



RDL

REDE BRASILEIRA
DIREITO E LITERATURA

A JURISPRUDENZ DE GUSTAV KLIMT: DIREITO, ESFERA PÚBLICA E VIOLÊNCIA SOBERANA

RAFAEL LAZZAROTTO SIMIONI¹

RESUMO: Esta pesquisa realiza uma leitura jurídica da pintura *Jurisprudenz*, de Gustav Klimt, de modo a estabelecer uma relação entre direito, violência soberana e esfera pública. Para tanto, utilizam-se três chaves de leitura, as quais revelam três dimensões de sentido da obra de Klimt, profundamente conectadas entre si: o resgate renascentista da Antiguidade pagã, a psicanálise de Freud e a relação ambivalente entre direito e violência soberana. Klimt articula essas três dimensões através de a) elementos da mitologia grega; b) em um ambiente de sonho freudiano; c) colocando o observador no papel político de um dos seus personagens principais. Como metodologia, a pesquisa identifica os referenciais de Klimt na época e dialoga com as análises, interpretações e reflexões de Schorske, Minkkinen, Rodriguez e Manderson, dentre outros autores que se dedicaram a estudar a *Jurisprudenz* de Klimt. Como resultado, observa-se que *Jurisprudenz* apresenta uma narrativa visual riquíssima para o direito e para a filosofia política, que nos permite entender a ruptura do ser *cogito* pelo ser desejo (Freud), a exceção/violência soberana do direito (Schmitt, Benjamin, Agamben) e a construção criativa do direito pela participação democrática em novas formas de esfera pública (Habermas).

PALAVRAS-CHAVE: Gustav Klimt; *Jurisprudenz*; direito; poder soberano; esfera pública.

¹ Pós-Doutorado em Teoria e Filosofia do Direito pela Universidade de Coimbra. Doutor em Direito Público pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Mestre em Direito pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Professor do Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade do Sul de Minas (FDSM) e do Programa de Pós-Graduação em Bioética da Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS). Pouso Alegre (MG), Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8484-4491>. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0651879354342863>. E-mail: simioni@ufmg.br.

1 INTRODUÇÃO

Niklas Luhmann (2005, p. 303) observou que o sistema da arte produz poucos efeitos diretos em outros sistemas autopoieticos. Talvez ele não tenha razão. A arte constrói imaginários, relações simbólicas ou formas de representação da realidade que se inscrevem profundamente em nossa cultura e podem produzir ressonâncias de alto impacto nos demais sistemas sociais, especialmente na política e no direito. A arte tem a capacidade de surpreender, interrogar, (re)presentar ausências, potencializar novas formas de produção de sentido da sociedade e do mundo. As artes visuais, mas também a música e a literatura, possuem uma potência crítica e reflexiva inovadora para pensar o direito. Através das suas estruturas estéticas e da autonomia da sua forma de comunicação simbólica, a arte consegue estabelecer relações inusitadas, surpreendentes e criativas sobre o direito e a sociedade.

As artes visuais, em sua operatividade criativa, conseguem conectar ideias e sentimentos, conceitos e corpos, objetividades e subjetividades. Elas conectam, em um mesmo espaço de significação, os mundos do ser, do dever-ser e o do desejo do ser. As artes visuais não são apenas sistemas de representação dos espaços e das relações entre os objetos do mundo. Elas também estabelecem formas de representação de diferentes temporalidades. No campo da arte, “as formas não são apenas significantes: são ‘ressoantes’” (Didi-Hubermann, 2013a, p. 352).

A *Jurisprudenz* de Gustav Klimt (Figura 1) é uma obra surpreendente. A sua geopolítica estabelece relações diferentes de toda a tradição artística da Idade Média e do Renascimento europeu. Ao invés da figura da deusa grega Themis subjugando o crime ou o delito, Klimt coloca no primeiro plano um homem velho, nu, em estado de sofrimento e humilhação, subjugado por um polvo monstruoso e na presença de três mulheres nuas, sinistras, que a ele parecem indiferentes. No fundo da imagem, em cima, como se estivessem distantes e também indiferentes ao homem nu, três deusas: *Veritas*, *Justitia* e *Lex*. Uma cena que se desenvolve em um ambiente paradoxal, como aqueles dos sonhos, nos quais nossos medos e desejos se encontram.

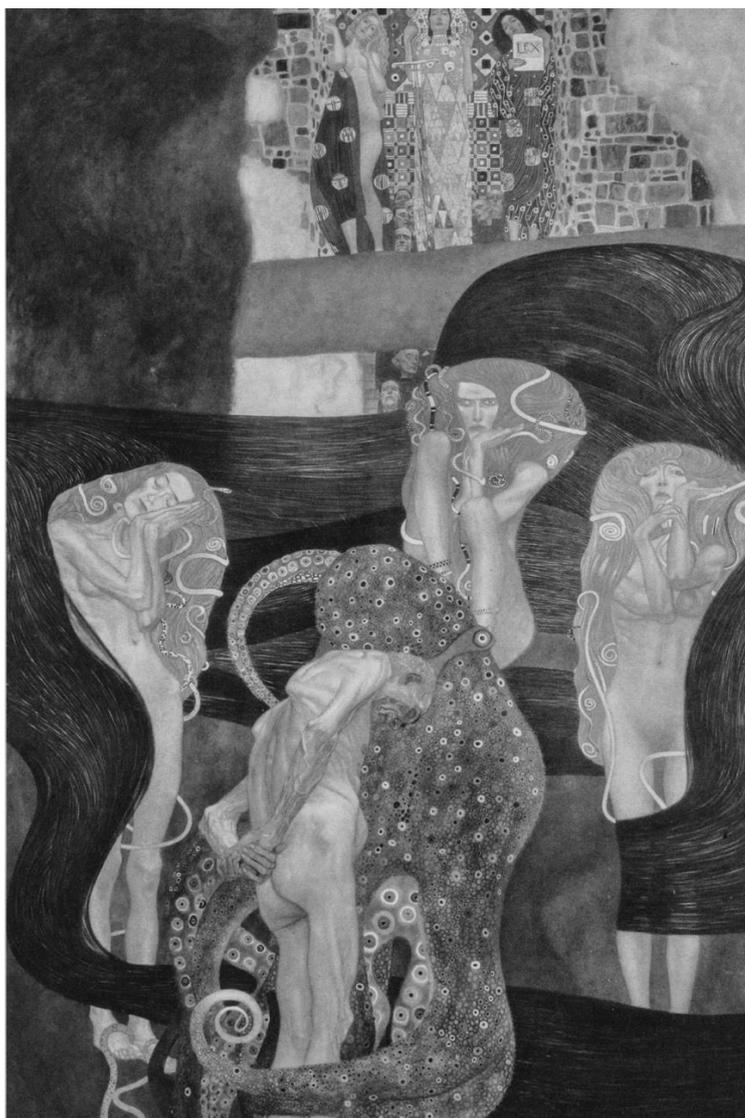


Figura 1 – Gustav Klimt, *Jurisprudenz* (1903-1907).
Cortesia do Archiv Leopold Museum, Viena, Áustria.

O mapa das relações simbólicas presentes nessa obra de Klimt rompeu com toda a história precedente das representações artísticas do direito ou da Justiça e subverteu a pretensão do direito de regular a definição do seu próprio sentido. Como um *snapshot*, um *mis en scène*, Klimt nos revela um novo modo de se entender a relação entre direito, sociedade e violência soberana. Não se trata mais do direito idealizado, mas do direito em sua operatividade prática: o direito atuando sobre o corpo humano, um jogo ambivalente entre o visceral e o sideral, a violência e a justiça, o olhar e a indiferença, o cuidado e a humilhação.

Esta pesquisa objetiva propor uma possível leitura jurídica da pintura *Jurisprudenz* de Klimt, estabelecendo uma relação entre direito, violência soberana e esfera pública. Para tanto, utilizam-se três chaves de leitura, as quais revelam três dimensões de sentido da obra de Klimt, que se encontram profundamente conectadas entre si, através dos a) elementos da mitologia grega; b) em um ambiente de sonho freudiano; c) colocando o observador no papel político de um dos seus personagens principais. Queremos demonstrar que *Jurisprudenz* é uma obra de arte especial para o direito, que transcende espaço, tempo e sua condição de objeto do mundo físico. Ela não se limita a representar a relação entre direito, soberania e sociedade. Ela é, ao mesmo tempo, objeto da sua própria representação.

Para serem alcançados esses resultados, seguiremos uma metodologia sistêmica de observação de segunda ordem (Luhmann, 2005, p. 102), a qual permite analisar, na perspectiva do paradoxo da auto-observação, as correlações entre discursividade iconográfica e seus referentes de sentido. Esse estilo de observação possibilita também estabelecer relações com outros marcos teóricos, tanto das leituras políticas da arte quanto das leituras artísticas da política e do direito. Dentre essas referências, queremos convocar, em especial, o pensamento de Giorgio Agamben (1995) sobre a relação entre direito e poder soberano, que permitirá discutir as leituras de Schorske (1981), Minkkinen (1990), Rodriguez (2012) e Manderson (2015), sobre a obra de Klimt. A forma de observação de segunda ordem (Luhmann, 2005, p. 102) permite realizar um diálogo entre esses autores e as referências da época, em especial a *Oresteia* de Ésquilo, que constitui uma referência central do conceito da *Jurisprudenz* de Klimt.

2 A JURISPRUDENZ DE GUSTAV KLIMT

Gustav Klimt realizou uma obra de arte singular para a cultura jurídica burguesa da Áustria. Em 1894, Klimt e seu colega Franz Matsch foram contratados, pelo Ministério da Educação², para realizar cinco grandes pinturas no teto do novo Salão Nobre da Universidade de Viena. O projeto previa uma pintura central e quatro periféricas. A pintura central

² A decisão foi tomada pelo Conselho de Faculdades da Universidade de Viena e ratificada pelo Ministério da Educação – na época chamado de *Ministerium für Kultur und Unterricht* (Schorske, 1981, p. 211).

simbolizaria o pensamento iluminista, com a vitória da luz sobre as trevas, enquanto as quatro pinturas periféricas simbolizariam, cada uma, as quatro principais faculdades da Universidade de Viena: Teologia, Direito, Medicina e Filosofia.

Matsch ficou responsável pela pintura para representar a Faculdade de Teologia e pela figura central do teto, *Der Sieg des Lichtes über des Dunkeln* (1897), “o triunfo da luz sobre a escuridão”. Klimt, que já era um consagrado mestre da pintura decorativa, ficou encarregado de representar as Faculdades de Filosofia, Medicina e Direito – que na tradição europeia clássica é chamada de Faculdade de Jurisprudência.

A expectativa da Universidade era uma obra que, com o talento realista e decorativo de Klimt, pudesse representar as faculdades em consonância com o espírito do pensamento iluminista burguês. Alguma coisa do tipo “Themis iluminada subjugando as trevas do crime” sem dúvida agradaria. Todavia, entre o tempo da sua contratação e o processo de criação dos trabalhos, Klimt mudou profundamente seu estilo e sua estética.

Ele abandonou o estilo histórico-clássico que o tornou famoso artista decorativo e se envolveu profundamente em pesquisas experimentais, com o propósito de promover uma nova linguagem pictórica, uma nova forma de arte capaz de expressar a condição humana da época (Schorske, 1981, p. XXII). Em sua pesquisa pictórica, Klimt desenvolveu uma estética introspectiva e órfica, repleta de figuras ambíguas e fluidas. Como se, no lugar de uma realidade substancial supostamente objetiva, entrasse em cena um mundo simbólico de essências abstratas e indefinidas. Uma linguagem que lembra mais a forma dos sonhos e suas relações simbólicas do que a da realidade e seus referentes de sentido tradicionais.

Diferentemente da linguagem realista do seu colega Matsch, a *Philosophie, Medizin e Jurisprudenz* de Klimt formaram uma série de obras realizadas com figuras simbólicas e relações surreais. Objetos, símbolos e relações sinistras, que designavam profundas ambivalências entre vida e morte, saúde e doença, luz e escuridão, bem e mal. Corpos femininos nus, extremamente sensuais, tornaram as três obras alvo de muitas críticas, protestos e insatisfações (Schorske, 1998, p. 134; Néret, 2005, p. 8). Foram

abertas sindicâncias, ouvidas testemunhas, especialistas, críticos. No fim, as obras foram julgadas “inapropriadas” para a Universidade.

A comunidade jurídica da época acusou Klimt de reduzir o direito, em *Jurisprudenz*, a uma função exclusiva de execução e punição (Minkkinen, 1999, p. 185). E seus defensores limitaram-se a observar que o direito era exatamente isso: um sistema de punição e castigo. Interpretações simplistas logo identificaram a figura central do polvo-monstro castigando um homem nu com a figura de Leviatã humilhando um cidadão, em frente a três mulheres – que seriam as Fúrias ou Erínias da trilogia grega *Orestes*, de Ésquilo (1988) –, com as três deusas, ao fundo, representando a *Veritas*, *Iustitia* e *Lex*.

Entretanto, essa foi uma leitura muito superficial da obra. Nesta pesquisa, queremos seguir um caminho diferente, de modo a desobstruir a possibilidade de outras leituras críticas mais interessantes para pensar o direito moderno e a relação de operatividade que ele estabelece com o poder soberano, a esfera pública e a sociedade.

O direito, no trabalho de Klimt, não se trata apenas de violência, burocracia e formalismo positivista. Também não se trata apenas de irracionalidade ou de um jogo entre razão e paixões. Klimt apresenta várias metáforas visuais e relações simbólicas inusitadas para o direito, sem precedentes na tradição artística europeia.

Mas as pinturas para as faculdades nunca foram lá instaladas. Klimt rescindiu o contrato, devolveu os honorários que havia recebido e pegou de volta as três obras. Depois, vendeu-as para a família Lederer, no final da Primeira Guerra Mundial. Em 1943, as obras foram removidas para o porão do Castelo de Immendorf (Manderson, 2015, p. 541). Com a chegada das tropas soviéticas e a rendição do exército nazista em 1945, um incêndio no castelo destruiu as três pinturas, juntamente com outros 70 trabalhos de Klimt e outros artistas. Dela só restaram fotografias monocromáticas, já que na época não havia fotografia colorida disponível. Mas conta-se que as cores predominantes eram o dourado, o preto e o vermelho. Cores que não são naturais. Como se quisesse dizer que o direito não é algo da Natureza, mas sim uma construção social, o produto de uma violência soberana, obra de um gládio e não de uma essência metafísica sublime. Só pela escolha das

cores, Klimt nos fala de um direito que não é mais concebido como Direito Natural, mas como violência soberana, construção social.

Poder soberano e *via nua*. Cuidado, abandono e destruição. Prenúncio de Agamben, a *Jurisprudenz* de Klimt é um retrato das ambivalências do direito moderno. Não que Klimt antecipa o pensamento de Agamben, até porque, embora bastante próximo de Carl Schmitt e Walter Benjamin, não importa se o artista tinha consciência ou intenção de estabelecer as relações que estabeleceu. Uma obra de arte é um espaço operatório de sentido (Didi-Hubermann, 2013b, p. 173). Sua função não se limita a retratar o pensamento de dado momento histórico, mas sobretudo disparar ressonâncias de sentido sobre a formação da nossa cultura (Manderson, 2015, p. 518). A arte, como a jurisprudência, também é uma narrativa que se desdobra no tempo. Não se trata, portanto, de um compromisso com a intenção do autor. No direito também não nos preocupamos com a intenção do legislador. Trata-se de aproveitar as potencialidades simbólicas, as relações iconográficas que o artista estabeleceu e que permitem, hoje, compreender as relações que a arte, liberta dos grilhões epistêmicos do direito, pode sinalizar.

3 A RENOVAÇÃO DA ANTIGUIDADE PAGÃ, PSICANÁLISE E A POLITIZAÇÃO DA ARTE

Para que nossa leitura de Klimt não se resuma à mera análise iconográfica, precisamos compreender o contexto discursivo no qual *Jurisprudenz* foi pensada. Há três importantes vetores de sentido, intrinsecamente relacionados, operando no final do século XIX, em Viena: a) a renovação da antiguidade pagã operada pelo Renascentismo europeu; b) a politização da arte em movimentos artísticos de vanguarda; e c) a ruptura, promovida pela psicanálise de Freud, do sujeito como *cogito*, como razão, pelo sujeito como desejo, o sujeito como o lugar no qual convivem *eros* e *thanatos*.

O Renascentismo marca uma profunda transformação no campo da arte. Tal como o Humanismo nas ciências e na filosofia, o Renascentismo coloca o homem no centro do sistema de discursividade da arte. Já não se trata mais, como na arte do período Clássico ou da Idade Média, de um dualismo sacro entre a graça divina e o pecado dos homens. O Renascentismo rompe com essa tradição judaico-cristã e inicia um

movimento que faz renascer a Antiguidade pagã, baseada “no conhecimento que, na época, se tinha da Antiguidade, de recorrer às obras da Antiguidade para encarnar a vida em seu movimento externo” (Warburg, 2013, p. 22).

Os movimentos artísticos do final do século XIX, entretanto, vão além da renúncia ao dogmatismo religioso e da sua substituição pelos dramas da existência humana. Em movimentos como o da Secessão vienense, do qual Klimt é um dos seus fundadores e principais expoentes, a arte deixa de ser um objeto decorativo e se torna um veículo de transformação e de crítica social (Schorske, 1981, p. XXII; 1998, p. 151). Em Klimt, pode-se observar com clareza a passagem de um conceito de arte meramente decorativa – a *art nouveau* – para uma arte com função política. A arte assume um papel político no final do século XIX.

Todavia, não foi apenas no campo da arte que ocorreu a renovação da Antiguidade pagã. As ciências mais experimentais da época, como a psicanálise de Sigmund Freud, também convocaram símbolos de mitologia não cristã, em especial da mitologia grega. A primeira publicação de *A interpretação dos sonhos*, de Freud (1991), ocorreu em novembro de 1899, exatamente durante o período de definição do conceito e do processo criativo da *Jurisprudenz* de Klimt. Para Freud (1991, p. 143), a culpa está ligada às tentações, cujos tentáculos podem estar simbolizados na figura daquele polvo monstruoso, que parece abraçar o homem humilhado na nudez da sua culpabilidade. O sofrimento, então, estaria na sua própria consciência moral, representada pelo polvo e seus tentáculos, cujas ventosas são também olhos: olhares de reprovação, julgamento moral e condenação. Enquanto isso, verdade, justiça e lei estariam distantes, como externalidades indiferentes e insensíveis à verdadeira condição humana.

Seria então a *Jurisprudenz* o retrato de um sonho freudiano? O sonho constrangedor da nudez que nos humilha com sua verdade? Ou o desejo de ir a algum lugar ou fazer algo, mas encontra obstáculos que nos impedem de chegar no lugar ou fazer o que desejamos? Ou seria ela o retrato de uma cena da mitologia grega, como a do julgamento do matricida Orestes, da trilogia de Ésquilo (1988)? Mas, se o homem nu é Orestes, onde estão Apolo e Atena, que são personagens centrais desse julgamento? E quem ou o que simboliza o polvo, aquele poder soberano inscrito em uma cena marinha, escura, fria e indiferente ao sofrimento da vida nua de sua vítima?

Mitologia grega, filosofia política e psicanálise. Sob esses três vetores torna-se mais interessante a leitura das potências de significação da *Jurisprudenz* de Klimt. Ao invés de perguntas que disparam respostas excludentes do tipo *ou isso ou aquilo*, a simbologia presente na geopolítica da imagem de Klimt organiza diversas camadas de significação sobrepostas. Não se trata de *é isso ou aquilo*. Essa pintura explora as ambivalências, os paradoxos e as aporias da condição humana. Ela faz isso articulando elementos da mitologia grega, em um ambiente de sonho freudiano, e colocando o observador no papel político de um dos seus personagens principais.

Aparentemente se trata de uma obra bidimensional, com espaço e profundidade de campo. Entretanto, essa obra envolve inclusive o observador – eu, você, nós – que a olha como se estivéssemos de fora. Ao olharmos para *Jurisprudenz*, nós, inevitavelmente, participamos dela. Tornamo-nos um dos seus personagens principais. Ela não apenas (re)apresenta a relação entre direito, soberania e sociedade. Ela é, ao mesmo tempo, objeto da sua própria representação.

4 UMA GEOPOLÍTICA DA IMAGEM

Uma pintura como essa de Klimt é realizada dentro de um enquadramento. E como toda pintura ou fotografia, o enquadramento é uma atitude política. Uma atitude de seleção entre o que ficará dentro e o que ficará fora do enquadramento (Simioni, 2018, p. 2). Ao escolher os elementos que farão parte da composição da imagem, o artista está, ao mesmo tempo, escolhendo os que dela serão excluídos. O que define uma imagem, portanto, não é apenas a relação entre os elementos expressamente desenhados ou registrados no *frame* da imagem, mas também a relação entre esses elementos e todos os outros que dele foram preteridos, silenciados, excluídos.

Ao esboçar o primeiro rascunho da *Jurisprudenz* (Figura 2), em 1898, Klimt, como boa parte da tradição renascentista, escolheu utilizar a figura da deusa grega da justiça, a Themis, subjugando, com sua espada, o mal, o crime e o delito. No rascunho de 1898, a justiça estava representada com dinamismo, força e autoridade.



Figura 2 – Gustav Klimt, *Rascunho de Jurisprudenz* (1898b).
Cortesia do Archiv Leopold Museum, Viena, Áustria.

O rascunho da *Jurisprudenz* dialogava com a atmosfera viscosa e grave das outras duas obras da série, a *Filosofia* e a *Medicina*. Nesse rascunho, o ambiente é um céu ventilado e iluminado, com a Themis iluminada e triunfante sobre as trevas do mal, na base inferior do enquadramento. A espada erguida em posição perpendicular denota movimento, dinamismo e graça. O vestido esvoaçando ao vento sugere vitalidade e força. Sem dúvida, essa seria uma representação bem quista da virtude do direito liberal pela comunidade jurídica burguesa da época.

Entretanto, a *Jurisprudenz* definitiva (Figura 1) rompeu radicalmente com esse estilo. A nova versão muda profundamente a sua visão do direito. Na versão inicial, o ambiente é iluminado; na definitiva, o ambiente é um cenário sufocante e sombrio. Um ambiente subterrâneo ou marinho. No

rascunho, a imagem central é Themis triunfante. Na definitiva, a imagem central é um homem velho, nu, humilhado e subjogado por um polvo monstruoso. A versão definitiva é uma pintura subversiva do direito, uma caricatura do direito: a expressão mais nobre e respeitada da cultura liberal burguesa, apresentada como violência e humilhação (Schorske, 1981, p. 230). Uma proposta de se entender o direito do ponto de vista das suas vítimas, e não do ponto de vista idealizado das elites políticas e jurídicas. A figura central não é mais a justiça, mas uma vítima da lei.

Klimt não pinta uma utopia do direito, mas uma *dystopia* ou talvez uma heterotopia. Utopias retratam como o mundo poderia ser. Klimt retrata o direito como ele é na realidade da sua violência e subjogação. A obra de Klimt é desconstrução. É uma crítica radical do direito na forma de imagem. Enquanto *Philosophie* e *Medizin* foram pensadas em uma esfera etérea com linhas suaves e contornos fluidos, *Jurisprudenz* foi feita de modo contrário: linhas fortes, definidas, figuras nítidas, clarificadas e isoladas umas das outras.

Como em *O processo* de Kafka, Klimt não se limita a falar do direito apenas como um sistema de conhecimento. Ele pinta os efeitos do direito sobre os corpos humanos. Mostra o direito como um mecanismo biopolítico que inscreve seu regime de poder no corpo humano. O poder soberano invadindo a existência física: biopolítica (Foucault, 1976, p. 179 e 2012, p. 404), vida nua (Agamben, 1995, p. 11 e 2014, p. 43), campos de concentração simbólicos dentro dos quais os seres humanos não possuem nem *bíos*, tampouco *zoé*, mas se situam em uma zona de indistinção entre elas. Uma vida suspensa entre *polis* e *oikos*, *civitas* e *domus*, entre inclusão e exclusão. Corpos humanos situados em campos de indiferenciação absoluta, nos quais o indivíduo perde sua identidade, sua singularidade, tornando-se apenas um número, uma estatística. Zonas de desidentidade, nas quais a vida política qualificada se torna vida nua.

Seria o polvo o símbolo do poder soberano? O poder fora da lei e ao mesmo tempo dentro da lei (o poder de exceção) que produz aquela zona de indiferença entre vida política e vida animal? Estaríamos diante de uma representação simbólica do poder de segregar a vida qualificada da vida sacrificável, a vida que merece ser cuidada, da que pode ser descartada? Quem é aquele polvo monstruoso? Leviatã, Cetus, Caribdis, Scylla, Kraken?

A polícia, o judiciário, os mecanismos biopolíticos de controle dos corpos e das populações, os aparelhos do poder soberano?

Interessante observar também que, no Esboço do desenho para *Jurisprudenz* definitiva (1903) (Figura 3), o polvo foi pensado como um monstro que literalmente amarra e prende as mãos do homem nu. Entretanto, na versão definitiva (Figura 1), as mãos do homem humilhado não estão atadas. O homem as segura às costas de modo voluntário, como se sentisse vergonha ou culpa dos seus medos e desejos.

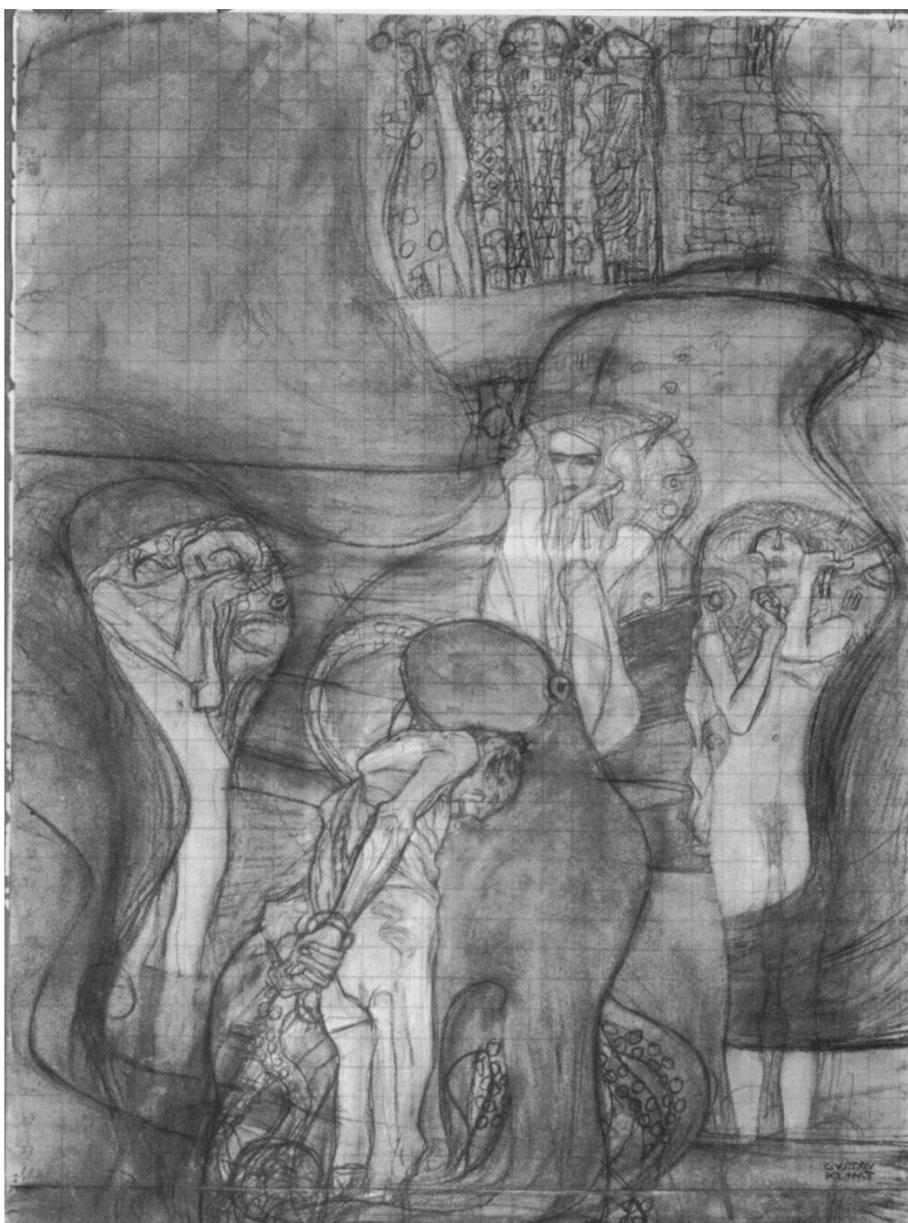


Figura 3 – Gustav Klimt, Esboço do desenho para *Jurisprudenz* (1903).
Cortesia de Ronald S. Lauder e Serge Sabarsky Collections, New York, USA.

Outro detalhe interessante na geopolítica da imagem foi a decisão de Klimt de cobrir a pele do polvo com centenas de olhos. No esboço (Figura 3), não há registros dos olhos inscritos no corpo do polvo, embora os detalhes das ventosas, cuidadosamente desenhadas na perspectiva dos tentáculos, já se encontrem presentes. Na obra definitiva, Klimt pinta um polvo coberto de olhares: como um ser panóptico (Foucault, 1975, p. 197), um ser que a tudo vê, tudo observa e controla. Trata-se de uma linguagem bastante comum na época, desde o Renascimento, para simbolizar o olhar vigilante do poder soberano. Compare-se com o retrato da Rainha Elizabeth I, de aproximadamente 1600 ou 1602, intitulado *Rainbow Portrait of Queen Elizabeth I* e atribuído a Isaac Oliver (1602): a roupa da rainha possui centenas de olhos e orelhas estampadas, designando o poder de ver e ouvir tudo o que seus súditos fazem ou deixam de fazer. É uma forma de simbolizar a vigilância soberana. A diferença entre o polvo monstruoso e a Rainha Elizabeth é apenas de figuração: ambos são personificações do olhar soberano.

No segundo plano da imagem há outra decisão política importante. Enquanto no rascunho (Figura 2) a deusa da justiça está no primeiro plano, implacável, impávida e colossal ao subjugar as trevas sob seus pés, a *Jurisprudenz* definitiva coloca a justiça no segundo plano, atrás e acima das figuras centrais, entre *Nuda Veritas* e *Lex*.

Ao reorganizar a posição e a relação entre a justiça e outros referentes do direito, Klimt retrata um direito que não se limita mais nem a uma versão jusnaturalista de Direito Natural, que identifica direito, justiça e soberania, como se fossem a mesma coisa, tampouco se limita a uma compreensão positivista do direito, que identifica o direito à lei, como se direito e lei fossem a mesma coisa ou como se um fosse a forma e o outro a sua substância ou matéria. Klimt surpreende a comunidade jurídica da época retratando um direito que se relaciona com a verdade, a justiça e a lei, mas que não se identifica com elas em uma mesma e única singularidade. Com essa decisão geopolítica na cartografia da *Jurisprudenz*, Klimt estabelece uma crítica tanto ao jusnaturalismo quanto ao positivismo legalista do século XIX (Simioni, 2014, p. 43). *Justitia* e *Lex* não são a mesma pessoa, não são a mesma coisa. Estão juntas, uma ao lado da outra e ao lado também da verdade.

A *Nuda Veritas* – verdade nua –, entretanto, apresenta duas diferenças surpreendentes quando comparada com a tradição renascentista: ela está sem o espelho que a caracteriza e se apresenta seminua, e não totalmente nua, como acontece na história das representações artísticas dessa deusa. O “espelho da verdade” não está na Verdade da *Jurisprudenz*. E a nudez ou a transparência da verdade, no campo da *Jurisprudenz*, também é apenas uma verdade parcial, não uma verdade real. Talvez estivesse Klimt sugerindo a diferença entre verdade real e formal que existe no jogo dos processos judiciais. Uma comparação com a sua obra anterior, intitulada *Nuda Veritas* (1899), ilustra a decisão deliberada de Klimt por retratar outro tipo de verdade. Não aquela da frase de Schiller, inscrita no cabeçalho da *Nuda Veritas*, segundo a qual a verdade nua é importante mesmo quando não agrada a todos, mas um outro tipo de verdade: uma verdade de legitimação. Verdade tolerada. A verdade que agrada.

Outra representação surpreendente está na figura da deusa *Justitia*. Ela tem uma espada, mas não tem a balança. A palavra da Lei, a beleza da Verdade e a majestade da Justiça ficam em pé apenas assistindo. Elas legitimam a violência e a brutalidade dos tentáculos do polvo. Klimt oferece a simbolização da legalidade pomposa das virtudes do direito que, no entanto, nada fazem para controlar a violência e o arbítrio do poder soberano que elas legitimam (Manderson, 2015, p. 539). São virtudes pela metade. Não são inteiras. A verdade do direito não é a verdade nua, e ela não possui espelho. A justiça tem a espada, mas não tem a balança da proporcionalidade. A lei, totalmente vestida, exhibe o livro cuja referência é apenas uma dentre as três virtudes. Prenúncio de Carl Schmitt e Hans Kelsen, mas contra ambos: o direito não é apenas linguagem normativa, tampouco é apenas violência soberana legitimada. As três deusas representam três dimensões da operatividade do direito.

As deusas estão distantes, impávidas e indiferentes ao homem humilhado. No plano das deusas distantes, a metafísica do direito. No plano do homem, a realidade do direito. Verdade, Justiça e Lei iluminadas, contrastando com a escuridão do restante da cena. Como se a verdade, a justiça e a lei iluminassem a escuridão em que vive o homem dominado pelo monstro (Minkinen, 1999, p. 184). Mas elas estão distantes e parecem

não se envolver no sofrimento do homem nu. Uma crítica ao formalismo do direito. A insensibilidade e indiferença dos dispositivos jurídicos com a tragédia do homem verdadeiro.

Todavia não falamos ainda das três figuras femininas centrais da *Jurisprudenz*, tampouco das relações que elas estabelecem com os demais elementos da imagem. Quem são elas? Por que seus cabelos se misturam a fios e serpentes? E por que a posição das suas mãos parece lembrar a posição das mãos de alguém que está dormindo ou acordando de um sonho freudiano? E por que, ao invés de estarem a olhar o homem humilhado pelo monstro marinho, elas parecem olhar para nós, que estamos no lado de fora do enquadramento da imagem?

5 ÉSQUILO E O JULGAMENTO DE ORESTES

Uma importante chave para leitura da *Jurisprudenz*, mas não sem algumas contradições, é a obra de Ésquilo (1988) que narra o julgamento de Orestes, filho de Agamenon, o rei de Micenas que se tornou um herói ao comandar os exércitos no ataque dos Aqueus a Tróia. A história de Ésquilo fala de uma profecia do deus Apolo para Orestes, que deveria vingar a morte do seu pai, Agamenon. Entretanto, Agamenon foi assassinado por sua esposa, mãe de Orestes. E, para vingar a morte do seu pai, Orestes precisou assassinar sua própria mãe.

Na mitologia grega, a culpa e o sofrimento pela morte de parentes ou hóspedes é simbolizada pelas Erínias – ou Fúrias, na mitologia romana –, deusas antigas que atuam como acusadoras do crime de Orestes. As Erínias são deusas da vingança e podem ser lidas, segundo uma sugestão de Manderson (2015, p. 525), como símbolos do conceito antigo de justiça, que é o da *Lex Talionis*: olho por olho, dente por dente. Nessa leitura, as Erínias simbolizam aquele conceito antigo de justiça retributiva, baseada na punição e na expiação da culpa pelo sacrifício.

Há leituras que enxergam, nas Erínias/Fúrias, expressões de cólera, raiva, ódio, e, portanto, elas seriam símbolos de sentimentos irracionais, instintivos, selvagens. Essa leitura – que não é errada, mas não aproveita todo o potencial de significação que Klimt pintou para o direito – permite estabelecer relações interessantes, como a de Schorske (1981, p. 235), que observou dois mundos na obra: o mundo das três deusas da verdade, justiça

e lei, no alto; e o das três Fúrias do instinto, embaixo. Nessa perspectiva, a obra poderia simbolizar o triunfo da razão e da civilização sobre a barbárie e sobre o instinto (Schorske, 1981, p. 235). Nessa mesma linha, Rodrigues (2012, p. 440) propõe a leitura da obra como um jogo de forças entre racionalidade e barbárie, entre direito e ódio.

Na *Oresteia*, Ésquilo (1988) faz a justiça triunfar sobre os instintos, sobre a barbárie. Mas, na *Jurisprudenz* de Klimt, há uma subversão da ópera: são os instintos que parecem triunfar sobre a justiça (Schorske, 1981, p. 235). A submissão do *éthos* público ao *páthos* privado (Schorske, 1981, p. 235).

Tratam-se de leituras interessantes e plausíveis, mas que colocam a questão sob a problemática genuinamente europeia do século XX, que é a da racionalidade: uma dualidade entre razão e emoção, justiça e barbárie, civilidade e instintividade. A questão da racionalidade parece retomar o velho caminho da fundamentação hobbesiana do Estado Moderno, segundo a qual submetemo-nos à violência do poder soberano para evitarmos a morte dolorosa da selvageria. Em terras brasileiras, contudo, sempre estamos muito mais do lado da selvageria do que da civilização, da imagem ardilmente construída de uma exótica e instintiva cordialidade do que da normalizada, ascética, nobre e austera racionalidade.

Não queremos pressupor uma racionalidade como ponto de partida para a classificação e organização dos símbolos que definem as relações entre os elementos do nosso mundo. Racionalidade é apenas mais um conceito, dentre outros, para a criação de estereótipos a partir dos quais se pode julgar todo o restante como irracional, instintivo, bárbaro ou selvagem. Queremos ler a obra de Klimt sob um ponto de vista indiferente a qualquer pretensão de racionalidade. Uma leitura dos paradoxos da auto-observação (Luhmann, 2005, p. 105) e do uso criativo desses paradoxos (Rocha, 1997, p. 17). Uma leitura canibal da *Jurisprudenz*.

A *Oresteia* brinca com um paradoxo. Orestes matou sua mãe para vingar a morte do seu pai. As Erínias, no entanto, são ativadas justamente pela vingança da sua mãe. É o desejo da vingança que as Erínias operam sobre a vida de Orestes. Mas a mesma vingança que as Erínias procuram realizar sobre a vida de Orestes é a que Orestes realizou em honra ao assassinato de seu pai.

O fundamento da vingança da mãe que justifica a atuação das Erínias sobre Orestes é o mesmo que justifica a vingança de Orestes no assassinato da mãe. Há um paradoxo nessa relação. E mais: o motivo pelo qual a mãe de Orestes assassinara Agamenon foi porque ele sacrificou a vida da sua própria filha em oferenda aos deuses, ou seja, o assassinato de Agamenon também foi por vingança. A vingança para punir a vingança não deixa de ser a reprodução tautológica de uma sempre nova relação de vingança.

Por isso, na perspectiva das Erínias, a vingança que fundamenta sua atuação é a mesma que justifica a conduta de Orestes. E o paradoxo também reaparece no lado de Orestes: para justificar sua conduta matricida, Orestes alega a vingança da morte do seu pai, que é justamente o fundamento que desencadeia a persecução criminal das Erínias, as Fúrias. As Erínias só têm razão se admitirem a razão da vingança de Orestes. E Orestes só tem razão se admitir a razão das Erínias. No fim, para ser condenado, Orestes precisa ser absolvido e, para ser absolvido, precisa ser condenado.

Para sair desse paradoxo, Orestes emprega duas estratégias argumentativas: de um lado, com a ajuda do seu advogado Apolo, recorre ao peso da autoridade de Zeus sobre a profecia que o conduziu a vingar a morte do seu pai; por outro lado, recorre à matemática e observa que sua mãe, ao assassinar Agamenon, praticou não só um, mas dois crimes – matou não apenas o seu marido, mas também o pai de Orestes. As Erínias, por sua vez, também lançam mão de duas transcendentalizações argumentativas: por um lado, a referência ao seu destino, traçado pelas Moiras – ou Parcas, na mitologia romana –, que são as deusas do destino e a quem os deuses novatos devem obediência; e por outro lado, a ameaças e observações pragmatistas das consequências – se Orestes for absolvido, os crimes de sangue e hospitalidade aumentarão, e a vida na cidade tornar-se-á uma desgraça.

Diante do impasse, vem a deusa Atena e pede às Erínias permissão para julgar a questão. Elas reconhecem as virtudes da sabedoria, justiça e prudência de Atena e concordam em transferir a ela a autoridade do julgamento de Orestes. Mas Atena, percebendo a dificuldade do julgamento, afirma não conseguir, sozinha, julgar a conduta de Orestes. Então, ela cria o Areópago e escolhe homens virtuosos para realizar o

juízo por votação. Um juízo que não é feito pelos deuses, mas sim por humanos. E, no contexto da tragédia de Ésquilo, o Areópago é instituído para, a partir daí, ser o tribunal com a competência para decidir os crimes vindouros.

O deus Apolo atua como advogado de Orestes; e as deusas Erínias, como acusação. Atena comanda o juízo, e, após os debates, os juízes humanos realizam a votação. Como deu empate entre os votos de condenação e absolvição, Atena decide *in dubio pro reu* e absolve Orestes do seu crime paradoxal. As Erínias, furiosas, prometem lançar a desgraça sobre a cidade. Mas a deusa Atena as convence de que seu ofício, com o Areópago e os juízes humanos, tornou-se ainda mais importante. Isso porque, a partir de então, as Erínias, deusas da vingança, tornaram-se Eumênides, deusas da bondade. Elas cederam parte do seu ofício vingativo e transformam-se em guardiãs da criação, da produtividade e da fertilidade da terra: o arquétipo do Estado de Direito. A passagem do poder da vingança para o poder do cuidado. A transformação do poder soberano do gládio para o poder soberano da vida. A substituição da tanatopolítica pela biopolítica. O deslocamento da solução de conflitos, da esfera do ato, para a esfera da linguagem (Karam, 2016, p. 92).

Sem dúvida, *Jurisprudenz* dialoga com a *Oresteia* de Ésquilo (Schorske, 1981; Minkinen, 1990; Rodriguez, 2012; Manderson, 2015; Zajadlo, 2016). A influência da tragédia grega sobre a cultura germânica do século XIX é evidente em vários campos do saber. Desde Richard Wagner até Sigmund Freud, as figuras da mitologia grega e da Antiguidade pagã em geral são constantemente convocadas para dar sentido aos novos conceitos e relações. Klimt também reproduz essa influência. Há vários trabalhos artísticos dele que tematizam figuras da mitologia grega. Sereias, monstros, deusas e, em especial, a *Pallas Athene* (1898a), que é uma figura central da *Oresteia*.

A *Oresteia* narra a transição de uma cultura primitiva de justiça como vingança para uma nova cultura de justiça como *phronesis* – ou como *prudentia*, na tradição romana –, que será desenvolvida a partir da fundação do Areópago, o qual simboliza a criação de tribunais ou cortes independentes de justiça compostos por cidadãos, e o arquétipo daquilo que hoje chamamos de Estado de Direito. Mas *Jurisprudenz* não se limita a

fornecer uma ilustração ou cena da *Oresteia*. Há também uma profunda dimensão psicanalítica na forma de organização dos elementos e personagens.

6 O HOMEM VERDADEIRO ENTRE *EROS* E *THANATOS*

Minkinen (1999), como tantos outros, enxergaram na figura central do homem nu a representação individual de um sujeito coletivo. O homem nu sou eu, você, somos nós. O homem se encontra em uma cena marinha, com as três Erínias/Fúrias envolvidas por uma veloz e brutal corrente de um rio ou oceano escuro e frio. Um homem velho e um monstro, que poderia ser associado ao Leviatã judaico-cristão de Hobbes. Mas o Leviatã é um dragão ou serpente marinha ou ainda uma baleia³. Klimt desenhou um polvo. Deve ser Kraken, o polvo gigante da mitologia nórdica. Com seus tentáculos a simbolizar os agentes do Estado, os *polyp/polizei*, como as armas da lei (Manderson, 2015, p. 520). Para Klimt, tanto a polícia quanto o Judiciário são um Kraken, um polvo gigante e monstruoso cujos tentáculos constituem as armas da lei.

No fundo da cena há nove cabeças humanas espalhadas atrás das deusas, no plano superior da imagem. Quem são eles? O que representam? Qual a relação que estabelecem com os demais personagens? Enquanto um homem humilhado está tendo a vida sugada pelos tentáculos do Estado, um bando de harpias se deleita assistindo a desgraça alheia? Seria isso uma gíria iconográfica?

Os círculos e manchas formam o manto da lei. A verdade e a justiça estão conectadas. O Kraken possui um olho único, que se dirige fixamente para algo distante. Mas seus tentáculos estão cobertos de vários outros olhos, um panóptico. Um poder soberano vigilante. A relação entre luz e escuridão acontece no interior da imagem, convocando uma estética simbólica que lembra a descrição de um sonho freudiano.

O polvo não parece exatamente o Kraken. Ele é uma criatura com formas confusas, flutuando em um espaço bidimensional contraditório. Os personagens no primeiro plano são dinâmicos, parecem estar em

³ Na Bíblia, encontram-se referências ao Leviatã como uma serpente, no livro de Isaias 27.1. Uma descrição detalhada do Leviatã como um dragão marinho monstruoso pode ser lida em Jó 41.1-39. Já em Salmos 74.14, o Leviatã é apresentado como um monstro com várias cabeças.

movimento, parece estar acontecendo algo ali na cena central, enquanto que, no fundo, as três deusas e as nove cabeças humanas parecem estátuas, monumentos totêmicos. Manderson (2015, p. 531) observou que há dois mundos separados na obra de Klimt. E o lugar no qual esses dois mundos se encontram é o lugar dos sonhos. O lugar no qual *eros* e *thanatos* convivem.

Tal como as representações medievais da cena bíblica do Julgamento Final, que separavam em dois planos o mundo dos anjos e o mundo dos homens, *Jurisprudenz* também tematiza uma segregação, um distanciamento entre medos e desejos. Freud (1991, p. 139) observa que nossos sonhos são nossos desejos inconscientes. Mas como alguns desses desejos podem provocar repulsa, eles aparecem sob formas e relações disfarçadas, desfiguradas. Igualmente submetido a uma atividade policial, os sonhos também são reprimidos e segregados. Uma questão de governabilidade do eu. Desejo e censura convivem nos sonhos. Manderson (2015, p. 532) sinaliza a hipótese de que Klimt disfarçou o conteúdo latente da sua crítica através de códigos e metáforas visuais, especialmente para evitar a censura do governo. Mas qual é o desejo do sonho retratado na *Jurisprudenz* de Klimt?

A leitura de Manderson (2015) sugere um desejo de reconhecimento. O desejo de ser visto pela lei tal como nós realmente somos. O homem aprisionado é velho e cansado. Não é nada daquilo que, no direito, chamamos de homem médio, homem razoável, muito menos um cidadão virtuoso ou um *bonus pater familiae* que o sistema jurídico idealiza ou supõe que exista para, a partir desse modelo estereotipado de sujeito, julgar os homens de verdade, com seus medos e desejos, virtudes e defeitos. Ao contrapor o homem nu às figuras nobres, estáticas e distantes, Klimt fala da ignorância ou da incapacidade do direito de reconhecer a tragédia da vida humana. O homem velho, nu, deseja uma resposta do direito que este não pode lhe dar, uma compreensão que não possui e uma intimidade que não pode estabelecer (Manderson, 2015, p. 533).

Como em Freud, o homem é incapaz de se mover. Diante do olhar dos outros, o desejo de reconhecimento e a vergonha da nudez (o olhar para baixo, de costas) estão inscritos no corpo do homem nu. Minkinen (1999,

p. 187) observou que todos os olhares estariam voltados para o homem nu⁴. Mas, na verdade, nenhum olhar está voltado para o homem. Todos lhe são indiferentes.

Minkkinen (1999, p. 184) também entendeu as três mulheres como as Erínias, mas viu o cenário como o mito da caverna de Platão: um jogo entre as luzes do sol e a escuridão da caverna, entre as ideias divinas e eternas brilhando sob a luz do sol e os objetos triviais da escuridão da caverna (Minkkinen, 1999, p. 185). Assim, Klimt estaria representando não apenas o direito, mas a relação entre a filosofia e prática do direito. Uma relação paradoxal entre verdade e desejo: “uma previsão jurídica, uma antecipação da verdade e da justiça que estão sempre adiadas” (Minkkinen, 1999, p. 187, tradução livre). Entretanto, Klimt pinta um direito no qual ninguém fala, as mãos não tocam nada e os olhares não se enxergam.

Todos, exceto talvez o homem nu, estão com os olhos abertos. Mas ninguém olha ninguém. O velho, personagem central, é paradoxalmente o único com olhos desviados, de costas, com a cabeça inclinada para baixo, sinalizando vergonha. As mãos, que em outras obras de Klimt possuem significados especiais, também apresentam camadas de significação interessantes em *Jurisprudenz*: elas não estabelecem relações. Pelo contrário, as relações entre as mãos encontram-se rompidas, isoladas. Há uma total ausência de contato, como se os principais atores do direito fossem instâncias isoladas, autárquicas e indiferentes umas às outras. Todas as mãos da pintura falam de um colapso das relações entre os personagens. Não há diálogos institucionais, tampouco diálogos com os homens.

Klimt fala do direito na forma de um sonho que expressa o desejo de reconhecimento, de comunicação, diálogo e sensibilidade para os medos e desejos que envolvem a complexidade da condição humana. Mas esse desejo é frustrado, perdido, negado. O homem é impotente diante do sistema legal. Ele procura a liberdade que não poderá ser consumada. Deseja ser olhado como homem em toda a verdade da sua nudez, mas o

⁴ Nas palavras de Minkkinen (1999, p. 187, tradução livre): “Mas, no final, todos os olhos estão voltados para ele: das deusas, das fúrias, os nossos. Todos nós o observamos com desejo tentando desesperadamente desvendar alguma verdade misteriosa que sua figura deplorável incorpora, assim como os discípulos de Sócrates seguem com admiração como seu mestre espera pacificamente sua própria morte”.

sistema jurídico só o enxerga como corpo. Ele suplica pelo reconhecimento da sua subjetividade singular, mas do direito só recebe indiferença e objetificação. O homem pede pelo reconhecimento do seu *corpus verum*, mas do direito só recebe *habeas corpus*.

7 DIREITO E VIOLÊNCIA SOBERANA: ONDE ESTÁ ATENA?

A deusa Atena é um dos principais personagens do julgamento de Orestes. Outras representações artísticas da *Oresteia* de Ésquilo, como a *Orestes at Delphi* de Python (Figura 4), do ano de 330 antes de Cristo, colocam Atena, Orestes, Apolo e as Erínias acusadoras no primeiro plano da imagem.



Figura 4 – Python, *Orestes at Delphi* (330 a.C.).
Cortesia de British Museum, Londres.

Manderson (2015) propõe uma surpreendente releitura da *Jurisprudenz* de Klimt. Enquanto as interpretações ortodoxas da obra sugerem uma oposição entre razão e paixões, Manderson enxerga uma cena

da peça de Orestes, apresentada em Viena no inverno de 1900. O homem nu é Orestes, cercado pelas Fúrias positivistas, legalistas e repetidoras das mesmas condenações porque a lei é a lei. No fundo, avatares de Apolo (cobertos de ouro). É a cena da peça teatral no palco. Só que nós não somos o público do teatro. O público do teatro são as cabeças atrás das três deusas, cujos corpos somem na escuridão. Klimt coloca o observador – nós – em uma posição situada atrás do palco, de frente para a plateia. Na pintura de Klimt, nós somos Atena.

Todos os olhares estão voltados para nós, porque somos Atena no momento da decisão, no momento em que o direito abandona o conceito antigo da *Lex Talionis* das Erínias/Fúrias, isto é, o conceito da repetição pura, mecanicista e positivista da lei, para tornar-se uma prática criativa, construtiva e democrática. A capacidade de Atena de romper com o passado, instaurando a exceção, inaugura a nova ordem jurídica. A forma originária da lei é a repetição. Atena inaugura, via exceção, a forma da criação democrática.

O Areópago institucionaliza o diálogo e a participação democrática nas decisões jurídicas. Um processo participativo e transformador que envolve, a partir de então, não apenas deuses, mas principalmente a comunidade. Klimt revela também o papel da retórica ou persuasão (*peitho*) no discurso jurídico de legitimação. Na obra de Ésquilo, Apolo e as Erínias conectam *diké* com *niké*, justiça com vitória. Atena rejeita essa associação. Não se trata de ganhar ou perder, mas de fazer a coisa certa. Por isso, a questão não é simplesmente a lei, mas a justificação. O problema da indeterminação da linguagem do direito, que é uma questão central em Hans Kelsen, parece ser, até hoje, a maldição da lei. A aplicação correta da lei então seria a sua cura. Mas na conclusão, Ésquilo demonstra que, na verdade, a aplicação correta da lei é a sua maldição, e a indeterminação é sua cura (Manderson, 2015, p. 540). Porque é justamente a indeterminação da lei que permite a criação de espaços argumentativos para os saberes democráticos.

A cultura jurídica democrática assumiu diversas formas discursivas no século XX: direitos humanos, pluralismo jurídico, cidadania, minorias, feminismo, racismo, descolonialismo. O direito ao reconhecimento tornou-se uma chave política importante para pensar as ações afirmativas e políticas

de inclusão, tanto nas culturas jurídicas liberais quanto nas sociais. Mas como lembra Agamben (1995, p. 22), as políticas de reconhecimento possuem duas faces: o preço do reconhecimento jurídico é a submissão biopolítica. Precisamente para implementar políticas de reconhecimento de grupos ou minorias, torna-se necessário – e por isso justificável – a segregação biopolítica de outros grupos.

O Estado e o direito, que nas perspectivas críticas eram entendidos como aparelhos ideológicos burgueses, como superestruturas de dominação e reprodução do poder, passaram a ser entendidos como importantes instâncias sociais de reconhecimento de direitos. Entretanto, paradoxalmente, ao se assumir o poder soberano como guardião do reconhecimento, justificaram-se também políticas brutais de segregação entre aqueles que merecem reconhecimento e os que, em nome dele, podem ser descartados ou sacrificados.

Mais de um século antes de Agamben, de Foucault ou dos pensadores de Frankfurt, em 1851, Proudhon (2003) também percebeu que ser governando é ser controlado, observado, espionado, doutrinado. É ser valorizado conforme a estrutura de valor inscrita no regime político de cada época. Se nós possuímos e reproduzimos os valores sociais correspondentes ao regime político que nos governa, ficaremos bem. Se não possuímos, seremos censurados, ridicularizados, desonrados: “Você é livre para aceitar ou recusar. Se você recusar, você se torna parte de uma sociedade de selvagens. Excluído da comunhão com a raça humana, você se torna um objeto de suspeita. Nada te protege” (Proudhon, 2003, p. 143, tradução livre).

Habeas corpus. O homem nu pede a liberdade do seu corpo. Mas o desejo de liberdade esconde o lado perverso do dever de submissão. O *habeas corpus* é tipicamente o instrumento para a libertação, não de um cidadão, pessoa, ideia, pensamento ou nome, mas de um corpo (Agamben, 1995, p. 136). Hipérbole de uma estatística. A pintura de Klimt demonstra o paradoxo de um corpo pedindo reconhecimento ao poder soberano que, no entanto, apenas o reconhece como corpo. O corpo, portanto, é ao mesmo tempo a expressão do desejo de reconhecimento e o veículo de nossa submissão. A soberania sobre a vida nua e a vida nua sob a soberania.

Habeas corpus vs corpus verum. O visceral e o sideral. Essa é nossa paradoxal relação com a lei.

8 DIREITO, DEMOCRACIA E ESFERA PÚBLICA

Todavia, com Schmitt (1985, p. 5), soberano é quem decide sobre a exceção. As Erínias decidiram outorgar para Atena o julgamento que, por sua vez, institui o Areópago. A origem da lei é a exceção. Exceção ao paradoxo da vingança para vingar a vingança. Exceção ao regime de poder das Erínias, apresentado por Ésquilo na forma de um destino traçado pelas Moiras/Parcas, de seguir o ofício persecutório aos crimes de sangue e de hospitalidade. Exceção ao regime de poder dos deuses gregos que, através da criação do Areópago, transferem o poder de julgar para os cidadãos.

Na cultura grega os cidadãos se reuniam na *pólis*, que era a dimensão política da convivência. Diferente da esfera da *oikós*, que constituía a dimensão da vida privada, particular, da casa. Os romanos também diferenciavam a *civitas* da *domus* em um sentido semelhante à *pólis* e *oikós* gregas. Mas entre o público e o privado, um novo e sem precedente espaço de comunicação foi instituído na história do mundo ocidental. Habermas (1991) chamou esse novo espaço, que não é nem público, tampouco privado, de “esfera pública”. Trata-se de um espaço de comunicação, discussão e troca de ideias, sem precedentes na história do direito e da política, no qual acontece a formação da opinião e da vontade dos grupos que dele participam. Um espaço de convivência tipicamente burguês, cuja estrutura não corresponde nem ao público – *pólis*, *civitas* –, tampouco ao privado – *oikós*, *domus*. Por mais que a filosofia política do século XIX tenha reproduzido e criticado a oposição entre Estado e sociedade civil como se fossem as únicas instâncias da sociabilidade, desde o início do mercantilismo, no século XIV, há registros do início dessa estrutura social poderosa e autônoma, tanto em relação ao Estado quanto à sociedade civil (Habermas, 1991, p. 57).

Ao olharmos a pintura de Klimt, compartilhamos nossa observação com as nove cabeças humanas da plateia da *Oresteia* de Ésquilo. Estamos na esfera pública, no espaço em que acontece a formação da opinião e da vontade. Na época, a esfera pública era formada pelos clubes literários, clubes de caça e pesca, clubes de astronomia, universidades, igrejas,

irmandades e imprensa. Hoje, a esfera pública se dissolveu em uma diversidade de âmbitos de comunicação que vão desde os meios de comunicação de massa – televisões, rádio, jornais, revistas – até as redes sociais de internet.

A *Jurisprudenz* retrata o direito no âmbito de uma esfera pública, que é a opera *Oresteia*, de Ésquilo. Desenha o direito não mais do ponto de vista do Estado ou da sociedade civil, mas do ponto de vista ambivalente e paradoxal de uma esfera pública burguesa. Nela, vemos o direito sacrificando e humilhando um homem velho, nu, diante dos olhares indiferentes e distantes da verdade, da justiça e da lei. Ao mesmo tempo, vemos o homem nu, envergonhado, de costas para nós, suplicando o reconhecimento da sua verdade para o direito. Tal como um *homo sacer* da arqueogenealogia de Agamben (1995), aquele homem é vida nua: uma vida situada na zona de indistinção entre *bíos* e *zoé*, entre vida politicamente qualificada e vida animal desqualificada.

A questão central que queremos colocar à discussão é que o polvo monstruoso não se parece com nenhuma figura mitológica específica. Tem um pouco de tudo. Um *numen mixtum*, como aconteceu com as figurações belgas das deusas Themis e Atena em uma única imagem (Huygebaert; Vandenberghe, 2014, p. 244). O polvo, flutuando naquele espaço bidimensional obscuro, não simboliza apenas o poder soberano como sinônimo de Estado e seus aparelhos policiais, judiciários e repressores em geral. O polvo simboliza também, para além do Estado, o regime de verdade que o define. Ali está o verdadeiro poder soberano da exceção: a definição do regime de verdade segundo o qual nossas visões de mundo são julgadas como corretas ou erradas, progressistas ou conservadoras, transformadoras ou de resistência, virtuosas ou corruptas, emancipatórias ou opressoras.

Em Klimt, o sistema jurídico não passa de um dispositivo decorativo da violência desse poder soberano. Totens estáticos, mitologemas suntuosos, discursos pomposos que se limitam a estar presentes no teatro biopolítico. Instrumento de legitimação de um – e não outro – regime de verdade, que sempre é também um regime de poder. A ambivalência do poder soberano precisa do direito para se legitimar. Violência paradoxalmente legítima. Essa foi a fundamentação do Estado Moderno, seja na imagem brutal do Leviatã judaico-cristão de Hobbes, na vontade

geral burguesa de Rousseau ou na propriedade privada liberal de Locke. O polvo não é exatamente o Estado. É o regime de verdade de cada época que comanda os aparelhos, dispositivos, “tentáculos” do Estado. É o sistema que utiliza o direito, o Estado e a política para impor o triunfo da sua, e não outra, visão de mundo.

Todavia, nós, no papel de Atena, podemos mudar isso. Na obra de Ésquilo, a sabedoria da deusa Atena transformou o ofício vingativo das Erínias em um novo *télos*, uma nova e virtuosa tarefa divina. Atena fez isso inclusive contrariando uma determinação das três Moiras, que são as deusas antigas que traçam o destino dos homens e dos deuses. Klimt também sinaliza isso ao incluir fios que transpassam o corpo das três mulheres ao redor de Orestes. Os fios são símbolos também das Moiras, as deusas fiandeiras que tecem o destino, as figuras mitológicas antigas que definem a sorte e a fortuna dos homens e dos deuses.

Três níveis de observação, três camadas de significação, três estratos de sentido profundamente soterrados na geologia de uma composição artística: violência soberana, direito e esfera pública.

Na pintura de Klimt encontramos:

- a) Um homem nu, velho, em situação de sofrimento e humilhação, atravessado pela contingência do seu destino, que ele não controla totalmente, depara-se com a lei, com a justiça e com a verdade. Só que, ao invés delas, o homem precisa lidar com a sua própria consciência moral e as tentações/tentaculares que o envolvem. Como em um sonho freudiano, o sofrimento não vem de fora, não vem de instâncias exteriores ao homem, como o direito ou o Estado. Ele vem da consciência. Da polícia moral que existe em nós e que é construída por estruturas sociais que são históricas.
- b) Verdade, justiça e lei, embora presentes, assistem a isso com distanciamento e indiferença. O formalismo e ritos jurídicos não permitem o reconhecimento da condição humana do homem verdadeiro, seus medos e desejos, virtudes e defeitos.
- c) No fim, compete a nós, coparticipantes da obra de Klimt na esfera pública, a responsabilidade e a sabedoria do reconhecimento democrático da vida nua.

Falta Atena na pintura porque somente nós podemos ser Atena. Verdade, justiça e lei estão lá, no fundo superior da pintura, como estátuas, talvez representando Apolo (Manderson, 2015 p. 538). As três Erínias acusadoras – com elementos ambíguos que também simbolizam as três Moiras – estão lá, prontas para perseguir e condenar o homem verdadeiro. O personagem da deusa Atena, todavia, compete a nós. Compete a nós, enquanto esfera pública, a sabedoria ateneia de transformar a repetição da vingança em criatividade de justiça, transformar as Erínias em Eumênides, *niké* em *diké*, tautologia em *poiesis*.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Klimt pinta um direito genuinamente incompleto. Um sistema jurídico que precisa, como Atena, da nossa participação. Não se trata de simples oposição entre Estado e sociedade civil, tampouco de uma oposição entre razão e paixões, civilização ou barbárie, Estado de Direito ou Estado de natureza selvagem. A *Jurisprudenz* nos coloca na posição de corresponsáveis pelo direito. Narra um direito cuja participação popular é condição de legitimidade e sabedoria. Podemos lançar um olhar indiferente para a obra de Klimt, tal como o fazem seus personagens em relação ao homem verdadeiro. Mas a pintura nos convida a ser Atena. Convida-nos a assumir, na esfera pública, o seu papel de protagonista na exceção fundadora de uma sempre renovada forma de direito.

Não se trata apenas de uma crítica ao absolutismo do poder soberano, tampouco ao formalismo e indiferença do positivismo jurídico. A obra de Klimt difere tanto de Schmitt quanto de Kelsen. Somos nós, Atena, os encarregados pelo desenvolvimento criativo das práticas jurídicas. A vida nua do homem verdadeiro é simultaneamente a expressão da violência soberana da legalidade, da vulnerabilidade humana e da responsabilidade social. Klimt apresenta uma narrativa visual que nos permite entender, como em uma cartografia geopolítica, ocorre a ruptura do ser *cogito* pelo ser desejo (Freud), a exceção/violência soberana do direito (Schmitt, Benjamin, Agamben) e a construção criativa do direito pela participação democrática em novas formas de esfera pública (Habermas).

Dois dias depois da rendição alemã, em maio de 1945, as tropas soviéticas tomaram o controle do Castelo de Immendorf. O fogo irrompeu,

mas foi controlado. Alguns dias depois, outro incêndio, no porão do castelo, no qual se encontravam mais de 70 trabalhos de Klimt e outros artistas. Não há registros da autoria ou de como o incêndio começou. Dois incêndios em tão curto espaço de tempo não são coincidência. Fatalidade ou ironia do destino, a *Jurisprudenz* de Klimt se representa a si mesma na figura do homem verdadeiro. Uma obra ao mesmo tempo sagrada e sacrificável, tal como um *homo sacer*, inscrita na história, pelo regime de verdade da época, como um objeto inapropriado para o teto do Salão Nobre da Universidade de Viena e condenado ao porão de um castelo.

Recusada pelos austríacos, abandonada pelos nazistas, deixada aos soviéticos, a perda da *Jurisprudenz* pela arte simboliza também a perda, pelo direito, do homem verdadeiro. O descaso diante da obra do homem que não se insere no lado espectável do regime de verdade que comanda os processos de produção de sentido de cada época. O que aconteceu com *Jurisprudenz* acontece também com o homem velho e nu. *Jurisprudenz* é, também, Orestes, o homem subjugado pelo poder soberano, esperando reconhecimento de uma ordem social a ele indiferente e que poderia ser salvo apenas pelo nosso veredicto – meu, seu, nosso – que o estamos realizando, neste exato momento.

Recusada pelo regime de verdade soberana (a obra não atendeu as expectativas do iluminismo burguês vienense), abandonada pela indiferença do sistema legal (as comissões da Universidade decidiram não expor a obra), hoje podemos, depois de um século e a partir de outros referentes de sentido, fazer justiça ao seu valor. Uma obra que, como um velho nu humilhado, foi vítima do descaso de um regime de poder/verdade soberano.

O fogo em Immendorf, como os longos cabelos vermelhos das Erínias da vingança, foi a força de repressão à sua crítica à repressão, de censura à sua crítica à censura e de indiferença à sua crítica à indiferença. A *Jurisprudenz* é um objeto que retrata a sua própria condição política. Uma pintura que representa a si mesma e a nós como parte da sua representação. Uma obra como a de Klimt não apenas mostra o direito, mas também o faz e nos envolve nesse fazer. A história da *Jurisprudenz* de Klimt tornou-a não apenas uma representação simbólica do direito moderno, mas também um retrato de si mesma como *obra nua*, igualmente

submetida aos tentáculos monstruosos de um regime de verdade soberana que, como o polvo, condenou-a à escuridão de um porão em Immendorf – e ao fogo das Erínias.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *L'uso dei corpi: homo sacer, IV, 2*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2014.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta: o olho da história; 3*. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM; EAUM, 2013b.

ÉSQUILO. *A trilogia de Orestes*. Tradução de David Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société: cours au Collège de France (1975-1976)*. Paris: Gallimard; Seuil, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

FREUD, Sigmund. La interpretación de los sueños (primera parte). *Obras completas*. Vol. 4. Tradução de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991. p. 17-346

HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Tradução de Thomas Burger. Cambridge: MIT Press, 1991.

HUYGEBART Stefan; VANDENBOGAERDE Sebastiaan. Êtes-vous Justice, Minerve ou Thémis? Een tijdschriftlogo als numen mixtum en symptoom van de versmelting van kunst en recht in het Belgische fin de siècle. *PRO MEMORIE*, Verloren, v. 16, n. 2, p. 244–258, 2014.

KARAM, Henriete. A *Oresteia* e a origem do tribunal do júri. *Revista Jurídica*, Curitiba, v. 4, n. 45, p. 77-94, 2016. Disponível em: <http://revista.unicuritiba.edu.br/index.php/RevJur/article/view/1764/1156>. Acesso em: 17 out. 2018.

KLIMT, Gustav. *Pallas Athene*. Óleo sobre tela. Viena: Historisches Museum der Stadt Wien, 1898a.

KLIMT, Gustav. *Rascunho de Jurisprudenz*. Viena: Archiv Leopold Museum, 1898b.

KLIMT, Gustav. *Nuda Veritas*. Óleo sobre tela. Viena: Österreichisches Theatermuseum, 1899.

KLIMT, Gustav. *Esboço de desenho para Jurisprudenz*. New York: Ronald S. Lauder e Serge Sabarsky Collections, 1903.

KLIMT, Gustav. *Jurisprudenz*. Óleo sobre tela. Viena: Archiv Leopold Museum, 1907.

LUHMANN, Niklas. *El arte de la sociedad*. Tradução de Javier Torres Nafarrate. México: Herder Editorial; Universidad Iberoamericana, 2005.

MATSCH, Franz. *Der Sieg des Lichtes über des Dunkeln*. Óleo sobre tela. Viena, 1897.

MANDERSON, Desmond. Klimt's Jurisprudence – Sovereign Violence and the Rule of Law. *Oxford Journal of Legal Studies*, v. 35, n. 3, p. 515-542, 2015.

MINKKINEN, Panu. *Thinking Without Desire: A First Philosophy of Law*. Oxford and Portland: Hart Publishing, 1999.

NÉRET, Gilles. *Gustav Klimt: 1862-1918*. Köln: Taschen, 2005.

OLIVER, Isaac. *Rainbow Portrait of Queen Elizabeth I*. Óleo sobre tela. Hatfield, Hertfordshire: Marquess of Salisbury Collection, 1602.

PROUDHON, Pierre-Joseph. *General idea of revolution in the Nineteenth Century*. Tradução de John Beverly Robinson. Mineola: Dover Publications, 2003.

PYTHON. *Orestes at Delphi*. Pintura em vaso de cerâmica. Londres: British Museum, 330 a.C.

RODRIGUEZ, José Rodrigo. Direito, figura do ódio. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, n. 105, p. 435-451, jul./dez. 2012.

ROCHA, Leonel Severo (org.). *Paradoxos da auto-observação: recursos da teoria jurídica contemporânea*. Curitiba: JM, 1997.

SCHMITT, Carl. *Political Theology: four chapters on the concept of sovereignty*. Tradução de George Schwab. Cambridge and London: MIT Press, 1985.

SCHORSKE, Carl E. *Vienna fin de siècle: politica e cultura*. Milano: Bompiani, 1981.

SCHORSKE, Carl E. *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

SIMIONI, Rafael Lazzarotto. *Curso de hermenêutica jurídica contemporânea: do positivismo clássico ao pós-positivismo jurídico*. Curitiba: Juruá, 2014.

SIMIONI, Rafael Lazzarotto. A fotografia contemporânea em uma perspectiva descolonizadora. *Err01: Revista de Fotografia*, v. 1, jan./jul. 2018. Disponível em: <http://www.err01.com.br/index.php/2018/03/15/editorial-a-fotografia-contemporanea-em-uma-perspectiva-descolonizadora>. Acesso em: 17 out. 2018.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ZAJADLO, Jerzy. A graphic image of the legal system: law, aesthetics, the aesthetics of law? *Polish Law Review*, v. 2, n. 1, p. 39-57, 2016.

Idioma original: Português

Recebido: 29/10/18

Aceito: 28/03/19