

**O CONCEITO SCHMITTIANO DE IMAGEM MÍTICA: um método para analisar a relação entre
Direito e Arte**

*THE SCHMITTIAN CONCEPT OF MYTHICAL IMAGE: a method for analyzing the relationship
between Law and Art*

Guilherme Alfradique Klausner¹²

RESUMO

O texto se debruça sobre o método desenvolvido por Carl Schmitt (1888 – 1985) para analisar imagens míticas. Faço uma leitura bastante atenta do texto schmittiano, buscando entender como este conceito se desenvolve a partir da tentativa de Schmitt de alertar seus contemporâneos acerca dos riscos para o sistema parlamentar do potencial de mobilização das massas das imagens míticas fascistas e mostrando como ele, depois, transplanta este conceito para a análise de obras teóricas (o *Leviathan* hobbesiano) e literárias (o *Hamlet* shakespeariano), complexificando-o, me proponho a complementá-lo teoricamente ao fim do texto a partir da obra de Giorgio Agamben (1942), mostrando como ele se mostra um método não só relevante ainda, mas especialmente útil para tratar do jurídico-político nas mais diversas formas de produção artística sem, com isso, ser vulnerável a apropriações políticas. Ao mesmo tempo, esta própria forma de apropriação da arte nos força a repensar o Direito a partir da perspectiva do jogo/peça/brincadeira (*Spiel*), responsável pela afirmação cocriativa, pelo espaço público, da ordem jurídico-política.

Palavras-chave: Carl Schmitt. Imagem Mítica. Direito e Arte. Giorgio Agamben. Jogo/Peça/Brincadeira.

ABSTRACT

¹ Chefe da Assessoria Jurídica da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Doutor em Teoria e Filosofia do Direito pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Conduz pesquisas sobre a relação entre direito, política e cultura pop. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7310585851258396>.

Artigo recebido para publicação em 20/05/2024 e aprovado para publicação em 20/05/2024.

² Todos os trechos de obras em idioma estrangeiro utilizados neste artigo foram traduzidos por mim. Optei por utilizar os textos schmittianos traduzidos do alemão, mais facilmente acessíveis para a conferência pelo leitor brasileiro. Quando discordar das escolhas do tradutor ou achei importante apontar um detalhe da tradução, citei a edição do texto original utilizado.

The text delves into the method developed by Carl Schmitt (1888 – 1985) for analyzing mythical images. I conduct a close reading of Schmitt's text, seeking to understand how this concept develops from Schmitt's attempt to alert his contemporaries to the risks for the parliamentary system posed by the potential for mobilization of fascist mythical images, and showing how he later transfers this concept to the analysis of theoretical works (Hobbes's *Leviathan*) and literary works (Shakespeare's *Hamlet*), complexifying it. I propose to complement it theoretically at the end of the text with the work of Giorgio Agamben (1942), showing how it proves to be not only relevant still, but especially useful for addressing the juridico-political in various forms of artistic production without thereby being vulnerable to political appropriations. At the same time, this very form of appropriation of art forces us to rethink the Law from the perspective of play (*Spiel*), which is responsible for the co-creative affirmation, in the public space, of the juridical-political order.

Keywords: Carl Schmitt, Mythical Imagem, Law and Art, Giorgio Agamben, Play.

1 INTRODUÇÃO

No presente artigo, desenvolverei conceitualmente um método extra narrativo de exploração da relação entre o direito e produtos artísticos baseado na análise de Carl Schmitt (1888 – 1985) sobre imagens míticas. A título de conclusão, dou indicativos de como a teoria do direito poderia ser repensada a partir desse método.

Dado o caráter eminentemente propositivo que adotarei aqui, evitarei discussões marginais ao seu objetivo principal e aprofundamentos teóricos desnecessários. Esse método não se pretende único e, obviamente, apresenta limitações. Ao mesmo tempo, ele se apresenta como a perspectiva “normal” sobre as relações que eles pretendem analisar.

Este normal, é claro, deve ser devidamente questionado diante da multiplicidade de interpretações possíveis de um texto. Mas muitas destas interpretações se mostram como variações dessas duas grandes perspectivas de abordagem de um texto, extra e intranarrativas, e, em regra, como análises variadas ora dos impactos das imagens em grupos ora dos impactos das imagens em indivíduos.

Assim, mais do que uma defesa do caráter imperativo, próprio da essência do “normal”, de uma forma de interpretação, a normalidade da perspectiva aqui se relaciona à (e depende da) materialidade do próprio texto, imagem, narrativa e leitor. Um número significativo de

textos é construído por uma sequência de imagens vinculadas de forma mais ou menos causal, cujo objetivo é a apreensão de uma narrativa compreensível para o leitor. Esse método serve mais para esses textos, e.g. *Harry Potter*, *Lohengrin* ou *La Mort de Sardanapale*, do que para uma parte da produção de Rothko.

Os exemplos acima têm como objetivo justamente fazer com que percebamos que, quando tratamos da relação entre Direito e Arte, não nos referimos exclusivamente à relação entre Direito e Literatura. Tratamos muito de texto, imagem e narrativa e isso sem dúvida nos leva a pensar imediatamente na literatura, mas aqui assumimos que estas categorias sejam aplicáveis a qualquer produto artístico, variando a forma de classificação dos elementos desses produtos a essas categorias conforme o caráter de cada produto. Isso não significa que essas categorias se apliquem a todos os produtos artísticos, mas elas se aplicam a um número significativo deles e, conforme as explicarmos, daremos exemplos que permitam a superação desta impressão de que, quando se fala de Direito e Arte, está se falando de Direito e Literatura, justo porque o que permite a aproximação entre Direito e Arte neste método é esta categorização.

As perspectivas extra e intranarrativas mencionadas acima são perspectivas daquele que analisa a relação do texto com o público, seja com um grupo, seja com um indivíduo, mas não tão somente a partir dessas dinâmicas. O que interessa da relação do texto com o grupo que nos permite falar de perspectiva extranarrativa é como aquele texto vai representar e ecoar potências presentes no grupo e, portanto, mobilizar jurídico-politicamente este grupo. Reconheço a necessidade de elaboração em texto semelhante ao presente de um método intranarrativo, que poderia ser pensado a partir da análise de Alasdair MacIntyre da relação entre virtude, *quest* e narrativa.

Uma limitação muito clara do método que se irá apresentar é que ele não realiza, nem pretende realizar, uma função que poderíamos chamar terapêutica da análise filosófica dos produtos artísticos. Eles só são críticos no tanto em que o autor desses produtos embutiu neles, ainda que sem plena consciência de o estar fazendo, um conteúdo que porventura poderia ser considerado crítico, em seu tempo ou pela posteridade, e pouco se pode falar de um

deslocamento da perspectiva existencial do leitor que não dependa desse leitor exclusivamente. O potencial crítico, em certa medida, e as perspectivas são tomados, neste método, como presumidos pela presença de seus elementos nas narrativas. Este aspecto, bastante característico do método, ficará muito claro quando analisarmos a aplicação do mesmo por Schmitt em sua interpretação de Hamlet.

Esse método, portanto, não envolve qualquer necessária tomada de partido ético ou moral em relação à narrativa e, portanto, é limitado em relação a outras formas de produção de interpretações do texto, o que pode ser uma vantagem. O prejuízo causado pelo excesso de interpretações já foi devidamente apontado, bem como sua solução, uma erótica do produto artístico, da obra de arte, ofertada (SONTAG, 1983, p. 95 – 104).

Acreditamos que esse método se adeque como instrumento desta solução, ainda que não seja o único. Se ele auxilia na exposição de aspectos centrais da obra de arte, ele não necessariamente implica uma explicação do melhor modo de lê-la ou de usufruir de seus efeitos propriamente estéticos.

Infelizmente, é impossível falar de Schmitt e não falar de sua relação com o partido nazista. Isso será tratado no curso de todo o texto. A minha análise da teoria schmittiana, no entanto, não depende de qualquer juízo sobre esta filiação de seu autor, que, no entanto, busco esclarecer em suas nuances, sem coadunar com ela. A covardia e o oportunismo que, entendo, estão por trás desta filiação, no entanto, justificam veemente a condenação e, talvez, a infâmia que o nome do autor adquiriu, que lamento, mas compreendo.

Por fim, o presente texto é, ao fim das contas, uma caixa de ferramentas, como todo bom texto metodológico pretende ser, que se oferta para ser mobilizado com este fim. Na primeira parte, explicaremos o conceito schmittiano de mito, mostrando como ele é funcional, em um primeiro momento, como ele não é apologético e como ele surge de uma análise crítica de Schmitt das circunstâncias históricas nas quais vive, em tom especialmente crítico do fascismo e de seu caráter de ditadura irracionalista (apesar de ele também criticar ditaduras “racionalistas”) e de uma tentativa de diagnosticar os problemas do sistema parlamentar, buscando proteger seu racionalismo relativista. Na segunda parte, trabalho o conceito de

imagem schmittiano, que se espraia para obras teóricas, literárias e mesmo para a concepção do fenômeno político, introduzindo formas de abordá-lo, a posição do criador (*auctor*) e do público (*censor*), cocriadores de uma obra que é composta, bem como o fato de o ato criativo envolver, muitas vezes, a criação de um espaço público comum, o que desenvolve uma forma de vida e uma ordem não impositiva, mas imanente, que deriva das relações e dos desejos que as percorrem. Assim, a própria ordem da qual podem ser extraídos (com muito custo para a sua compreensão) os fenômenos jurídicos, políticos e culturais adquire um perfil imagético, o que levou alguns a acusar apressadamente o autor de estetizar a política. Na verdade, entendemos, Schmitt estava, dentro de uma tradição bastante estabelecida linguístico-filosófica heleno-alemã, ressaltando os aspectos criativos, lúdicos e desejantes que são intrínsecos a qualquer ordem.

O presente texto não só é parte da minha tese *The Children of the Night*: o problema da aristocracia no pensamento político de Bram Stoker, mas também a antecede. Seu desenvolvimento se iniciou em 2019 e não creio estar perto de terminar a pesquisa que a partir dele pode ser desenvolvida, no que se refere à obra schmittiana, que, infelizmente, continua a ser bem pouco compreendida por aqueles ansiosos por julgar aquilo que não necessariamente pede julgamento.

2 O CONCEITO SCHMITTIANO DE MITO

Mito é uma palavra com muitos significados. Aqui, trabalharemos com um significado bastante específico e técnico. Schmitt não trata dos mitos gregos ou dos de quaisquer outros povos, mas, usando uma variação do conceito de Georges Sorel (1847 – 1922) de mito, um conceito funcional, ele insere o mito em uma determinada dinâmica jurídico-política.

Para Schmitt, o conceito de mito serve para fundamentar estruturalmente a ação política. Segundo ele:

A capacidade de agir e a capacidade de heroísmo, bem como a capacidade de desempenhar qualquer atividade de impacto histórico mundial, residem, segundo Sorel, no poder do mito. Exemplos de tais mitos são o conceito grego de fama e de

grande nome, a expectativa do Juízo Final no cristianismo antigo, a crença na “vertu” e na liberdade revolucionária durante a Revolução Francesa, e o entusiasmo nacional da guerra alemã de libertação em 1813. Somente no mito é possível encontrar o critério para decidir se uma nação ou um grupo social tem uma missão histórica e atingiu seu momento histórico. Das profundezas de um genuíno instinto vital, não da razão ou de um pragmatismo, brota o grande entusiasmo, a grande decisão moral e o grande mito. Na intuição direta, a massa entusiasta cria uma imagem mítica que empurra sua energia para a frente e lhe dá força para o martírio, bem como coragem para usar a força. Só assim um povo ou uma classe pode tornar-se o motor da história mundial. Onde quer que isso falte, não há poder social e político que permaneça de pé, e nenhum mecanismo pode construir uma represa que resista quando uma nova tempestade da vida histórica estourar. De acordo, é tudo uma questão de enxergar corretamente onde esta capacidade de gerar o mito e esta força vital estão realmente vivas hoje. [...], não como uma construção de intelectuais e literatos, não como uma utopia; pois mesmo a utopia, segundo Sorel, é o produto de um intelecto racionalista que tenta conquistar a vida do exterior, com um esquema mecanicista. (SCHMITT, 2000, p. 68 – 69)

Ou seja, o mito permite a ação e o heroísmo, o mito é o critério para decidir se uma nação ou um grupo social tem uma missão histórica, e se já chegou ao seu momento histórico, ao momento de realizar essa missão (esta poderia ser considerada uma definição, mas seria, se assim fosse considerada, uma definição absolutamente vazia, funcionalista), o mito surge das profundezas do instinto vital genuíno, não da razão ou do pragmatismo, e se relaciona com o entusiasmo e com a grande decisão moral, que, para Schmitt, é o cerne do político. No entanto, o mito não é nada ainda.

Só mais de trinta anos depois, em uma palestra proferida em Düsseldorf no dia 30 de outubro de 1955, fonte da obra *Hamlet ou Hécuba: a Intrusão do Século na Peça*, Schmitt se utilizará da noção de Wilamowitz-Moellendorf (1848 – 1932) de tragédia para extrair dela sua noção de mito. Segundo Schmitt:

Em uma de suas famosas formulações, Nietzsche fala da tragédia como nascida do espírito da música. No entanto, é perfeitamente claro que a música não pode ser o que aqui indicamos como a fonte dos eventos trágicos. Com uma definição não menos famosa, Wilamowitz-Moellendorf descreveu a tragédia ática como um pedaço do mito ou da lenda heroica. Ele prossegue afirmando que, em sua definição, ele deliberadamente insistiu nas origens míticas da tragédia. O mito se torna, assim, a fonte do trágico. Infelizmente, ele não permanece coerente com essa premissa. Ao longo de sua exposição, o mito se torna uma substância genérica, e, em última instância, uma *hypothesis*, no sentido de uma *story*, como se diria hoje, a partir da qual o poeta cria. Novamente, então, uma fonte meramente literária. No entanto, a definição permanece correta no tanto em que concebe o mito como um pedaço da

lenda heroica, não somente a fonte literária do poeta, mas um conhecimento vivo comum, que abraça poeta e audiência, um pedaço da realidade histórica na qual todos os participantes são reunidos por sua existência histórica. Logo, a tragédia ática não é uma peça inteiramente fundada em si mesma. Durante sua representação, um elemento de realidade, que não é mera peça, emerge continuamente, a partir do que os espectadores concretamente sabem sobre o mito. Personagens trágicas como Orestes, Édipo, Hércules não são inventadas, mas existem de fato como imagens de um mito vivo introduzidas na tragédia a partir do que a ela é externo e mesmo contemporaneamente externo. (SCHMITT, 2006[b], p. 39 – 40)

O mito seria então “como um pedaço da lenda heroica, não somente a fonte literária do poeta, mas um conhecimento vivo comum, que abraça poeta e audiência, um pedaço da realidade histórica na qual todos os participantes são reunidos por sua existência histórica”, e Schmitt ainda traz a definição de lenda do mesmo autor, qual seja, “a soma das memórias históricas populares vivas de um período histórico no qual esse mesmo povo só conseguia pensar concretamente na forma da história de um mito” (Schmitt, 2006[b], p. 62). Ou seja, é a realidade da experiência histórica que está contida no mito.

O trecho mencionado por Schmitt é de uma parte do livro *Herakles de Wilamowitz-Moellendorf* (cujo curso *Kultur der Hellenismus*, em 1907, Schmitt frequentou em seu primeiro semestre como estudante de Direito em Berlim – LAMBROW, 2019, p. 3), que depois foi publicada autonomamente sob o título *Was ist eine attische Tragödie?* (O que é uma tragédia ática?):

Portanto, entendemos a lenda como as *ιστορία καὶ φιλοσοφία* [história e filosofia] do povo em uma época em que o povo não era capaz de pensar, a não ser concretamente na forma de uma história, de um *μῦθος* [mito]. Como consequência, a representação das situações também poderia ser concebida apenas pela imagem das personagens atuantes, nas quais, afinal, a diversidade dos sentimentos e da força mental de um único indivíduo não era tão marcada a ponto de estragar a impressão de uma sensibilidade e mentalidade comum; é por isso que só podemos compreender e reconhecer como o único tema (da lenda – N.T.) o povo. A imagem do mundo (*Weltbild*) expressa pela lenda é perfeitamente análoga àquela que um poeta dá; de fato, o povo não a cria da forma como um poeta o faz, mas como poeta. O povo ainda fala sua língua nativa, a poesia: as lendas são a literatura não escrita desta língua nativa. (WILAMOWITZ-MOELLENDORF, 2016 p. 182)

O mito é, aqui, um conceito mais genérico que o de lenda, na qual efetivamente o papel do herói de ação é desempenhado, uma imagem reveladora de uma filosofia e de uma história

do povo, que se retroalimentam – a filosofia explica e justifica a história e a história explica e justifica a filosofia. O povo não só se inspira no herói; ele é o herói, de uma lenda que ele mesmo, oralmente, cria, e que porta a cadeia causal de relações de sua história sem os incidentes específicos da história cronológica. A tragédia é um trabalho sobre esse mito. A imagem consolida o significado do mito.

Mas qual é a relevância desse conceito para a teoria jurídico-política schmittiana? Para respondermos esta pergunta, revisitamos *A Crise da Democracia Parlamentar* e *Hamlet ou Hécuba: a Intrusão do Século na Peça*, mas também uma terceira, publicada em 1938, entre as duas, chamada *O Leviatã na Teoria do Estado* de Thomas Hobbes.

Mas comecemos tentando entender como surge o mito no pensamento schmittiano, porque, para conceituar o mito, Schmitt analisou diversas circunstâncias que interessam ao presente trabalho para além do método.

2.1 AS CIRCUNSTÂNCIAS DO DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO SCHMITTIANO DE MITO

Como Schmitt esclarece no prefácio à segunda edição de sua obra *A Crise da Democracia Parlamentar*³, de 1926 (que ele escreveu em resposta a uma crítica de Richard Thoma publicada em 1925 à primeira edição da obra):

Uma representação comum hoje põe o parlamentarismo ameaçado, entre o bolchevismo e o fascismo. Essa é uma figuração simples e superficial. A crise do sistema parlamentar e das instituições parlamentares na verdade se desenvolve a partir das circunstâncias da democracia de massas moderna. Essas circunstâncias levam, em primeiro lugar, a uma crise da democracia em si, pois o problema da igualdade substantiva e da homogeneidade, que são necessárias para a democracia, não podem ser resolvidas por uma igualdade geral da humanidade. Em segundo lugar, elas levam a uma crise do parlamentarismo que deve ser distinguida da crise da democracia. Ambas as crises aparecem hoje ao mesmo tempo e uma agrava a outra, mas elas são teórica e praticamente diferentes. Como democracia, a democracia de massas moderna tenta promover a identidade entre governados e governantes, se opondo ao parlamento como uma instituição datada e inaceitável. Se a identidade

³ Uma tradução simplificada do título original alemão *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus* – *A situação histórico-espiritual do sistema parlamentar contemporâneo* seria uma tradução bastante fiel, além de bastante explicativa do conteúdo.

democrática é levada a sério, então, em uma emergência, nenhuma outra instituição constitucional pode se opor à mera vontade popular como critério de legitimidade, qualquer que seja a forma de sua expressão. Contra a vontade do povo, uma instituição baseada na discussão promovida por representantes independentes não tem qualquer justificativa autônoma para sua existência, ainda mais se considerarmos que a crença na discussão [como meio de se alcançar decisões políticas – n. do T.] não é originalmente democrática, mas liberal. (SCHMITT, 2000, p. 15)

Como Schmitt deixa bastante claro neste trecho, o problema que ele trabalhará na obra é o da crise do sistema parlamentar, que ele entende ser causada pela democracia de massas moderna. Por sua vez, o problema dessa democracia é o problema da igualdade substantiva e da homogeneidade⁴.

De fato, fascismo e comunismo, as ameaças da democracia parlamentar em uma “representação comum”, são tentativas de lidar com esse problema e representam formas distintas de mobilização de um grupo que é considerado composto por iguais em uma determinada organização política. Schmitt desenvolve a questão:

Toda verdadeira democracia se baseia no princípio de que não apenas os iguais são tratados igualmente, mas que, os desiguais não serão tratados igualmente. Portanto, a democracia necessariamente requer, em primeiro lugar, homogeneidade e, em segundo lugar, se necessário, a exclusão ou eliminação da heterogeneidade. [...] A força política de uma democracia se demonstra pela capacidade de eliminar ou manter afastado o que é estrangeiro e desigual e ameaça a homogeneidade. A questão da igualdade não pode ser reduzida a jogos abstratos, lógicos e aritméticos, mas é a da própria substância da igualdade. A igualdade pode ser baseada em qualidades físicas e morais específicas, como na *arete*, a democracia clássica da virtude. Na democracia dos sectários ingleses do século XVII, ela se baseava no consenso no que se referia às crenças religiosas. Desde o século XIX, consiste principalmente em pertencer a uma nação específica, na homogeneidade nacional. A igualdade é politicamente interessante e valiosa apenas enquanto tem substância e, portanto, pelo menos a possibilidade e o risco de desigualdade. [...] O voto universal e igualitário é razoável apenas como resultado da igualdade substancial dentro do círculo de iguais e não se estende além dessa igualdade. Direitos iguais fazem sentido onde existe homogeneidade. Mas o “uso corrente” da expressão “sufrágio universal” implica algo distinto: que todo ser humano adulto, simplesmente por ser humano, deve *eo ipso* ser politicamente igual a qualquer outro ser humano. Isso é uma ideia liberal, não democrática; substitui as democracias

⁴ Por homogeneidade, leia-se exclusão ou eliminação da heterogeneidade. Como veremos a seguir, o problema, para Schmitt, nunca é a homogeneidade em si, mas que ela demanda, para se constituir, a exclusão ou a eliminação da heterogeneidade. Assim, sempre que falarmos de homogeneidade vinculando a palavra à democracia, estamos falando de exclusão e eliminação de heterogeneidade, mais do que a homogeneidade cultural de uma comunidade mais ou menos isolada, obtida através dos séculos.

existentes, que se baseiam no conceito de igualdade substancial e homogeneidade, por uma democracia global da humanidade. Hoje, essa democracia da humanidade não existe em lugar nenhum da Terra. (Schmitt, 2000, p. 9 – 11)

Ou seja, democracia, neste sentido, mesmo hoje, pós-Holocausto, seria exclusão de heterogeneidade. Essa exclusão não opera unicamente através de genocídios, apesar das palavras de Schmitt parecerem para nós uma sombria previsão (uma vez que este trecho data de 1926). A exclusão pode se dar simplesmente pelo critério da nacionalidade (e.g. os cidadãos brasileiros podem votar nas eleições realizadas para a ocupação de cargos públicos cujos ocupantes são escolhidos através de eleições no Brasil, a nível federal, mas não podem votar nas eleições argentinas, nesta qualidade, nem os cidadãos argentinos podem votar nas eleições brasileiras).

Mas, para Schmitt, a democracia contemporânea, de massas, não é tanto um mero sistema de aferição da vontade popular, mas uma ideia de governo centrada no conceito de identidade, que não está vinculado a um sistema político específico. Pode haver esta democracia, portanto, em um sistema sem eleições (apesar de aí, então, surgir o problema dos modos de aferição da consciência da identidade).

Verificando esses problemas e, principalmente, a parte que cabe aos indivíduos na geração da identidade que permite a democracia, e sem motivos necessariamente escusos, os governos buscam criar, através da educação, esta identidade democrática. E é claro que esta identidade mantenha no poder aqueles que a forjaram (Schmitt, 2000, p. 29; ou seja, confirme sua legitimidade). Schmitt chama esta “identificação oficial de uma minoria com o povo e com a adoção, para a definição desse povo, de um critério qualitativo em detrimento de um quantitativo” de argumento jacobino:

Teoricamente, e em momentos críticos, também praticamente, a democracia é impotente diante do argumento jacobino, ou seja, quando posta face a face com a identificação oficial de uma minoria com o povo e com a adoção, para a definição desse povo, de um critério qualitativo em detrimento de um quantitativo. O interesse é então direcionado para a criação e a formação da vontade popular, e a crença de que todo o poder vem do povo assume um significado semelhante à crença de que toda autoridade vem de Deus. [...] pode existir democracia sem o que hoje se chama de parlamentarismo e parlamentarismo sem democracia; e a ditadura é tão pouco a

antítese definitiva da democracia quanto a democracia da ditadura. (SCHMITT, 2000, p. 31 – 32)

Começam, então, os “programas de educação popular”, com a identificação, pelo educador, da sua vontade com a Vontade Geral. A consequência, segundo Schmitt, desta prática é “uma ditadura que suspende a democracia em favor de uma verdadeira democracia que ainda está sendo criada” (SCHMITT, 2000, p. 28).

Schmitt começara a desenvolver este argumento em uma obra anterior, *A Ditadura*, de 1921. Lá ele trata de forma bastante clara do despotismo educacional do Iluminismo, fundado nas ideias de povo e de progresso histórico:

Duas ideias estão presentes aqui [na teoria do poder constituinte revolucionário – n. do T.], cujo desenvolvimento posterior levará à filosofia política do século XIX: a do povo e a do progresso histórico. Ainda antes, o despotismo educacional do Iluminismo tornou-se dependente do cumprimento de uma tarefa. [...] o progresso é infalivelmente o fruto da atividade humana consciente e, portanto, a tarefa do ditador é facilitar esse progresso de maneira positiva, contrariando a compreensão imanentista de progresso do século XIX. [...] O ponto em que o despotismo legal do Iluminismo se transforma em uma filosofia da história não pode ser especificado com maior precisão. Na filosofia de Hegel, há espaço para a ditadura apenas na medida em que esta última poderia ser a função histórico-mundial [*weltgeschichtliche*] de uma “personalidade histórico-mundial” (como Napoleão); mas as circunstâncias obstrutivas a serem eliminadas pelo ditador são em si uma negação, apenas um momento dentro do processo imanente do autodesenvolvimento lógico do espírito/mente [*Geist*]. Um conceito claro de ditadura não pode ser deduzido disso. (Schmitt, 2014[a], p. 278 – 279)

Schmitt vincula o despotismo educacional ao conceito de ditadura, ao discutir os poderes “ditatoriais” dos agentes governamentais na França Revolucionária⁵, associando-os ao irracionalismo de Georges Sorel:

Mais interessante, porém, é a visão sobre a ditadura proposta por filósofos políticos católicos como Bonald, Görres e Donoso Cortés, vez que eles consideram a centralização criada pelos jacobinos e pelo absolutismo – e, portanto, o Estado

⁵ Não creio que o conceito schmittiano de ditadura sustente conceitualmente os argumentos que fundamentam as ditaduras particulares indicadas por Schmitt, ou seja, não creio que as ordens revolucionárias indicadas por ele possam ser reduzidas ao conceito de ditadura em apreço, mas não é cabível apresentar aqui meu argumento na íntegra. Para aqueles se interessarem, recomendo a consulta a KLAUSNER, 2024.

moderno, que aparece em sua essência como uma forma de ditadura – como fruto do racionalismo que, com certeza, só pode ser superado por outra ditadura. É por isso que os argumentos desses grandes católicos coincidem em detalhes com os dos defensores de uma ditadura do proletariado. A essência do conceito de ditadura é que ela constitui uma exceção ao desenvolvimento orgânico para eliminar qualquer obstáculo mecânico que obstrua o fluxo imanente da história. Através deste conceito, de um desenvolvimento histórico imanente, surge uma oposição ao estado mecanicista e centralizador. A ideia de que o povo assume um *pouvoir constituant* permanece em vigor, com a única diferença de que o proletariado é identificado como o povo. Mais tarde, com Georges Sorel, o combate ao racionalismo intelectual-mecânico através de uma filosofia do irracional levará a resultados anarquistas. Esses resultados fornecem uma base filosófica mais significativa para os pensamentos de Bakunin e Kropotkin. Qualquer organização estruturada para refletir as prioridades de um plano estratégico parece ser uma tentativa de intervenção externa intelectualista nesse processo de desenvolvimento [orgânico – n. do T.] e recebe o nome de “ditadura”; e assim a organização da Igreja Católica, com a separação de um clero teológico do laicato sob sua liderança, é chamada de ditadura – enquanto em Sorel, quando ele se lança à crítica do Estado moderno, deparam-se com sentenças que poderiam, palavra por palavra, aparecer em publicações histórico-políticas da década de 1930. Mas, para Sorel, a forma mais básica de colocar em prática a ideia de ditadura foi a Convenção Nacional de 1793, que ele considera uma ditadura tipicamente racionalista; e ele a distingue da “violence créatrice” [“violência criativa”] do proletariado, demonstrando, pela escolha e tratamento do tema, uma intuição de seu significado histórico.

Apresento aqui esta breve pesquisa, que se trata só de um esboço genérico em antecipação de uma exposição mais detalhada, para chamar a atenção para o contexto sistemático em que o conceito de ditadura do proletariado pode ser apreendido adequadamente, em seus próprios termos. (Schmitt, 2014[a], p. 279 – 280)

Ou seja, o “Estado moderno” é, “em sua essência, uma forma de ditadura” e passa a ser responsável, para alguns filósofos vinculados ao Iluminismo, pela “tarefa” de educar o “povo” para o “progresso”. A isso Schmitt chama de “despotismo educacional do Iluminismo”. O exercício desta tarefa poderia implicar a implementação de uma ditadura que se conceberia, ainda que não como ditadura, como governada pela razão, ou seja, racionalista, mas que poderia ser entendida como “burguesa”, “ateia” ou “satânica” (a depender do grupo responsável por caracterizá-la). Contra ela, outras formas de ditadura podem surgir, inclusive outras ditaduras racionalistas e irracionais.

Conforme Schmitt argumenta em seu “A Ditadura”, o fim do conceito clássico de ditadura, fundado na ideia de uma comissão, de um magistrado que é designado para desempenhar uma tarefa (SCHMITT, 2014[a], p. 1 - 2), se relaciona a uma série de fatores,

dentre os quais o desenvolvimento de uma orientação favorável ao racionalismo, à tecnicidade e à concentração do poder na mão do detentor do poder executivo, “que está na origem do estado moderno” (SCHMITT, 2014[a], p. 9), e à politização, na França, “de um conceito metafísico e científico de lei” (SCHMITT, 2014[a], p. 89). Este processo só alcança sua plenitude com a Revolução Francesa, na “ditadura que a Convenção Nacional exerce em nome do povo” (SCHMITT, 2014[a], p. 96), uma ditadura soberana, ou seja, uma ditadura com uma soberania irrestrita, que pode ser exercida a qualquer momento e sobre qualquer assunto, ou seja, uma “comissão de ação incondicionada pelo *pouvoir constituant*”, pelo poder constituinte (SCHMITT, 2014[a], p. 127), dada aos seus representantes (SCHMITT, 2014[a], p. 95 – 96).

Segundo Schmitt, a Revolução, por sua vez, é parte de um outro processo, que ao anterior se relaciona, de reconhecimento da cisão entre legalidade e legitimidade que leva a um outro processo, histórico, por sua vez, de perpétua revolução e que “só reconhece a revolução como força legítima superior à legalidade”. Essa perpétua revolução se mantém, segundo ele, graças justo às tecnologias centralizadoras (ele faz expressa referência a Tocqueville – SCHMITT, 2020, p. 61), mas também ao desaparecimento de um conceito substancial de lei, posterior à Revolução (SCHMITT, 1972, p. 167 – 168), bem como de quaisquer instituições intermediárias que possam sustentar qualquer conceito concorrente ao decorrente da cisão entre legalidade e legitimidade (ele faz aqui, expressa referência a Hauriou – SCHMITT, 2020, p. 80).

Assim, por ditadura aqui não devemos pensar necessariamente naqueles sistemas onde não há métodos de aferição da vontade popular, mas naqueles sistemas onde o direito se impõe conformando a sociedade a partir da ação do soberano, não meramente atuando na restituição daquilo que foi ilicitamente espoliado, mas estabelecendo uma nova ordem. Isso passa pela educação (ainda que não racional) de uma massa (a)política para assumir um papel politicamente ativo, no tocante não necessariamente à decisão, mas à consecução de determinados objetivos vinculados a uma noção de justiça (imanente ou providencial) que é natural, mas que depende do instrumento excepcional da ditadura para se estabelecer, porque

deturpada institucional e historicamente (pelos “obstáculos mecânicos”, inclusive o racionalismo, por vezes). Forma-se o “povo”, então.

Trata-se de uma pedagogia para a democracia. A substituição do povo pelo proletariado, por exemplo, como classe politicamente habilitada para encarnar a verdadeira e legítima Vontade Geral é um processo que, além de se justificar ideologicamente, se justifica pragmaticamente, para os autores que a defendem, com base no medo de que a democracia enquanto manifestação livre da vontade popular possa destruir a democracia enquanto conceito específico defendido pelo grupo.

A partir disso podemos entender como Schmitt utilizará a teoria da imagem mítica soreliana para compreender a democracia de massas. Sorel estava tratando do proletariado quando destacou o papel do mito (e especificamente do mito da greve geral) para motivá-lo a fazer a revolução. Schmitt entende que Sorel via a vontade popular encarnada no proletariado e acha possível trasladar a teoria do mito soreliano para compreender a lógica da democracia de massas.

Diferentemente de Sorel e de sua análise apologética do mito, Schmitt só entende o mito como um conceito fundamental para a compreensão da realidade política. Ignorá-lo torna impossível a compreensão de determinados aspectos dela. É só em seu *A Crise da Democracia Parlamentar*, no entanto, que Schmitt vai esclarecer que a educação se dá também por imagens míticas.

2.2 UM APONTAMENTO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE CARL SCHMITT E O NAZISMO

Temos que ter claramente em nossas mentes, quando da leitura desse texto de 1921, que Schmitt estava discutindo questões de seu tempo, inclusive os poderes dados ao Presidente do Reich pelo art. 48 da Constituição de Weimar. Apesar do grande excursus histórico poder confundir a maior parte de seus leitores, o trabalho de Schmitt em seu *A Ditadura* se encerra com uma análise da formação do conceito jurídico do estado de cerco.

Mesmo que só se tenha juntado um apêndice específico sobre os poderes dados pelo art. 48 da Constituição de Weimar à obra em sua segunda edição, de 1928 (derivado de uma palestra feita em um seminário para constitucionalistas alemães em 1924), já no prefácio à primeira edição de 1921 (ou seja, antes da ascensão de Mussolini ao poder na Itália, em 1922), Schmitt afirma que seu estudo deriva do fato de *não termos parado de falar* sobre ditadura desde a Revolução Francesa, sem buscar dar a ela uma rigorosa definição conceitual que unificasse novamente seus aspectos políticos e jurídicos (SCHMITT, 2014[a], p. XXVI). Nesse prefácio, ele trata de diversas questões que considera pertinentes às discussões da época, inclusive da falta de um real tratamento do tema pelos juristas e do conceito de “ditadura do proletariado” (o medo de uma revolução de caráter socialista estava bastante presente em seu tempo, levando em consideração não só a Rússia, mas a própria Baviera, estado alemão que tivera, em 1919, uma experiência socialista eventualmente terminada pelo governo central; o subtítulo do livro faz referência direta à *proletarisch Klassenkampf*).

Já no prefácio à segunda edição, ele deixa claro que o fascismo se mostra um problema tão grande quanto o comunismo, remetendo os leitores interessados tanto para a nota trazida acima, quanto a para que a antecede, além de para o livro *A Crise da Democracia Parlamentar*, publicado em 1923 (SCHMITT, 2014[a], p. XXVI). É esta continuidade entre a discussão das ameaças à República de Weimar no *A Ditadura* e no *A Crise da Democracia Parlamentar* que vai levar Schmitt ao conceito de imagem mítica. Essa discussão só vai alcançar uma conclusão quando, após os avisos absurdamente claros e previdentes de Schmitt em seus *O Guardião da Constituição*, de 1931, e *Legalidade e Legitimidade*, de 1932, serem ignorados, a República de Weimar cair nas mãos dos nazistas.

Não há dúvida quanto ao conteúdo destes avisos. Este seu segundo período de produção bibliográfica (que se inicia com a obra *A Ditadura*) já foi por ele mesmo definido como “um aviso e um pedido de ajuda” (SCHMITT, 2000, p. XXXVIII), em referência à situação política da República de Weimar. Schmitt acreditava que o único meio de evitar a destruição pelos comunistas, fascistas ou nazistas do “*Parteienstaat* pluralista altamente fragmentado” (a expressão é utilizada em Schmitt, 2004, p. 93, ressaltando a fragmentação do Estado pelos

interesses partidários; cada uma dessas ideologias é tratada como uma ameaça ao Estado alemão, em textos diversos) era recorrer aos poderes excepcionais concedidos ao Presidente do *Reich* pela Constituição (na interpretação que ele dava a ela – uma interpretação que não era unânime, como provam os textos que ele dedicou ao tema⁶) para *suprimir o poder de mobilização* dos partidos políticos que se usam do parlamentarismo weimeriano para agir contra a referida Constituição (SCHMITT, 2004, p. 87 – 94)⁷.

2.3 A RACIONALIDADE RELATIVA DO SISTEMA PARLAMENTAR E SEUS INIMIGOS, A RACIONALIDADE ABSOLUTA E A IRRACIONALIDADE

Retornando à questão central de seu “A Crise da Democracia Parlamentar”, ditadura e democracia são compatíveis para Schmitt, mas não o sistema parlamentar. O cerne da oposição entre o sistema parlamentar e a ditadura (e a ordem revolucionária que dela depende) para Schmitt, mais do que seus respectivos aspectos formais, é, em síntese, a ideia de que as decisões políticas no parlamentarismo derivam de uma racionalidade que não se pretende absoluta.

Mas o que é o sistema parlamentar? Aqui a questão se torna um pouco mais complexa, tanto pelos nuances da escrita schmittiana, quanto pela sua tendência à polemização.

Existem, para Schmitt, dois conceitos que nos interessam de parlamentarismo. Um conceito fático, derivado da experiência inglesa do sistema parlamentar, e outro, normativo, derivado da imagem mítica do parlamentarismo inglês, feita pelos autores do Continente (SCHMITT, 2008, p. 347), e depois desenvolvido teoricamente por doutrinadores (SCHMITT, 2008, p. 331).

⁶ É interessante especular o quanto que este recurso aos poderes “ditatoriais” do Presidente do *Reich* não tem a ver com a análise francamente positiva que Carl Schmitt faz do pensamento contrarrevolucionário sobre a ditadura, ao qual me referi acima.

⁷ Ele inclusive defende expressamente que partidos como o comunista e o nazista sejam *banidos*, em artigos que antecedem e sucedem a publicação do livro e servem para ele como propaganda (SCHMITT, 2004, p. XVI – XIX).

Esta imagem mítica se orienta a partir dos princípios da publicidade e do debate racional sobre questões comuns, envolvendo uma pluralidade de opiniões e poderes e amparado em uma estrutura metafísica e social liberal, almejando a formação da vontade política e do sistema parlamentar (SCHMITT, 2000, p. 15 – 17). Por sua vez, essa imagem mítica recorre à imagem mítica da balança, para se referir ao equilíbrio entre os poderes (SCHMITT, 2000, p. 39 – 40). O próprio Schmitt reconhece que as reflexões político-filosóficas sobre o parlamentarismo tendem a ser prejudicadas “porque a situação política no continente europeu, assim como sua história intelectual, era completamente diferente daquela na ilha inglesa.” (SCHMITT, 2000, p. 331)

Schmitt opõe duas formas ideais, duas imagens míticas, de constituição da ordem política (SCHMITT, 2014[a], p. 83 – 85): uma, espelho da Revolução Francesa, optou pela eliminação física dos símbolos do passado (e daqueles que nele foram privilegiados) e imagética, no sentido de afastar suas imagens como uma alternativa política do debate público pós-revolucionário e mesmo das imaginações dos indivíduos; a outra, que continuamente se desenvolveu nas ilhas britânicas, no sentido de que não recorreu à eliminação sistemática do passado, e que, se passou por períodos de contestação e ruptura, não passou por nenhum episódio de refundação.

Nesta última, a própria continuidade da existência natural dos grupos e dos indivíduos que a compõem e da série de direitos que ambos, grupos e indivíduos, reclamam para si em uma ordem mais ou menos estabelecida, bem como as tensões que surgem entre os grupos e os indivíduos, forçam o estabelecimento de um espaço de debate racional que se configura como uma educação política pelo equilíbrio de poderes concreto (no qual os poderes não são abstratos, mas grupos em uma relação dinâmica de oposição/aproximação a partir de seus próprios interesses), caso a refundação não seja uma possibilidade tecnicamente viável (ou seja, caso não seja possível guilhotinar uma parcela significativa dos rivais políticos).

Isso não significa que os demais aspectos do sistema anglo-britânico se desenvolveriam necessariamente em casos semelhantes, mas é um elemento de uma explicação mais abrangente da razão pela qual o parlamentarismo surgiu lá. É na educação política pelo

equilíbrio de poderes concreto que os grupos que compõem a ordem jurídico-política descobrem o que eles representam perante ela, e esta ideia representada, que imaginamos abstrata, se concretiza naquela forma de vida e naquela representação. A forma que eles encontram para buscar este equilíbrio é o *fair play* baseado na racionalidade relativa, ou seja, a adoção, naquele espaço parlamentar, de uma postura que tinha como princípio fundamental a aceitação de uma determinada racionalidade argumentativa e uma etiqueta própria (representada pela imagem da balança – SCHMITT, 2000, p. 39 – 40).

Contra isso, surge o conceito de ditadura soberana. Como vimos, ela deriva do “despotismo educacional do Iluminismo”. Schmitt vincula expressamente a crença em uma *Raison* iluminada ditatorial da qual a política e a lei são expressões ao pensamento do *philosophe* francês Condorcet (SCHMITT, 2000, p. 46), destacando o quanto ambos estão em desacordo com a lógica do sistema parlamentar. Esta “tirania da razão” (SCHMITT, 2000, p. 52) tem, por sua vez, como outra face, a ditadura sem fundamento racional, que se relaciona mais diretamente à sua teoria do mito.

Schmitt dá, em sua obra *A Crise da Democracia Parlamentar*, uma definição pontual e utilitária, e talvez até mesmo um pouco sarcástica, do irracional como “aquilo que não é acessível através da discussão racional” (SCHMITT, 2000, p. 45). Isso não significa que não possamos falar de uma filosofia irracionalista.

A filosofia irracionalista é, segundo ele mesmo, a “filosofia da vida material”, a teoria que privilegia o vital, o emocional e o voluntário em detrimento da base intelectual, de uma moral pré-estabelecida, do governo do inconsciente pelo consciente e do instinto pela razão. E, sempre que se estiver partindo destes elementos materiais, a razão deixará de desempenhar grande papel no pensamento (SCHMITT, 2000, p. 52).

Essa filosofia é uma “arma intelectual” que se baseia em uma:

nova avaliação do pensamento racional, uma nova crença no instinto e na intuição que abandona qualquer crença na discussão e que refuta a possibilidade de a humanidade ser preparada para a discussão através de uma ditadura educativa. (SCHMITT, 2000, p. 66)

Schmitt, e devemos manter essa definição em mente, afirma, então, mais à frente:

Para a ditadura nascida de um racionalismo sem mediação absolutamente certo em seus próprios termos, uma longa tradição já estava à mão: a ditadura educacional do Iluminismo, o jacobinismo filosófico, a tirania da razão, uma unidade formal brotando do pensamento racionalista e o espírito clássico, a “aliança da filosofia e da espada”. Com a derrota de Napoleão, essa tradição parecia ter acabado, superada teórica e moralmente por um sentido histórico recém-desperto. Mas a possibilidade de uma ditadura racionalista sempre permaneceu em uma forma filosófica e viveu como uma ideia política. Seu defensor foi o socialismo marxista radical, cuja prova metafísica última foi construída com base na lógica histórica de Hegel.

Só porque o socialismo passou da utopia para a ciência não significa que renunciou à ditadura. É um sintoma notável que alguns socialistas radicais e anarquistas têm acreditado desde a Guerra Mundial que devem voltar a uma utopia para que o socialismo recupere sua coragem para a ditadura. Isso demonstra quão profundamente a ciência deixou de ser o fundamento óbvio da prática social para a geração atual. Mas isso não prova que a possibilidade de uma ditadura não está mais aberta ao socialismo científico. (SCHMITT, 2000, p. 52)

Segundo Schmitt, apesar de uma perspectiva racionalista marxista ainda permanecer na ideia de ditadura do proletariado, “todas as teorias modernas de ação direta e que envolvem o uso da força se fundam de forma mais ou menos consciente na filosofia irracionalista” (SCHMITT, 2000, p. 65), que Schmitt associa aos anarquistas. Ou seja, se o marxismo ainda mantém, enquanto proposta explicativa do mundo, uma perspectiva que se origina em um fundamento racional (no caso, independentemente de sua verdade, a teoria marxista dos modos de produção), o foco nos aspectos mais existenciais da experiência humana, também existente no marxismo, pode levar ao surgimento de uma filosofia irracional baseada de forma apenas vaga no aspecto científico-racional do marxismo.

Este processo, que Schmitt exemplifica com as variedades racionais e irracionais do marxismo, pode acontecer, a bem da verdade, com qualquer proposta explicativa de mundo. Trata-se de uma mutação que se dá em indivíduos, em grupos e até em teorias, de um pensamento racional em um pensamento irracional, com o deslocamento do centro deste pensamento, de sua justificativa, que deixa de se inserir em uma cadeia causal racional argumentativa.

Se é verdade que cadeias de causalidade argumentativa e imagens bem definidas tornam mais ou menos difícil essa mutação, ela pode acontecer em qualquer pensamento. No

caso do socialismo, desloca-se o centro do pensamento da teoria dos modos de produção para a própria revolução do proletariado (ou de qualquer outro grupo), a *violence créatrice*, ou até para a sociedade pós-revolucionária, que serve de justificativa para matar e morrer.

A ditadura, portanto, pode ser uma consequência tanto da razão absoluta quanto do irracionalismo, mas elas se diferenciam pela ação do mito. Para se verificar a ação do mito, se faz necessário verificar a forma como se dá a relação do indivíduo engajado com a razão do grupo que gere a organização e dispensa das consequências daquele pensamento (ou seja, a razão do grupo que aplica o pensamento à vida material): se eles partem das mesmas premissas, se eles compreendem plenamente essas premissas etc. Se é bem verdade que uma identidade absoluta é impossível, dado o caráter da individualidade, isso não significa que não seja possível uma identidade substancial que nos permita tratar de marxistas convictos e nacionalistas convictos, por exemplo.

2.4 O CONCEITO SORELIANO DE MITO

Para tratar do tema, Schmitt, apesar de citar a obra de Enrico Ferri⁸ sobre o “método revolucionário”, que era conhecida na Alemanha por conta da tradução de Robert Michels, se debruça sobre o trabalho de Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, de 1908, por crer que ele “permite que as conexões históricas entre todas essas ideias [mormente entre o irracionalismo e a ação direta política, fundada no uso da força – n. do T.] sejam mais claramente reconhecidas” e porque, além de ter muitas “percepções históricas e filosóficas originais”, Sorel “reconhece abertamente o quanto deve intelectualmente a Proudhon, Bakunin e Bergson” (que Schmitt considera ultrapassado). Essa influência é o “fundamento para a teoria de Sorel sobre o uso da força”, uma “teoria da vida real não mediada, que foi tomada de Bergson e, sob

⁸ Enrico Ferri foi líder do Partido Socialista Italiano, mas se juntou ao Partido Nacional Fascista em 1922, uma trajetória comum a membros do primeiro, feita pelo próprio Mussolini, que, depois de mais de doze anos de envolvimento com partidos socialistas, e de ter grande proeminência no próprio Partido Socialista Italiano, forma, em 1915, *Fascio d'Azione Rivoluzionaria*, por conta da sua discordância do Partido Socialista Italiano no tocante à participação da Itália na Primeira Guerra Mundial.

a influência de dois anarquistas, Proudhon e Bakunin, aplicada aos problemas da vida social.” (SCHMITT, 2000, p. 67)

E aqui começa a parte que é lida com menos atenção desta obra. Pois é aqui que Schmitt vai, além de explicar o processo de formação da teoria soreliana (da forma como ele a percebia), se manifestar explicitamente “contra” cada um dos aspectos propositivos dela, concluindo o texto com uma advertência “contra o poder do fascismo”.

A análise começa pelo que Schmitt entende ser a tendência mais forte das obras de Proudhon e Bakunin, qual seja “a batalha contra qualquer espécie de unidade sistemática”. Essa batalha tinha como inimigos centrais Deus e o Estado, cuja relação analógico-conceitual feita pela filosofia da restauração (aqui podemos pensar em toda a filosofia contrária à Revolução Francesa) foi absorvida por Proudhon, que lhe deu uma “virada anti-estatista e anti-teológica”, e, através de Proudhon, por Bakunin, que combateu toda e qualquer forma de proposta unitária, iluministas, democráticas e racionalistas inclusive, dando a esta batalha o “caráter de uma batalha contra o intelectualismo e contra as formas tradicionais de educação também”. Esta afirmação de uma vida não reduzida a qualquer forma de sistematização, mesmo a mais iluminista, estava em “surpreendente concordância”, segundo Schmitt, com o pensamento de Bergson (SCHMITT, 2000, p. 67), e é na soma dessa proposta com o sindicalismo de Proudhon e Bakunin que se baseiam as ideias de Sorel.

Sorel, escritor político bastante influente no século XX (defensor do marxismo sindicalista e fundamental para o desenvolvimento do fascismo italiano – SOREL, 2013, p. 272), define, a partir de Bergson (SOREL, 2004, p. 26), mito como “construções imagéticas que refletem a ação dos homens que participam de um grande movimento social como uma batalha na qual sua causa triunfará” (2004, p. 20).

Os mitos seriam “expressões de uma determinação de agir”, não uma descrição; impossíveis de serem refutados por serem iguais às convicções de um grupo, “a expressão dessas convicções na linguagem do movimento; e é, por conseguinte, inalisável em partes que poderiam ser colocadas no plano das descrições históricas” (SOREL, 2004, p. 28):

As pessoas que vivem neste mundo de mitos estão protegidas de todos refutação; algo que levou muitos a afirmar que o socialismo é uma espécie de religião. Por muito tempo as pessoas foram atingidas pelo fato de que as convicções religiosas não são afetadas pela crítica; e disso concluíram que tudo o que afirma estar além a ciência deve ser uma religião. Também foi observado que em nossos dias o Cristianismo tende a ser menos um sistema de dogmas do que um estilo de vida cristão, isto é, uma reforma moral que penetra nas raízes do ser; conseqüentemente, uma nova analogia foi descoberta entre a religião e um socialismo revolucionário que visa a aprendizagem, preparação e mesmo reconstrução do indivíduo que se dão com esta gigantesca tarefa em mente. Mas Bergson nos ensinou que não é apenas a religião que ocupa a região mais profunda da nossa vida mental; mitos revolucionários têm seu lugar ali igualmente com a religião. (SOREL, 2004, p. 30)

A definição de Sorel de mito é bastante completa, como se pode ver, mas Schmitt opta por fragmentar seus aspectos⁹. Creio que a reticência de Schmitt em adotar a teoria soreliana do mito se relacione ao fato de que já então ele concebia uma estrutura na qual mito e imagem mítica interagiam independentemente da teoria soreliana.

O conceito de mito soreliano se torna, então, na teoria schmittiana, o conceito de imagem mítica, enquanto partes suas parecem ser incorporadas à teoria do mito de Wilamowitz-Moellendorf. Ou seja, imagem mítica é a construção imagética que reflete “a ação dos homens que participam de um grande movimento social como uma batalha mítica na qual sua causa triunfará”. Já mito é um “pedaço da lenda heroica, não somente a fonte literária do poeta, mas um conhecimento vivo comum, que abraça poeta e audiência, um pedaço da realidade histórica na qual todos os participantes são reunidos por sua existência histórica”.

2.5 O MITO NACIONAL E OS PERIGOS DO POLITEÍSMO DOS MITOS

A obra termina tratando daquele que Schmitt considera, a partir dos exemplos de Sorel, o mito principal da modernidade: o mito nacional. Schmitt elenca seus elementos, admitindo que eles funcionam de diversas formas, em diversos povos, para constituir o que compreendemos por nacionalismo:

⁹ Sorel trabalha, em outros textos, com outras definições de mito, como ele mesmo afirma (Sorel, 2004, p. 20). Isso não altera o fato de que ele acreditava que tinha uma definição de mito, definição essa que Schmitt deliberadamente não adota, tratando, ao invés disso, de imagem mítica.

As concepções mais naturalistas de raça e descendência, o *terrisme* aparentemente mais típico dos povos celtas e românicos, a língua, a tradição e a consciência de uma cultura e educação compartilhadas, a percepção de que se pertence a uma comunidade com um fado ou destino comum, uma sensibilidade que se percebe diferente de outras nações – tudo isso tende a uma consciência nacional em vez de uma consciência classista hoje. [...] Um inimigo espiritual comum¹⁰ pode também produzir os acordos mais notáveis; assim, por exemplo, a batalha dos fascistas contra a Maçonaria é notavelmente paralela ao ódio dos bolcheviques ao maçom, a quem Trotsky chamou de “o mais pérfido engano da classe trabalhadora por uma burguesia radicalizada”. Mas sempre que se trata de um confronto aberto dos dois mitos, como na Itália, o mito nacional até hoje sempre foi vitorioso. O fascismo italiano retratou seu inimigo comunista com um terrível rosto, o rosto mongol do bolchevismo; isso tornou mais forte o impacto e evocou emoções mais poderosas do que a imagem socialista do burguês. Até agora, a democracia da humanidade e o parlamentarismo só foram uma vez desdenhosamente postos de lado através do apelo consciente ao mito, e esse foi um exemplo de o poder irracional do mito nacional. (SCHMITT, 2000, p. 75)

Mussolini, como Schmitt aponta, tinha consciência do caráter mítico da imagem de nação italiana do fascismo, utilizando inclusive a palavra “mito” para designá-la e afirmando que o socialismo era uma mitologia inferior (SCHMITT, 2000, p. 76; Mussolini, sabe-se, era bastante influenciado por Sorel – SOREL, 2013, p. 272). Schmitt conclui sua obra afirmando que “[A] teoria do mito é o sintoma mais forte da decadência do relativo racionalismo do sistema parlamentar” e alerta:

[...] o perigo abstrato que esse tipo de irracionalismo representa é grande. Os últimos remanescentes de solidariedade e o sentimento de pertença serão destruídos no pluralismo de um número imprevisível de mitos. Para a teologia política, isso é politeísmo, assim como todo mito é politeísta. Mas, como a tendência política mais forte de hoje, não se pode simplesmente ignorá-la. Talvez um otimismo parlamentar ainda espere agora que esse movimento possa ser relativizado e, como na Itália fascista, deixe tudo isso acontecer ao seu redor, esperando pacientemente até que a discussão possa ser retomada. Talvez a própria discussão seja discutida, se houver apenas discussão. Mas a discussão retomada não pode contentar-se em repetir a pergunta: “Parlamentarismo, o que mais?” e insistir que no momento não há alternativa. Esse argumento seria irrelevante, nunca capaz de renovar a era da discussão. (SCHMITT, 2000, p. 76)

¹⁰ E aqui, novamente, é impossível não lembrarmos que esta parte da obra foi escrita dez anos antes da ascensão do nazismo, que fizeram exatamente o descrito com os judeus.

Com este final pessimista, creio que desfazemos todas as impressões que podiam existir de Schmitt como um apologeta honesto do fascismo. Ao mesmo tempo, fica claro que ele não crê que o sistema parlamentar à época existente podia renovar a crença na discussão como o meio de construir decisões políticas.

Esta parte final é bastante significativa também porque Schmitt ataca a teoria do mito a partir da teologia política, opondo o politeísmo do mito ao monoteísmo da teologia política. Schmitt tem uma clara intuição de que a teologia política, enquanto meio-ambiente intelectual e imagético da soberania estatal moderna, só pode perceber os mitos políticos como agentes fragmentadores dessa soberania e, portanto, inimigos desta própria soberania, destruidores dos “últimos remanescentes de solidariedade e [d]o sentimento de pertença” e, portanto, do “tipo de existência” ou do “tipo de vida próprio e ôntico”, de uma forma de vida que é objeto da proteção do Estado (SCHMITT, 2009, p. 27 – 28 e 53).

Esse trecho e o texto do qual ele foi extraído é, de uma forma geral, lido hoje a partir da postura que Schmitt adotou quando da ascensão do nazismo ao poder. Schmitt não louva o mito. Ele reconhece a sua existência, em qualquer ordem política, e, ao contrário do que uma interpretação rasa poderia afirmar, ele recomenda prudência em relação aos mitos, justamente por estar atento ao seu potencial destrutivo para a ordem política.

3 O CONCEITO SCHMITTIANO DE IMAGEM

Imagem é a representação mais ou menos definida que os homens, enquanto indivíduos ou organizados em grupos, fazem do significado, termo aqui entendido em seu aspecto superficial, não profundo, de uma determinada obra de arte. Por exemplo, o significado de *Dracula* é o resultado de uma leitura próxima da narrativa encadeada pelas suas cenas, *ergo* sua imagem é a representação fiel às cenas descritas no texto e sequenciadas. Essa mesma ideia pode ser aplicada a outras artes, como a música.

N'O Leviatã na Teoria do Estado de Thomas Hobbes¹¹, obra que é fruto de duas conferências, ambas ocorridas em 1938, mesma ano do lançamento do livro, Schmitt vai elaborar o conceito de imagem mítica. Nesta obra, Schmitt se dedica a estudar uma imagem mítica especificamente, a do Leviatã hobbesiano, extraída de uma obra teórica.

Não vou recuperar a análise de Schmitt sobre o Leviatã, mas sim tentar entender como os conceitos de imagem mítica e de mito são operados na obra. O estudo de Schmitt é de interesse para nós no tanto que trata do desenvolvimento de um método de análise de certos aspectos da política a partir da imagem mítica.

Por sua vez, cumpre explicitar desde já que o público é a posição a partir da qual Schmitt analisa as questões das obras de arte, dentre as quais as personagens. Schmitt distingue dois tipos de personagens: a conhecida por este público (como Júlio César, mas podemos pensar também em tipos mais genéricos e ficcionais, como o vampiro aristocrático, ou mesmo específicos e ficcionais, como Orestes, Édipo e Hércules, citados por Schmitt – SCHMITT, 2006[b], p. 40) e a desconhecida (como Hamlet). A desconhecida seria mais adequada para tratar de realidades passadas ou presentes e de pessoas existentes no presente.

Assim, por exemplo, com Hamlet, Shakespeare trata de problemas de sua realidade histórica, mas ele não pode fazer o mesmo com Júlio César, cuja imagem já estava mais delimitada por interpretações bem-sucedidas, com pretensões de serem verdadeiras ou não (o que não impede que o autor possa propor uma análise de sua época a partir de uma peça que se passa em outra época ou a partir de uma personagem que viveu em outra época). Da mesma forma, mesmo nos romances mais tecnicamente precários de nossa época, algo é dito sobre a nossa realidade, mesmo que as personagens não tenham potência para se afirmarem enquanto imagens míticas (diferentemente de Hamlet).

No seu prefácio à obra de Lilian Winstanley *Hamlet and The Scottish Succession*, escrito em 1952, três anos antes da palestra em Düsseldorf que dá origem a sua obra Hamlet ou Hécuba: a Intrusão do Século na Peça, Schmitt vai afirmar que Hamlet tem como *Urbild*

¹¹ Usarei a grafia Leviatã toda vez que me referir à imagem do monstro bíblico e Leviathan toda vez que me referir à obra e à imagem mítica de Hobbes.

(imagem originária) a história do Rei Jaime I e a sua narrativa é a história vivida por Jaime (SCHMITT, 2010, p. 170). E é também a Jaime que a peça se destina, “exortando-o a não desperdiçar o direito divino dos reis, a substância sagrada do reino, em reflexões e discussões” (SCHMITT, 2010, p. 172), o que é mais um elemento da imagem originária. Ou seja, a imagem mítica na peça entra em uma relação dialética com a imagem originária, porque, ao mesmo tempo que nela é baseada, a atualiza, buscando explorar os caminhos a ela ínsitos e, a partir deles, a ela ensinar.

Imagens como a de Hamlet não são “reflexos”, nem “tipos”, nem “modelos”, vez que esses não possuem uma individualidade histórica singular que caracteriza a imagem. Mesmo quando disfarçada, e, por vezes, porque disfarçada, essa individualidade da imagem mítica se afirma, preservando sua imediaticidade (e Schmitt diz que essa imediaticidade é mais recorrente no teatro, porque há uma representação visual e a ação no palco; consequentemente, podemos estender a sua lógica para o cinema também) e atualizando o momento no qual se entra em contato com ela, para que sua força se faça sentir no presente (SCHMITT, 2010, p. 172).

Esse poder, só as imagens o têm. Imitações dramáticas (*Abbildern*) não conseguem se presentificar, seja por serem meras abstrações de um passado remoto como percebido pelo presente (ainda que abstrações detalhadas), seja por serem meras abstrações do presente projetadas no passado, transcritas em narrativa ficcional.

Nesta mesma toada, Schmitt vai atacar o didatismo ao afirmar que uma “performance pura e simples leva a um melhor resultado, internamente mais livre do que aquelas tentativas de interpolar filosoficamente as [...] irrupções” (SCHMITT, 2006[b], p. 43 – 44). Segundo ele, então, todas as questões próprias de uma historiografia se dissipam, as personagens, mesmo as históricas, podendo se comunicar diretamente com o presente não mediadas por sua historicidade.

É essa historicidade e esse método que mantém o poder mítico da peça, em sentido contrário às tragédias da antiguidade, que dependiam de um mito pré-existente (que continha uma realidade histórica específica dos mitos). A peça, em Shakespeare, mitifica a realidade.

Se a peça em Hamlet tem como fim expor a verdade, Hamlet também é uma peça que expõe a verdade, mitifica o presente, cria um herói e dá à peça uma visão específica (não se está diante de uma peça na qual haja muitas dúvidas acerca de quem são os bons e quem são os maus), que pode ser entendida como uma opinião sobre o fato histórico que nela irrompe, as circunstâncias da ascensão do Rei Jaime I ao trono inglês.

É a capacidade de capturar essa “imediatividade temporal e espacial de seu próprio momento histórico” que permite que Shakespeare crie um mito (de elevar “a realidade única e irrepetível do presente histórico à estatura mítica, sem destruir o núcleo de sua singularidade e de sua irrepetibilidade”). É só a partir desta captura que poetas (artistas) líricos ou épicos podem criar imagens míticas (SCHMITT, 2010, p. 173).

E, Schmitt afirma, não há sociedade histórica bem financiada ou grandes jornalistas que possam substituir um bom poeta. Ao mesmo tempo, sem uma grande singularidade histórica, o mito não surgirá (SCHMITT, 2010, p. 174). Da mesma forma, nenhum arquivo, museu ou biblioteca pode fazê-lo.

A criação do poeta existe como exploração dos caminhos causais da realidade histórica (em forma mais ou menos claramente aparente) com o público. É o que podemos chamar de perspectiva composicional do espaço público, que estudaremos mais a frente a partir da perspectiva da peça/jogo/brincadeira.

3.1 O QUE SÃO IMAGENS MÍTICAS E POR QUE ESTUDÁ-LAS

Schmitt afirma que o Leviatã na obra de Hobbes não é a mera “representação plástica de uma ideia” ou ilustração de uma teoria do Estado, mas sim um “símbolo mítico, apoiado em uma série de sentidos pré-existentes” (SCHMITT, 2002, p. 5). Este símbolo mítico é contrastado pelo autor com imagens com grande plasticidade (ou seja, bastante concretas e com bastantes nuances – o exemplo utilizado de imagem com grande plasticidade é o da multidão movida por afetos irracionais como animal camuflável e multicéfalo, de Platão) e as sugestivas e impressionistas (irracionais mesmo, como ele define em seu A Crise da Democracia

Parlamentar, subjetivistas – o exemplo é o do Estado como o mais frio dos monstros, de Nietzsche), indicando que ele concebe outras espécies de imagens que não as míticas.

Schmitt vai utilizar a expressão “símbolo” outras vezes no texto, mas sempre intercalando-o com imagem. Também em seu Hamlet ou Hécuba: a Intrusão do Século na Peça, a questão do símbolo retorna, associada ao caráter de Hamlet e à ascensão ao mito, cujo status se confirma justo pela inesgotável metamorfose. O arquétipo também surge, se unindo ao símbolo, à imagem, à imagem mítica, à forma (*Gestalt*), à formação (*Gestaltung* – trataremos de ambas mais à frente) e outras como tipos de imagens. Mais nos interessa a afirmação do método de análise da imagética como meio de compreensão e interpretação do Direito e da Arte, bem como da relação entre ambos, tanto para contestar a supremacia do método de análise do discurso, quanto para complementá-lo, do que analisar cada um dos tipos de imagens. Definiremos a que nos é importante, a imagem mítica, e trataremos das outras só no tanto que for conveniente.

A imagem é mítica, no entanto, quando trata de uma batalha secular (SCHMITT, 2002, p. 6). Esta é uma definição bastante relacionada à soreliana e qualquer eventual conceituação de imagem mítica a partir da obra de Schmitt não pode deixar de contemplar, pela insistência com que Schmitt retorna ao tema, a dimensão da luta, apesar de, aparentemente, existirem imagens míticas que não são tão centradas nessa dimensão (como, por exemplo, a da balança — do equilíbrio que caracteriza o sistema parlamentar).

Schmitt então se detém sobre a imagem literária do Leviatã, ou seja, do Leviatã enquanto monstro bíblico. Essa parte nos interessa porque ele aponta um caminho para a análise de uma imagem, que é a de recuperação histórica de seus usos, uma história imagética.

Aqui é importante entender que ele, em primeiro lugar, reconhece que nem todas as “diversas opiniões e controvérsias dos teólogos e historiadores do Antigo Testamento” têm “importância direta no que se refere ao mito político de Hobbes” e, em segundo lugar, vai elencar diversos momentos de aparição do Leviatã “em sua representação marítima como um animal marinho, crocodilo, baleia ou peixe grande”, mas também dragão e serpente associado ao mar, não necessariamente designado pelo nome Leviatã, bem como as associações

conceituais dessas representações com o mal, com o caos *etc*, nos textos bíblicos, em obras doutrinárias e nos relatos mitológicos (ressaltando, no entanto, que há povos que adoram as serpentes e os dragões, em especial os povos germânicos – SCHMITT, 2002, p 6 – 12). Em um momento posterior, ele vai analisar as manifestações da cultura popular e literária até Hobbes e após Hobbes sobre o Leviatã (SCHMITT, 2002, p. 22 – 28).

Schmitt vai retornar à questão da imagem como mais do que a representação plástica, ou seja, à imagem como vinculada também às associações feitas por aqueles que as produzem e aqueles que as contemplam entre sentimentos e conceitos intelectuais abstratos. Esta recuperação, se sucede a afirmação de Schmitt de que “[A]s imagens míticas tendem a ser, por essência, suscetíveis a múltiplas interpretações e mudanças. As contínuas metamorfoses, in nova *mutatae formae*, “são sinais de sua vitalidade e eficácia” (SCHMITT, 2002, p. 8), que devemos ter em mente.

Ou seja, segundo ele:

nem a essência do texto, nem a história da palavra, nem a firme indução sistemática conceitual, nem a lógica da história das ideias montada no ar, podem ter a última palavra quando se trata do destino político de uma imagem mítica. [...] Em situações históricas inesperadas, a imagem pode seguir direções muito diferentes daquelas imaginadas pela própria pessoa que a conjurou. (SCHMITT, 2002, p. 51)

A partir desses pontos, podemos concluir que o potencial de mobilização das imagens pode variar através do tempo, conforme mudam as sensibilidades, alterando a própria imagem. Na análise schmittiana do Leviatã, vemos como tanto a imagem mítica, quanto a imagem do Leviatã e o mito do Estado-Leviatã foram sendo apropriados ao longo da história de forma quase que desconexa uns dos outros.

Independentemente da forma e da autoria da imagem, independentemente dos fins pretendidos pelo seu criador quando de sua criação, o que indica o seu sucesso é justamente a sua capacidade de ser livremente apropriada, ou melhor, de ela atrair necessariamente, ou seja, quase que, em sentido contrário, de forma involuntária, os sentimentos grupais e individuais. O mito e a imagem que o encarna não prestam contas a ninguém.

Qualquer tentativa de transformar a imagem em um veículo de uma ideia imutável e delimitada fracassará, porque o que torna a imagem atrativa para os grupos e os indivíduos é justamente a sua problematização de situações reais significativas para esses grupos e indivíduos. Não tanto as soluções, mas os problemas. A imagem mítica mitifica e concretiza em imagem essas situações reais significativas.

Schmitt indicara, em seu *A Crise da Democracia Parlamentar*, que, apesar desta mutabilidade, os elementos componentes do mito nacional se relacionam de forma não aleatória, reiterando, no entanto, que eles não necessariamente se combinam da mesma forma (sendo o fascismo italiano mero exemplo de onde ele pode chegar), mas destacando a existência de uma causalidade complexa. Em seu *O Leviatã na Teoria do Estado* de Thomas Hobbes, ele vai novamente afirmar essa causalidade, insistindo que é impossível prever quais caminhos uma imagem mítica vai percorrer, mas destacando o valor de se estudar suas fontes (e discernindo ainda a possibilidade da combinação de fontes plásticas e verbais) – contra Sorel, para quem o “[C]onhecimento acerca dos detalhes daquilo que os mitos contém e que [possivelmente – n. do T.] farão parte da história do futuro é, portanto, de pequena importância” (SOREL, 2004, p. 115).

3.2 A ANÁLISE DA IMAGEM MÍTICA

É em seu *Hamlet ou Hécuba: a Intrusão do Século na Peça*, obra derivada de uma palestra feita em 1955, que Schmitt vai detalhar de forma mais precisa seu método, a partir de uma leitura da peça shakespeariana *Hamlet* e de sua imagem mítica, a personagem homônima. Neste texto Schmitt se debruça sobre a irrupção de elementos das circunstâncias históricas de Shakespeare na peça (em especial sobre a relação entre a personagem *Hamlet* e o Rei Jaime I) e sobre a forma como Shakespeare e seu público lidaram com essas irrupções, tanto na composição da peça quanto nas apresentações, mas não só sobre isso. Afirmando a ocorrência de um processo de demitologização do intelecto europeu desde o Renascimento, Schmitt se surpreende com o surgimento do mito hamletiano.

Para entender como isso ocorreu, ele se debruça sobre o que, nas tragédias gregas, se chamava *hypothesis* e que os escolásticos chamavam fábula, ou seja, sobre a história da peça, sobre o seu enredo, ou, como chamaremos no presente trabalho, sobre a sua narrativa (SCHMITT, 2006[b], p. 11). Schmitt afirma, atacando um entendimento positivista da categorização das obras poéticas e de sua relação com o Direito:

Os fatos da narrativa, examinados de forma crítica, mas com a vontade de compreender, fornecem uma visão melhor do que uma análise polêmica ou uma concordância apologética que busca a todo custo manter uma estética específica e uma imagem específica do poeta. O artigo de Laura Bohannon, *Miching Mallecho, That Means Witchcraft* (*London Magazine*, junho de 1954), é muito informativo a esse respeito, pois ela transmite a experiência de contar a história de Hamlet a uma tribo africana. Os homens da tribo fizeram algumas perguntas muito razoáveis, que eram, na maioria das vezes, mais concretas e precisas do que o material jurídico-histórico grosseiro sobre o tema da vingança com o qual o famoso jurista Josef Kohler confronta o leitor em seu livro, de toda forma muito louvável, *Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz* (Würzburg: Stahel, 1883). (SCHMITT, 2006[b], p. 58, nota 7)

Schmitt argumenta que Shakespeare estava trabalhando, em sua obra *Hamlet*, duas fontes: uma estrutural, a tragédia grega, e outra material, a saga nórdica na qual *Hamlet* é inspirada. Essas duas fontes não limitam Shakespeare, mas habilitam, através de seu exemplo, a exploração de possíveis progressões da história no tocante à relação de Hamlet com sua mãe, especificamente no que concerne ao envolvimento da mesma na morte de seu marido e pai do príncipe, e seu posterior casamento com o irmão do rei assassinado, seu assassino (SCHMITT, 2006[b], p. 12 – 13).

Assim se expressa a causalidade própria que justifica a forma concretizada em uma obra da imagem mítica. O mito, em sua narrativa, demanda uma causalidade que possa ser percebida através da imagem: Hamlet não é só o príncipe melancólico da Dinamarca, vestido de preto (SCHMITT, 2006[b], p. 9), mas é também a sua angústia e aquilo que a causa e é compreendido por aqueles que veem sua imagem de forma contextualizada, ou seja, sabendo que estão diante de Hamlet.

Ademais, Schmitt também esclarece, contra as análises de críticos como T. S. Eliot, Robert Bridges e John Dover Wilson, a presença da própria realidade histórica contemporânea da peça, ou seja, do século:

Especular sobre a subjetividade do autor não nos leva a uma conclusão mais próxima do que as inúmeras interpretações da loucura ou do caráter de Hamlet fizeram. A situação torna-se clara quando se leva em consideração o texto e o conteúdo da peça, bem como a situação concreta em que foi escrita. Então, parece que, assim como a culpa da rainha, um pedaço da realidade histórica se projeta no drama e ajuda a determinar a figura de Hamlet como uma figura histórica contemporânea que, para Shakespeare, seus patronos, os atores e o público, era simplesmente dada e cuja presença penetra profundamente na peça. Em outras palavras, o personagem de palco Hamlet não é completamente absorvido pela máscara. Intencionalmente ou instintivamente, as condições e formas do contexto original no qual a peça foi escrita foram incorporadas à peça, e, por trás do personagem de palco Hamlet, permaneceu outra figura. Os espectadores daquela época também viram essa figura quando assistiram a Hamlet. Caso contrário, Hamlet, a obra mais longa e difícil de Shakespeare, não teria sido simultaneamente sua peça mais popular. Hoje também podemos reconhecer essa outra figura, se não formos cegados pelos dogmas de uma filosofia de arte particular. (SCHMITT, 2006[b], p. 20)

Schmitt distingue entre esses elementos que são derivados da realidade circundante ao autor, aqueles que são acessórios, ou seja, pequenas alusões e referências a pessoas e a fatos ocorridos no período de composição da obra, que tendem a ter (mas não necessariamente tem) um significado passageiro (SCHMITT, 2006[b], p. 22) e aqueles que são reflexos, ou seja, “[U]ma pessoa ou evento contemporâneos atuam em uma peça como fazem em frente a um espelho e projetam sobre ela imagens, com seus traços e coloração próprios.” (SCHMITT, 2006[b], p. 22) O exemplo deste elemento, que tende a ser importante, é a influência, na personalidade de Hamlet, do Earl de Essex:

[...] traços do caráter e do destino do Earl de Essex foram entrelaçados em uma imagem que, de resto, era influenciada pela personalidade de Jaime. Isso não é anormal como dispositivo dramático, porque, como Egon Vietta diria, trabalhos destinados para o palco fornecem uma espécie de “moldura onírica”. Assim como nos sonhos as pessoas e as realidades se fundem umas às outras, as imagens e figuras, eventos e situações se misturam oniricamente no palco. Mas no final da peça reaparece uma alusão à primeira cena, e não como reflexo, mas sim como insinuação. Hamlet moribundo indica Fortinbras como seu sucessor e lhe confere sua voz, sua voz moribunda. Tudo isso tem uma evidente implicação política: funcionava como um apelo antes da ascensão de Jaime ao trono e, após sua coroação, como uma homenagem, e foi interpretado desta forma à época. (SCHMITT, 2006[b], p. 23)

Há ainda um terceiro elemento derivado da realidade, além dos acessórios e os reflexos, que é a irrupção dessa própria realidade na peça e que determina a estrutura da obra. Esta é a

irrupção do século à qual o título do texto schmittiano se refere e essas irrupções que “não são nem frequentes nem ordinárias, mas suas repercussões são mais profundas e impositivas” (SCHMITT, 2006[b], p. 23). A irrupção do “tempo” (*Zeit*) na peça é a irrupção das questões do período histórico do seu autor na peça, apesar de sua vontade. Como não se trata de um tempo cronológico, mas de um momento histórico, optou-se pela palavra “século” como tradução.

Essa irrupção prevalece sobre os demais elementos (SCHMITT, 2006[b], p. 24). Elas são:

[...] sombras, [...] zonas obscuras [...] não simples implicações histórico-políticas, nem simples alusões ou reflexos de um espelho, mas dados registrados na peça, cautelados pela peça, e em volta dos quais ela gira. Elas perturbam a falta de intencionalidade da verdadeira peça. Nesta perspectiva, elas são uma fraqueza, mas elas permitiram que a personagem Hamlet se tornasse um mito genuíno. Sob este aspecto, elas são uma vantagem, porque tornaram uma peça dramática em uma tragédia. (SCHMITT, 2006[b], p. 38)

Ou seja, se a peça não tem intenção específica (não é instrumento para algum objetivo, nem mesmo entreter), a irrupção do século nela, um limiar entre a peça e a realidade na qual ela foi escrita, lhe dá a possibilidade de ser apreendida como dotada de uma intenção ou, ainda, de lhe ser atribuída uma intenção, e. g. por um editor. Isso se dá porque a irrupção é uma continuidade da vida na peça, a partir da ideia de que a realidade historicamente vivida por um grupo permanece ativa e compreensível para os indivíduos que dele fazem parte.

Consequentemente, a irrupção não é caracterizada por metáforas ou alusões ou por reflexões filosóficas ou estéticas. Não se trata de fugir de metáforas, alusões ou reflexões, mas deixá-las ocorrer como ocorrem em um fenômeno histórico, no qual a ação por si é que provoca naqueles que a acompanham os processos mentais de construção do significado histórico. Também não se trata de não problematizar, porque a problematização é ínsita à ação humana dotada de significado.

Esses três elementos não ocorrem só com peças, mas com qualquer imagem que os contenha e que, portanto, se relacione com a realidade na qual foi composta, seja ela uma representação mais ou menos crível dessa realidade ou situada em uma realidade não relacionada: desde as representações da Revolução Francesa em livros didáticos a Tolkien, passando por autores como Manoel Carlos e Nelson Rodrigues, José Padilha, Tom Perrotta etc.

Podemos pensar em como a realidade historicamente vivida por um grupo permanece ativa e compreensível para os indivíduos que dele fazem parte mesmo em obras artísticas com caráter fantástico se pensarmos em como, por exemplo, conseguimos ver o preconceito étnico nos Estados Unidos da América como molde de histórias em quadrinhos como *X-men*, que também tem menções explícitas ao nazismo, da mesma forma que *Star Wars*¹².

3.3 A PERSPECTIVA COMPOSICIONAL DO ESPAÇO PÚBLICO: O CARÁTER COMPOSICIONAL DA IMAGEM MÍTICA COMO CAUSA DA FORMAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO COMUM E A PRÁTICA LÚDICA DE SUA FORMAÇÃO

Neste sentido, portanto, a irrupção é um exemplo de elemento que pode constituir o mito, ainda que não seja um elemento indispensável, como veremos. Ela é fragmento da realidade histórica na qual todos são reunidos por sua existência histórica, constituindo um “conhecimento vivo comum”.

Segundo Schmitt, porém, a teoria (e o culto) do gênio artístico, extremamente forte na Alemanha tanto entre os acadêmicos quanto entre as massas, não só é cega para esse caráter público da obra, como também torna a liberdade de invenção poética uma “garantia da liberdade artística, de uma forma geral, e uma fortaleza da subjetividade”, fazendo com que “questões históricas e sociológicas [relativas às fontes utilizadas pelos autores na produção das obras de arte – n. do T.] sejam consideradas sem tato e de mau gosto”, uma vez que a liberdade poética seria “uma expressão da soberania do poeta enquanto gênio” (2006[b], p. 29). O gênio é, aqui, aquele que tem a liberdade artística e, como Schmitt aponta, esta teoria bastante alemã se reflete no destaque que a poesia lírica, cuja origem é a experiência subjetiva, tem na Alemanha como imagem imediata do conceito de poesia.

¹² Por todos, sobre *X-men*, SCOTT; WIACEK, 2020, p. 47, e sobre *Star Wars*, HENDERSON, 1997, p. 146. Sobre a questão do caráter presente da realidade mítica da obra de arte dotada desta característica, a distinção sutil que ele estabelece entre a sua posição e a de Wackernagel, que ele, no entanto, considera cheio de “observações pertinentes” (SCHMITT, 2006[b], p. 63).

Ou seja, os conceitos estéticos desenvolvidos na Alemanha são definidos, em regra, tomando como base a poesia lírica, não o teatro. Segundo Schmitt:

[...] a relação entre o poema lírico e a experiência poética é completamente diferente da relação entre a tragédia e sua fonte mítica ou contemporânea. Neste sentido, o poema lírico não possui uma fonte; em vez disso, ele tem sua origem em uma experiência subjetiva. Um dos nossos maiores poetas e, ao mesmo tempo, um dos mais atentos à forma, Stefan George trata da questão em termos genéricos: através da arte, a experiência é submetida a uma transformação tão grande que ela se torna desprovida de significado para o próprio artista e, para os outros, conhecer essa experiência resulta mais em confusão do que em esclarecimento. [...] A liberdade inventiva, que garante ao poeta lírico este espaço livre da realidade, não pode ser transferida nem aplicada aos outros tipos e formas de criação poética. À subjetividade do poeta lírico corresponde um tipo de liberdade inventiva diferente daquela que se adequa à objetividade do poeta épico e ainda mais diferente daquela de um poeta dramático. (SCHMITT, 2006[b], p. 29 – 30)

Deve-se destacar a distinção entre a fonte da tragédia e a origem do poema lírico. Fonte é um determinado fato (mítico ou contemporâneo) que pode ser conhecido por todos. A origem é, no entanto, uma experiência que, ainda que partilhada por muitos, é privada para cada um, não pública. A fonte pode ser desdobrada em diversas obras, com interpretações distintas, que disputam no espaço público. Já a origem, não, só sendo possível “julgar” cada uma das obras que dela resulta a partir de sua autenticidade.

É a partir desta distinção que podemos compreender as formas de liberdade inventiva. O critério aqui não é normativo, mas ontológico: define o que constitui um poema épico, um poema lírico e um drama. Se é bem verdade que um poeta lírico pode dizer que faz poesia épica, se ele não adotar a liberdade inventiva própria de um poeta épico, com as suas limitações, ele não fará poesia épica, mas poesia lírica.

Entre as limitações de um poeta trágico está a de que ele não pode inventar o núcleo de realidade de sua ação trágica:

É o último e intransponível limite da livre inventividade poética. Um poeta pode e deve inventar muitas coisas, mas ele não pode inventar o núcleo de realidade da ação trágica. Podemos chorar por Hécuba, podemos chorar por muitas coisas, muitas coisas são tristes, mas o trágico só surge de uma realidade irresistível para todos os participantes, para quem a recita e para quem a ouve. Um destino inventado não é um destino. A mais genial das invenções não pode alterar isso. O núcleo dos eventos trágicos, a própria origem da autenticidade trágica é algo inelutável neste aspecto:

nenhum mortal pode imaginá-lo, nenhum gênio pode inventá-lo. Pelo contrário, quão mais original for a invenção, quão mais elaborada a estrutura, quão mais aperfeiçoado o maquinário, mais certa será a destruição do trágico. No caso de uma tragédia, o espaço público comum que, em cada encenação, abarca o poeta, os atores e os espectadores, não se baseia em regras de dicção e atuação, unanimemente reconhecidas, mas sim na experiência vivida de uma realidade histórica comum. (SCHMITT, 2006[b], p. 39)

Ademais, é a própria prudência com que trata esse núcleo de realidade que torna possível a criação da imagem mítica por Shakespeare. Schmitt afirma que “medo” e “escrúpulos” são impulsionadores da atividade de composição e “tato” e “assombro” são os guias dessa atividade, “medo” e “deferência” sendo o que possibilita que Shakespeare se aproprie do núcleo do trágico e o eleve ao mítico (2006[b], p. 42).

Essa prudência, entendo, é uma espécie de recusa a um didatismo, uma abertura à ambiguidade da realidade. Os problemas compostos na peça não têm soluções simples e, por isso, a imagem mítica de Hamlet persiste: porque seus problemas sempre são novamente produzidos por nós, ainda que em outras imagens.

Não é tanto uma ambiguidade moral, mas uma pausa antes de responder à pergunta: sendo a peça realidade, o que fazer, enquanto Hamlet? Como em seu famoso soliloquio:

Ser ou não ser... Eis a questão. Que é mais
nobre para a alma: suportar os dardos
e arremessos do fado sempre adverso,
ou armar-se contra um mar de desventuras
e dar-lhes fim tentando resistir-lhes?
(SHAKESPEARE, 2008, p. 572)

E esta era uma pergunta, uma problematização construída com o público. A tradição dramatúrgica alemã, diferentemente do que ocorrera com Shakespeare, teve como marca autores que escreveram peças para serem lidas, mais do que assistidas:

Nossos grandes dramaturgos, como *Lessing*, *Goethe*, *Schiller*, *Grillparzer* e *Hebbel*, escreviam suas peças como livros destinados à impressão. Eles se sentavam em suas mesas ou ficavam em pé diante de seus púlpitos, como trabalhadores literários em suas residências, e entregavam ao editor, em troca de um pagamento, o manuscrito pronto para ser impresso. O termo “domicílio” não implica aqui nenhum sentido pejorativo. Ele apenas indica um fato sociológico relevante para o nosso problema e indispensável na estrutura de nossa argumentação. As obras de Shakespeare, por sua

vez, surgiam de maneira completamente diferente. Shakespeare não escrevia suas obras para a posteridade, mas para o público londrino concretamente presente. Na verdade, ele não escrevia suas peças; as compunha, com destinatários muito específicos em mente. Nenhuma obra de Shakespeare contou com um público que tenha lido a obra antes de assisti-la ou que a conhecia por meio de um livro impresso. Todas essas ideias sobre arte e obra de arte, sobre peça e dramaturgo, são intrínsecas à tradição cultural e acadêmica alemã e nos impedem de olhar para Shakespeare e sua obra de forma imparcial. Deixemos de lado as controvérsias sobre a pessoa de Shakespeare. Uma coisa é certa: ele não era um trabalhador que ficava em casa, dedicado à produção literária de dramas em forma de livro. Suas obras surgiram em contato direto com a corte de Londres, o público de Londres e os espectadores de Londres. Referências deliberadas ou acidentais a eventos e pessoas contemporâneas eram, portanto, naturais, seja como simples alusões ou como verdadeiros reflexos. Isso era inevitável em uma época de ansiedade e tensões políticas. Nós também passamos por isso em nossos tempos, e, trazendo à baila tópicos contemporâneos, tudo o que precisamos fazer é nos lembrar de uma fórmula que se tornou rotineira desde 1954-1955: “todas as pessoas e eventos nesta obra são fictícios; qualquer semelhança com pessoas ou eventos dos anos mais recentes é puramente casual”. (SCHMITT, 2006[b], p. 30 – 31)

O importante, aqui, é a distinção entre escrita e composição. Escrita é um processo essencialmente privado, mas a composição é um processo público de arranjo dos elementos de uma obra em um diálogo constante com os demais participantes do processo criativo (atores, cenografistas etc) e com uma audiência específica, que envolve troca, ainda que não submissão à audiência, e cujo sucesso é medido tanto pela aprovação da audiência quanto pela posteridade.

Há, no processo de composição, uma racionalidade própria, relativizável, porque se constrói em conjunto com o público e com os demais participantes do processo criativo, e que é equiparável à racionalidade parlamentar. Isso não significa que não haja uma determinada hierarquia neste processo, mas essa hierarquia, para que o objetivo de se construir uma obra ser alcançado, é, ainda que visível, negociável.

A comparação feita por Schmitt entre os dramaturgos alemães e Shakespeare, e que, entendendo, pode ser estendida para o teatro feito nesse modelo e para o cinema, de uma forma geral (o que Schmitt nos deixa intuir com sua menção à fórmula cinematográfica sobre o caráter ficcional dos filmes), que torna as análises dos críticos alemães do passado e do presente impróprias, se relaciona a uma noção de espaço público constituído por todos os envolvidos na produção e no consumo da peça.

A expansão desta comparação envolve a disassociação do aspecto comercial das obras de entretenimento, de uma forma geral, aspecto que não impacta a análise das obras segundo o método proposto por Schmitt. Pelo contrário.

O sucesso comercial de uma obra pode (apesar de não ser sempre o caso) indicar que essa obra trata de problemas caros às massas, no tanto em que este sucesso reflita um efetivo consumo dela. Isso não significa que as críticas feitas à mercantilização dos produtos artísticos sejam todas imediatamente descartáveis, mas só que eles não devem desconsiderar este aspecto de construção pública, de composição, da obra de arte, que, apesar de existir em outros grupos culturais, é largamente desconsiderada, quando não criticada, por críticos que ainda idealizam um gênio solitário que forma a humanidade conforme produz suas obras.

Em um dos trechos mais importantes de sua obra, Schmitt afirma esta publicidade do aspecto composicional da obra de arte. Acredito que, se de fato há uma imediatez no teatro, as conclusões deste trecho possam ser aplicadas, em maior ou menor grau, para tratar de qualquer forma de arte:

Um dramaturgo, cujas obras são destinadas à performance direta diante de um público bem conhecido, não apenas se encontra em uma sintonia psicológica ou sociológica mútua, mas compartilha com ele um espaço público comum. Com sua presença concreta os espectadores reunidos na casa de espetáculos constituem um espaço público que engloba o autor, o diretor, os atores e a própria audiência, conectando todos eles. O público presente deve compreender a ação da obra representada, caso contrário não conseguirá acompanhá-la; esse espaço público comum estaria, neste caso, dissolvido ou transformado em um mero escândalo teatral.

Este tipo de espaço público determina um limite permanente à liberdade inventiva do dramaturgo. O que torna um requisito a adesão a essa limitação é que, se o que acontece no palco se afasta muito do conhecimento e das expectativas do público, a ação dramática se torna incompreensível ou absurda. O conhecimento do espectador é um fator essencial no teatro. A audiência deve ser capaz de sonhar com o dramaturgo os sonhos que ele tece em sua obra, com todas as suas sintetizações e alterações dos eventos mais recentes. A liberdade inventiva do poeta lírico é um critério de distinção, assim como a do poeta épico e do romancista. A subjetividade e o prazer de se entregar à pura invenção são fortemente limitados para um autor teatral pelo respeito ao conhecimento dos espectadores que assistem à peça e ao espaço público que sua presença cria. (SCHMITT, 2006[b], p. 31 – 32)

Ele vai reiterar o argumento sobre a manutenção do núcleo de realidade na conclusão de seu texto, ao afirmar que “a sombra da realidade objetiva deve permanecer visível” para o

espectador, sob pena de a peça se tornar mera balada popular cheia de incidentes macabros, pontilhada de reflexões espirituosas (2006[b], p. 43; o que também revela como Schmitt entendia a composição de baladas populares). Ele continua, em nota, citando o jornalista Richard Tüngel:

Richard Tüngel, um experiente jornalista publicista, vê como “um aspecto essencial do efeito dramático em geral no fato de o espectador saber e entender mais do que os atores sobre o que está acontecendo ou acontecerá no palco. Pode-se dizer que este procedimento, que consiste em revelar mais para os espectadores do que é revelado para as personagens em cena é um dos instrumentos disponíveis mais valiosos da arte dramática. Shakespeare utilizou isso em muitas de suas peças, dramas e comédias. É bem possível que a relação entre a peça Hamlet e os boatos sobre a tragédia escocesa tenha tido efeito sobre os espectadores contemporâneos.” (SCHMITT, 2006[b], p. 60);

Ou seja, o dramaturgo (do palco, como Shakespeare, e não os livrescos dramaturgos alemães), que tem como fonte da sua obra o mito ou o fato histórico, tem seu fazer poético limitado pelo conhecimento e pela expectativa do público em relação aos possíveis desenvolvimentos do mito ou do fato histórico. A sua atividade de escrita (e de reescrita; sabemos da existência de 3 versões de *Hamlet* – SHAKESPEARE, 2005, p. 2.272), era pautada por esses critérios do diálogo com a sua audiência, pelos modos artísticos com os quais o público estava acostumado (mesmo as inovações sendo inseridas no processo) e pela sua reação.

A menção aos fatos históricos, para além de sua irrupção, tem como fim facilitar a *suspension of disbelief*, a suspensão da descrença que permite a assunção da possibilidade de o que se desenvolve sobre o palco ser real (LOBO, 1987, p. 202). E mesmo o mito deve fazer parte do conhecimento comum.

Schmitt entende que o teatro shakespeariano constitui, ao revisitar a história da Inglaterra, direta (através dos dramas históricos sobre a história inglesa) ou indiretamente (através das irrupções que ocorrem em outras peças), um espaço público comum antes mesmo das *coffeehouses*, que a maior parte dos especialistas identifica como um dos espaços públicos primordiais da modernidade política (por todos, HABERMAS, 2014, p. 144–145). Segundo ele:

Na época de Shakespeare, o drama ainda não era o reino da inocência dos homens, nem estava separado das questões contemporâneas. A Inglaterra do século XVI estava muito distante dos prazeres culturais elevados da Alemanha do século XIX. A peça ainda era parte da vida e, de fato, de uma vida rica em espírito e graça, mas ainda não polida. Na Inglaterra da época, estava-se no estágio inicial de um ímpeto elementar que movia os homens da terra ao mar, de uma existência terrestre para uma existência marítima. Piratas e aventureiros como o Earl de Essex ou Walter Raleigh faziam parte da elite. O drama ainda era bárbaro e elementar, e não evitava a balada das ruas ou a palhaçada vulgar.

[...]

Nós já tratamos da aparente arbitrariedade anti-histórica de Shakespeare. Muitas vezes, em suas peças baseadas na história inglesa, a história não é apenas uma fonte literária, mas serve simplesmente como pretexto. (SCHMITT, 2006[b], p. 41)

Schmitt entende que, não importa onde estejam reunidos ou a razão da reunião, seja em “demonstrações nas ruas e festivais públicos, nos teatros, nos hipódromos, no estádio”, estes indivíduos e grupos que possam ser coletivamente entendidos como povo compõem, “potencialmente, uma entidade política” (SCHMITT, 2008, p. 272) O que Shakespeare tem como característica engrandecedora é justo sua capacidade de estimular as virtudes próprias para o desenvolvimento deste espaço público. Schmitt afirma:

A incomparável grandeza de Shakespeare reside em ele ter extraído do riquíssimo caos de atualidades políticas, a imagem que era suscetível a ser elevada ao nível do mito, e ele o fez impulsionado pelo medo e por escrúpulos e guiado pelo tato e pelo assombro respeitoso. Foi através deste medo e desta deferência que ele conseguiu alcançar o cerne do realmente trágico e elevá-lo ao mítico. Eles o fizeram respeitar o tabu e transformar a imagem do vingador em um Hamlet.

Assim nasceu o mito de Hamlet. Um drama elevado ao nível de tragédia que, nesta forma, tem transmitido a presença viva da imagem mítica às épocas posteriores e gerações subsequentes. (SCHMITT, 2006[b], p. 42)

Ou seja, Shakespeare consegue complexificar a relação que usualmente se dava nesses lugares, ao transmitir medo e respeito de forma escrupulosa, no drama de Hamlet. Se não havia necessariamente o estímulo ao debate racional sobre questões comuns, as possibilidades de desenvolvimento dos problemas políticos eram encenadas no palco, dando publicidade não só aos problemas, mas ao método para abordá-los, quais oposições se formavam e como elas se articulavam legitimamente, bem como quais eram os riscos de se trazê-las a público. Ou seja, o teatro de Shakespeare, e, a bem da verdade, da maior parte dos autores de seu tempo, pode ser considerado, antes das *coffeehouses*, um espaço público legítimo.

A “grandeza de Shakespeare” está:

[...] precisamente no reconhecimento, entre as futilidades das gazetas e dos romances populares, do núcleo trágico de sua época caótica, e no respeito a esse núcleo, que reside sua realização. (SCHMITT, 2006[b], p. 44)

É, no entanto, o processo artístico que ocorre dentro da peça que leva à intensificação da potência teatral, da potência artística, revelando o que, na verdade, a própria peça *Hamlet* é:

O segredo do drama de *Hamlet* é a proximidade imediata e evidente em relação ao presente histórico de sua época de origem. Este drama não está escrito para a posteridade, mas para o mundo contemporâneo presente fisicamente no público e envolvido ativa e apaixonadamente na ação. Este é o núcleo temporal de sua presença, é isso que permite o espetacular teatro dentro do teatro. Este núcleo contém em si o misterioso poder que transmitiu este drama desde o seu tempo e local de origem até os dias de hoje, convidando ao longo dos séculos milhares de interpretações e simbolizações, sem custar ao drama seu herói e sua visão. O núcleo não é, portanto, uma fábula inventada, nem uma saga adaptada, nem uma história dramaticamente explorada, mas possui a singularidade do tempo histórico em que o poeta, apresentadores e representados, atores e público, todos participaram. O poder mítico desse drama se nutre dessa origem.

A tragédia grega vivia do mito, cujo núcleo também continha uma realidade histórica. Mas a tragédia antiga não era teatro no sentido de uma peça de teatro. Como resultado, não viveu na singularidade do evento de seu tempo de origem. O príncipe Hamlet-James não é nenhum Orestes, e seu mãe, a rainha Mary Stuart-Gertrude, não é Clitemnestra. O drama shakespeariano é próprio ao teatro e, precisamente como peça de teatro, persiste pela singularidade do momento histórico no qual surgiu e que conseguiu colocar no palco. Desta forma, era forte o suficiente para revelar-se mito, para criar um mito, enquanto a tragédia da antiguidade dependia da disponibilidade de um mito antigo, transmitido através das eras, a fim de tornar-se drama. (SCHMITT, 2010, p. 169)

Schmitt também destaca o quanto terceiros podem contribuir para indicar um caminho para a obra de Shakespeare que, ainda que vislumbrado pelo autor, não foi por ele escolhido. Segundo Schmitt, todo dramaturgo ou diretor de cena têm:

[...] a possibilidade de sugerir respostas diferentes, ainda que contraditórias, ao seu público, porque o que Hamlet faz no drama adquire significados diferentes, dependendo da suposta culpa ou inocência da mãe. (SCHMITT, 2006[b], p. 14)

Aqui temos mais um exemplo de instância de atualização do mito, causada por um terceiro autor individual. Lentamente se constrói uma teoria bastante complexa do mito e da imagem mítica, na qual atuam diversos agentes.

Neste sentido, Schmitt critica, igualmente, reproduções antiquadas e modernizantes, mas não exatamente como se espera. O “antiquarismo” a que ele se refere é aquele que considera a peça como incompreensível para audiências contemporâneas e que, às vezes por conta disso, a satura de uma historicidade que não é de todo necessária para que se compreenda seu dilema. Ao mesmo tempo, a modernização como reação a este “antiquarismo” tende não a focar na continuidade da peça com a vida, mas sim na oposição a tudo que relembre superficialmente que a peça não pertence ao período histórico na qual está sendo representada.

Nenhuma das duas medidas ressalta a presença da peça, ou ao menos de seus problemas, em nossa história, então ambas tendem a fetichizá-la, ao torná-la um elemento essencialmente histórico, seja pela presença superficial e visível dela, na indumentária e na dicção, seja pela sua ausência. Como Schmitt aponta, a partir de Dover Wilson, os ingleses, como a tribo africana, que assistiram a *Hamlet* pela primeira vez não pensaram, quando viram, na ordem política dinamarquesa, mas sim nas suas respectivas tribos (inglesa e africana), ao considerarem Hamlet o legítimo herdeiro do trono, contra a reivindicação de seu tio (2006[b], p. 47).

Mas é Schmitt mesmo quem diz que nem toda obra com irrupção histórica ou fundada em fato histórico pode dar origem a uma imagem mítica, como se a mera aquisição de conhecimento histórico pelos espectadores pudesse criar o espaço público comum e uma presença (histórica) comum (ou seja, a continuidade entre a peça e a vida), que são originados nessa imagem e, por sua vez, dão origem a ela. Segundo Schmitt, Schiller é o exemplo de poeta que escreveu dramas trágicos, mas nunca criou qualquer imagem mítica (2006[b], p. 40 – 41).

Por fim, é importante afirmar que este espaço público comum que tem como centro a obra de arte funciona, segundo Schmitt, como um jogo, tanto quanto como uma narrativa. A palavra para ambos, peça e jogo, é a mesma, tanto em inglês (*play*), quanto em alemão (*Spiel*)

e se a referência de Schmitt no curso da obra é sempre ao teatro, isso não significa que as suas conclusões não se apliquem a textos narrativos:

A peça teatral não é *spielt/played* [aqui há um jogo de palavras que só faz sentido se considerarmos as palavras em alemão e em inglês – n. do T.] só quando encenada, ela própria não é nada a não ser um jogo. As obras de Shakespeare, em particular, são verdadeiros jogos teatrais, cômicas (*Lustspiel*) ou trágicas (*Trauerspiel*). O jogo tem seu próprio domínio peculiar e cria seu próprio espaço, no qual reina uma liberdade considerável tanto no que diz respeito ao material literário quanto às circunstâncias prevaletentes durante a composição da obra. Desta forma emerge um espaço-jogo/peça autônomo, bem como um tempo-jogo/peça especial. Isso permite a ficção de um processo circular, autocontido, que é separado do que a ele é externo. Por esse motivo, as peças teatrais de Shakespeare podem ser encenadas como jogos, sem a necessidade de pressupor significados históricos, filosóficos ou alegóricos. (SCHMITT, 2006[b], p. 33)

Um número significativo de obras de arte também pode ser entendido como processos circulares, autocontidos, separados do que a eles é externo, mas, como no caso do Shakespeare estudado por Schmitt, a compreensão de suas circunstâncias permite a sua expansão. Adaptações provam que tanto a sua separação em relação ao que lhes é externo quanto a sua vinculação com as circunstâncias de sua escrita se mostram férteis para a exploração por aqueles que desejam.

Neste sentido, romances e peças se assimilam e acabam se mostrando não distintos de outros produtos culturais, como *role-playing games* (talvez o produto que mais plenamente realize o aspecto, trabalhado acima por Schmitt, de jogo da peça teatral), *fanfics* e mesmo produtos de histórias contrafactuais, alternativas etc, que estetizam a própria experiência histórica. Esta perspectiva é importante no tanto em que revela o caráter primordialmente narrativo desses produtos culturais midiaticamente diversos (jogos de videogame, cinema, literatura, música etc).

3.4 AUCTOR E CENSOR

Schmitt tratou, em seu *A Crise da Democracia Parlamentar*, de ao menos duas ideias motrizes por trás do mito: o mito como método educacional (do “progresso” a ser buscado

pelo “despotismo educacional do Iluminismo” à consciência de classe que levaria à revolução e à “ditadura do proletariado”) e o mito como mobilizador em uma estrutura de exercício de poder irracional. Mas já havia então, a consciência de que imagens míticas e, portanto, mitos, preexistiam a democracia de massas, por conta da imagem da balança, que representa o sistema parlamentar.

Se a imagem mítica é, em *A Crise da Democracia Parlamentar*, essencialmente o fruto da intuição direta das massas entusiásticas, Schmitt indica a existência também de imagens míticas elaboradas por indivíduos, por Donoso Cortés e Proudhon. Em seu *O Leviatã na Teoria do Estado* de Thomas Hobbes, igualmente, Schmitt vai tratar da imagem mítica do Leviatã hobbesiano, destacando que ela deriva de imagens anteriores. E, em *Hamlet ou Hécuba: a Intrusão do Século na Peça*, se o centro do trabalho é uma imagem que parece ser fruto do homem Shakespeare, sua misticidade se origina do espaço público comum na qual ela é composta.

Schmitt explica como se dá esta interação entre os grupos, os indivíduos, as massas e os autores. Os autores podem criar as imagens:

Mas o impulso deve vir das próprias massas; ideólogos e os intelectuais não podem criá-lo. Assim se originaram as guerras revolucionárias de 1792, bem como a época que Sorel e Renan celebraram como o auge do século XIX, ou seja, a guerra de libertação alemã de 1813: Seu espírito heroico nasceu da energia vital irracional de uma massa anônima. (SCHMITT, 2000, p. 71)

Shakespeare, diferente de Hobbes, que dá uma nova vida, mítica, a uma imagem já existente, criou um novo mito a partir de uma história que vivenciou em seu momento histórico. E, mais do que isso, ele expôs o processo através do qual ele criou esse mito, com o dispositivo da peça dentro da peça.

Expostos esses aspectos próprios da imagem mítica, creio que seja oportuno afirmar agora que qualquer espécie de autor, seja ele um filósofo, um artista ou um político, pode deter a *auctoritas*, ou seja, a autoria/autoridade para formar uma imagem mítica, dependendo, para tanto, só do reconhecimento dos indivíduos e grupos. Só que a teoria tradicional da *auctoritas*

parte justamente do ponto inverso. Vejamos se é possível chegar a um entendimento sobre o assunto.

Cumpra esclarecer, antes de adentrarmos na discussão teórica, que a imposição do sufixo *-itas* em uma palavra qualquer em latim, faz com que a palavra se torne derivada por sufixação para a formação de nome de qualidade do ser, ou seja, de sua abstração. *Auctoritas* é, portanto, a propriedade, aquilo que é próprio, a abstração do *auctor* (BENVENISTE, 1969, p. 149).

No Direito Público romano, a *auctoritas* é o nome da propriedade específica do Senado Romano, que atua aconselhando sobre decisões de magistrados ou dos *comitia* populares que lhes são trazidas, seu conselho nunca sendo vinculante, mas sendo altamente respeitado (AGAMBEN, 2005, p. 74 – 75, 77 e 80). A palavra se torna particularmente importante para a maior parte das civilizações ocidentais, no entanto, por conta de uma questão muito debatida por acadêmicos, qual seja, a vinculação dela com o conceito de *auctor* do Direito Privado, além de com o sentido usual da palavra “autor” (e. g., de uma obra literária), que deriva linguisticamente da palavra latina *auctor*, estando esta estrutura que vincula três tipos de autoria (jurídica pública, jurídica privada e usual) altamente difundida entre as línguas indo-europeias. Segundo Agamben, no Direito Privado, o significado da palavra se relaciona ao usual “autorizar” das línguas indo-europeias, ou seja, o *auctor* é quem autoriza: dá validade a um ato praticado por aquele que não tem capacidade de conferir validade legal a um ato (AGAMBEN, 2005, p. 76):

Foi corretamente observado que a *auctoritas* não tem nada a ver com a representação, pela qual os atos realizados por um mandatário ou por um representante legal são imputados ao mandante. O ato do *auctor* não se baseia em algum tipo de poder legal investido nele para agir como representante (do menor ou do incapaz): ele surge diretamente de sua condição [...]. (AGAMBEN, 2005, p. 77)

Aqui, Agamben descarta a ideia de representação do Direito Privado, associada com a *advocacy*, a representação de interesses, que esvazia o representante de qualquer direito de permanecer exercendo seus poderes a partir do momento que ele deixa de contar com a permissão para fazê-lo dada pelo representado. Agamben identifica que a *auctoritas* do Direito

Privado e a *auctoritas* do Direito Público se unem estruturalmente no tanto em que elas se relacionam ambas com poderes que são estranhos a elas, sendo ambas a forma de legitimação desses poderes (2005, p. 78).

Segundo Benveniste, a *auctoritas* é uma “força [...], divina originalmente [...], de ‘fazer existir’” (1969, p. 143). Se *auctor* e *auctoritas* sem dúvida derivam de *augeo*, que é em regra entendido como “fazer crescer”, *auctor* sendo o “nome do agente do *augeo*” (1969, p. 148), Benveniste afirma:

Em seus usos mais antigos *augeo* não denota o aumentar de algo que já existe, mas sim o ato de produzir a partir de si mesmo; um ato criativo que faz surgir algo de um meio nutritivo e que é o privilégio dos deuses ou das grandes forças naturais, mas não dos homens. (BENVENISTE, 1969, p. 149)

Ou seja, mesmo entre os deuses se estabelece a necessidade, para a criação de um “meio nutritivo” que a permita, seja uma “matéria informe ou um ser incompleto [...] que deve ser aperfeiçoado” (AGAMBEN, 2005, p. 76). Neste sentido, se na política são as decisões políticas e as instituições que são criadas a partir da *potestas* do povo, na literatura é todo o mundo que serve de material para o autor: ambos, Direito e Arte, são atravessados pelo mito, que pode ser imagetizado ou mobilizado em ação. Benveniste completa:

Chamamos *auctor*, em todos os domínios, aquele que “promove”, toma a iniciativa, que é o primeiro a iniciar alguma atividade, que funda, que garante e, finalmente, que é o “autor”. A noção de *auctor* se diversifica muitas vezes em acepções particulares, mas todos remontam claramente ao sentido primário de “fazer aparecer, promover”. Foi assim que a *auctoritas* abstrata adquiriu seu pleno sentido: é o ato de produção ou a qualidade própria do alto magistrado, ou a validade de um testemunho ou o poder de iniciativa, etc., sendo cada uma dessas aplicações específicas conectada a uma das funções semânticas de *auctor*.

[...]

O sentido primário de *augeo* se recupera a partir da noção de *auctor* e sua abstração, *auctoritas*. Cada palavra pronunciada com autoridade determina uma mudança no mundo; ela cria algo. Essa qualidade misteriosa é o que *augeo* expressa, o poder que faz as plantas surgirem e dá existência a uma lei. Aquele que é *auctor*, que promove, somente ele é dotado da qualidade que o hindu chama *ojah*. (1969, p. 150 – 151)

Auctoritas e, do outro lado, *potestas*, são categorias científicas, que classificam realidades. O *auctor*, como afirmado por Agamben, cocria a partir da potência do mundo: ele forma, a partir da matéria indiscernível, a realidade pela qual apreendemos o mundo.

A questão não é tanto da permissão do representado, dos indivíduos ou dos grupos, ou da independência do representante, mas do fato que o *auctor*, ao (co)criar, está meramente concretizando uma potência já existente. Sua relação com o restante da sociedade não depende de aferição, apesar de a aferição vir muitas vezes depois, com o sucesso da obra/atividade. Trata-se do reconhecimento de um fato ou, nas palavras de Agamben, a “atualização de um poder impessoal [potência] na pessoa do *auctor*” (2005, p. 77). E isso vale tanto para obras literárias quanto para a representação política.

Autores de sucesso detém *auctoritas*, não tanto por escreverem obras que são bem-sucedidas em termos econômicos, mas porque as imagens que eles compõem permanecem mobilizando as imaginações de indivíduos e grupos. Na política, porém, é mais difícil determinar quem detém *auctoritas* e mais difícil ainda fazer com que essa *auctoritas* opere institucionalmente, por conta das limitações impostas pelo princípio representativo da maior parte das democracias ocidentais modernas: a *auctoritas* não implica tanto a representação das opiniões dos eleitores sobre os assuntos do momento, mas sim o próprio *nomos*, a própria ordem.

A institucionalização deste poder percebido como, se não natural, historicamente chancelado em Roma não é o padrão do Ocidente contemporâneo, e Agamben dá o exemplo das consequências da não institucionalização desse poder. Na década de vinte, ressuscitaram os estudos da *auctoritas*, associados ao nazifascismo. O *Duce* e o *Führer* não eram instituições previstas nas constituições italiana e alemã e, segundo Agamben, elas pertencem à tradição da *auctoritas* (2005, p. 83).

Vemos a vinculação entre a não institucionalização da *auctoritas* no Ocidente pós-revolucionário, o surgimento de personagens que desafiam a alternância de poder como elemento constitutivo da democracia a partir do próprio princípio democrático, no tanto em que representam um substrato permanente do que constitui o “povo” e o poder do mito e da

imagem mítica claramente quando pensamos que Mussolini dizia estar criando um mito (Schmitt, 2000, p. 76); quanto a Hitler, é mesmo desnecessário comentar que ele gerou diversas imagens míticas, todas absolutamente perversas. Por sua vez, se é verdade que a institucionalização não impede atentados contra a ordem estabelecida (como atesta César), ela representa um limite (frágil) contra esses atentados, ao ofertar um espaço legítimo para exercício da *auctoritas*, que presume a celebração de acordos e, conseqüentemente, trocas.

A dignidade, a *dignitas*, é o aspecto ornamental (no sentido de expressivo) da *auctoritas* (AGAMBEN, 2005, p. 83). É isso que explica como os detentores da *auctoritas* sustentam o nomos que representam: não se trata de reverência pelo mero espetáculo, mas a reverência pela “continuação”, “tradição” e “duração” (os elementos associados a *auctoritas*, segundo Schmitt - 2008, p. 646 – 647), que suporta a autoridade de suas instituições.

No entanto, o argumento que a *dignitas* e a *auctoritas* derivam das próprias pessoas e instituições que as detêm é tão errado quanto uma leitura que as atribui à chancela popular. O que ocorre é, na verdade, um reconhecimento pelos indivíduos e grupos de uma determinada manifestação excelente da potência comum e impessoal, o que Schmitt chamou “discurso representativo”. Esse discurso não é fruto do gênio, como vimos, mas dos processos de composição, que envolvem diversas partes, mostrando, na prática, como se dá a cocriação, e sobre ele opera constantemente o juízo do público.

O público, que providencia a *potestas*, essa potência que fundamenta a atividade política, também é responsável por fazer as vezes de censor, ou seja, não só “julgar, pensar, estimar”, mas também situar a manifestação, ou seja, compreender qual é o seu lugar (e. g., qual é a função de uma determinada obra de arte enquanto obra?) e quais são as conseqüências desta situação, tanto no sentido de expor as conexões destes significados, quanto no sentido de continuamente atualizá-los, na esfera pública (BENVENISTE, 1969, p. 144 – 145), discursiva ou imagetivamente, argumentativa ou artisticamente. Não se trata de pensar a adequação dessas atualizações a uma noção supostamente objetiva de qualidade da ação

(justa ou injusta) ou da obra (boa ou ruim), mas só entendê-las como um fenômeno inevitável¹³, bem como buscar entender seus critérios: autenticidade, inovação, domínio da forma, capacidade de ser definidora de um grupo etc.

Contra todas as leituras “carismáticas” desses representantes indicados (de Anitta a Bolsonaro), o carisma pessoal dos indivíduos, se foi importante, só o foi para reforçar a adesão à ideologia, e devemos estar cientes que talvez ele tenha sido mesmo motivo de repulsa para alguns que aderiram. A verdade é que o discurso representativo que esses representantes fizeram foi o responsável por mobilizar os indivíduos e grupos, e isso só pode ser compreendido se considerarmos que esses indivíduos e grupos já tinham desenvolvido autonomamente os elementos desse discurso. O funk existe desde a década de setenta; o salvacionismo militarista é parte da história brasileira desde o final do Império: os processos que desenvolveram essas imagens e discursos poderia eventualmente se desenvolver em Funk Generation e no bolsonarismo. Foi o que ocorreu.

Ou seja, todos, *auctor* e censor, e os demais grupos e indivíduos, partilham uma forma de vida. Mas essa forma de vida surge a partir da totalidade do real e se mantém em relação (positiva e negativa) com essa mesma totalidade permanentemente, com maior ou com menor intensidade. A ordem dessas relações é o que Schmitt chama *nomos*.

3.5 NOMOS COMO CONCEITO IMAGÉTICO

Schmitt define *nomos*, em seu *O nomos da Terra no direito das gentes do jus publicum europaeum*, publicado em 1950, como “a forma (*Gestalt*) imediata na qual a ordem política e social de um povo se torna espacialmente visível”, correspondente, portanto, à “tomada de terra e a ordem concreta que nela reside e dela decorre” (2014[b], p. 69; 2011, p. 39).

Em primeiro lugar, para compreendermos adequadamente o que Schmitt quer dizer quando afirma que o *nomos* é “a forma (*Gestalt*) imediata na qual a ordem política e social de

¹³ E sempre produzido por minorias. Esta intuição, de colocar o público como censor, é de Sandro Landi e se encontra em seu texto *Comparing old and new censorships. A historical approach to “cancel culture”* (CARRARA; NERI, 2023), disponível aqui: <https://books.openedition.org/ledizioni/14923?mobile=1>. Acessado em 31/01/2024.

um povo se torna espacialmente visível”, temos que compreender o que ele quer dizer por *Gestalt*. Schmitt segue uma tradição bastante germânica na sua definição do conceito de forma.

Mas Schmitt não usou a palavra *nomos* pela primeira vez em 1950. Quando ele tratou do Direito como formação (*Gestalt-ung*, ou seja, algo que é formado em um processo que pode ser temporal, lógico etc) em sua obra *Sobre os Três Tipos de Pensamento Jurídico*, de 1934 (2004, p. 43), ele já usou a palavra *nomos* para se referir ao aspecto concreto desta formação, ou seja, para se referir ao aspecto concreto da ordem (2004, p. 50).

Ao fazê-lo, Schmitt está remetendo a uma tradição de valorização da sensualidade, da visualidade das ideias, em detrimento da retórica que as porta, tradição essa que alcança a sua formulação primordial com Goethe e de seus estudos da natureza. Segundo Goethe:

Os alemães têm uma palavra para o complexo existente de um organismo físico: *Gestalt* (forma estruturada). Com essa expressão, excluem o que é mutável e assumem que um todo inter-relacionado é identificável, passível de definição e fixação de seu caráter.

Mas se olharmos para todas essas *Gestalten*, especialmente as orgânicas, descobriremos que nada nelas é permanente, nada está em repouso ou definido – tudo está em um fluxo de movimento contínuo. É por isso que o alemão frequentemente e adequadamente faz uso da palavra *Bildung* (formação) para descrever o produto final e o que está em processo de produção também. (GOETHE, 1988, p. 63)

Ou seja, *Gestalt* é uma palavra que define, de certa maneira, a imagem de um momento de uma estrutura em um fluxo de movimento contínuo, enquanto a *Bildung* é o processo de formação e o produto. Esta compreensão é particularmente importante para que se entenda com precisão o que Schmitt quer dizer que o *nomos* é uma *Gestalt*: ele é esta imagem de um momento de uma estrutura em um fluxo de movimento contínuo.

Mas Goethe ressalta a complementariedade entre *Gestalt* e *Bildung*. E Schmitt usa bastante a palavra *Bild*, imagem. Curiosamente, é quando trata da divisão (equilíbrio) dos poderes, tão associada ao Parlamentarismo sobre o qual tratamos, que Schmitt se refere pela primeira vez, em seu *A Crise da Democracia Parlamentar*, ao conceito de imagem:

Das mais importantes entre as imagens que tipicamente se repetem na história do pensamento político e da teoria do Estado e cuja investigação sistemática ainda não

começou – por exemplo, a do Estado como uma máquina, do Estado como um organismo, do rei como a pedra angular de uma arcada, como uma bandeira ou como a alma de um navio – as imagens relacionadas à ideia de equilíbrio são as mais importantes para a era moderna. Desde o século XVI, diversos tipos de equilíbrios podem ser encontrados em todos os aspectos da vida intelectual (Woodrow Wilson foi certamente o primeiro a reconhecer isso em seus discursos sobre a liberdade): a balança comercial na economia internacional, o equilíbrio europeu na política externa, o equilíbrio cósmico de atração e repulsão, o equilíbrio das paixões nas obras de Malebranche e Shaftesbury, até mesmo a dieta balanceada, que é recomendada por J. J. Moser. A importância para a teoria do Estado deste conceito universalmente empregado é demonstrada por alguns nomes que o utilizam: Harrington, Locke, Bolingbroke, Montesquieu, Mably, de Lolme, o *Federalist*, e a Assembleia Nacional Francesa de 1789. Para dar apenas dois exemplos modernos: Maurice Hauriou, em seus “*Principes de droit public*”, aplica o conceito de equilíbrio a todos os problemas do Estado e da administração, e o enorme sucesso da definição de Redslob de governo parlamentar (1918) demonstra quão poderosa esta teoria é até hoje. (SCHMITT, 2000, p. 39 – 40)

A palavra *Bild*, em alemão, utilizada por Schmitt (no trecho citado, declinada no plural, *Bildern* – 2017, p. 50), é traduzida por *forma* (como em *Bild-ung*, formação), mas também por imagem.

Em latim, esta visualidade da palavra *forma* como raiz da palavra *formação* foi perdida. Assim, conseqüentemente, não é comum que pensemos, quando estudamos a filosofia platônica, por exemplo, nas suas formas como algo passível de ser “visto” ou, ainda, “sentido”, assim como desvinculamos, em regra, as atividades do intelecto de sua visualidade, de sua sensualidade.

Muito diferente fazem os alemães, que usam frequentemente palavras derivadas do verbo *schauen* (ver) para designar o estabelecimento das relações entre o indivíduo e suas circunstâncias (o mundo), mediada pelo intelecto (e.g. *Weltanschauung*, *Anschauung* etc). A preservação desta visualidade, entendo, tem a ver com a filosofia grega, que partilhava da mesma perspectiva sobre as atividades intelectivas, como Schmitt não deixará de insinuar em seu texto sobre o *Leviathan* (SCHMITT, 2002, p. 6). Esta visualidade acabou sendo legada para a psicologia alemã e francesa, que se utilizou da palavra “imagem”, bem como de suas expressões associadas (imaginar, *imaginação* etc), amplamente para designar a formação de objetos na mente dos indivíduos e das massas (GIANINAZZI, 2010; MICHAUD, 2010).

Koselleck faz uma breve genealogia das palavras derivadas de *bild*:

A palavra alemã *bilden* contém um significado ativo, que envolve a ideia de criação e formação, o qual se percebe em termos como “moldar” (*Bildnerer*), por exemplo, na atividade de um oleiro; esse significado também se tornou aplicável à esfera da criação espiritual. No entanto, desde o século XIV, o termo também passou a ter um significado mais passivo, voltado para o aspecto do “ser moldado”, da recepção do moldar, vinculado à teologia da criação. Nesse contexto, “Deus criou o ser humano à sua imagem (*Bilde*)”. A partir disso, surgiu a possibilidade da *imitatio* Christi, da doutrina da imago Dei, ou da exigência neoplatônica de que a cópia (*Abbild*) se assemelhasse ao original (*Urbild*). A linguagem da mística evocou uma ampla gama de expressões, predominantemente verbais: *Entbilden* (deformar), *einbilden* (imaginar) e *überbilden* (transfigurar) representam estágios na dissolução da realidade terrena com o propósito de unir Deus e a alma. Nesse contexto, a *Bildung* transforma-se em *deificatio*. Transformação e renascimento são os significados duradouros associados ao conceito religioso de *Bildung*. Com Lutero, os termos *verbilden* (transformar) e *verklären* (apoteosizar) passam a ser contaminados por esses conceitos. Na linguagem da mística, o uso de *bilden* adquire uma potência e intensidade que, presumivelmente, enfraqueceram nos equivalentes latinos. [...]

E se *Herder*, que desempenhou um papel fundamental no avanço do conceito humanista de *Bildung* em sua dimensão histórico-filosófica e cosmológica, ainda podia afirmar, “[T]odo homem possui uma imagem (*ein Bild*) de si mesmo, do que ele deverá ser e se tornar; enquanto ele ainda não é isso, em seu íntimo, ele permanece insatisfeito”, fica claro que a definição ainda religiosa ressoa. Mesmo o jovem Humboldt, que se libertou de maneira determinada de qualquer definição religiosa estrangeira e autoritária para defender a autodeterminação espiritual e moral, não escapou de um estereótipo cristão-neoplatônico: “Pois toda *Bildung* tem sua origem unicamente no interior da alma e só pode ser induzida por eventos externos, nunca produzida”. O homem moral molda a si mesmo (*bildet sich*) “à imagem (*im Bilde*) da divindade por meio da intuição da mais elevada perfeição idealista.”

[...]

Em resumo, a história conceitual da *Bildung* pode ser esboçada em três estágios: um primeiro estágio teologicamente dominado, um segundo estágio iluminista e pedagógico, e um terceiro estágio moderno, principalmente definido em termos de autorreflexão. No entanto, tal maneira de abordar o tema falha em reconhecer que o primeiro estágio teológico está contido no segundo estágio iluminista e que ambos os estágios anteriores também contribuíram para o conceito moderno de *Bildung*. Há uma trajetória semântica de longo prazo e diacrônica na história desse conceito que se insere em cada uma das formas únicas de expressão. (KOSSELLECK, 2002, p. 176 – 178)

Para nós, este foco na visibilidade dos conceitos teóricos, esta demanda que eles sejam apreensíveis não como meros argumentos retóricos, mas como parte de uma realidade concreta, sensível, imaginável (no sentido de passível de ser posta em imagem), é estranho, parte de uma tradição estranha a nossa. No entanto, em grego, a palavra *eídōs*, que dá origem à nossa “ideia” (termo também utilizado para se referir às formas platônicas, corretamente),

tem proximidade com a palavra *eikón* e com a palavra *eídōlon* (PETERS, 1983, p. 62 – 68), que dão origem às nossas palavras ícone e ídolo. Peters expõe a relação:

A relação entre os *eide* indivisíveis e eternos e os fenômenos sensíveis (*aistheta*) e transitórios é descrita numa série de maneiras diferentes. Os *eide* são a causa (*aitia*) dos *aistheta* (Fédon 100b-101c), e diz que estes últimos participam (*methexis*, q. v.) dos *eide*. Numa elaborada metáfora, constante em Platão, o *aistheton* é explicado como uma cópia (*eikon*, q. v.) do seu modelo eterno (*paradeigma*), o *eidos*. Este acto de criação artística (*mimesis*, q. v.) é obra de um artífice supremo (*демиουργος*, q. v.). (PETERS, 1983, p. 64)

Esta proximidade semântica caracterizada pela sensualidade dos termos foi perdida, nosso conceito de ideia remetendo com mais facilidade à imagem da estrutura representada pelo termo Gestalt. Agamben, porém, recupera esta sensualidade a partir do termo latino *species*, espécie em português, mostrando sua utilização como tradução latina de *eidos*:

O termo *species*, que significa “aparência”, “aspecto”, “visão”, deriva de uma raiz que significa “olhar, ver”, e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que sê. vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica, *species* é usado para traduzir o grego *eidos* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio, onde o termo passará a significar “mercadorias” (particularmente no sentido de “drogas”, “especiarias”), e, mais tarde, dinheiro (*espèces*). (AGAMBEN, 2007, p. 46)

Não se pretende, com isso, promover uma mudança na língua filosófica, mas esclarecer o argumento que se pretende fazer, acerca do caráter sensível das imagens, bem como das ideias, que deve ser contrastado com o caráter racional, procedimental, dos discursos, sem que haja, no entanto, oposição entre as formas de expressão em si. As imagens apelam para o desejo, o discurso para a razão.

É assim que, Schmitt entende, devemos abordar o *nomos*: não como retórica, não como discurso – mesmo o discurso representativo depende da união entre a arte, o poder e o direito para representar adequadamente o representado – mas como uma imagem imediata de um momento específico de uma estrutura em um fluxo de movimento contínuo na qual a ordem política e social de um povo se torna espacialmente visível que corresponde à tomada de

espaço e a ordem concreta que nele reside (ou seja, as circunstâncias objetivas materiais do espaço sobre o qual se projeta essa ordem, e. g., ser uma ilha) dessa ordem e que a partir dele se constrói. O *nomos* é, então, uma imaginação (e devemos sempre associar a palavra *imaginação* à palavra *imagem*) de ordem jurídico-política, ou seja, uma elaboração imagética, concreta, não procedimental, não discursiva, não retórica da mesma.

O *nomos* antecede as instituições específicas. Schmitt vai afirmar:

Nessa origem da tomada de terra [...] direito e ordenação são uma coisa só e não podem aqui – no começo, onde ordenação e localização¹⁴ convergem – ser separados um do outro. Portanto à luz da história do direito, quando abstraímos os meros atos de violência que rapidamente se destroem a si mesmos, há duas diferentes modalidades de tomadas de terra: as que acontecem dentro de uma ordem geral [...] previamente existente [...] e as que destroçam uma ordem espacial existente e fundam um novo *nomos* [...].

É fácil compreender, em princípio, esse típico contraste entre constituinte e constituído. A diferenciação entre atos constituintes e instituições constituídas, a contraposição entre *ordo* ordinans [ordem ordenante] e *ordo ordinatus* [ordem ordenada], entre *pouvoir constituant* [poder constituinte] e *pouvoir constitué* [poder constituído], é, em geral, conhecida e corrente. Mas, em todas as épocas, os juristas do direito positivo, isto é, do direito constituído e posto, habituaram-se a ter em vista apenas a ordem existente e os eventos do interior dessa ordem, ou seja, apenas o âmbito do firmemente ordenado, do já constituído e, em particular, somente o sistema de uma determinada legalidade estatal. Eles rejeitam de bom grado a questão referente aos eventos que fundam uma ordem, qualificando-a de não jurídica. Consideram razoável remeter toda legalidade à constituição ou à vontade do Estado, concebido como pessoa. Quanto à questão ulterior sobre a origem dessa constituição ou sobre o surgimento do Estado, aceitam ambos – o surgimento de uma constituição e o surgimento de um Estado – como um mero dado, como um fato. Em tempos de uma segurança não problemática, tal perspectiva tem certo significado prático, especialmente considerando-se que a moderna legalidade é, acima de tudo, o modo de funcionamento da burocracia estatal, a qual não se interessa pelo direito de sua origem, mas apenas pela lei de seu funcionamento. A despeito disso, a teoria dos eventos constituintes e das formas de manifestação de um poder constituinte faz parte da discussão no âmbito da ciência jurídica. Existem muitos tipos de direito. Não existe apenas a legalidade estatal, mas também um direito pré, extra e interestatal. (SCHMITT, 2014[b], p. 81 – 82)

¹⁴ A tradução utilizada tem, como título, *O direito como unidade de ordenação e localização*, mas, entendo, o título em alemão, *Das Recht als Einheit von Ordnung und Ortung*, requer, para ser compreendido adequadamente em português, a preposição “entre”, pois, entendo, o que Schmitt quer dizer é que Direito, no sentido que ele tratará, é composto por *Ordnung* e *Ortnung*, ordem/ordenação e situação (remetendo sempre ao latim *sito* também, não ao conceito vago de circunstância). O texto alemão que utilizo é Schmitt, 2011.

Schmitt afirma que a “mais significativa e, ao mesmo tempo, mais bela exposição moderna dessa necessidade de ter em vista uma multiplicidade de tipos de direito vem de Maurice Hauriou” (2014[b], p. 82). O engajamento de Schmitt com a obra de Hauriou, e com o conceito de *nomos*, no entanto, antecede em muitos anos sua obra de 1950, na qual, de uma forma geral, o conceito de *nomos*, curiosamente, é pouco desenvolvido (conforme opinião de Joseph Bendersky, a qual subscrevo – SCHMITT, 2004, p. 30).

É na discussão sobre a ordem concreta jurídico-política anglo-britânica que Schmitt trata da “doutrina da instituição”, de Hauriou, e como, após anos de análise do Direito Administrativo francês, anotando, comentando e, “de uma forma acadêmica”, estendendo a lógica estrutural de suas decisões, especialmente as tomadas pelo *Conseil d’État*, ele criou uma teoria sobre a organicidade (e não podemos esquecer que esta organicidade está contida no próprio conceito de *Gestalt* que vimos acima) da administração francesa, que se distinguiria, pelas suas leis e ordem interna de funcionamento próprias, do governo, do Poder Judiciário e das funções administrativas do Estado consideradas separadamente (SCHMITT, 2004, p. 87). Segundo Schmitt, a partir de Hauriou, os elementos gerais de uma teoria geral das instituições seriam: autoridade jurisdicional, hierarquia de cargos e funções, autonomia e ordem de funcionamento internas, equilíbrio interno de forças e tendências em oposição, honra, segredos oficiais e, mormente, uma situação estabelecida (SCHMITT, 2004, p. 88).

Esse conceito de instituição serviria para a superação tanto do normativismo abstrato, quanto do decisionismo e do positivismo, “que é composto de ambos” (normativismo abstrato e decisionismo – SCHMITT, 2004, p. 88). É essa doutrina jurídica que se presta a compreender o pensamento de um determinado grupo “em palavras, conceitos e formas que estejam de acordo com o que lhes é próprio e com sua tradição histórica” a partir da estruturação/formação de uma ordem jurídico-política, especificando juridicamente o uso de palavras usuais e que poderiam ser consideradas, em uma lei, como vagas. Schmitt dá o exemplo da expressão “boa fé”, que depende, para sua definição, das circunstâncias culturais nas quais se insere, ou seja, da forma de vida; segundo ele, elaborar uma definição dessa

palavra que persista institucionalmente através do tempo pode promover o desenvolvimento desta forma de pensar (2004, p. 90 – 91).

Mais do que um discurso, acessível ao debate argumentativo, trata-se de uma afirmação que não se exaure na decisão (no sentido de determinar que esta ou aquela é a forma de vida de um determinado grupo), mas, ao contrário, que se inclui momentos de decisão e de formulação abstrata em leis (SCHMITT, 2004, p. 43), é uma imagem da ordem concreta desse grupo: uma declaração, não um debate.

Schmitt associa esta forma de pensar, tão pré-moderna e medieval (2004, p. 49), à ordem jurídico-política anglo-britânica. Confessando, de certa forma, a dificuldade enfrentada pelos juristas do Continente para entender o método jurídico dos ingleses, Schmitt afirma que se deve pensar que, nela:

[...] os juízes devem estar vinculados, não pela norma decisória que está na base de uma decisão anterior, nem pela decisão anterior como pura decisão, mas apenas por um “caso” como tal. Então, o *case law* inglês seria um exemplo de pensamento com base na ordem concreta, que adere exclusivamente ao *Recht* intrínseco de um caso específico. O caso precedente, incluindo sua decisão, então se tornaria o paradigma concreto para todos os casos subsequentes, os quais têm seu *Recht* concretamente em si mesmos, não em uma norma ou em uma decisão. Quando se considera o novo caso como um caso igual ao precedente, nessa igualdade concreta está incluído também a ordem que aparecia na decisão judicial anterior. (SCHMITT, 2004, p. 85 – 86)

Este trecho serve como exemplo do argumento de Schmitt, uma vez explicado. Segundo Schmitt, no sistema inglês, a classificação jurídica dos elementos materiais e imateriais que compõem um caso, e não a norma abstrata (como expressa, por exemplo, no Código Civil) ou o dispositivo que contém a decisão, é que é responsável pela formação do precedente. Ou seja, é a determinação da classificação jurídica (e.g. locador, homicida, cidadão etc) dos sujeitos do caso, bem como dos demais elementos do caso (e.g. imóvel, cidadania etc) e de suas circunstâncias temporais e espaciais (e quaisquer outras que puderem afetar a classificação jurídica do caso), que constitui o precedente.

Isso faz com que, a partir de uma série de precedentes, se constitua uma verdadeira imagem jurídica do mundo. Neste sentido, se trata de uma formação (uma *Gestaltung*). O

elemento do caso passa a, a partir do caso, habitar um mundo jurídico, no qual o seu significado é dado pela relação que ele estabelece com os demais elementos que compõem esse mundo jurídico, diferentemente do sistema continental europeu e do nosso, no qual a cisão originadora do direito é entre fato e norma, a norma incidindo sobre cada caso separadamente. O direito, nesta lógica, é imanente aos elementos da realidade e mediado pelas instituições jurídico-políticas de uma ordem concreta específica, um *nomos*, que é representada pelos detentores da *auctoritas* nas mais diversas formas de expressão humanas (incluindo a Arte).

Esta forma de pensar schmittiana foi acusada pela *Sicherheitsdienst da Schutzstaffel* (ou seja, pelo serviço de segurança da SS) de ser uma prova do catolicismo político de Schmitt e, junto com outras evidências de falta de apreço de Schmitt pelo nazismo (como as que foram indicadas acima), foram utilizadas para removê-lo dos cargos que ele ocupava que eram vinculados ao partido nazista (SCHMITT, 2004, p. 29). Schmitt é um autor complexo, cuja escrita sintetiza suas diversas fontes de forma pouco explicativa, além de, pessoalmente, ser um adepto de adotar a exceção como *locus* privilegiado para analisar a norma, o que esvazia a norma de sua substância própria. Se não fosse sua capacidade de oferecer soluções bem específicas, claras e definitivas no fim de seus textos para os complexos problemas que ele enfrenta, seus argumentos, por vezes de caráter bastante metafísico, não seriam compreensíveis.

Ele confessa abertamente seu apreço por essa forma de pensar a partir da exceção (2006[a], p. 15), mas, em *Sobre os Três Tipos de Pensamento Jurídico*, de 1934, Schmitt já indica sua clara inclinação para pensar o estado normal de uma ordem jurídico-política a partir de uma doutrina institucionalista (2004, p. 54 – 57; uma recuperação do Schmitt institucionalista já vem sendo feita – por todos, Croce; Salvatore, 2022). Consideramos que esta é a forma correta de abordar o todo de sua obra, mas uma explicação mais extensa escaparia ao escopo deste trabalho. O que nos interessa é que é uma imagem das instituições componentes da ordem concreta que constitui, para ele, o *nomos*.

4 O CORPO DOS DESEJOS E A BELEZA COMO PROMESSA DA FELICIDADE

A grande obsessão intelectual e existencial da vida de Carl Schmitt era o conceito de ordem, que ele terminou seus dias reconhecendo como encarnado mais claramente no conceito de *nomos*¹⁵. Não é pouco significativo, portanto, para fins do presente trabalho, que ele identifique o caráter imagético do referido conceito.

Imagem, neste contexto, adquire uma nova potência como conceito central da constelação jurídico-política, como representação mais ou menos definida que os homens, enquanto indivíduos ou organizados em grupos, fazem do significado, termo aqui entendido em seu aspecto superficial, não profundo, da realidade. É uma síntese do significado do texto-realidade.

O texto, por sua vez, é aquilo que serve de substrato das imagens: seja a realidade em si, seja uma narrativa, textualizar envolve discernir do caos da integralidade da percepção do real e circunscrever. Shakespeare fez isso, segundo Schmitt, com o problema-Jaime I, Hobbes fez isso com os problemas da política em seu século: nenhum dos dois estava tratando da integralidade do real, mas de aspectos seus que, por sua vez, foram organizados em uma narrativa e em imagens (mas também em outros elementos, como discursos de várias espécies, incluindo a representativa).

Narrativa constitui o cerne do texto, a sequência encadeada de imagens que conduz de um início a um fim, e que pode ou não ser, por sua vez, expressa em uma única imagem. Se em Star Wars temos diversas imagens estimulantes, por exemplo, a destruição da Estrela da Morte e a derrocada do Imperador são imagens que sintetizam a narrativa.

Estas duas imagens têm caráter mítico, no tanto em que representam um determinado embate entre forças opostas que constitui o cerne da narrativa dos episódios I a VI (e mesmo I a IX) da série de filmes: o conflito ostensivo entre o Império Galático, seus fundadores e seus

¹⁵ No epitáfio inscrito na lápide sobre seu túmulo em sua cidade natal, Plettenberg, lê-se “Kai nómon éгно”, interpretação disputada das palavras iniciais do poema Odisseia, “e conheceu o *nomos*”, por ele sustentada em seu *O nomos da Terra no direito das gentes do jus publicum europaeum* (SCHMITT, 2014[b], p. 76). Não se sabe se as palavras foram escolhidas por ele, mas se admite esta possibilidade (HÖFELE, 2022, p. 495 – 499).

herdeiros, e as forças da República Galática e sua herdeira, a Aliança Rebelde, e o conflito no interior de Anakin Skywalker entre o bem e o mal, conflito cujas consequências são amplificadas pelos seus grandes poderes, mas que ocorre em cada ser humano.

Neste sentido, a narrativa de *Star Wars* nos mobiliza. Mas ela não é a única, ela é só um exemplo, escolhido por ser a mesma amplamente conhecida, de diversas narrativas e diversos possíveis conflitos. Mas ela é um exemplo particularmente notável porque representa em imagens um conflito intranarrativo, mas também extranarrativo: a imagética do Império Galático é baseada em diversas imagens que circulam, imagens reais e ficcionais, todas pertencentes a uma teia imagética que as excede e cujos traços, cujos fantasmas, elas carregam onde quer que estejam, e que, por suas vinculações profundas contemporâneas, nos colocam a pergunta acerca de nossas lealdades aqui, na realidade fora da narrativa. Isso tudo sem deixar de ser um excelente entretenimento.

O mito nacional fascista não era muito diferente, para Schmitt. A forma de justificar sua emergência não lhe parecia menos ficcional que a justificativa para a emergência do Império Galático em sua narrativa, ou melhor, não fazia diferença se era mais ou menos ficcional que o Império Galático. O que interessava para Schmitt, pragmaticamente, era sua capacidade de mobilização.

O texto schmittiano sempre deixa claro que o mito não é irracional per se, porque ele não é, mesmo no A Crise da Democracia Parlamentar, no qual esta relação entre mito e irracionalismo é destacada, algo em si: ele é um instrumento, para analisarmos se uma nação ou um grupo social tem uma missão histórica, e se já chegou ao seu momento histórico, ao momento de realizar essa missão.

Sabemos que Schmitt vai dar definições mais substanciais de mito em outros momentos. O mito seria, então, um conhecimento vivo comum, um pedaço da lenda heróica, soma das memórias históricas populares vivas, um pedaço da realidade histórica na qual todos são reunidos por sua existência histórica, que abraça poeta e audiência.

No A Crise da Democracia Parlamentar, os mitos que preocupavam Schmitt eram os que ameaçavam a ordem da República na qual vivia e, por isso, sua grande preocupação era como

recuperar o afeto das massas e a consequente capacidade de mobilizá-las em prol do sistema parlamentar. Schmitt, como dito, foi um autor mal lido.

Quando Schmitt escreve seu *A Crise da Democracia Parlamentar* e desenvolve sua teoria da imagem mítica, ele estava tentando alertar que o argumento de que não havia nada além do sistema parlamentar era incapaz, por si só, de renovar a “era da discussão”. Só a exploração e o desenvolvimento dos elementos do mito do sistema parlamentar em suas potências poderiam e pode levar à formação de novas imagens que mobilizem as massas na defesa desse sistema. A luta pelo reconhecimento de direitos a minorias, por exemplo, quando não vinculada a identitarismos (que é um dos elementos do mito nacional e do mito democrático e que pode levar ao fascismo), tem servido, em diversos países, para reavivar a crença nas instituições desenvolvidas historicamente pelo sistema parlamentar.

A Crise da Democracia Parlamentar é fruto de um período extremamente difícil da história europeia e, de fato, Schmitt acertou ao apontar que a solução não era insistir no sistema parlamentar na forma que ele então tinha: insistiram e levaram a Europa à guerra. As democracias parlamentares que surgiram após o seu fim tinham em seu horizonte o Holocausto, e tentam construir ainda, quase oitenta anos depois do fim da guerra, os meios para evitar que a história se repita. Ou seja, o Holocausto acabou se tornando uma imagem mítica, além de uma realidade histórica, e, consequentemente, para o mundo que o vivenciou como fenômeno histórico, uma imagem mítica profundamente repelente e perversa.

Schmitt, no prefácio à segunda edição da obra, de 1926, lamenta que a crença na publicidade e na discussão como meio de formação de decisões políticas tenha se abatido de tal forma e afirma:

[...] o parlamento retém o caráter particular de uma instituição especialmente fundada que pode demonstrar sua superioridade intelectual tanto sobre a democracia direta, quanto sobre o Bolchevismo e o Fascismo. Que a empreitada parlamentar seja hoje o mal menor, e que continuará a ser preferível ao bolchevismo e à ditadura, que as consequências seriam imprevisíveis se ela fosse descartada, que ela seja “social e tecnicamente” muito prática – todas essas são observações interessantes e, em parte, também corretas. Mas eles não constituem os fundamentos intelectuais de uma instituição com uma função específica. O parlamentarismo existe hoje como um método de governo e um sistema político. Assim como tudo que existe e funciona de forma tolerável, é útil – nem mais nem

menos. Significa muito dizer que, mesmo hoje, o Parlamentarismo funciona melhor do que outros métodos não testados, e que o mínimo de ordem que temos hoje estaria em perigo caso nos engajamos em experimentos frívolos. Toda pessoa razoável acataria tais argumentos. Mas eles não têm peso em uma discussão sobre princípios. (SCHMITT, 2000, p. 2 – 3)

Da mesma forma, em sua Teoria da Constituição, de 1928, Schmitt vai afirmar:

No meio, entre o povo, especificamente, os métodos de uma democracia direta, e o governo, em particular, uma autoridade estatal apoiada pelo exército e serviço civil, a superioridade do parlamento burguês repousa no fato de ser o local de uma discussão fundamentada. O absolutismo monárquico é apenas poder e comando, arbitrariedade e despotismo. A democracia direta é o domínio de uma massa impulsionada por paixões e interesses. [...] O parlamento está entre e acima, tanto da democracia direta quanto da monarquia, como o verdadeiro meio, que na discussão pública encontra a verdade balanceada e a norma justa. A discussão é o meio humano, pacífico e progressista, oposto a todo tipo de ditadura e autoridade. A ideia de que, por meio de uma discussão racional, todas as oposições e conflitos concebíveis podem ser resolvidos pacificamente e justamente, que se pode falar sobre tudo e permitir-se falar com aqueles semelhantes a si mesmo, é o fundamento da visão de mundo desse parlamentarismo liberal. (SCHMITT, 2008, p. 338)

No entanto, sem uma imagem que revigore a fé no Parlamentarismo, ele não permanecerá de pé. “O corpo dos desejos é uma imagem”, afirmou Agamben (2007, p. 43). A intuição schmittiana, de que são as imagens míticas que nos mobilizam, ilumina um arcano do poder, qual seja: é mais poderoso quem povoa nossas imaginações. Se é bem verdade que o poder bélico e econômico pode ajudar esta tarefa, eles não podem substituir a capacidade de autorar um mundo que nos faça desejar viver nele.

Mesmo que a balança do poder mude, se não mudar o nosso imaginário, ele continuará sendo americano, francês, até mesmo coreano¹⁶. Um eventual superpoder que não mobilize nossas imaginações, será apenas mais um poder passageiro. Schmitt afirmou, a ideia e, portanto, a imagem, pertence ao político – na verdade, talvez seja ao contrário, e o poder político e a ideia talvez estejam submetidos às imagens que produzimos.

Para pensarmos a imagem mítica, portanto, temos que pensar em seu potencial de mobilização, não custa repetir. Tendemos, por exemplo, a dar muito valor à filosofia produzida

¹⁶ A Coreia do Sul percebeu que a disputa pelo poder real está aí, e investiu na divulgação de sua cultura internacionalmente, um fenômeno que ficou conhecido como *Hallyu*, a “onda coreana” (HONG, 2014).

no período anterior à Revolução Francesa para justificá-la, em detrimento de meios mais populares de reflexão sobre as moléstias sociais.

Isso vai, inclusive e muito provavelmente, contra a nossa própria experiência prática. Por mais que nos dediquemos a estudos filosóficos aprofundados, e mesmo que, por conta de circunstâncias muito específicas, esses estudos não tenham qualquer vinculação com o mundo cultural no qual vivemos, esse mundo nos atravessa de forma muito mais constante que esses estudos. E, é claro, não se trata de uma competição. Muito pelo contrário; não seria ousado dizer que a arte, e o entretenimento de forma geral (para aqueles que gostam de distinguir os dois), fornecem as condições ótimas para a reflexão.

Hunt mostrou como as ideias de liberdade e igualdade se difundiram popularmente através de diversos meios, políticos ou não, na França revolucionária e pré-revolucionária. Se há panfletos contra a tortura e contra a escravidão no período pré-revolucionário, em obras como *Clarissa e Pamela*, de Samuel Richardson, e *Julia*, de Rousseau, por exemplo, personagens de diferentes classes apresentam sentimentos convergentes. Ou seja, a diferença de classes não é um óbice real para que os indivíduos se relacionem, afinal seus sentimentos os aproximam, mas o preconceito social estrutural com indivíduos de classes diferentes é.

Esses livros foram muito lidos (entre 1761 e 1800 houve cento e quinze edições da versão francesa de *Julia* e dez edições inglesas) e tiveram uma recepção muito intensa de um público variado (HUNT, 2009, p. 39 – 50). Agamben, em trecho poético de sua obra, expõe o que entendo ser o cerne da questão:

Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque os imaginamos. Na realidade, a cripta contém apenas imagens, como é o caso de um livro de figuras para crianças que ainda não sabem ler, o caso das *images d'Épinal* de um povo analfabeto. O corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos.

Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é algo brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil. (AGAMBEN, 2007, p. 43)

Trata-se de pensar aqui a tradicional expressão de Stendhal, “[L]a beauté n'est que la promesse du bonheur” (STENDHAL, 1915, p. 55, nota 1 – “A beleza nada mais é que a promessa

da felicidade”) a partir de uma perspectiva de beleza que, ainda que não objetiva, é compartilhada. A beleza da imagem que porta a narrativa é o que ajuda a formar o vínculo existencial entre os sujeitos e com a associação política (i.e., construir uma sociedade mais igualitária, onde os amantes dos romances do período pudessem viver seu amor).

A literatura torna-se, então, a própria forma de acessar o que uma sociedade compreendia como dever ser. Um dever ser não filosófico, um dever ser literário. Como a sociedade deve ser? Qual é a imagem de sociedade? E o que ela não deve ser?

As razões para algumas imagens apelarem mais a uns do que a outros e não apelarem aos grupos aos quais originalmente se destinavam e, mais, constituírem por si só grupos, são misteriosas e só podem ser parcialmente explicadas pelas dinâmicas antropogênicas e sociogênicas que formam as sensibilidades individuais (ELIAS, 1993, p. 203). No entanto, há indícios de uma conexão entre desejo e imagem que se mostra essencial para entender o apelo de alguns mitos para nós, indivíduos. Recuperar o processo de formação dessa conexão é uma questão de justiça.

Estudar as imagens, as teias que as conectam ao mundo e a outras imagens e os fantasmas que projetam pode ser uma forma de realizar a justiça, de se conectar a passados superados, presentes oprimidos e futuros negados (DERRIDA, 1993, p. 15). A imagem é a síntese de potências sociais cujo início, meio ou fim exatos não são determináveis e, se de fato ela pode ser associada ao artista, o artista é quem põe sobre a matéria-prima, com a técnica e, é claro, a partir da sua própria organização dessas potências sociais, um dos múltiplos resultados possíveis da organização processual dessas potências. Ou seja, ele é, no processo, o executor do ato que leva à imagem, mas, por questões biológicas e culturais, nunca a origem absoluta da imagem, afinal, a sua natureza individual e a sociedade na qual vive determinam as possíveis decisões a serem tomadas quando da confecção de uma imagem. Ele é não a origem, mas uma articulação importante para a conclusão, não de toda a história da imagem e das potências sociais que a motivam, mas de um de seus capítulos. Metodologicamente, partindo das imagens e dos discursos das obras literárias (re)construídos, podemos buscar os elementos

que os relacionam ao Século, para entender o processo de composição das imagens míticas e dos discursos representativos.

Vemos que é justo nesta superfície imagética e desejante que se encontram Direito e Arte. Não em uma promessa humanista de renovação das ciências jurídicas, mas a partir de uma reformulação do jurídico no *law in literature*, uma reformulação que, menos do que refletir sobre a justiça de um julgamento ocorrido em uma obra ficcional, se proponha a analisar o status jurídico das personagens e de suas circunstâncias. Ou seja, muito mais superficial que a justiça transcendente, uma justiça imanente aos corpos, tanto dos viventes quanto do texto.

Se há uma inegável formação social do autor, que não inventa palavras, mas que as colhe da prática social e brinca com elas, experimenta com elas, o autor volta também como *auctor*, formando as imagens que representam aquela sociedade e seus desejos, aqueles grupos e seus desejos, para eles mesmos. O *auctor* ao compor imagens junto com o público, compõe a política. É esta compreensão do caráter eminentemente jurídico-político do autor-*auctor* e do potencial das imagens, imagens ditas e escritas em palavras, imagens pintadas, imagens cantadas e tocadas, enfim, imagens imaginadas para mobilizar as pessoas, mais do que das palavras meramente, dos discursos, das idéias, que ainda não temos e temos que ter. A imagem é o campo original do jurídico-político, porque a imagem é o fruto do desejo e o homem, se sempre submetido às necessidades por sua natureza física, por sua natureza humana deseja. Deseja paz, deseja encontrar o amor da sua vida, deseja felicidade, deseja dominar o mundo... enfim, deseja.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **State of Exception**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

BENVENISTE, Émile. **Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes**, v. 2: Pouvoir, Droit,

Religion. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

CARRARA Giuseppe; NERI, Laura (Eds.). *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*. Milão: Ledizioni, 2023.

CROCE, Mariano; SALVATORE, Andrea. *Carl Schmitt's Institutional Theory: The Political Power of Normality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Éditions Galilée, 1993.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

GIANINAZZI, Willy. *Images Mentales et Mythe Social: Psychologie et politique chez Georges Sorel*. Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, nº 28, p. 155-172, v. 1 de 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Scientific Studies*. Nova Iorque: Suhrkamp, 1988.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações sobre uma Categoria da Sociedade Burguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HENDERSON, Mary S.. *Star Wars: The Magic of Myth*. Nova Iorque: Bantam, 1997.

HÖFELE, Andreas. *Carl Schmitt und die Literatur*. Berlim: Duncker & Humblot, 2022.

HONG, Euny. *The birth of Korean cool: how one nation is conquering the world through pop culture*. Nova Iorque: Picador, 2014.

HUNT, Lynn. *A Invenção dos Direitos Humanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KLAUSNER, Guilherme Alfradique. *The Children of the Night: o Problema da Aristocracia no Pensamento Político de Bram Stoker*. 2024. 453f.. Tese de Doutorado em Direito – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

KOSELLECK, Reinhart. *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford: Stanford University Press, 2002.

LAMBROW, Alexander James. *Theogony ab ovo: Carl Schmitt's Early Literary Writings*. 2019. 197f.. Doctoral dissertation em Germanic Languages and Literatures – Graduate School of Arts & Sciences, Harvard University, Cambridge, 2019.

LOBO, Luíza (trad., sel. e notas). *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MICHAUD, Éric. *Le Mythe Social ou L'Efficacité de L'Image sans Images*. Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, nº 28, p. 173-183, v. 1 de 2010.

PETERS, F. E.. *Termos Filosóficos Gregos: Um Léxico Histórico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

SCHMITT, Carl. *The Crisis of Parliamentary Democracy*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.

_____. *El Leviathan en la Teoría del Estado de Tomás Hobbes*. Buenos Aires: Struhart & Cia., 2002.

_____. *Hamlet or Hecuba: the Irruption of Time into Play*. Corvallis: Plutarch Press, 2006[b].

_____. *Teologia Política*. Belo Horizonte: Editora Del Rey Ltda., 2006[a].

_____. *O Conceito do Político / Teoria do Partisan*. Belo Horizonte: Editora Del Rey Ltda., 2009.

_____. *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*. Berlim: Duncker & Humblot, 2017.

_____. *Foreword to Lilian Winstanley's Hamlet and the Scottish Succession*. Telos, nº 153, p. 164-177, inverno de 2010.

_____. *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlim: Duncker & Humblot, 2011.

_____. *O nomos da Terra no direito das gentes do jus publicum europaeum*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda. e Editora PUC-Rio, 2014[b].

_____. *On the Three Types of Juristic Thought*. Westport: Praeger, 2004.

_____. *Dictatorship*. Cambridge: Polity Press, 2014[a].

_____. *Le Categorie del "Politico"*. Bolonha: Il Mulino, 1972.

_____. *La situazione della scienza giuridica europea*. Macerata: Quodlibet, 2020.

_____. *Constitutional Theory*. Durham: Duke University Press, 2008.

SCOTT, Melanie; WIACEK, Stephen. *Marvel Greatest Comics: 100 Comics that Built a Universe*. Nova Iorque: DK, 2020.

SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. **Teatro Completo: Tragédias.** Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SONTAG, Susan. ***A Susan Sontag Reader.*** Bungal: Penguin Books, 1983.

SOREL, Georges. ***Reflections on Violence.*** Cambridge: Press Syndicate of The University of Cambridge, 2004.

_____. ***Réflexions sur la violence.*** Paris: Entremonde, 2013.

STENDHAL. ***On Love.*** Nova Iorque: Brentano's, 1915.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich von. ***Was ist eine attische Tragödie? (What is an Attic Tragedy?).*** Verona: S K E N Ë Theatre and Drama Studies, 2016.