cobra Kai carrega pode relacionar de maneira muito clara o desenvolvimento do personagem Hawk (já citado anteriormente) com uma das observações feitas por Arendt acerca de como o totalitarismo constrói um ambiente condicionante do sujeito, apesar das tentativas de Johnny de mudar por dentro a filosofia do dojô. Além das questões associadas ao Bullying, é visível que Hawk é alguém que encontra um novo estilo de vida no Cobra Kai ao se sentir incluído, pertencente a um grupo. Ele personifica a ideia anteriormente trabalhada, sendo aquele que reproduz constantemente os slogans e princípios do Cobra Kai, que lidera a perseguição aos “inimigos”, que rodeia-se dos símbolos do dojô e que vive para o dojô. *Neste ambiente onde todos repetem os mesmos jargões e vestem os mesmos símbolos, fica “praticamente impossível pensar ou sentir que se está fazendo algo errado”, isto é, o Cobra Kai acaba funcionando como uma miniatura de uma sociedade fascista, uma instituição cuja estrutura se aproxima do autoritarismo e fomenta, microestruturalmente, a mentalidade autoritária na sociedade.* E o grande ponto é compreender que o dojô de caratê Cobra Kai é uma instituição fictícia, mas instituições e discursos análogos a ele existem aos montes no mundo real, e de maneira muitas vezes imperceptível.

Por fim, um último ponto que gostaria de reconhecer, mas que foge um pouco ao escopo do trabalho, é como as relações entre os personagens é ricamente desenvolvida na série, servindo a outros propósitos que não a reflexão sobre a Maldade. Todas as relações aqui citadas cruzam-se umas com as outras. Por exemplo, a relação de Johnny e Miguel afeta Robby, que é filho biológico de Johnny. Ele encontra acolhimento na relação com Daniel, que por sua vez tem Johnny como grande rival. E em meio a isso tudo, tanto Robby quanto Miguel envolvem-se num triângulo amoroso com Samantha LaRusso, a filha de Daniel. Esses e outros

cruzamentos de relações abrem um enorme espaço para o desenvolvimento da narrativa de uma forma muito interessante e divertida. Sendo assim, a forma rica com que a direção maneja as relações dos personagens é algo digno de ser citado.

Este subtópico buscou analisar as escolhas utilizadas para trabalhar o desenvolvimento do tema da Maldade nos personagens da série. Mas é possível dizer que estes personagens são os vilões da série? Em outras palavras, a Maldade, aqui, está sendo trabalhada através da figura do vilão? Mas quem é o vilão da série? Talvez possamos dizer que é Johnny Lawrence, por ser o vilão dos filmes, ou talvez possamos dizer que é Kreese. Talvez ainda possamos assumir o vilão como sendo Hawk ou Kenny. *Mas talvez possamos assumir que não é nenhum destes personagens, ao mesmo tempo que são todos eles.* E é esta forma de trabalhar a vilania e a Maldade que constitui o último ponto que desejo analisar na série.

3.1.3: A mutabilidade da função de vilão

As primeiras pedras costumam ser jogadas pelos maiores pecadores. É uma atitude bastante fácil apontar para um vilão, um personagem cujas ações são facilmente associadas à Maldade, e simplesmente odiá-lo e vê-lo como exemplo de tudo o que é reprovável. *Essa postura, de olhar para o vilão e julgá-lo, nos coloca numa posição de distanciamento da figura do vilão, onde o outro é visto como o ser Maligno, com o qual nada temos a ver.*

Em Cobra Kai ocorre um uso da vilania bastante criativo, que contribui para desmontar a citada tendência ao distanciamento, tendência essa que não contribui tanto para a reflexão quanto para alimentar a crença em uma superioridade moral. Esse uso criativo consiste no fato de que em Cobra Kai a função de vilão muda constantemente de personagem, isto é, nenhum personagem assume, permanentemente, o papel de vilão⁷⁷.

Essa relativização da vilania já aparece logo no início da série. Como afirmei anteriormente, Johnny Lawrence é o protagonista de todo o primeiro episódio, e é o vilão do primeiro filme *Karatê Kid*. Não é preciso muito tempo para perceber que, na série, Johnny não está sendo posto como vilão, e isso por si só já chama atenção. Mas assim que o personagem de Kreese aparece pela primeira vez, as coisas parecem retomar a normalidade, pois Kreese, que na primeira temporada é referido pelos outros personagens como um monstro, começa a série praticando toda sorte de ações Malignas de maneira aparentemente injustificada, como incentivar os alunos do Cobra Kai a depredarem o Miyagi Do (COBRA, Temporada 2, Episódio 5). Até este ponto, Kreese parece ser o vilão clássico, isto é, o vilão simplesmente mal no qual o espectador pode depositar sua aversão. Mas chegada a terceira temporada, a situação fica mais complicada para o espectador.

Logo no início da temporada, temos a figura de Tory Nichols, interpretada pela atriz Peyton Roi List, aluna do Cobra Kai que teve de abandonar o dojô para cuidar da mãe doente e do irmão, apresentada numa situação extremamente difícil. Enquanto cuida de sua família, ela trabalha em dois empregos, mas mal consegue pagar seu aluguel. O proprietário do imóvel “oferece” a ela que, caso ela não possa

⁷⁷ É importante notar que na quinta temporada isso mudou um pouco, pois o personagem Terry Silver assume com muita força a função de vilão, sem muita margem para questionar sua vilania. Até a quarta temporada isso não ocorria.

pagar as contas, ela pague sexualmente a dívida. Frente a natural resistência da menina, que sabe lutar e se defender, ele ameaça de entregá-la para seu agente de liberdade condicional, deixando-a numa situação quase irremediável. Nesse contexto, Kreeese aparece. Ele vai ao condomínio de Tory para convidá-la a retornar ao dojô, oferecendo inclusive não cobrá-la. Ao perceber, pelo olhar, a situação que estava acontecendo entre ela e o dono do imóvel, Kreeese vai até ele e o ameaça, forçando-o a deixar a menina em paz (COBRA, Temporada 3, Episódio 2). Em síntese, o até então injustificadamente violento vilão da história acabara de salvar uma adolescente de ser sexualmente abusada.

A própria Tory é também uma personagem ambígua. Já na segunda temporada, quando aparece pela primeira vez, Tory é uma personagem bastante agressiva. Entretanto, quando é questionada por Miguel acerca de um discurso de Kreeese, ela afirma concordar com seu sensei. Ela conta, então, uma história de sua mãe:

Minha mãe trabalhava em um restaurante. Ela levava sobras para casa para dar ao meu irmão e eu. Quando o gerente descobriu, ele a demitiu. Sem aviso, sem notificação. Disse que violava a política deles. Ela não estava roubando. A comida ia para o lixo. O mundo não tem compaixão. Por que teríamos? Tem gente que tem a vida fácil, mas nós temos que lutar por cada centímetro do que é nosso. Não só para marcar um ponto. Por tudo. (COBRA, Temporada 2, Episódio 6)

Esse tipo de relato, onde é desenvolvida a origem extremamente humilde da personagem, não apenas contribui para o desenvolvimento biográfico do personagem (trabalhado no subtópico 3.1.1) mas também para favorecer uma identificação do espectador com Tory, dificultando com que ela seja vista como uma simples vilã. Além disso, mais tarde na série, a rivalidade de Tory com Samantha LaRusso, interpretada pela atriz Mary Mouser, é desenvolvida e atravessada pela questão de classe social. Em certos momentos, Tory persegue e aterroriza Samantha, enquanto que em outros, Samantha ataca Tory em situações que envolvem especificamente a condição econômica das duas. Um exemplo é a cena da quarta temporada onde Samantha tenta humilhar Tory ao ir em um aniversário e descobrir que a rival está trabalhando de recreacionista, vestida de sereia. A condição social de Tory a obriga a tolerar a humilhação, visto que precisa do trabalho⁷⁸ (COBRA, Temporada, 4, Episódio 4).

⁷⁸ Apesar disso, na cena ela encontra uma maneira de revidar a humilhação.

Saindo um pouco dos personagens especificamente, temos novamente essa ideia de relativização da vilania manifesta na totalidade do Cobra Kai. Na série, ele torna-se o dojô dos “freaks”, dos “excluídos”, das “aberrações”, em franco contraste com os alunos que o compunham nos filmes *Karatê Kid*. O espectador que conhece os filmes, é confrontado com o fato de que o mesmo dojô que antes era composto por uma violenta elite econômica de Los Angeles, agora é um ambiente onde jovens excluídos encontram pertencimento, acolhimento, amizades e autoestima. O Cobra Kai, como um todo, carrega uma ambiguidade que transita entre ser um lugar propagador da Maldade (quando seus alunos são violentos, mesmo contra o desejo de Johnny) e de seu oposto (como quando alunos que sempre foram oprimidos conseguem afirmarem-se).

Esses exemplos acima citados dizem respeito, basicamente, à relativização da Maldade de personagens que, num primeiro momento, seriam facilmente identificados como vilões. Mas para além disso, a série também relativiza a bondade dos personagens que seriam facilmente identificados como heróis.

O primeiro exemplo disso é, naturalmente, Daniel LaRusso. Logo nos primeiros episódios vemos Daniel tomando uma série de atitudes absolutamente questionáveis para o imaculado herói da década de oitenta. Vemos Daniel invadindo a privacidade da própria filha, que embora estivesse correta quanto à avaliação do caráter do namorado da filha, não deixa de constituir uma atitude invasiva (COBRA, Temporada 1, Episódio 3). Vemos também Daniel, no intento de destruir o Cobra Kai, manipular o proprietário do centro comercial onde o dojô está sediado para que ele eleve os preços dos aluguéis. Quanto a isso, Daniel é questionado por sua esposa, Amanda (interpretada pela atriz Courtney Henggeler), sobre o fato de que outras pessoas trabalhavam no espaço comercial. Em outras palavras, a obsessão de Daniel em destruir o Cobra Kai o fazem agir de maneira impensada, sem considerar o dano a terceiros que suas ações provocam (COBRA, Temporada 1, Episódio 5).

Mais para a frente da série, temos um episódio em que Johnny, revoltado com a situação da própria vida, pisa um pênis gigante em um outdoor de Daniel. Ao longo do episódio, Daniel se mostra visivelmente irritado com a situação, indo questionar seu principal concorrente, Tom Cole (interpretado pelo ator David Shatraw), sobre o caso. Após ser provocado por Tom, Daniel reage com um chute num copo que Tom segurava na mão (COBRA, Temporada 1, Episódio 4), numa

atitude que não só contraria o princípio do “Caratê é apenas para defesa pessoal” do Miyagi Do, como também contraria o necessário autocontrole de qualquer praticante de artes marciais ou o bom senso de qualquer sujeito civilizado.

A partir da quarta temporada, essa questão da mutabilidade da função de vilão ganha uma expressão extrema na série. Além de todos os exemplos já citados e das atitudes do próprio Daniel, na referida temporada temos, pela primeira vez, os alunos do Miyagi Do agindo de maneira questionável. O imaculado dojô dos mocinhos inverte a relação com o Cobra Kai, justamente no momento em que este é controlado por Kreeese e por Terry Silver, os dois maquiavélicos vilões do primeiro e terceiro *Karatê Kid* respectivamente. Temos uma alternância entre quem “ataca primeiro”, com os alunos do Miyagi Do iniciando algumas lutas, enquanto outras são provocadas pelos do Cobra Kai. Temos ainda, nesta temporada, o já citado ataque de Samantha a Tory⁷⁹, ataque esse que inclusive mobiliza a própria mãe de Samantha, Amanda, a tentar uma aproximação com Tory visando auxiliá-la.

Todos os temas até aqui analisados foram consistentemente desenvolvidos na série até o final da quarta temporada. Na quinta, entretanto, tivemos uma inflexão da série para uma estrutura muito mais próxima da dos filmes, isto é, a quinta temporada foi muito mais “preto no branco” do que as cinzentas temporadas anteriores, com o vilão Terry Silver assumindo o lugar de vilão, sem muito aprofundamento de sua vilania e permanecendo nesta função até o final. Mas apesar disso, existe ao menos um momento desta temporada extremamente digno de ser citado, pois embora não efetua a citada mutabilidade da função de vilão de maneira concreta, faz isso de maneira simbólica. No episódio final da temporada, ocorre um “ataque” à mansão de Silver, culminando numa cena (mais especificamente num plano) em que estão enquadrados, lado a lado, Johnny Lawrence, Chozen Toguchi⁸⁰ e Mike Barnes⁸¹, respectivamente os vilões jovens⁸² do primeiro, segundo e terceiro filme *Karatê Kid*. A cena em que os três vilões clássicos aparecem na posição de mocinhos teve considerável circulação em redes sociais,

⁷⁹ Para que o leitor não fique com uma impressão errada da situação, é importante ter em mente que, nas temporadas anteriores, Samantha é violentamente perseguida por Tory, chegando a desenvolver ataques de pânico.

⁸⁰ Interpretado pelo ator Yuji Okumoto.

⁸¹ Interpretado pelo ator Sean Kanan.

⁸² Usamos a expressão “vilão jovem” pois, em cada um dos filmes, Daniel LaRusso e o Sr. Miyagi rivalizavam sempre com um pupilo e seu sensei. Os “vilões adultos” dos filmes, isto é, os senseis, são respectivamente John Kreeese, Sato Toguchi (interpretado pelo ator Danny Kamekona) e Terry Silver (interpretado pelo ator Thomas Ian Griffith).

sendo referida como um ponto alto da temporada. Como dito anteriormente, os personagens, na série, já não aparecem como vilões que assumem o lugar de heróis, isto é, não ocorre uma mutabilidade da função de vilão de maneira concreta. Mas visto que, historicamente, eles são reconhecidos como os vilões dos filmes, uma cena em que eles assumem o lugar de heróis opera nesse sentido de relativizar a vilania de maneira simbólica.

Todos esses pontos citados até aqui, em especial a questão da mutabilidade do vilão e da perspectiva biográfica do personagem não foram acidentais na série. Em uma entrevista concedida ao programa *The Netflix Afterparty*, o ator Ralph Macchio confirma precisamente como essa ideia fazia parte das intenções dos criadores da série:

Bem, no início nós discutimos que o foco no começo da série seria entrar no universo de *Karatê Kid* de uma perspectiva diferente, através dos olhos de Johnny Lawrence, personagem do William, e seu passado que conhecemos pouco. Sabíamos que haveria uma história de redenção. Há certa indefinição, e as vezes em que LaRusso e Lawrence se tornam antagonistas é parte da diversão. E isso que é mais legal e... mais diferente dos filmes *Karatê Kid*, onde tudo era tão preto e branco, o bem vence o mal. Daniel mocinho, Johnny vilão. Em *Cobra Kai* esses limites são indefinidos, e isso cria uma forma mais profunda, mais multidimensional de ver esses personagens. Sua lealdade muda, para quem você torce. É divertido. (Cobra Kai afterparty)

Através do desenvolvimento dos 3 pontos analisados neste subcapítulo e no capítulo que os antecede, *Cobra Kai* consegue propor uma abordagem das questões associadas à Maldade em consonância com as ideias de Reich e Arendt, e em especial sua origem nos sujeitos. Como apontei no capítulo sobre Hannah Arendt e Wilhelm Reich, uma tirania não ascende sem indivíduos que a sustentem, e *a Maldade que leva esses indivíduos a compactuarem com tais regimes surge de sua história de vida, consolidando-se ou transformando-se em suas relações atuais* (não à toa, como foi citado no subcapítulo sobre Reich, *a terapia psicanalítica desenvolve-se como uma fala orientada a um outro, pois na presença do outro é que existe uma possibilidade de transformação ou, naturalmente, de manutenção de um status quo*). Além disso, *essa Maldade é um potencial do ser humano em geral, e manifesta-se, muitas vezes, em questões pequenas que passam despercebidas, de tal forma que, quando a série promove essa constante mudança do vilão, convida o olhar do espectador para ver a Maldade que existe em todos e, conseqüentemente, que existe em si mesmo*. Junto disso, é importante destacar

que *Cobra Kai* não é a primeira, e certamente não será a última, obra cinematográfica a trabalhar alguma dessas questões de maneira explícita, mas aqui existe uma diferença sensível. Diferente de filmes como *Pink Floyd - The Wall* (1982), dirigido por Alan Parker, *Precisamos Falar sobre Kevin* (2011), dirigido por Lynne Ramsay, ou *O Assassinato de Gianni Versace*⁸³ (2018), obras que enfatizam a perspectiva de sujeitos atípicos, como o líder fascista, o school shooter ou o serial killer, *Cobra Kai* desenvolve a perspectiva de sujeitos comuns, do homo normalis, daquele que com frequência está ao nosso lado no ônibus, na almoço de família, nas relações de trabalho. Em outras palavras, uma das diferenças mais significativas da série para outras obras é o fato de que ela enfatiza as pequenas Maldades da grande maioria de nós, algo talvez muito mais importante, ou pelo menos mais urgente, do que compreender a Maldade extrema das exceções.

Mas as exceções existem, e nos constroem com sua existência, visto que fogem constantemente de nossa capacidade de compreensão. As exceções questionam nosso conhecimento sobre o mundo e sobre o ser humano, e justamente por isso são um instrumento excelente para promover o questionamento, a reflexão sobre as profundezas do ser humano e, em especial, de sua Maldade. Pois bem, que falemos das exceções.

⁸³ Esta última obra citada é, na verdade, a segunda temporada da série *American Crime Story*. A segunda temporada pode ser compreendida como uma obra em si mesma, visto que as temporadas da série acompanham alguma história de crime, funcionando como uma minissérie autônoma, independente das temporadas anteriores. Não encontramos informações sobre a direção geral da segunda temporada.

3.2: Roberto Zucco: Uma força de perturbação da normalidade

3.2.1: O assassino sem motivo

Todo ser humano possui uma história. E é nessa história que se encontram as origens de sua Maldade, como já foi recorrentemente apontado neste trabalho. Devido a isso, assim como em *Cobra Kai*, aqui começo investigando a questão biográfica em *Roberto Zucco*⁸⁴, peça de Bernard-Marie Koltès inspirada no caso real do assassino em série italiano Roberto Succo.

Na história do teatro, não costumamos ver com frequência uma apresentação ampla da biografia dos personagens. Apesar disso, alguns exemplos podem ser citados por apresentarem esse elemento, ainda que de forma discreta.

Em *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov, acompanhamos uma família aristocrática russa em vias de falência, vendo-se obrigada a vender a antiga propriedade rural da família, um jardim de cerejeiras, para saldar suas dívidas. Uma das principais personagens, Liubov Andréievna, ilude-se com alguma possibilidade de escapar da falência e, ao mesmo tempo, manter a propriedade do jardim, relutando em tomar alguma atitude concreta apesar dos sucessivos avisos do amigo da família, Iermolai Lopakhin, agora um próspero comerciante mas que, no passado, era um pobre menino filho dos servos que trabalhavam para a família de Liubov. Ao final da peça o jardim vai a leilão, e é revelado ao leitor que o comprador da propriedade é, justamente, Lopakhin. Diante da perplexidade dos demais personagens, Iermolai dá o seguinte monólogo:

Eu [que comprei o jardim]. (*Varia atira as chaves da casa no chão*) Sim, fui eu. Quando nós chegamos o Deriganov já estava lá. Leonid Andreievitch só tinha 15 mil rublos, o Deriganov foi logo oferecendo 30 mil, além das dívidas. Vendo isso, me atraquei com ele, ofereci 40; ele 45; eu, 55. Ele ia subindo 5 mil de cada vez, e eu subia 10 mil. E acabou. Dei 90 mil, além das dívidas, o martelo bateu pra mim. O jardim de cerejeiras é meu agora! Meu! Santo Deus! Podem dizer que eu estou bêbado, maluco, que estou sonhando! Não riam de mim! Se meu pai e meu avô saíssem da cova para ver tudo isso que aconteceu, para ver como seu Iermolai, que levou tantas surras, que andava descalço na neve, como um miserável, analfabeto Iermolai, comprou a fazenda mais linda que há neste mundo! Comprei a fazenda onde meu pai e meu avô foram servos, não podiam entrar na cozinha! (*Apanha as chaves no chão*) Jogou as chaves no chão, quis mostrar que não é mais a dona desta casa... Tanto faz... Toquem, maestros, eu quero ouvir! (*Música*) Venham todos ver como Iermolai

⁸⁴ Reforço que, quando *Roberto Zucco* aparecer neste texto escrito em itálico, estou me referindo à peça de Koltès. Nos demais casos, referimo-me ao personagem título da peça em questão.

Lopakhin vai sentá o machado nas cerejeiras, venham er as árvores caindo!
Vamos contruir casas aqui. E nossos netos e bisnetos hão de ver surgir
uma vida nova! (TCHEKHOV, Ato 3)

Embora seja discutível se Lopakhin é um vilão na história, o fato é que aqui temos um vislumbre de sua história, e da relação dessa história com o presente da peça, mesmo que seja em apenas uma fala ao final do texto.

Outro exemplo interessante de ser citado é a peça *As Criadas*, de Jean Genet. Na peça, temos duas criadas, Claire e Solange, que tramam contra sua patroa, a Madame. Ao longo de toda a primeira parte da peça, vemos as duas pintarem uma imagem da Madame como alguém cruel, revelando uma história pregressa das duas irmãs marcada por intenso sofrimento, que torna compreensível o anseio de vingança das duas. Entretanto, na segunda parte da peça, a Madame aparece em cena, e se mostra uma mulher aparentemente generosa, guardando um grande afeto pelas duas criadas, isto é, a presença da patroa gera uma narrativa implícita que desmente completamente a versão de Claire e Solange. Ao final da peça, o espectador não tem nenhum⁸⁵ motivo concreto para acreditar em uma ou em outra narrativa, de tal forma que, assim como no caso de Lopakhin, é difícil falar de vilões, pois não sabemos quem fala a verdade. Desta forma, embora tenhamos alguma noção da biografia das personagens e sua relação com o presente, não temos noção de sua veracidade, e é justamente aí que mora um dos aspectos mais interessantes da peça. Além dessa indefinição quanto aos fatos, uma diferença significativa na forma como a biografia aparece em *O Jardim das Cerejeiras* e em *As Criadas* está no fato de que, naquela, temos um curto momento onde o passado é invocado para relacionar-se com o presente, enquanto nesta temos a relação entre o passado e o presente como um ponto central da peça como um todo.

Um último exemplo digno de nota é *Ricardo III*, de William Shakespeare. Nesta peça, diferente das anteriores, temos claramente a figura do vilão manifesta no personagem título, que não apenas é um vilão mas, diga-se de passagem, é um dos mais terríveis vilões shakespearianos. A primeira fala da peça é, justamente, um extenso monólogo de Ricardo Terceiro, onde ele nos revela a sua perspectiva sobre os acontecimentos recentes da Inglaterra, a saber a recente trégua na Guerra das

⁸⁵ Ou, de maneira mais parcimoniosa, não tem *quase* nenhum motivo. Faço esta nota pois não descarto a possibilidade de encontrar algum elemento concreto no texto a partir de uma leitura bastante minuciosa. Apesar disso, reitero que a peça não deixa em *evidência* nada que corrobore uma ou outra narrativa.

Duas Rosas, com uma supremacia estabelecida pela Casa de Iorque, a qual Ricardo pertence:

O inverno do nosso descontentamento foi convertido agora em glorioso verão por este sol de York, e todas as nuvens que ameaçavam a nossa casa estão agora enterradas no mais interno fundo do oceano. Agora as nossas frentes estão coroadas de palmas gloriosas. As nossas armas rompidas suspensas como troféus, os nossos ferros alarmes mudaram-se em encontros aprazíveis, as nossas hórridas marchas em compassos deleitosos, a guerra de rosto sombrio amaciou a sua frente enrugada. E agora, em vez de montar cavalos armados para amedrontar as almas dos temíveis adversários, pula como um potro nos aposentos de uma dama ao som lascivo e ameno do alaúde. Mas eu, que não fui moldado para jogos nem brincos amorosos, nem feito para cortejar um espelho enamorado. Eu, que rudemente sou marcado, e que não tenho a majestade do amor para me pavonear diante de uma musa furtiva e viciosa, eu, que privado sou da harmoniosa proporção, erro de forma, obra da natureza enganadora, disforme, inacabado, lançado antes do tempo para este mundo que respira, quando muito meio feito e de tal modo imperfeito e tão fora de estação que os cães me ladram quando passo, coxeando, perto deles. Pois eu, neste ocioso e mole tempo de paz, não tenho outro deleite para passar o tempo afora a espiar a minha sombra ao sol e cantar a minha própria deformidade. E assim, já que não posso ser amante que goze estes dias de práticas suaves, estou decidido a ser ruim vilão e odiar os prazeres vazios destes dias. [...] (SHAKESPEARE, Ato I, Cena I)

Ricardo, que na peça de Shakespeare é descrito como um homem manco e corcunda⁸⁶, manifesta neste solilóquio não apenas um remorso por sua condição, mas mesmo a dor de ser, e sempre ter sido, um nobre para que até mesmo os cães ladram quando passa. Um nobre que não pode gozar destes dias de práticas suaves, que não tem outro deleite além de cantar a própria deformidade, um nobre que não foi moldado para jogos e brincos amorosos. Em síntese, um nobre que não é igual entre os nobres e, podemos dizer, também não é igual entre os plebeus. Um nobre que não é igual nem entre seus iguais, nem entre seus desiguais. Um ser que não se sente e (visto que o monólogo fala sobre sua condição física, que vem de nascença) nem nunca se sentiu um humano completo, quando muito meio feito, e que tem na condição de sua vida as razões mais compreensíveis para acumular tamanho ódio que decidiu ser ruim vilão e tramar a ruína de seus próprios familiares. Ricardo III talvez seja um dos exemplos mais concretos que temos de um personagem cuja história pessoal, e a consequente perspectiva subjetiva, é explicitada na peça e relacionada com suas ações presentes, e justamente na figura

⁸⁶ Até onde saibei, a aparência física dada a Ricardo Terceiro por Shakespeare não foi muito condizente com a aparência física do Ricardo Terceiro histórico. Isso pode ter ocorrido tanto pela deficiência do material historiográfico que Shakespeare dispunha quanto por uma intenção do autor de fazê-lo um personagem, digamos assim, digno da aversão do público da época.

de um dos mais Malignos vilões de Shakespeare.

As obras apresentadas até aqui servem para exemplificar como a biografia do personagem aparece no teatro, ainda que ocorra de maneira discreta. Mas e quanto a *Roberto Zucco*? Nessa peça, ao contrário das anteriores, a história pregressa do personagem é considerada de uma maneira diferente, pois existe apenas uma única informação que sabemos sobre o passado de Zucco, presente na seguinte frase dada por sua mãe, pouco antes de Zucco assassiná-la:

Fui eu, Roberto, fui eu que te pari? Foi de mim que você saiu? Se eu não tivesse te parido aqui, se eu não tivesse te visto sair, e acompanhado com os meus olhos até que te pusessem no berço; se eu não tivesse colocado, desde o berço, meu olhar sobre você sem te deixar um minuto, e acompanhado cada mudança do seu corpo até o ponto em que eu nem vi as mudanças acontecerem e se eu não estivesse te vendo aqui, parecido com aquele que saiu de mim nesta cama, eu acreditaria que não é o meu filho que eu tenho aqui na minha frente. No entanto, eu te reconheço, Roberto. Eu reconheço a forma do seu corpo, seu tamanho, a cor dos seus cabelos, a cor dos seus olhos, a forma das suas mãos, essas grandes mãos fortes que nunca serviram pra outra coisa senão acariciar o pescoço de sua mãe, ou apertar o de seu pai, que você matou. Por que essa criança, tão sensata durante vinte e quatro anos, ficou louca de repente? Como você saiu assim dos trilhos, Roberto? Quem colocou um tronco de árvore sobre esse caminho tão reto pra fazer você cair no abismo? Roberto, Roberto, um carro que cai num barranco, não tem conserto? Um trem que descarrilha, a gente não tenta fazer com que ele volte pros trilhos. A gente abandona esse trem, esquece. Eu te esqueço, Roberto, eu já te esqueci. (KOLTÈS, Cena II)⁸⁷

Essa é a única fala da peça que nos revela algo, de forma explícita, sobre o passado de Zucco. Essa criança, tão sensata durante vinte e quatro anos, ficou louca de repente, isto é, a única coisa que sabemos sobre Roberto é, socraticamente, que não sabemos nada.

A escolha de Koltès de não desenvolver a biografia de Zucco tem, como qualquer escolha, uma série de consequências. A primeira, talvez, é que o personagem fictício e o real, isto é, Zucco e Succo, aproximam-se através desse nosso desconhecimento. Quando um caso de grande comoção pública ocorre, tal qual o caso de Succo⁸⁸, a imprensa geralmente busca compilar toda informação disponível sobre os envolvidos, revelando algum aspecto de sua história, mas naturalmente não consegue iluminar a sombra que é a história de vida de um

⁸⁷ A tradução utilizada de *Roberto Zucco* foi interdita pela editora francesa Les Éditions de Minuit, detentora dos direitos das obras de Koltès, em conjunto com a família do autor. Devido a isso, o texto usado para este trabalho não se encontra em circulação, e pode ser de difícil localização para o leitor.

⁸⁸ Para deixar claro o que digo com “caso de grande comoção pública”, um outro exemplo desse tipo de caso seria o assassinato de Isabella Nardoni.

indivíduo. Se “qualquer canto é menor do que a vida de qualquer pessoa”⁸⁹ o que podemos esperar de uma notícia? A ausência de informações que nos permitam aproximar-nos da perspectiva de Succo sobre os acontecimentos de sua vida moldam as lentes através das quais percebemos seus atos, e é nessa mesma situação nebulosa de desconhecimento que Koltès nos coloca quando temos Zucco diante de nós. Ainda que seja fictício, as questões invocadas pela figura de Zucco são muito reais, tais como as de seu duplo no mundo real. Seja vendo Zucco num palco, ou Succo na televisão, quando olhamos para esses sujeitos somos obrigados a olhar para algumas das possibilidades mais perversas que existem: a possibilidade de crimes hediondos; a possibilidade de crimes que não somos capazes, e talvez nunca sejamos, de compreender; a possibilidade de que, talvez, uma criança que foi sensata durante vinte e quatro anos possa, simplesmente e do dia para a noite, ficar louca de repente. *Pois a questão aqui não é se existe ou não uma maneira de compreender porque essas possibilidades existem, mas tomar a dolorosa consciência de que elas existem*, olhar para elas e deixar com que elas reverberem em nosso corpo, causando os pensamentos e transformações que tiverem que causar, de tal forma que esse contato abiográfico com Zucco é, tal como num caso real, um contato dotado de certa pureza, de certa ausência de ruídos, é um contato com uma coisa em si mesma, é algo cru, é algo cruel.

A segunda consequência que percebo dessa escolha de não nos informar sobre a vida pregressa de Zucco é induzir no espectador a convicção de que ele é um assassino sem razão, ao invés de enfatizar essa falta de motivos como uma possibilidade. Essa ideia me parece, a partir de todos os estudos desenvolvidos, uma ideia muito improvável (pelo menos no que se refere a maioria dos seres humanos), além de ser uma ideia potencialmente perigosa. Como afirmei no início deste subtópico, todo ser humano possui uma história, de tal forma que o personagem desprovido de história é muito mais suscetível de não ser visto como ser humano, de ser desumanizado. Em outras palavras, quando olhamos o espetáculo teatral em condições semelhantes às quais olhamos ao espetáculo televisivo que é um homem nu no telhado de uma prisão, abre-se a possibilidade de que o espetáculo teatral assuma o mesmo sensacionalismo com que geralmente a televisão espetaculariza os crimes hediondos, assumindo que o criminoso age sem

⁸⁹ Belchior, Álbum Alucinação, Música Como nossos pais.

motivos, movido por uma Maldade pura e simples, incrustada em sua essência. Essa ideia acaba sendo, no que tange à discussão sobre a Maldade, um ruído problemático, uma consequência inconveniente possível de ocorrer numa obra que se propõe a estabelecer esse contato mais purista com o personagem e com as discussões que ele provoca. Em suma, essa possibilidade de que se tenha uma leitura simplista acerca da Maldade do sujeito, de que se veja ele como alguém simplesmente Mal e monstruoso, ao invés de estimular as problematizações que essa Maldade propõe, é um preço a ser pago por quem deseja desenvolver sua obra de arte de maneira a deixar o público mais livre para conduzir o próprio olhar, isto é, quando se opta por reduzir a condução do olhar do público pelo artista, dando-lhe mais liberdade, é preciso ter a consciência de que tudo pode acontecer⁹⁰, e o público pode fazer as mais inesperadas leituras (muitas vezes leituras que desagradam o próprio artista).

Mas seria Zucco, de fato, um assassino sem motivos? A pura ausência da presença de sua biografia no texto seria suficiente para afirmar isso? Como argumentei anteriormente, não é apenas na história do sujeito que ele se constitui, mas também em suas relações presentes, e na verdade, a questão central de sua constituição são suas relações, sejam elas localizadas no passado ou no presente (onde o passado pode se atualizar). Assim sendo, esta reflexão lançará o olhar para outro ponto de *Roberto Zucco*, pois talvez os motivos por trás do assassino estejam não em Zucco em si, mas naqueles com quem ele se relaciona.

⁹⁰ “Tudo pode acontecer” é uma frase que deveria ser consciente para todo o artista, no que diz respeito à recepção de sua obra pelo público. O público pode fazer qualquer leitura sobre qualquer obra de arte, sendo impossível controlar sua experiência. Entretanto, é lícito ao artista tentar, se assim o desejar, inserir em sua obra artifícios que favoreçam alguma leitura específica do público, de tal forma que, quando falo neste trabalho sobre “dar liberdade ao público”, estou apenas diferenciando obras que buscam conduzir do olhar o público de maneira mais ativa daquelas que não o tentam.

3.2.2: O Outro em *Roberto Zucco*

Conhecer uma pessoa sem conhecer as pessoas que a compõem torna-se impossível quando assumimos que, em alguma medida, o eu é um outro⁹¹. Dessa forma, uma abordagem interessante para se investigar o personagem Roberto Zucco pode ser, no estudo da peça, reduzir o foco no personagem título em prol dos demais personagens que o rodeiam.

Os seres fictícios com quem Zucco divide a cena acabam sendo nossa principal fonte de informação acerca de quem é Roberto Zucco, visto que constituem as únicas relações do personagem que temos acesso, enquanto as relações históricas, desenvolvidas ao longo de sua biografia, nos são ausentes. Empreender esse olhar sobre O Outro de Zucco é, portanto, o objetivo deste subtópico.

Antes de prosseguirmos com o estudo da peça gostaria de deixar clara uma observação. Utilizei, nos parágrafos anteriores, a expressão “personagem” para descrever aqueles que participam da peça sem ser o próprio Zucco. Não estou seguro, entretanto, quanto a possibilidade de enquadrar essas “pessoas fictícias” no conceito de personagem, a partir das definições encontradas na literatura teórica sobre teatro. Apesar disso, meu objetivo, neste texto, não é discutir o conceito de personagem. Sendo assim, ainda utilizarei a palavra “personagem” para me referir a esses outros agentes da peça, visando simplificar a linguagem empregada no texto, empregando-a como sinônimo de “pessoa fictícia”.

Partindo do referencial teórico utilizado neste trabalho, desenvolvido no segundo capítulo, temos a presença do outro como algo relevante na constituição de um sujeito tanto em Hannah Arendt quanto em Wilhelm Reich. É de se notar, entretanto, que em Reich isso aparece com ainda mais força e de maneira ainda mais explícita. Reich é bastante categórico ao afirmar a existência de uma relação direta entre estrutura social e estrutura de caráter individual, isto é, que a sociedade molda o caráter humano, como citei na página 57. Além disso, um outro elemento bastante presente no pensamento de Reich é o impacto da sexualidade na formação do comportamento humano. Se olharmos para *Roberto Zucco* tendo em mente esses elementos, algumas coisas revelam-se.

⁹¹ *Eu é um Outro* é o título da autobiografia do médico psiquiatra e diretor de teatro Roberto Freire.

É gritante no texto de Koltès a presença do tema da sexualidade nos personagens. Em maior ou menor medida, Zucco relaciona-se, através desses vários Outros, com uma aura de sexualidade perturbada que cobre a sociedade que ele atravessa, ou melhor, que cobre essa prisão cercada por tantas grades tão finas que “teria que ser líquido para passar entre elas”⁹² (KOLTÈS, Cena I). Em pelo menos três núcleos da peça é possível identificar essa questão sexual presente de forma visível.

O primeiro caso, que certamente é o mais sutil e curto de todos, é o do Inspetor Melancólico. Dotado de apenas 3 falas na peça inteira, o Inspetor abre sua cena com um monólogo:

Eu estou triste, madame. Eu sinto o coração bem pesado e eu não sei por quê. Eu estou constantemente triste, mas dessa vez tem alguma coisa me incomodando. Normalmente, quando eu me sinto assim, com vontade de chorar ou morrer, eu procuro o porquê disso. Eu penso em tudo o que aconteceu durante o dia, durante a noite, e na véspera. E eu acabo sempre encontrando algum acontecimento sem importância que, na hora, não me chamou muito a atenção, mas que, como uma porcariazinha de um micróbio, se instalou no meu coração e fica me atormentando em todos os sentidos. Agora, quando eu descubro qual foi o acontecimento sem importância que me fez sofrer tanto, eu acho graça, o micróbio é destruído como uma pulga com a unha, e fica tudo bem. Mas hoje eu já procurei; eu já voltei até três dias pra trás, uma vez num sentido e depois no outro, e aqui estou eu de novo, sem saber de onde vem o mal, eu tão triste e o coração tão pesado. (KOLTÈS, Cena IV)

Em resposta a essas indagações, a personagem da Madame (madame no sentido de cafetina, visto que está explícito na rubrica do texto que a cena se passa num “hotel de putas do Pequeno Chicago”⁹³) afirma que o Inspetor “... fica inventando muita história de cadáver e cafetão...”(KOLTÈS, Cena IV), recebendo como resposta que “Não tem tanto cadáver assim. Mas cafetão, isso sim, tem demais. Aliás era bem melhor que tivesse mais cadáver e menos cafetão”(KOLTÈS, Cena IV). O Inspetor então despede-se da Madame e encerra sua existência no universo da peça, sendo assassinado por Zucco em seguida.

A curta participação do Inspetor já nos permite desenvolver muitas reflexões. A tristeza, a depressão, a melancolia, aparece neste personagem de forma explícita

⁹² “Rigidez” é uma expressão muito utilizada para se referir ao encorajamento crônico, uma ideia central na teoria reichiana e intimamente associada à repressão que discuti no subcapítulo 2.2. Sua antítese é o desencorajamento, também referido como couraça flexível, plástica ou outros termos associados a maleabilidade. Quando a peça de Koltès inicia falando de uma prisão da qual só se pode escapar sendo líquido (fluido, não sólido, não rígido), me parece lícito estabelecer uma relação entre a cena e o conceito, e entender que essa relação permeia a peça.

⁹³ KOLTÈS, Cena IV.

tanto em seu nome (O próprio texto nomeia o personagem como Inspetor Melancólico) quanto em suas palavras, sendo que seu único texto longo inicia, justamente, com a frase “Eu estou triste”. Junto disso, é notável o fato de que o Inspetor busca curar sua tristeza através da fala, mas ao invés de buscar um consultório psicanalítico, busca um hotel de putas do Pequeno Chicago. Um alto oficial da lei, que lida com tal sorte de violência que tem de construir uma sólida defesa para não sucumbir diante dos acontecimentos que constituem o cotidiano de sua profissão, consegue cumprir a difícil tarefa de se abrir justamente num lugar onde o sexo é tratado como mercadoria, onde o sexo é regido por uma lógica que identifica os polos de uma relação sexual como objetos de uma transação financeira. Visto que a prostituição é por muitos considerada a profissão mais antiga do mundo, resistindo a todas as proibições que as muitas morais impuseram a ela ao longo do tempo, um hotel de putas constitui-se num local onde está simbolizada toda uma hipocrisia social acerca da sexualidade, e contextualizando a tristeza do Inspetor, cercando-a de uma atmosfera onde o sexo é vazio em quase todos os seus aspectos⁹⁴.

É notável ainda a resposta dada pelo Inspetor à Madame, pois revela o desejo do personagem em deparar-se com mais histórias envolvendo cadáveres do que cafetões. Ao que isso indica, as histórias de cafetão conseguem ser piores do que as que envolvam um assassinato. Novamente, a sexualidade é algo que está presente nas atividades de um cafetão, e visto que cadáveres são preferíveis a essas atividades, a violência também está presente, e de forma tão intensa que mesmo prescindindo de cadáveres torna-se mais insuportável do que a própria morte.

A cena do Inspetor apresenta o tema da sexualidade em seu contexto, mas não em seu texto, de tal forma que considero um dos aparecimentos mais sutis

⁹⁴ Embora Reich seja uma de minhas lentes de análise, não é necessário ter lido sua obra para observar tais relações na peça, nem mesmo pressupor que Koltès o tenha lido. Freud e Reich empreenderam uma grande análise sobre a sexualidade humana, mas para além de suas teorias é fácil perceber que ela impacta a sociedade de diversas maneiras. O sexo vende, seja no já citado caso da prostituição, ou seja como a sensualidade é um recurso utilizado para promover a venda de toda a sorte de mercadorias, como cosméticos e perfumes que prometem, explícita ou implicitamente, tornar os homens e mulheres que os comprarem mais sedutores. O sexo funciona como forma de subjugação, humilhação e, finalmente, dominação, presente nos casos de estupro que são frequentes em guerras e em prisões. O sexo foi objeto proibido por muitas morais que atravessaram o mundo, sobretudo no ocidente, e segue sendo um tabu de difícil discussão séria. Em suma, independente de Koltès ter lido ou não os textos de Reich, a sexualidade está presente nas obras desses dois autores e possui uma importância central em discussões sociais e políticas, sendo lícito o estabelecimento de relações entre seus textos.

deste tema em *Roberto Zucco*, sendo por essa razão escolhida para ser o primeiro momento da peça sobre o qual decidi dissertar. O segundo momento é a cena inicial, onde os guardas da prisão conversam sobre os prisioneiros. Aqui também temos o aparecimento da sexualidade de forma curta e sutil, mas explícita no texto. Ao conversarem sobre o que leva uma pessoa a cometer um assassinato, o Segunda Guarda apresenta uma tese interessante:

Eu que sou um guarda já faz seis anos, eu sempre olhei os assassinos procurando onde poderia estar o que faz com que eles sejam diferentes de mim, vigia de prisão, incapaz de esfaquear ou estrangular, incapaz até de ter a idéia de fazer isso. Eu pensei, eu procurei, eu fiquei até olhando quando eles tomavam banho, porque me disseram que era no sexo que o instinto assassino se alojava. Eu vi mais de seiscentos, e nenhum ponto em comum entre eles; tem gordo, pequeno, magro, bem pequeno, redondo, pontudo, tem ainda os enormes, e não dá pra chegar a nenhuma conclusão a partir disso. (KOLTÈS, Cena I)

A presença de um guarda que avalia a conduta dos prisioneiros observando-lhes os pênis, logo no início da peça, deixa novamente evidente a presença do tema da sexualidade no texto. O sexo, aqui, aparece como tentativa de compreender a violência dos prisioneiros, isto é, faz-se uma relação direta entre sexualidade e outros fenômenos sociais cuja conexão direta não é tão evidente assim. Além disso, nesta primeira cena, e também na última, aparecem as falas sobre a prisão, instituição que pode ser vista como simbolizando a sociedade. Os problemas, as repressões, os tabus, as camadas de controle, enfim, as grades da sociedades são muitas, manifestando-se uma sucessiva a outra, cada vez mais sutil, cada vez mais profundamente enraizada em nós e em nosso modo de vida coletiva, cada vez mais fina, de tal forma que é necessário ser líquido para passar entre elas.

O terceiro e último caso que cito no que diz respeito ao aparecimento do tema da sexualidade no texto é, sem dúvida, o mais gritante de todos: a Menina e todo o núcleo de personagens que a circundam. Aqui não temos apenas uma fala onde a sexualidade aparece, mas várias falas de vários personagens, que aparecem ao longo de toda a peça. O núcleo é formado pela Menina e seus familiares, todos nomeados em função dela: o Irmão da Menina; a Irmã da Menina; a Mãe da Menina e o Pai da Menina. E a questão central que aparece neste núcleo é a obsessão da família em manter a virgindade da garota. Vejamos, por exemplo, a

primeira fala da Irmã da Menina, fala que carrega uma alternância de emoções e um claro teor sexual:

Entra, não faz barulho, tira seus sapatos; senta aí e cala a boca. (*A menina entra pela janela.*) Então é assim, a uma hora dessas da noite eu te encontro agachada, encostada num muro qualquer. Seu irmão está de carro correndo a cidade inteira e eu posso te dizer que quando ele te encontrar, ele vai encher essa sua bunda de chutes, porque ele já estava ficando louco atrás de você. Sua mãe ficou espiando na janela durante horas inventando todas as hipóteses do mundo, desde o estupro coletivo por um bando de arruaceiros até o corpo decepado que seria encontrado em um bosque, sem falar do sádico que teria te prendido no porão, tudo passou pela cabeça dela. E seu pai já tem tanta certeza de que não vai mais te ver que tomou um porre e está roncando no sofá, um ronco de desespero. Quanto a mim, eu rodo nesse bairro feito uma louca e te encontro aí, simplesmente agachada e encostada nesse muro. Enquanto seria suficiente que você atravessasse a rua para nos tranquilizar. Tudo o que você terá ganhado então, é que você vai levar uns bons chutes do seu irmão, e eu espero que ele chute a sua bunda até sangrar. (*Tempo*) Mas eu estou vendo que você decidiu que não vai falar comigo. Você decidiu ficar em silêncio profundo. Silêncio. Silêncio. Todos se agitam em volta de mim mas eu me calo. Boca fechada. Veremos se sua boca vai ficar fechada quando seu irmão estiver chutando a sua bunda. Quando então você vai abrir a boca pra me explicar por que, já que você tinha permissão até meia-noite, por que é que você voltou pra casa tão tarde? Porque, se você não abrir o bico, eu vou começar a ficar nervosa, eu também vou fazer todas as suposições. Meu pardalzinho, fale com a sua irmã, eu sou capaz de compreender tudo, eu juro, eu vou te proteger da raiva do seu irmão. (*Tempo*) O que aconteceu com você foi uma pequena história de menina, você encontrou um garoto, ele foi idiota como todos os garotos, agiu mal com você, foi grosseiro? Eu conheço isso, meu pintassilgo, eu fui uma menina, eu fui a festas onde os garotos são uns imbecis. Mesmo se você deixou alguém te beijar, qual o problema? Você ainda vai ser beijada mil vezes por imbecis, você querendo ou não; e você vai deixar que eles passem a mão em você, minha pobrezinha, quer você queira quer não. Porque os garotos são uns imbecis e tudo o que eles sabem fazer é passar a mão na bunda das meninas. Eles adoram isso. Eu não sei que prazeres eles têm; na verdade, aliás, eu acho que eles não vêem nenhum prazer nisso. Faz parte da tradição deles. Eles não podem fazer nada. Eles são fabricados com imbecilidade. Mas não precisa fazer um drama de tudo isso. O essencial é que você não deixe ninguém roubar o que não deve ser roubado antes da hora. Mas eu sei que você vai esperar a sua hora, e que nós escolheremos, todos juntos - Sua mãe, seu pai, seu irmão, eu mesma, e você também aliás - pra quem você vai dar isso. Ou então vai ser necessário que alguém consiga com violência, e isso, quem ousará fazer, a uma menina como você, tão pura, tão virgem? Diz pra mim que ninguém foi violento com você. Diz pra mim, diz que ninguém roubou isso, não é, isso que não deve ser roubado de você. Responde. Responde ou eu vou ficar zangada. (*Barulho*) Esconde rápido embaixo da mesa. Eu acho que é o seu irmão que está chegando. (KOLTÈS, Cena III)

Seguido a esse longo monólogo e uma curta rubrica onde aparece o pai da menina, temos o seguinte diálogo entre a Irmã e o Irmão da Menina:

A IRMÃ - Você é uma menina, você é uma pequena virgem, você é a pequena virgem da sua irmã, do seu irmão, do seu pai e da sua mãe. Não

me diga essa coisa horrível. Cala a boca⁹⁵. Eu fico louca. Você está perdida, e nós todos, perdidos com você.

Entra o irmão, fazendo um grande tumulto. A irmã se precipita sobre ele.

A IRMÃ - Não grita, não fica nervoso. Ela não está aqui mas ela foi encontrada. Ela foi encontrada mas ela não está aqui. Fica calmo, senão eu acabo ficando louca. Eu não quero todas as desgraças juntas e, se você gritar, eu me mato.

O IRMÃO - Onde ela está? Onde ela está?

A IRMÃ - Ela está na casa de uma amiga. Ela está dormindo na casa de uma amiga, na cama de sua amiga, no quentinho, com segurança, nada de mal pode acontecer a ela, nada. Está nos acontecendo uma desgraça. Não grita, por favor, porque depois você poderá se arrepender e até chorar.

O IRMÃO - Nada poderia me fazer chorar, a não ser uma desgraça que acontecesse com a minha irmãzinha. Mas eu tomei tanto cuidado com ela, e só essa noite ela me escapou. Essa é a primeira vez que ela me escapou, só algumas horas, em todos esses anos em que eu tomei conta dela. A desgraça precisa de mais tempo pra se abater sobre alguém.

A IRMÃ - A desgraça não precisa de tempo. Ela vem quando quer, ela transforma tudo em um instante. Ela destrói em um instante um objeto precioso que a gente guarda durante anos. (KOLTÈS, Cena IV)

A questão com a virgindade, em especial com a virgindade feminina, é outro tabu sexual que nossa sociedade ainda vive. No desenvolvimento dessa cena, nos é revelado que a menina perdeu a virgindade com Zucco, e ela participará do resto do texto tentando reencontrá-lo. Algumas cenas após esta, a relação do personagem do Irmão com a Menina muda drasticamente, assumindo uma forte carga de violência, quando ele descobre a perda da virgindade. Essa cena, cujo nome é simplesmente “O IRMÃO”, consiste num único monólogo:

A cozinha

A menina está contra a parede, aterrorizada.

O IRMÃO - Não tenha medo de mim, pintinho. Eu não vou te fazer mal. Sua irmã é uma idiota. Por que ela acha que eu te daria uma surra? Agora você é uma fêmea; eu nunca bati numa fêmea. Eu gosto das fêmeas; é o que eu prefiro. É muito melhor do que uma irmã mais nova. Enche o saco, uma irmã mais nova. Tem de ficar o tempo todo vigiando, com o olho em cima dela. Pra proteger o quê? A virgindade? por quanto tempo é necessário vigiar a virgindade de uma irmã? Todo o tempo que eu passei te vigiando é tempo perdido. Eu lamento todo esse tempo. Lamento cada dia, cada hora perdida com o olho em cima de você. A gente deveria deflorar as meninas desde bem pequenas, assim deixariam os irmãos mais velhos em paz, eles não teriam nada para vigiar, e poderiam passar o tempo fazendo outra coisa. Eu estou bem feliz que você tenha logo dado pra alguém; porque

⁹⁵ Não existe nenhuma indicação no texto de que a Menina faça ou fale alguma coisa nesse momento, de tal forma que a Irmã da Menina, ao ordenar “cala a boca” aparentemente está falando consigo mesma.

agora eu tenho paz. Você faz o seu caminho, eu faço o meu, eu não tenho mais de ficar te carregando atrás de mim. Bem melhor, vem beber alguma coisa comigo. Você precisa aprender, agora, a não baixar mais os olhos, a não ficar vermelha, a olhar pros garotos de frente. Tudo isso acabou. Não tenha mais vergonha de nada. Levanta a cabeça, olha os homens, encara mesmo, eles adoram. Não serve pra nada ser tímida, nem um segundo mais. Solta tudo de uma vez. Vai andar no Pequeno Chicago no meio das putas, vira uma puta: você vai ganhar dinheiro e não vai mais depender de ninguém. E quem sabe eu vou te encontrar num desses bares de puta, aí eu te faço um sinal, e seremos companheiros de bar; enche bem menos o saco e a gente se diverte muito mais. Não perca mais seu tempo baixando os olhos e fechando as pernas, pintinho, isso não serve mais pra nada. De qualquer forma, agora, casamento, não tem mais jeito. Valia a pena tomar conta de você para o casamento, valia a pena que você baixasse os olhos timidamente até o dia do casamento, mas agora que não tem mais casamento, tudo o mais não interessa. Tudo de uma vez, assim, tudo perdido: o casamento, a família, seu pai, sua mãe, sua irmã; e eu estou pouco me fodendo. Seu pai ronca de miséria, e sua mãe chora; é melhor deixá-los chorando e roncando e ir embora de casa. Você pode fazer filhos: a gente não está nem aí. Você pode não fazer, a gente não está nem aí do mesmo jeito. Você pode fazer o que você quiser. Eu parei de tomar conta de você, e você parou de ser uma menina. Você não tem mais idade; você poderia ter quinze ou cinquenta anos, é a mesma coisa. Você é uma fêmea e todo mundo está pouco se fodendo. (KOLTÈS, Cena V)

O nível de violência que aparece aqui é gritante, e novamente associado a sexualidade, mais especificamente ao tema da virgindade. Quase todos os outros momentos em que o núcleo da Menina aparecem no texto tem também algum teor sexual, como quando ela é vendida pelo Irmão para um cafetão do Pequeno Chicago. Essas outras cenas, entretanto, só reforçam a ideia que já apresentei aqui, e que já deve ter ficado clara, de que o núcleo da Menina é o mais forte e constante exemplo do aparecimento da temática da sexualidade em *Roberto Zucco*, trazendo a tona temas tabu relacionados. É também através desse núcleo que a sexualidade é mais fortemente relacionada à violência e, como consequência, à Maldade, sendo portanto um núcleo chave para o estudo da peça aqui feito.

Como pontuei no início deste subtópico, o referencial teórico pesquisado para a confecção deste trabalho sustenta que as questões associadas à sexualidade são chave na estruturação do comportamento humano. Juntamente disso, o contexto social no qual o sujeito está inserido também são de importância fundamental na compreensão das origens da conduta de um indivíduo e, conseqüentemente, de sua Maldade. Esses dois elementos (contexto social e sexualidade) combinam-se, especialmente no pensamento de Reich, constituindo o entendimento de que a sexualidade em questão não é apenas a do próprio sujeito, mas a da sociedade na qual ele está inserido, isto é, a forma social de lidar com a sexualidade está diretamente associada à formação de seu comportamento, de seus sentimentos, de

seu pensamento, em suma, de sua forma de existência. Os exemplos apresentados anteriormente apresentam a temática da sexualidade de forma mais ou menos explícita e o fazem através de personagens dotados de nomes genéricos (a Madame, o Inspetor, a Menina, o Irmão da Menina, a Mãe, o Primeiro Guarda) e, portanto, dotados de um caráter simbólico, de tal forma que esses personagens podem ser lidos não como sujeitos, como indivíduos, mas como representantes de diversos indivíduos, como representantes de uma sociedade. Assim sendo, esses exemplos evidenciam que a peça de Koltès traz à tona discussões que vão ao encontro das ideias sustentadas em meu referencial teórico.

A partir dessas observações, à questão “o que existe por trás das ações de Roberto Zucco?” pode-se dar a seguinte resposta: *uma sociedade*. A ideia de que Zucco seria um assassino sem razão, sem motivos por trás de suas ações, fica enfraquecida diante da constatação de que Koltès constrói um contexto social bastante específico para inserir Zucco, como exposto anteriormente. Desta forma, a compreensão acerca da Maldade de Zucco nos é facilitada através do olhar para o Outro de Zucco, para aqueles que o rodeiam, mesmo estando ausente o desenvolvimento biográfico do personagem.

Mas seria a discussão dos motivos de Zucco a questão principal da peça? Será que Koltès, ao transformar Succo em Zucco, isto é, ao transformar inimigo público em personagem, está interessado em produzir uma discussão acerca das origens da Maldade deste personagem e deste inimigo público? Ou haveria algo além? Embora seja possível ler o personagem Roberto Zucco como produto de seu contexto social, essa discussão da peça acerca das origens da Maldade pode ser considerada discussão de segundo plano. Além disso, não é absurdo considerar que vários elementos da peça conduzem o olhar do espectador para focar mais em Zucco e menos nos demais personagens (Entre os elementos que reforçam essa ideia podemos citar: o título da peça; o fato de que Zucco é o único personagem com nome próprio; o fato de que Zucco, além de personagem título, é o protagonista da peça e, conseqüentemente, aparece na maior parte do texto⁹⁶), de tal forma que, ainda que *Roberto Zucco* invoque questões convergentes com meu referencial teórico, essas discussões parecem não ser o ponto mais interessante do texto de

⁹⁶ Essa última constatação, de que o personagem título é o protagonista do texto, pode parecer óbvia ao leitor, mas não é. Um exemplo que falseia a obviedade desta ideia é a Tragédia de Júlio César, de Shakespeare, cujo personagem título aparece muito pouco no texto e não protagoniza a ação da peça.

Koltès.

A questão central nesta peça é, talvez, olhar Zucco e os outros personagens menos como sujeitos e mais como metáforas, como representantes de vozes do mundo, de forças sociais. Desta forma, o encontro da força Roberto Zucco com as demais forças que constituem seu contexto social revela aquilo que, talvez, seja a maior potência da peça, e fazem com que *Roberto Zucco* constitua-se como uma força de perturbação da normalidade.

3.2.3: Para além do herói e do vilão

Talvez o ponto mais essencial de qualquer intervenção política seja resgatar o movimento das coisas. A vida, o mundo, as pessoas e a forma como elas fazem sua própria existência, tudo isso está em constante movimento, em constante mudança, mas parece que um certo nível de estática se impõe sobre nós, enrijecendo-nos, paralisando-nos, nos prendendo num eterno retorno às mesmas coisas que, embora não pare o mundo em termos absolutos, reduz sua velocidade de mudança e o faz endurecer como cimento. Ficamos assim presos ao modo como as coisas funcionam no presente, e podemos ter a sensação de que certos problemas jamais mudarão. Mas um olhar para a história revela que as coisas nem sempre foram como são, e portanto não precisam continuar sendo como são. E para recuperar esse movimento do mundo, permitindo que os problemas sociais e as questões que nos angustiam sejam deixados para trás, é necessário recuperar o contato com todas as forças que mobilizam esse movimento da vida, forças essas que existem no macro (imprensa, discursos políticos, arte, etc) e no micro (preconceitos, entendimentos de mundo, formas de se relacionar, etc). Ou seja, o desejo de promover transformações sociais, de promover mobilização política, implica na necessidade de “desanestesiarmos nossa vulnerabilidade às forças” (ROLNIK, 2018, p. 195)

Se olharmos mais uma vez para o referencial teórico desenvolvido neste trabalho, vemos que lá forma-se o entendimento de que o mundo é permeado por um conflito entre normalidade e diferença, onde o primeiro está associado ao estabelecimento de normas, de controle, à tornar estático, enquanto o segundo está associado à pluralidade, à coexistência na diversidade, à dinamizar⁹⁷. *Cobra Kai*, em seu lugar de obra de arte, *constitui-se numa das citadas forças que mobilizam as mudanças sociais, isto é, que confrontam a normalidade e estimulam a diferença, na medida em que consegue trazer à tona discussões pertinentes*. O mesmo se aplica à peça Roberto Zucco, mas nela as coisas são feitas de uma outra maneira, e é essa maneira de promover discussões que será o meu próximo foco de reflexão.

De princípio, tomamos a seguinte passagem do texto *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*, de Hans-Thyges Lehmann, onde ele nos diz que:

⁹⁷ Pode-se fazer uma profunda discussão sobre a diferença entre tornar algo estático e tornar algo estável. Essa discussão foge ao escopo do presente trabalho.

É claro que no teatro pós-dramático também aparecem os conflitos, os caracteres, as ideias e o conflito de ideias, a colisão enfim. Esses elementos, contudo, ocorrem de uma outra forma, que não a que era articulada pelo drama. Nesse sentido, é importante um rápido esclarecimento: o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como dissociar o conceito do drama dessa dialética.

Estou fazendo uma exposição esquemática, porque se pode entender o teatro, essa forma de teatro, como uma construção formada por uma série de elementos. O que aconteceu com a modernidade foi que essa forma tradicional de teatro, ou todos esses elementos que estavam relacionados, explodiu. Essa série de elementos que formavam o teatro ganhou autonomia. Para esclarecer melhor isso, pode-se tomar o exemplo de um desses elementos, o tempo. Na *Poética* de Aristóteles, pode-se projetar a noção de unidade de tempo. Essa ideia de unidade de tempo implica que, para o espectador, o tempo desaparece. Ele não pensa sobre o tempo e vê-se completamente envolvido pela progressão do drama sem pensar na progressão do tempo. É através dessa construção do drama que a arte teatral adquire sua unidade. No teatro moderno, ao contrário, os autores se colocaram a tarefa de apresentar justamente o que seria essa progressão de tempo, o que é o tempo. Não o tempo fora do drama, mas o tempo como tema, justamente, do drama. E, então, o que eles fizeram? Transformaram o teatro numa coisa extremamente lenta. E com isso o tempo começou a ser um tema. Ou então eles aceleraram muito o tempo, e dessa maneira o tempo também se tornou tema. Ou eles criaram colagens e, a partir dessas colagens, não se teve mais um tempo contínuo. Esses são todos procedimentos que surgiram a partir do momento que essa unidade dos elementos teatrais se explodiu, se esfacelou. Ou seja, o tempo sempre foi uma coisa importante para o teatro, mas, com essa autonomia dos elementos, virou uma categoria com existência própria e que pode ser dramatizada de forma própria e não dentro da unidade que ela costumava constituir no drama. Poder-se-ia falar de outros elementos que sempre constituíram o teatro: o espaço, a linguagem, os corpos. Assim, se você começa a olhar mais de perto, e com um pouco mais de paciência, uma série de procedimentos e uma série de formas teatrais, que a gente costuma ver como coisas muito experimentais, são compostas por elementos tradicionais, coisas que já existiam no teatro. [...] Agora eu quero voltar ao que eu disse inicialmente, ao primeiro ponto que esclareci, que é: qual o interesse que isso tem para o teatro político, para se pensar politicamente o teatro?

Eu vou começar com uma frase de Heiner Müller - Uma frase muito bonita, que diz: "A tarefa da arte é tornar a realidade impossível."

O tempo tem para nós uma função fortemente ideológica. Com a descontinuidade do tempo, podemos nos sentir em casa. Com a descontinuidade, ou com uma nova construção desse tempo, que não a da continuidade, a gente pode perceber ou suspeitar que existem outras possibilidades de tempo ou de construção dessa realidade. [...]

Quero começar com um exemplo de como a política entra na arte, o exemplo da interrupção. A interrupção, a pausa, ou a cesura, como Holderlin dizia. Esse movimento da pausa e da interrupção pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar sobre o que é esse elemento. Você interioriza o andar e, com isso, se distancia dele. Esse conceito da interrupção e da cesura⁹⁸ é muito simples mas tem muitas significações. Ele não se relaciona somente com essa percepção do sensível, com a surpresa

⁹⁸ Na tradução disponível para este trabalho, a palavra utilizada é "cesura", embora pareça fazer mais sentido o uso da palavra "censura", de tal forma que aqui talvez tenha ocorrido um erro de tradução ou de digitação. Apesar disso, mantivemos na citação a palavra exata utilizada no texto consultado.

e com a coisa inesperada. Ele se relaciona também com nossos conceitos e com nosso pensamento. Pode funcionar como um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso. (LEHMANN, 2003, p. 10 a 11)

Em *Roberto Zucco*, temos esse olhar diferenciado para o protagonista e para os personagens que o rodeiam, possibilitando que suas presenças não nos fiquem interiorizadas de maneira irrefletida, isto é, a forma como Koltès trabalha seus personagens nos faz pensar sobre eles e sobre os significados aos quais eles dão forma. Sobre essa forma, podemos pensar em três partes: Roberto Zucco; os outros personagens; e a relação entre Zucco e os outros personagens.

Primeiro, falemos do personagem Roberto Zucco. É difícil vê-lo como um herói da peça, visto que nem ele mesmo deseja ser considerado um. Na cena do metrô, em que Zucco conversa tranquilamente com um idoso, ele é claro acerca de sua visão sobre os heróis:

Eu não sou um herói. Os heróis são criminosos. Não existem heróis cujas roupas não sejam sujas de sangue, e o sangue é a única coisa no mundo que não pode passar despercebida. É a coisa mais visível do mundo. Quando tudo estiver destruído, quando só tiver uma bruma de fim de mundo cobrindo a terra, vão ficar ainda as roupas sujas de sangue dos heróis. (KOLTÈS, Cena VI)

Podemos, então, dizer que Zucco é um vilão? Bom, Roberto Succo certamente pode ser visto como um vilão social, um inimigo público. E devido a isso, uma peça cujo protagonista é explicitamente inspirado no citado assassino em série, convida o espectador, antes mesmo de entrar no teatro, a vê-lo dessa forma. E aqui mora uma potência incrível do texto de Koltès, visto que o grande vilão não nos aparece de forma simples ou de uma maneira que estamos acostumados a ver na realidade. A interrupção que Lehmann fala é feita através de Zucco, nos permitindo abandonar a interiorização irrefletida do vilão, pensar sobre ele e, através disso, pensar sobre a Maldade. Em outras palavras, o elemento que apresentei antes, presente em *Cobra Kai*, da mutabilidade da função de vilão não aparece em *Roberto Zucco*, pois Zucco não é herói nem vilão, não é Bom nem Mal. Ele é um catalisador de pensamento sobre tudo isso ou, novamente, uma força de perturbação da normalidade.

Como apontei no subtópico 3.2.1, existe uma semelhança entre a experiência de conhecer Zucco e Succo. Quando vemos as notícias sobre o assassino em série, não temos um grande conhecimento de sua visão subjetiva das coisas. Ficamos

mais restritos à materialidade de suas ações, isto é, não vemos muito *por que Succo faz as coisas que faz*, nem mesmo sua visão sobre esses feitos. *Vemos, principalmente, o que Succo faz*, em geral acompanhado de grande sensacionalismo. Zucco, assim como Succo, nos é apresentado de forma direta, sem biografia, e assim também são apresentadas suas ações, como quando, na cena II, ele simplesmente mata a Mãe sem dar grandes explicações. E ambas as ações, de Succo e de Zucco, perturbam a concepção de mundo que tínhamos antes, mas no segundo caso temos essas ações não permeadas pelo sensacionalismo, mas pelo lirismo. Em síntese, ao tomar o criminoso em série como mote principal de um texto de teatro, e desenvolver esse texto com o uso dos artifícios que o teatro lhe oferece, Koltès atrai nossa atenção para a existência da Maldade, nos conscientiza dela, assim como a história real do assassino em série o faz, mas com a diferença de que a forma artística permite um pensamento diferente sobre a Maldade do que o promovido pelo caso real. Talvez *Roberto Zucco* seja um dos melhores exemplos do que falava Artaud, da transformação da potência do assassino, que se esgota, na potência do ator, que permanece (ARTAUD, 1993, p. 19), de como a arte pode tomar estes crimes de gratuita estranheza, cuja existência demonstra que a intensidade da vida está intacta, e orientar melhor a potência que os origina (ARTAUD, 1993, p. 3).

Entre os exemplos que podemos citar de como Roberto Zucco abala nossa normalidade estão algumas rubricas do texto, como a da cena inicial que afirma que Zucco atravessa tranquilamente o telhado a prisão, rumando para sua fuga (KOLTÈS, Cena I), rubrica esta que favorece o estranhamento do público, visto que “tranquilamente” não seria uma característica normalmente esperada de se ver no ato de fugir da prisão. Para além das rubricas, temos um interessante exemplo na recorrente afirmação de Zucco de que ele quer ir para a África. Se partirmos do fato de que Koltès era um francês, então, na medida em que as subjetividades que caminham pela Europa ainda são permeadas pela ideia do *Fardo do Homem Branco*⁹⁹, a ideia de que a raça branca foi eleita por Deus para espalhar a civilização pelo mundo¹⁰⁰, não é absurdo considerar a fala de Zucco como algo simbólico, pois

⁹⁹ *The White Man's Burden* é um poema escrito por Rudyard Kipling, escritor britânico conhecido, entre outras coisas, por romantizar a colonização, em especial a da África.

¹⁰⁰ Esta ideia de uma missão civilizatória dos povos da Europa foi explicitada pelo colonizador britânico Cecil Rhodes. Ainda hoje podem ser encontradas pessoas que sustentam essa ideia de que a colonização foi um bem feito pela Europa para o resto do mundo, apesar de todos os argumentos em contrário.

a Europa, dentro dessa mentalidade de missão civilizatória, seria a norma, a normalidade, e a África seria a não-Europa, o fora da norma, o anormal. E quando Zucco, um europeu cujas ações são feitas em solo europeu, afirma que quer sair da Europa e ir para África, isso pode funcionar como símbolo para o desejo de sair da norma e ir para o fora da norma. Esse simbolismo funciona melhor, talvez, para os europeus, visto que nós, na condição de colonizados, não estamos tão suscetíveis a ver a colonização com tão bons olhos¹⁰¹.

Deixando Zucco um pouco de lado e partindo para uma análise mais geral dos outros personagens, a primeira coisa que salta aos olhos é o fato simples de que, na peça, nenhum personagem tem nome próprio, exceto Zucco. A Puta, a Menina, o Irmão da Menina, o Inspetor, todos eles nos são apresentados de uma maneira que não enfatiza sua individualidade, mas que os coloca quase como arquétipos, como representantes de um lugar social, de incontáveis pessoas reais que compartilham com tais personagens mais ou menos características. E através desses agentes representativos Koltès consegue produzir toda a sorte de estranhamentos.

Para além da já exposta sexualidade presente em diversos momentos da obra, Koltès consegue apresentar alguns de seus personagens de uma maneira contrastante, incentivando no espectador/leitor novas possibilidades de percepção. O principal exemplo disso é o contraste existente entre os policiais e marginais (no sentido de sujeitos marginalizados) em *Roberto Zucco*. Na cena IX, em que a Menina é interrogada por dois policiais, é interessantíssimo notar que, diferente da maioria dos textos anteriores, as falas dos policiais são curtas, simples, objetivas e bastante violentas. Eles ameaçam constantemente a Menina, dizendo que irão espancá-la ou mesmo levá-la para uma sala de tortura. Embora essa não seja a única cena em que policiais aparecem, é uma das cenas onde eles são postos em maior destaque, e quando comparamos seu texto com o texto da Puta, na cena IV, ou do Fortão, na cena VIII, fica perceptível a oposição entre os textos. A Puta, ao narrar o assassinato do Inspetor por Zucco, além de assumir uma função análoga à do mensageiro nas antigas tragédias gregas, apresenta em sua fala uma certa sofisticação no uso da linguagem, ao abrir sua narração dizendo que “forças diabólicas acabaram de atravessar o Pequeno Chicago” (KOLTÈS, Cena IV). Sua

¹⁰¹ O que não impede que alguns o façam.

fala extensa, ainda que descreva um assassinato, não é carregada de violência, salvo evidentemente a violência do fato narrado em si. Já o personagem do Fortão é, de início, semelhante aos policiais. Ele é constantemente provocado por Zucco e espanca o protagonista a cada provocação. Entretanto, quando Zucco já está bastante machucado e melancólico, sentado no chão de uma cabine telefônica, o Fortão espontaneamente vai até Zucco e começa a conversar calmamente com ele. Uma das primeiras falas desse personagem é, curiosamente, que ele “não gosta de brigar”. A conversa, embora curta, mostra até mesmo um certo acolhimento do Fortão com Zucco, e ainda que as falas de Zucco muitas vezes pareçam delirantes ou poéticas¹⁰², o Fortão não manifesta nenhuma estranheza em relação a elas, sustentando um diálogo com Zucco atravessado de metáforas.

O contraste entre essas cenas abre margem para uma interessante leitura. Os policiais são, naturalmente, os representantes da lei, de uma sociedade e, podemos dizer sem exageros, da norma¹⁰³. Os marginais, por sua vez, são os representantes do fora da lei, da margem da sociedade, da transgressão à norma. A lei e a sociedade são expostas de forma simples e violenta, nos convidando a pensar no quanto essa sociedade é desejável em sua forma atual, ou mesmo convidando-nos a desviar o olhar das convenções sociais e direcioná-lo para aquilo que está fora da lei. Esse fora da lei, por outro lado, é apresentado de uma maneira elaborada, por vezes sensível e provocativa, também convidando o olhar do espectador a abrir-se, e pensar nesses esquecidos sujeitos que, muitas vezes, tem sua existência e humanidade reduzidas a uma palavra, como puta, vagabundo, além de poderem ser enxergados num sentido metafórico, com esses personagens representando a anormalidade, enquanto os policiais, como já dito, representam a normalidade¹⁰⁴.

Outra personagem que nos provoca algum estranhamento é a Senhora. Essa personagem é sequestrada por Zucco em um parque, e ao final da cena Zucco mata, gratuitamente, o filho da Senhora. A cena do sequestro é, por si só, bastante

¹⁰² Por exemplo, quando o Fortão pergunta a Zucco “Em que você está pensando, garoto?”, Zucco responde “Estou pensando na imortalidade do caranguejo, da lesma e do besouro.” (KOLTÈS, Cena VIII)

¹⁰³ Toda lei é uma norma, mas nem toda norma é uma lei. Muitas das normas que regem nossa vida não estão oficializadas na forma de uma lei. Dessa forma, a passagem acima não é redundante, embora possa parecer.

¹⁰⁴ Caso ainda não esteja claro para o leitor, reitero que, neste trabalho, a palavra “normalidade” não denota algo positivo, salutar, benigno ou mesmo desejável. O mesmo se aplica, mutatis mutandis, à palavra “anormalidade”.

bizarra. As pessoas ao redor ficam tecendo inúmeros comentários, muitas vezes comentários tão absurdos que chegam a ser um tanto cômicos. E ao final da cena, Zucco diz simplesmente “Vão embora.” e a rubrica seguinte a esta fala inicia com a instrução “*todo mundo vai embora*”, sendo que nesse “todo mundo” estão incluídos alguns policiais (KOLTÈS, Cena X). Uma cena depois, a Senhora está sendo feita refém por Zucco em uma estação de trem, mas não parece estar nem um pouco assustada com a situação. Ela conversa tranquilamente com ele, inclusive manifestando o desejo de embarcar junto de Zucco no trem, além de dizer que Zucco, o homem que a sequestrou e matou seu filho, não a desagradou desde que ela o viu (KOLTÈS, Cena XII). Toda essa situação da Senhora ganha ainda outro grau de estranhamento quando ela, subitamente, começa a questionar Zucco sobre o assassinato de seu filho. E mesmo ao final da cena, ela segue dizendo que deseja ir junto de Zucco. Se existe um núcleo da peça cujas cenas e diálogos fogem a qualquer noção de normalidade que possamos ter, esse núcleo é o da Senhora, com falas, temas e situações que provocam-nos a refletir, perturbam-nos e, de certa forma, funcionam um pouco como alívio cômico pelo grau de absurdo.

Por fim, resta-nos observar o que acontece no encontro de Zucco com os demais personagens. Como sustentei ao longo deste subtópico, Zucco é esse personagem atípico, cujas ações nos são estranhas e nos provocam a pensar, enquanto os outros personagens são quase arquétipos com os quais podemos nos identificar mais ou menos, e que também nos provocam o pensamento. Mas algo a mais surge no encontro entre essas duas polaridades da peça, entre nós e esse sujeito atípico, e acreditamos que não haja nenhuma cena que explicita melhor esse algo do que a cena VI, em que Zucco está preso em uma estação de metrô ao lado de um senhor idoso (chamado apenas de Senhor), com quem conversa calmamente, tendo acima dos dois um cartaz de “procurado” de Zucco.

É bastante possível que o Senhor seja o próprio Koltès, visto que, até onde sei, a ideia de escrever *Roberto Zucco* ocorreu quando, no metrô de Paris, Koltès viu o cartaz de procurado de Roberto Succo¹⁰⁵. A curta cena, composta de 5 falas,

¹⁰⁵ Esse ocorrido é afirmado por Miguel Graça. Sobre o ocorrido, Graça também diz “Mas em vez de uma havia quatro fotografias, todas elas tão diferentes que era necessário olhar várias vezes para elas para se ter a certeza absoluta de que era a mesma pessoa, e essa figura real camaleônica terá sido a proposta primeira na criação da personagem fictícia, impossível de realmente conhecer para lá da persona que nos é mostrada e se vai alterando de cena para cena.” Disponível em <https://www.tecascais.com/roberto-zucco/#:~:text=QUEM%20%C3%89%20ROBERTO%20ZUCCO%3Fda%20imagem%20de%20um%20criminoso>. Acesso em 06/03/2023.

sendo 3 monólogos, possui muitos elementos interessantes, como as indicações de que Zucco, diferente de outras cenas, é gentil e acolhedor com o Senhor, acalmado-o e ajudando-o a ir embora do metrô ao final. A fala do Senhor, em especial a primeira, descreve uma experiência que poderia, certamente, ser comparável à que Koltès teve ao conhecer a existência de Succo, experiência essa que é descrita de tal forma que nos ajuda a pensar numa experiência mais geral que o espectador possa ter ao entrar em contato com algum acontecimento impactante, como os crimes de Succo, a peça *Roberto Zucco*, ou ainda outros acontecimentos de impacto.

Todos os dias vivemos nossas vidas normalmente. Cumprimos horários, conversamos com pessoas, pagamos contas. E independente do quão consciente se façam essas coisas, muitos de nós sabem que existem serial killers, sabem que existe violência ou que existe Maldade, e sabemos disso mesmo enquanto cumprimos horários, conversamos com pessoas ou pagamos contas. Mas às vezes algo acontece, algo que nos impacta profundamente de uma maneira difícil de explicar. É como se ganhássemos a consciência de algo, mas num nível mais profundo que o intelectual, isto é, não tomamos conhecimento de algo novo, mas parece que tudo que conhecíamos muda de perspectiva. O mundo, que antes nos era familiar como a cozinha de casa, tem sua aura de normalidade rompida, e embora nada de efetivamente novo tenha surgido, nossa percepção é afetada de uma forma mais sensível pelas coisas, isto é, embora tudo siga igual, nada será como era antes. Após acompanhar o fim da vida de um rapaz que, independente de qualquer coisa, matou os pais e cruzou a França matando ainda outras pessoas que atravessaram seu caminho, Koltès certamente não ficou surpreso com a existência de assassinos em série, não descobriu nada novo. Ele seguiu tendo horários para cumprir, pessoas com quem conversar e contas para pagar, mas a experiência Roberto Succo rompeu uma normalidade profunda do autor, um entendimento de mundo cujas raízes vão até o coração. Sobre essa experiência é que nos fala o Senhor, é que nos fala Koltès através de seu personagem, num monólogo que, por tudo que falei aqui, é um dos momentos altos de *Roberto Zucco*.

Eu sou um homem velho e me atrasei mais do que seria razoável. Eu estava todo feliz por ter conseguido pegar o último metrô quando de repente, num cruzamento deste labirinto de corredores e escadas, eu não reconheci mais a minha estação, que eu frequento no entanto tão regularmente que eu pensei que a conhecia tão bem quanto conheço a

minha cozinha. Mas eu ignorava que ela escondia, por trás do percurso simples que eu faço todos os dias, um mundo obscuro de túneis, de direções desconhecidas que eu teria preferido ignorar mas que a minha distração confusa me obrigou a conhecer. Aí de repente as luzes se apagam e deixam somente a claridade dessas luzinhas brancas que eu nem sabia que existiam. Eu ando então, seguindo reto, em um mundo desconhecido, o mais rápido possível, o que não quer dizer muita coisa em vista do homem velho que eu sou. E quando no fim dessas intermináveis escadas rolantes paradas eu tenho a impressão de ter achado uma saída, tandan!..., uma grade enorme interdita a passagem. Agora aqui estou eu, numa situação bem fantástica para um homem da minha idade, punido pela minha distração e pela lentidão do meu passo, esperando não sei exatamente o que e eu nem quero muito saber, porque tem umas novidades hoje em dia que realmente, na minha idade, são difíceis de engolir. Sem dúvida é a manhã, é, sem dúvida é isso que eu estou esperando nesta estação que me era tão familiar quanto a minha cozinha, e que agora me dá medo. Sem dúvida eu estou esperando que as luzes normais se acendam de novo e que passe o primeiro metrô. Mas eu estou muito ansioso porque eu não sei como eu vou ver a luz do dia de novo, depois de uma aventura tão extravagante, esta estação não vai parecer nunca mais a mesma, eu não vou poder mais ignorar a presença dessas luzinhas brancas que não existiam antes; e também, uma noite em claro, eu não sei o que ela faz com a vida, eu nunca passei uma noite em claro, tudo deve ficar em outra escala, os dias não devem mais se alternar como as noites como era antes. Eu estou muito ansioso em relação a tudo isso. (KOLTÈS, Cena VI)

Enfim, se retomarmos novamente o referencial teórico deste trabalho, temos o entendimento de que a estrutura da Maldade está fortemente associada à ideia de normalidade, esse engessamento das coisas do mundo. Neste subcapítulo tentei evidenciar como *Roberto Zucco* tenta desestabilizar esse engessamento, seja pelas discussões que evoca ou pelas outras estratégias aqui apresentadas e discutidas, isto é, *Roberto Zucco* tenta constituir-se como força de perturbação da normalidade em diversos níveis, e assim abordar o tema da Maldade. Tanto *Cobra Kai* quanto *Roberto Zucco* abordam esse tema, *mas trabalhando suas questões e discutindo a Maldade de maneiras diferentes, com diferentes ênfases*. Mas independente de qualquer diferença, o tema comum da Maldade já permite que ambas as obras sejam vistas como produtoras da pestilenta consciência necessária para qualquer transformação política, pois revelam, afirmam, exteriorizam a crueldade latente através da qual se localizam todas as possibilidades perversas do espírito de um indivíduo...

... ou de um povo¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Paráfrase de Antonin Artaud.

Capítulo 4: A Maldade e suas perspectivas

Ao longo da história, parece que tivemos mais facilidade de olhar para a monstruosidade do ser humano do que para a humanidade dos monstros. O resgate do ser humano, a reflexão sobre as condições que levam um sujeito a praticar toda sorte de Maldades, nos parece ainda estar ofuscada pelas paixões que o tema da Maldade suscita. Isso parece ocorrer, em especial, no debate público fora da academia, de tal forma que a noção de Maldade manifesta em *Karatê Kid*, onde Bem e Mal são “preto e branco” (como nos diz o próprio Ralph Macchio), ainda habita os corações e mentes¹⁰⁷ de muitos de nós, isto é, ainda habita nossa realidade política. Não à toa, obras como as de Arendt foram taxadas por alguns como “justificadoras do nazismo”, pois muitos não sabem a diferença entre tentar compreender e justificar, e essa perspectiva preto e branco do Mal implica, justamente, na ideia de que não há nada para ser compreendido.

A diferença fundamental entre a concepção preto e branco da Maldade e a concepção “cinzenta” da Maldade pode ser resumida em termos simples. Basicamente, a concepção cinzenta (em favor da qual argumentei neste trabalho através de meu referencial teórico) compreende que a Maldade estrutura-se no sujeito ao longo do tempo, isto é, parte do entendimento de que não nascemos prontos, não viemos ao mundo completos em nossa subjetividade e, conseqüentemente, em nosso comportamento. Assim, ao longo do desenvolvimento histórico do sujeito, podem acontecer, em maior ou menor medida, toda a sorte de eventos que cristalizam nele tendências violentas ou desumanas de alguma forma. Já a concepção preto e branco compreende que a Maldade é algo inerente ao sujeito e imutável, é uma mácula existencial para a qual se encontram toda o tipo de causas¹⁰⁸, como se o sujeito tivesse uma vontade que “... ao contrário da vontade kantiana, quer ser puramente, gratuitamente, universalmente má; é a má vontade” (SARTRE, 1995, p. 27). Como dito, seja pela ausência de pensamento naquele que pratica o Mal, seja pela origem inconsciente do Impulso de Morte (como Impulso

¹⁰⁷ Essa maneira belíssima de qualificar a política, como uma luta pelos corações e mentes, foi dita pelo economista André Lara Resende, em um debate no Insper, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WmtK3DkWIEA> Acessado em 11/09/2022. A frase em questão se encontra entre o minuto 17:39 e 17:49.

¹⁰⁸ A genética foi e ainda é a ideia mais perigosa acerca das “causas da Maldade”, aqui entendendo “causa” como fator gerador da Maldade e indissociável do sujeito. Outras propostas de explicação já caminham para uma leitura mais esdrúxula da realidade, mas não menos popular, como algum ascendente em algum lugar do zodíaco.

secundário), os referenciais teóricos analisados neste trabalho favorecem a concepção cinzenta da Maldade, mas antes de entrarmos na conclusão final desta pesquisa, gostaríamos de fazer mais algumas considerações complementares sobre as duas concepções de Maldade.

A concepção preto e branco de Maldade beira o absurdo quando a observamos com atenção e tentamos aplicá-la à extrema maioria da população. Pois como observou Kant¹⁰⁹, a vontade que move o sujeito não atua nele isoladamente, mas numa relação constante com a razão. Os sujeitos, dotados da capacidade de pensamento, podem pensar sobre suas ações e desejos, e não são impelidos a executarem uma determinada ação simplesmente porquê assim o desejam. Arendt argumenta, justamente, que é a ausência do pensamento que constitui condição necessária para o aparecimento da Maldade, mas a presença do pensamento é uma possibilidade comum do ser humano. Pode se objetar a isso alegando o fato de que a capacidade de raciocínio fica tão comprometida quanto maior for a exposição do sujeito à miséria, mas isso apenas confirma que as causas da Maldade são em partes socioeconômicas e, portanto, não naturais e mutáveis. E ainda que sejam concebíveis casos de sujeitos que não gozam plenamente de suas faculdades mentais, esses casos se mostram, fundamentalmente, a exceção e não a regra para a população humana, e a menos que consideremos que vivemos num país de Ricardos Terceiros, esses sujeitos constituem caso atípico cuja discussão foge ao escopo deste trabalho, sendo que meu objetivo aqui foi ampliar a compreensão das causas que levam ao colapso moral de toda uma nação, para além da naturalização da Maldade.

Além do absurdo flagrante da noção preto e branco da Maldade, é interessante pensarmos nas perturbadoras consequências implicativas de tal raciocínio. Pois se consideramos a existência de sujeitos inerentemente e imutavelmente Maus e causadores do Mal na sociedade, isto é, de sujeitos que são Maus elementos do corpo social, a chave do progresso social torna-se, inevitavelmente, a eliminação da Maldade através da eliminação dos Maus elementos. Dessa forma, a mudança para uma sociedade melhor se daria pela identificação do fator determinante da Maldade, por exemplo algum gene, e sua subsequente eliminação física, isto é, a eliminação do gene Maligno, a morte dos

¹⁰⁹ Vide subcapítulos 1.2 e 2.1.

portadores deste gene, um genocídio.

Não é surpreendente, após o parágrafo anterior, que as melhores elaborações da ideia da Maldade preto e branco venham justamente de estudos sobre o Holocausto, pois este evento foi a expressão máxima desta concepção. Neste caso, os “Bons” eram os nazistas, o fator determinante da Maldade era a genética constitutiva da população judaica, isto é, o judeu era o “Mau elemento”, e a “solução final do problema” foi, justamente, o extermínio físico do povo judeu.

O leitor, talvez, tenha ficado um tanto chocado com as últimas constatações, pois jamais percebera a perversidade oculta por trás da ideia de que “as pessoas são simplesmente Más”, e talvez incline-se a dizer que “não é necessário chegar a tal ponto”. Pois bem, vejamos outras possibilidades. Pode-se dizer que “basta deixar estes Maus elementos isolados da sociedade”, isto é, identificar os Maus elementos e isolá-los em uma espaço geográfico. Em outras palavras, propõe-se reunir, agrupar, concentrar sujeitos em um determinado lugar, digamos um campo, e que poderia, sem exageros, ser chamado campo de concentração.

Por fim, é possível defender que estes sujeitos vivam entre nós, contanto que suas ações sejam mantidas em constante observação, o que equivale a defender uma política de policiamento ostensiva, ativa e constante com pessoas portadoras de uma característica específica¹¹⁰. E se defendemos que tal policiamento seja feito em todos nós, reconhecendo nossa incapacidade de identificar os Maus elementos, defendemos, portanto, que nossa sociedade organize-se em torno de um aparato de monitoramento e coerção, isto é, uma sociedade pautada em dois princípios: o princípio do vigiar e o princípio do punir¹¹¹. Há quem considere essa sociedade desejável e possível de funcionar harmonicamente, mas é necessário ter em mente que estes princípios, quando alicerçam a vida em sociedade, carregam em si as sementes da tirania, pois a definição de quem são os Maus elementos fica sujeita ao juízo de quem governa. Turing foi vigiado e punido pela sua homossexualidade, e tudo isso na forma da lei. A vigilância e a punição não são fundações desejáveis para nossa estrutura social, mas sim uma demanda resultante do nosso fracasso em viver em sociedade.

Neste ponto do texto já deve estar bastante claro para o leitor a necessidade

¹¹⁰ Em nosso tempo, algumas pessoas já vivem esta realidade, e a “característica específica” em questão é uma certa cor de pele.

¹¹¹ Sobre como estes princípios permeiam a sociedade moderna, vide *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault.

de pensarmos a Maldade em termos cinzentos, mas apesar disso, o mundo contemporâneo encontrou uma forma curiosa de reagir a tal fato, forma esta que ficou conhecida como “cultura do cancelamento”. Essa prática se mostra ineficiente como ação política, embora isso possa parecer contra-intuitivo para alguns. Pois o cancelamento, longe de ser uma forma de eliminar a Maldade e seu produtor, constitui-se duplamente em um verdadeiro assassinato simbólico. Primeiro, porque “mata simbolicamente” a pessoa cancelada, apagando sua existência da experiência do cancelador, produzindo uma espécie de ostracismo moderno e que leva as pessoas a fecharem-se em bolhas de identificação mútua, cada vez mais isoladas e conflituosas entre si. Esse processo estimula, cada vez mais, a deterioração do tecido social. Segundo, o cancelamento “assassina” a pessoa cancelada enquanto símbolo, isto é, enquanto um significante que dá forma a vários significados. Desta forma, o cancelador apenas ignora o que o outro representa, isto é, evita olhar para a realidade e para as discussões que emergem dela. Esse processo de negação da realidade está intimamente associado à formação de ideologias¹¹².

A necessidade de se resgatar o sujeito de sua tendência a produzir o Mal escancara a ineficiência da cultura do cancelamento em gerar mudança política, visto que ela é, fundamentalmente, um processo de não resgate do sujeito. Esta ineficiência a tornaria apenas um erro estratégico, não fosse o fato de tal cultura articular na sociedade um terreno fértil para o surgimento de regimes políticos violentos.

A luta por transformação política, quando feita em concordância com os Direitos Humanos, demanda compreender que estes direitos são universais para o ser humano, e não restritos a um grupo humano específico, isto é, a defesa dos direitos humanos implica em não deixar nenhum ser humano para trás, tornando necessária uma atuação sobre oprimidos e opressores, seja qual for o entendimento que se tem sobre estas categorias. Em suma, uma profunda transformação política pautada numa ética humanista¹¹³ demanda um resgate dos sujeitos e de sua humanidade. *Mas não é a intenção desse texto incorrer no equívoco de produzir um discurso de convivência com atos de violência de todo tipo.* Se uma pessoa sofre um ato de violência, seu primeiro direito é afastar-se de seu algoz, e o primeiro dever da

¹¹² Como foi explicado a partir da análise do pensamento de Hannah Arendt.

¹¹³ E, reitero, esta é a perspectiva deste trabalho, como explicitarei no primeiro capítulo.

sociedade é proteger a vítima. Após, o segundo dever da sociedade é fazer com que esse algoz assuma a responsabilidade pelas consequências de seus atos. O ponto posto por este texto é que o ato de ignorar a existência do Malfeitor ou ignorar a necessidade de discutir sua Maldade não faz sentido como modo de ação política, sendo necessário não só explorar as possibilidades de mudança de conduta do sujeito como, principalmente, explorar as possibilidades de *prevenção* do surgimento da Maldade, isto é, *a reorganização das forças sociais para que não mais origemem sujeitos inclinados a produzir o Mal*.

É urgente repensarmos a Maldade. A persistência em nós da ideia ultrapassada de que o Mal é algo inerente a certos sujeitos parece oriunda de uma descrença no potencial do ser humano de afirmar a vida, como se fosse mais fácil “abandonar as ovelhas desgarradas”. Mas essa ideia, além de absurda, é perigosa. Se queremos que sangue não mais “caia sobre nós e sobre nossos filhos”¹¹⁴ temos de *discutir a gênese da Maldade em nossos corações e mentes, em nosso povo, em nossa política*, para que não mais venhamos a eleger governantes com Cristo na boca, Maldade no coração e merda na cabeça.

Sobre isso o Teatro tem muito o que falar, visto que *nossa possibilidade de ação política é, antes de mais nada, a possibilidade de propor discussões*. E no caso do Teatro, discutir a Maldade é discutir sobre o vilão como aquilo que ele é, isto é, um ser humano. É compreensível que tal discussão gere desconforto, visto que se propõe a ser “... a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito” (ARTAUD, 1993, p. 24), mas isso não significa que possamos deixar de fazê-la. A tarefa política urgente do Teatro é debater a vilania sem desumanizar a figura do vilão, o que implica em tomar a cruel e horrorizante consciência de que o carrasco que tanto desprezamos possui algo em comum conosco, sua humanidade, e conseqüentemente reconhecer que, se estivéssemos no lugar dele...

...talvez tivéssemos feito o mesmo.

¹¹⁴ O evangelho segundo Mateus, capítulo 27, versículo 25.

Conclusão

Eis o fim de um pensamento. Agora que este trabalho se aproxima de sua derradeira conclusão, quero tecer algumas considerações sobre a Maldade e sobre o amor. O amor mais convicto é aquele sustentado mesmo quando pregado numa cruz. Da mesma forma que este amor resiste à dor, o pensamento sobre a Maldade tem de contemplar a ebulição de paixões de seu momento histórico, mas sem ceder às tentações a que essas paixões nos convidam, as tentações de se pensar de forma simplista. É necessário um distanciamento que nos permita ver as coisas numa perspectiva panorâmica, bem como encontrar os pontos de cruzamento entre os grandes pensamentos.

Neste trabalho, busquei compreender as questões gerais acerca da Maldade analisando e buscando encontrar as relações entre os pensamentos de Hannah Arendt e Wilhelm Reich, dois pensadores, ambos judeus, que viveram na Alemanha Nazista e buscaram compreendê-la. Ao longo deste texto, busquei também sintetizar os aspectos mais relevantes de seus pensamentos para esta análise, e desenvolver uma argumentação que desse conta dos detalhes, mas acho que pode ser positivo retomar, mais uma vez, os pontos centrais de seus pensamentos agora que o trabalho se aproxima de seu final.

Uma palavra que utilizo para analisar tanto o pensamento arendtiano quanto o reichiano foi a palavra “normalidade”. Esta palavra foi utilizada sempre em referência a ideia de norma, de normatização, à fixação da vida pública e privada em uma forma que não dá conta das diferenças existentes entre cada sujeito, das necessidades de mudança que se impõem às sociedades, etc, e argumentei que esta ideia permeia o pensamento de ambos os autores. Mas existe um outro sentido para a palavra “normalidade” ou “normal” que talvez seja melhor se ter em mente aqui, e que é presente em ambos os pensamentos de maneira quase inquestionável. *“Normal” diz respeito, também, à maioria, à regra e não à exceção.* Tanto no pensamento arendtiano quanto no reichiano, vemos a tentativa de compreender como a Maldade se estrutura no ser humano médio, no ser humano em geral, na maioria das pessoas que compõe a sociedade, e não nos sujeitos atípicos que geralmente vemos como protagonistas dos atos Malignos mais hediondos. Seu objetivo é compreender a Maldade nos sujeitos “terrível e assustadoramente normais”, nas massas cujo apoio é imprescindível para a

sustentação de qualquer regime político. E em ambos os pensamentos vemos, em alguma medida, uma reflexão acerca das características do indivíduo que sustenta os mais Malignos regimes políticos, sendo o grande objeto de análise dos autores o caso mais absurdo de Maldade institucionalizada de que já se teve notícia, o regime nazista. *Arendt fala sobre a Banalidade do Mal, sobre como a ausência de pensamento crítico, reflexivo, ponderativo, está na gênese da aceitação da Maldade do regime pelo indivíduo, ausência esta que pode ser relacionada com o pensamento de Reich a partir do esquema teórico de que este autor parte, sendo que Reich analisa as raízes inconscientes dessa Maldade e dessa ausência de pensamento a partir da estruturação no sujeito de uma mentalidade autoritária, isto é, a mentalidade autoritária está relacionada às atitudes impensadas, irrefletidas, que são a gênese da Maldade.* Sobre esses pensamentos, encontro justamente numa pensadora brasileira a síntese mais clara do que tento defender neste trabalho. Em entrevista recente, a psicanalista e pensadora Suely Rolnik nos apresentou uma das elaborações mais inequívocas sobre o que constitui a essência de um regime político. Segundo ela o regime não constitui mera abstração, mas estrutura-se através da organização do sujeito segundo uma *forma de existência*, que dá consistência existencial ao regime, isto é, essa forma de existência constitui *a carne do regime*¹¹⁵. Sem sujeitos vivendo segundo um determinado modo de vida, não existe regime político baseado neste determinado modo. Desta forma, torna-se imprescindível para qualquer reflexão sobre política também pensar e repensar as nossas formas de existência. A partir disso, ficam as questões fundamentais para toda a arte, e especialmente todo teatro, que tenha o objetivo de ser político, de estimular transformação política: Que formas de existência estamos construindo? Que formas de existência queremos construir? Ou ainda, de maneira mais grotowskiana, que formas de existência não queremos mais construir?

As perguntas acima apresentadas abrem, cada uma delas, um oceano de novas reflexões e pesquisas que podem ser feitas, dentro e fora do campo acadêmico das artes, o que é imprescindível para o avanço do conhecimento, visto que para encontrarmos as respostas certas, é necessário fazermos as perguntas certas. Apesar disso, algumas pistas e proposições de respostas já podem ser encontradas nos autores aqui apresentados. Sobre esses autores, é interessante

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mSDqSTiNn-o> Acessado em 18/09/2022. O trecho em questão está entre os minutos 2:35 e 2:45.

constatar o fato de que a grande maioria dos principais referenciais teóricos utilizados para este trabalho vem da Alemanha. Ao mesmo tempo, o exemplo mais radical de Maldade institucionalizada que temos conhecimento vem, também, da Alemanha, ou melhor, da história da Alemanha, a saber a Alemanha Nazista. A origem germânica de ambas as escolhas, dos autores e do exemplo, passou despercebida na elaboração inicial deste texto, tendo sido outros fatores que levaram a tal escolha, mas a constatação deste fato, da presença da Alemanha neste trabalho, revela algo interessante. O mesmo país que produziu uma profusão de pensadores cujas reflexões constituíram toda uma tradição de pensamento que valoriza, justamente, a importância do pensamento racional, produziu também o exemplo maior de Maldade, de barbarismo e, pensando tanto em Reich quanto em Arendt, de irracionalidade generalizada da história humana, isto é, a presença da Alemanha neste trabalho revela uma colossal contradição na história política e intelectual deste país. E para incluirmos ainda mais dois pensadores alemães¹¹⁶, o valor da Alemanha para a reflexão sobre a Maldade e a política fica evidente quando consideramos que a contradição é o motor da história¹¹⁷. Em resumo, a Alemanha tem muito a nos ensinar sobre política, não por ser virtuosa, e não por ser perversa, mas por ser contraditória.

Como afirmei antes, a síntese de Rolnik aponta que os regimes políticos encontram sua encarnação em uma forma de existência. Dessa forma, a Maldade pode ser abordada de duas formas: pode-se abordar a macroestrutura, as questões sociais, o regime em si; ou pode-se abordar a microestrutura, as questões subjetivas, as formas de existência, a carne do regime. Independente de qual das ênfases se dê, a obra de arte tem em si a possibilidade de levantar e promover discussões acerca desses temas, desses regimes e suas formas de existência. E é nessa possibilidade de levantar discussões de relevância pública que mora a potência de transformação política da arte. Pois se é a Maldade que está no cerne de todo regime político que desejamos superar, o imprescindível para a arte é promover a discussão pública sobre esses regimes e as origens de nossa Maldade. Em outras palavras, a potência política da arte não está na proposta de soluções, mas na proposição de questões. Ainda que o artista possa inserir na obra a sua tese

¹¹⁶ Marx e Hegel.

¹¹⁷ Ou ainda, para não sermos tão categóricos e mais precisos e rigorosos, a contradição é *um* motor da história.

sobre como este ou aquele problema deveria ser resolvido, a crença de que é isso que faz a arte ser política significa que o artista se vê como o grande sábio, que tem de levar as respostas às massas estúpidas. Que o artista se vê como o artesão do mundo, que apesar de ser apenas um minúsculo ser humano vivendo num pálido ponto azul flutuando num raio de luz, sabe as soluções dos grandes problemas da sociedade. *Em suma, a potência política da arte não está na tese, a tese é prescindível, mas sim em sua capacidade de elaborar as questões, na problematização.*

As obras de arte que me propus a analisar, *Cobra Kai* e *Roberto Zucco*, são obras cujas teses, se existem, são muito menos relevantes do que as discussões que propõem. Mas existe uma diferença de abordagem da Maldade nas duas. *Cobra Kai*, por tudo que foi argumentado, aborda muito mais as questões subjetivas acerca da origem da Maldade, trazendo luz a discussões sobre os elementos que originam as formas de existência consistentes com as Maldades que vemos em nossa sociedade. *Roberto Zucco*, por outro lado, enfatiza muito mais a macroestrutura, abordando o regime em si. As discussões sobre a subjetividade podem ser vistas em *Zucco*, mas de maneira muito mais tangencial. O texto de Koltès utiliza o assassino em série para nos fazer pensar sobre diversas questões sociais, mas sem entrar na origem subjetiva dessa Maldade nem em *Zucco*, nem em *Succo*, nem nos sujeitos terrível e assustadoramente normais que, em conjunto, formam as massas. No já citado texto de Miguel Graça sobre *Roberto Zucco*¹¹⁸, o autor corrobora meu entendimento do texto de Koltès, ao observar que em *Roberto Zucco* “não há espaço para a banalidade, o que aqui se traduz por investigar os crimes ou encontrar-lhes um significado”. Mas se a gênese da Maldade está justamente nessa banalidade, há uma perda de potência política em não considerá-la. Neste trabalho, argumentei que a Maldade mais generalizada não está restrita ao assassino em série ou ao líder totalitário, mas se encontra nas pequenas Maldades que exercemos, que reproduzimos e com as quais somos coniventes. Em suma, é nessa banalidade que está o coração das trevas, não a toa chamada Banalidade do Mal.

Assim sendo, embora ambas as perspectivas de abordagem da Maldade pela

¹¹⁸ Para evitar confusões, o texto em questão pode ser lido em <https://www.tecascais.com/roberto-zucco/#:~:text=QUEM%20%C3%89%20ROBERTO%20ZUCCO%3Fda%20imagem%20de%20um%20criminoso.>

arte sejam válidas, a abordagem das questões subjetivas, das formas de existência, tem uma importância fundamental na promoção das transformações políticas que tanto desejamos e necessitamos. A partir disso, é necessário formular uma crítica ao teatro. Nem *Cobra Kai* nem *Roberto Zucco* são exceções em suas respectivas linguagens artísticas, pois assim como *Cobra Kai* aborda a microestrutura da Maldade, não é difícil encontrar outras obras cinematográficas que também o façam¹¹⁹, e da mesma forma que *Roberto Zucco* não aborda tão diretamente as banalidades da Maldade, é bastante difícil encontrar outras obras de teatro que não se restrinjam a discutir a macroestrutura da Maldade¹²⁰. Em suma, parece que o cinema consegue abordar bastante a carne do regime, enquanto o teatro restringe-se em abordar o regime em si.

Como afirmei antes, ambas as perspectivas de abordagem da Maldade são válidas. Mas parece que apenas o cinema dá conta de explorar as duas, pois além da abordagem microestrutural, o cinema também aborda a macroestrutura, seja através de obras originalmente concebidas para virar filme ou seja pela facilidade com que obras teatrais ou de outras linguagens são adaptadas para a arte cinematográfica. Em compensação, o teatro parece estar preso à macroestrutura, não conseguindo descer às profundezas banais do Mal. Essa ausência, essa escassez de obras teatrais que abordem o âmbito subjetivo da Maldade e das questões políticas tolhe a potência política do teatro, limitando sua capacidade de promover o debate público, de problematizar e, conseqüentemente, de contribuir para as transformações políticas. *Em outras palavras, parece que onde o teatro está engatinhando, o cinema já caminhou, já falou e já está entrando na escolinha, e seria uma atitude pouco interessante deixar de reconhecer que, nos assuntos políticos, o cinema tem algo a ensinar para o teatro.* Em síntese, a Maldade pode aparecer na arte pelas esferas macro e micro, sendo a micro de fundamental importância, mas é nesse aparecimento do micro que se promove as problematizações que constituem a potência de mobilização política da arte e do aparecimento da Maldade na arte, de tal forma que, se o teatro deseja ser politicamente potente, a principal conclusão deste trabalho deve ser a seguinte

¹¹⁹ Como os já citados *Precisamos falar sobre Kevin*, *The Wall* ou *O Assassinato de Gianni Versace*.

¹²⁰ Note-se que os exemplos teatrais que citamos anteriormente, tais como *Ricardo III* e *O Jardim das Cerejeiras*, enfatizam o âmbito subjetivo em apenas pequenos trechos. *As Criadas* tem a questão da biografia atravessando toda a obra, mas também tangencia as questões subjetivas sem abordá-las diretamente

questão: como cinema pode apontar ao teatro formas de se abordar o âmbito subjetivo da Maldade, sua microestrutura, suas formas de existência? Neste trabalho aponte algumas pistas para a resposta, mas a pergunta é o legado que mais desejo deixar.

As questões que envolvem o tema da Maldade não são mera abstração teórica, mas sim o cerne da política, e isso busquei explicitar inúmeras vezes neste texto, mas é a realidade que impõe tal constatação a mim. Pois em tempos recentes a Maldade existiu, e ainda existe, em nosso cotidiano de maneira muito visível, absurda e desimpedida. Se queremos uma sociedade com menos Maldade, não podemos seguir negando a relação que existe entre o regime político e a vida cotidiana. Pois a Maldade do governante que, ao trocar duas vezes de ministro da saúde durante uma pandemia mundial, permite que mais de 600.000 pessoas percam a vida não está em nada dissociada de sua mentalidade, que é por sua vez a mentalidade de seu governo. Essa mentalidade é autoritária por excelência¹²¹, caracterizada pelo discurso simplista e contraditório e pela obsessão que se tem em regular a vida dos outros, negando-lhes o direito à diferença. Esses governos revelam a irreflexão de suas falas e o desejo de dominar o outro já na absurda ideia de serem liberais na economia e conservadores nos costumes, mas mostram nas “cuestões” mais inocentes o nível de absurdo a que chegam e o grau de dominação sobre a vida das pessoas que desejam estabelecer, pois negam o direito à diferença e à pluralidade mesmo na mais privada das esferas privadas, na mais íntima das intimidades. A mentalidade do sujeito que não é autoritário diz “eu não me interesso por isso, mas pode ser que alguém se interesse, e se isso não fizer mal a terceiro, então está tudo bem”, enquanto que a mentalidade do governante autoritário diz “eu não me interesso por isso, portanto ninguém deve fazê-lo”, de tal forma que este governante se vê no direito de normatizar a vida alheia em absolutamente tudo, negando aos sujeitos mesmo o seu direito de jogar seu videogame ou de fumar seu cigarrinho de artista. E esses governantes e seus governos não sustentam-se sem massas que pensem como eles. Um governo assim não surge do nada, não surge do mero engodo, da manipulação de informações falsas. Não, um regime assim tem de ser apoiado, tem de encontrar eco nas formas de existência de 58.206.354 pessoas terrível e assustadoramente normais. Sem essas pessoas, não pode haver

¹²¹ E carregada de um teor sexual, como aponta Reich, manifesto em sua necessidade de se proclamar imbroxável.

regime político, e enquanto as formas de existência dessas pessoas continuarem existindo em tal número, um regime de trevas seguirá nos ameaçando, pois ainda que mude o governo, sua carne permanece intacta.

Mas agora, em que vemos a aurora do dia que sucede a esta longa noite de quatro anos, torna-se imprescindível pensarmos sobre o que aconteceu se queremos que não aconteça novamente. Pensar sobre isso constitui-se como o fardo do nosso tempo, e a última vez que alguém pensou sobre o fardo de seu tempo¹²², nos foi apontada a seguinte observação:

Mas permanece também a verdade de que todo fim na história constitui necessariamente um novo começo; esse começo é a promessa, a única “mensagem” que o fim pode produzir. O começo, antes de tornar-se evento histórico, é a suprema capacidade do homem; politicamente, equivale à liberdade do homem. *Initium ut esset homo creatus est* - “o homem foi criado para que houvesse um começo”, disse Agostinho¹²³. Cada novo nascimento garante esse começo; ele é, na verdade, cada um de nós. (ARENDETT, 1989, p. 531)

E na medida em que nosso pensamento se aproxima de seu fim, só nos resta dizer que sobre seu tema, este trabalho falou tudo o que desejava falar, e dito isto, não resta mais nada a dizer. Pois para nós, o que foge ao nosso tema é, pelo menos aqui e agora, apenas um resto. E sobre este resto não nos compete falar nada. O resto ficará para outro momento. Aqui e agora, o resto é nada, o resto é ruído, o resto é detalhe, o resto...

... o resto é silêncio¹²⁴.

¹²² O *Fardo do Nosso Tempo* foi o título original, mas posteriormente alterado, de *Origens do Totalitarismo*, de Hannah Arendt.

¹²³ A citação, feita por Arendt, vem de *A Cidade de Deus*, livro 12, capítulo 20.

¹²⁴ Hamlet, Ato V, Cena II.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Tradução Teixeira Coelho.

Dicionário Michaelis Online. *Verbete: Mal*. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mal/> Acessado em 25/08/2022.

ENDO, Paulo; SOUSA, Edson. Itinerário para uma leitura de Freud. In: FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Porto Alegre: L&Pm, 2016.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Porto Alegre: L&Pm, 2016.

FREUD, Sigmund. **Compêndio de psicanálise**. Porto Alegre: L&Pm, 2018. Tradução Renato Zwick.

GENET, Jean. **As criadas**. [S.L.]: *Ano e Editora não identificados*. Tradução de Pontes de Paula Lima.

GRAÇA, Miguel. **Quem é Roberto Zucco?**. Disponível em <https://www.tecascais.com/roberto-zucco/#:~:text=QUEM%20%C3%89%20ROBERTO%20ZUCCO%3F,da%20imagem%20de%20um%20criminoso>. Acessado em 06/03/2023.

HEALD, Josh; HURWITZ, Jon; SCHLOSSBERG, Hayden. **Cobra Kai**. 5 Temporadas. 50 Episódios. [S.L.]: Produção Netflix, 2018.

KOLTÈS, Bernard-Marie. **Roberto Zucco**. São Paulo: Hucitec, 1995. Tradução de Letícia Coura.

LAFER, Celso. A política e a condição humana. In: ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 341-352.

LEHMANN, Hans-Thyges. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **Sala Preta**, [S.L.], v. 3, p. 9, 26 nov. 2003. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p9-19>.

LUCAS, Julia Kieling. **Terror artístico: Possibilidades de composição teatral visando a experiência de pesadelo**. 2022. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teatro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

OLIVEIRA, Luciano. **Dez lições sobre Hannah Arendt**. 4. ed. [S.L.]: Editora Vozes, 2014.

Organização das Nações Unidas. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 1948. [S.L.].

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

REICH, Wilhelm. **Análise do caráter**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

REICH, Wilhelm. **Psicologia de massas do fascismo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. **A questão judaica**. São Paulo: Ática, 1995. Tradução Mário Vilela.

SOUZA, Hélio José dos Santos. **O problema da motivação moral em Kant**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Ricardo III**. [S.L.]: Ridendo Castigat Mores, 2007. Tradução de Carlos A. Nunes.

TCHEKHOV, Anton. **O Jardim das Cerejeiras**. [S.L.]: *Ano e Editora não identificados*. Adaptação de Lionel Fischer da tradução de Olga Obry e Pontes de Paula Lima.