

**DIREITO, ÓPERA E A MENTALIDADE BARROCA:
CONTRADIÇÕES, PARADOXOS E DIÁLOGOS****LAW, OPERA AND THE BAROQUE MENTALITY:
CONTRADICTIONS, PARADOXES AND DIALOGUES****MARCILIO TOSCANO FRANCA FILHO¹****MARIANA LIMA MAIA²**

RESUMO: O barroco surge na Europa em meio a radicais mudanças sociais e traz consigo transformações estéticas que representam essas mudanças, notadamente, a intensidade da representação, o movimento, e a subjetividade. A carga emocional da arte barroca transforma-a em instrumento de propaganda e meio de legitimação do então ascendente Estado Monárquico em meio a um contexto turbulento. Esse uso se manifesta na *Tragédia em Música*, a então incipiente ópera francesa, que tentava também afirmar sua legitimidade enquanto forma artística perante a tradicional tragédia teatral. O sublime operístico, essencialmente barroco, é o conceito através do qual a *Tragédia* se estabelece, porém, seu apelo à subjetividade acaba minando o elogio da glória real. No mundo contemporâneo, também caracterizado pelas transformações, a onipresença da imagem e de seu uso propagandístico trazem

¹ Pós-Doutorado pelo European University Institute - Calouste Gulbenkian Post-Doctoral Fellow (Firenze, Itália) e Doutor em Direito pela Universidade de Coimbra (Portugal). Professor dos Programas de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal da Paraíba – UFPB (Brasil) e da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (Brasil). Professor-orientador (PIBIC/CNPq) dos projetos de pesquisa “Aspectos Jurídicos do Mundo da Arte” (2014-2015) e “Metáforas e Direito: a expansão da linguagem jurídica” (2015-2016). Procurador do Ministério Público junto ao Tribunal de Contas do Estado da Paraíba (Brasil). Membro da International Association of Constitutional Law, da International Society of Public Law e do Instituto Hispano-Luso-Americano de Derecho Internacional. Atualmente, é Presidente do Ramo Brasileiro da International Law Association. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9944148580579344>. E-mail: mfilho@tce.gov.br

² Pesquisadora bolsista (PIBIC/CNPQ) dos projetos de pesquisa “Aspectos Jurídicos do Mundo da Arte” (2014-2015) e “Metáforas e Direito: a expansão da linguagem jurídica” (2015-2016), ao qual esta pesquisa foi vinculada. Graduanda do curso de bacharelado em Direito da Universidade Federal da Paraíba, Campus I, João Pessoa/PB. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0448497287896406>. E-mail: marianamaia3@gmail.com.

consequências para a legitimidade do direito. Esse artigo busca investigar como a experiência sublime proporcionada pela ópera pode guiar o juiz contemporâneo na busca pela realização de justiça no caso concreto, em meio aos barrocos labirintos do direito atual.

PALAVRAS-CHAVE: barroco, tragédia musical, filosofia do direito, sublime, estética.

ABSTRACT: Baroque aesthetics arised in Europe amongst radical social transformations and it brought aesthetical changes that represented its social context, notably, intensity, movement, subjectivity. Baroque Art's emotional surcharge transformed it in an instrument of the then rising Monarchic State in its quest for political legitimacy. French *Tragédie en Musique* is an example of this use of Baroque Art. The genre, a sort of French Opera, was then following its own quest for legitimacy against Frances's tradition in theatrical tragedy. Operatic sublime, a quintessentially baroque concept, is the tool the genre uses to establish itself, thought the sublime experience undermines the *Tragédie's* ability to justify state power. In our contemporary society, also marked by intense movement and transformation, the omnipresence of images and their propagandistic use also have consequences in state power and law's legitimacy. This article aims at investigating how the sublime experience enabled by opera can help contemporary judges in the quest for realizing justice in concrete cases, amidst the baroque labyrinths of present-day law.

KEYWORDS: baroque, *Tragédie en Musique*, philosophy of law, sublime, aesthetics.

1 INTRODUÇÃO

A ideia da existência de um estilo barroco pode ser tida como um artifício por si mesma. A história do conceito de barroco – de estética barroca – não difere de muitas categorizações feitas *a posteriori* pela historiografia: assim como Idade Média foi um termo cunhado por entusiastas do iluminismo, a designação “barroco” deve seu caráter pejorativo aos críticos que a cunharam para esse referir a artistas posteriores ao renascimento que, desobedientes aos cânones acadêmicos do classicismo e do neoclassicismo, eram tidos como vulgares, brutos como a pérola não-refinada que dá nome à estética. Se há uma concordância na história da arte sobre a existência da estética renascentista, cujas características são facilmente identificáveis e praticamente

homogêneas em toda a Europa dos séculos XV e XVI, não se pode dizer o mesmo do barroco. Este, geralmente definido como estilo predominante na Europa após o declínio do renascentismo – e de um período de transição chamado de maneirismo –, é tido (GOMBRICH, 2011 p. 361-412) como um agregado de diversas tendências estéticas cujo único denominador comum evidente é a inobservância às convenções do renascimento.

Conquanto a fragilidade desse denominador comum tenha servido como argumento para a alegação da inexistência de um estilo barroco, uma inversão de valoração é capaz de toma-lo como característica fundamental e suficiente para a definição de um estilo barroco. É essa a justificação de Gombrich (2011 p. 361-412) para a afirmação de que, por não seguirem convenções, os barrocos seriam os primeiros artistas modernos – ainda que nessa categoria se incluam características tão distintas como a sensualidade de inspiração clássica de um Carraci, a excitação de um Tintoretto, a crueza do realismo escancarado pelo *chiaroscuro* de um Caravaggio, a riqueza das texturas de Velázquez. Também é a partir dessa oposição às convenções que outros estudiosos, a exemplo de Wölfflin (WOLFFLIN, apud HAUSER, 1992, p. 161-166), estabeleceram uma distinção segundo a qual o barroco provocou na arte ocidental uma mudança incontornável. Para o referido autor, o barroco é marcado pela sua abordagem essencialmente visual em relação à criação da imagem, em oposição à linearidade do renascentismo. Isso significa que enquanto o classicismo é marcado por composições claras, harmoniosas e plácidas delimitadas de maneira literal por linhas, o barroco valoriza os múltiplos aspectos da imagem – textura, cor, sombra, luz – para sugerir a criação de efeitos visuais. Esse manejo do poder de sugestão é o que faria do barroco um precursor das vanguardas da arte moderna, como o expressionismo e o abstracionismo. A sugestão visual toma o lugar do delineamento, e o espaço é tido como algo em processo de formação, como uma função.

A tipologia do barroco dos dois autores mencionados é baseada em critérios fundamentalmente estéticos. É possível, todavia, adotar uma definição na qual as características são não apenas elementos visuais. É o que faz Arnold Hauser em sua História Social da Arte (HAUSER, 1992, p. 161-166), ao eleger não maneirismos estéticos específicos, mas tendências de significação como características típicas do barroco. O

autor propõe que estas são o sentimento de inexaustibilidade, de incompreensibilidade e infinitude. No barroco, o espaço é caracterizado pela referência ao infinito, pela representação de um momento incompleto em vez de uma cena completa, contida em si mesma, ordenada pela unidade de uma composição harmoniosa e equilibrada. Isso não significa, contudo, a abdicação da pretensão à unidade, mas sim outra maneira de manifestá-la. A aparência total da obra barroca é de uma “unidade acidental”, como se a imagem fosse um todo não intencional, como se o observador fosse um espectador que esbarra acidentalmente com a cena representada – a unidade é, aqui, dada pelo ponto de vista do espectador, determinante da perspectiva da obra. Cabe observar, contudo, que essa cumulação e subordinação de elementos ordenada sob a perspectiva de um ponto de vista pode ser tida não como uma oposição à arte renascentista, mas sim uma mera culminação da técnica da composição que libertou a pintura da estética cumulativa e divisível da Idade Média.

Para Hauser, essas características apontam uma mudança de gosto do público, do claro para o oculto, obscuro ou menos óbvio, do todo estático e discernível para o movimento unificado – do evidente para o artificioso, enfim. No âmbito da estética, uma melhor educação artística do público exigia um nível de engenhosidade maior do artista para agradá-lo, daí a estética sensacionalista e o emprego de artifícios visuais, assim como do esforço para disfarçá-los e conferir às obras a aparência de naturalidade. Na mesma senda, o desenvolvimento da perspectiva e a exploração de recursos pictóricos aumentou o poder do artista de simular elementos da realidade de forma convincente e, assim, seduzir o observador.

Observa-se que, seja pelos seus detratores, seja por historiadores ou defensores, a estética barroca é tida como traiçoeira. Seu uso de recursos visuais sensuais, intensos, sugestivos, determinou sua pecha de arte vulgar, bruta, apelativa. Seu apelo aos sentidos, classificado como mau gosto, é também capacidade de enganar, que distrai o espectador dos artifícios estéticos sobre os quais é construída. Ao adotar um ponto de vista, coloca o observador como participante ativo de uma realidade inexistente, ao apontar para o infinito, o distrai do limite constituído pela forma artística.

2 O CONTEXTO HISTÓRICO DO BARROCO

Partindo-se do pressuposto de que a arte necessariamente dialoga com o contexto na qual é produzida, essa análise estética das características do barroco torna-se incompleta. Hauser (1992, p. 166-168) atribui a ascensão dessa estética a um conjunto de fatores históricos e sociais, culturais e econômicos. No plano intelectual, a época foi moldada pela revolução copernicana que reorganizou o universo, tirando o homem de seu centro. O universo deixa então de ser um todo teleologicamente ordenado por Deus para abrigar a criação divina – o homem – para se transformar em um conjunto infinito, composto por infinitas partes equivalentes, independentes, que funcionam segundo um princípio, uma lei organizadora, um modo de funcionamento natural. Tal como em um organismo vivo, as partes operam segundo uma lei de funcionamento, e, embora independentes, são coordenadas entre si pela mesma lei.

Dessa concepção de mundo decorre, em um primeiro momento, uma aparente irrelevância do indivíduo frente ao universo de qual é parte – afinal, ele é só mais um ser dentre uma infinidade de outros, regidos pelo mesmo princípio fundamental e independentes de sua existência. Porém, da consciência da sua pequenez, falta de centralidade e efemeridade surge para o homem uma espécie de orgulho: embora pequeno, substituível e irrelevante, ele é capaz de observar o mundo e decifrar seu funcionamento; apesar de ser uma ínfima e limitada fração do infinito, ele é capaz de compreender a lei fundamental que rege o infinito no qual está inserido. É patente a coerência dessa visão de mundo com aquela representada nas obras barrocas, nas quais a cena são organizadas como um todo em movimento, composto por partes individuais vivas e separadas, mas organizadas segundo uma ordem que, ao mesmo tempo, fá-las remeter ao infinito a partir de um ponto de perspectiva único; como se a cena representasse a fração ínfima do universo que o indivíduo é capaz de observar, assim como a lei natural de funcionamento que este é capaz de compreender a partir daquela.

Não é apenas no plano das ideias que o indivíduo se transforma em um ser independente, que transita num mundo em movimento e, para tanto, tem de decifrar o código de funcionamento deste. No apogeu do barroco, no século XVII, dois processos históricos iniciados no fim da Idade Média e intensificados no renascimento

continuavam em franca ascensão: o crescimento das cidades e o desenvolvimento das navegações, assim como os consequentes desenvolvimento do comércio e diversificação das atividades produtivas. Distinto da hierarquia social estratificada e rígida da Idade Média, no contexto da qual o indivíduo se encaixava em um todo teleologicamente ordenado, o mundo barroco é um mundo em constante movimento, em que o homem autônomo e independente de instituições sociais também se movimenta entre microcosmos também em constante movimento – as cidades, agrupamentos humanos caracterizados pela diversificação e autossuficiência econômicas e pelas transformações constantes –, obrigado a decifrar as leis ocultas – as leis da economia, as leis da natureza – para sobreviver. O indivíduo não mais nasce com uma posição determinada no mundo, e passa a depender da própria astúcia para encontrá-la, enquanto a ciência e a técnica pareciam expandir indefinidamente as fronteiras da realidade conhecida.

Não se pode ignorar as mudanças políticas que decorrem dessa nova configuração sócio-econômica. Do renascimento de um espaço comum de convivência e da intensificação das trocas em uma sociedade eminentemente comercial emergiu uma sociedade na qual o debate e a negociação são atividades cotidianas. Um novo tipo de vida pública faz emergir a necessidade de convencimento e comunicação, e a criação artística passa a se preocupar com o espectador. A essa afirmação, pode-se objetar que a arte sempre se preocupou com o espectador, mas há uma diferença relevante entre querer despertar no observador a admiração pelas qualidades supremas da obra e o tipo de persuasão que o artista barroco procura obter. O artista, segundo Giulio Carlo Argan (2013, p. 347-351), passa a explorar certas possibilidades de reação sentimental já presentes no observador, e até mesmo presentes em todos os observadores e na sociedade em geral. O objetivo de persuadir obriga o artista deixar de representar uma visão individual para compor imagens a partir da procura por pontos de contato com o espectador. Essa procura faz com que a perspectiva individual do artista ganhe relevo para a criação artística – já que o artista se coloca no lugar do observador para encontrá-la –, ao mesmo tempo em que permite com que o espectador penetre na cena. A persuasão da obra depende, portanto, de um equilíbrio delicado entre a consciência da existência de um outro e o convencimento que este opera a partir de pontos em comum

com o público. Não por acaso, o historiador italiano estabelece a conexão entre a retórica aristotélica, uma técnica persuasiva, à linguagem barroca.

A premissa de que a arte barroca é, assim como a retórica, um instrumento de persuasão, põe em relevo a possibilidade de seu uso propagandístico. Não só a nova condição de profissional liberal do artista exige que sua arte seja atrativa, relevantes atores sociais e políticos da época perceberam a utilidade de manejar o poder de comoção da arte, aplicável a qualquer finalidade. A burguesia ascendente utilizou a arte para afirmar seu *status*, a Igreja Católica, para reagir à reforma, e, por fim, o nascente Estado-Nação monárquico, para tentar legitimar e reafirmar seu poder. A crise do Estado secularizado que perdeu sua fonte de legitimação teve como resposta a tentativa de legitimação pelo espetáculo, de ligar o poder político à magnificência e assim justificar seu exercício de violência. Não se deve, todavia, confundir esse uso difundido com a eficácia da técnica. Afinal, os conflitos políticos e religiosos da época giravam em torno da iconoclastia e da desconfiança em relação à imagem, tida como capaz de encantar e persuadir tanto quanto enganar (SHERWIN, 2002, p. 106).

Tal conflito era intensificado pela concepção cartesiana de pensamento, que, adotando uma posição de dúvida em relação à percepção obtida através de sentidos colocou a faculdade intelectual do pensamento como única ferramenta capaz de conhecer a realidade, através da compreensão do universo de sinais que a constitui. Assim como o poder político real se divorciava de seu fundamento legitimador, a concepção de percepção ou de entendimento transfigurava-se de captura do real para a compreensão de um universo linguístico, formado por símbolos cuja significação é resultado da mera convenção e não da conexão com uma realidade. Aí está o perigo da arte barroca como instrumento de persuasão para a afirmação do poder: na condição de imagem sem significado, artifício que distorce a realidade, o jogo barroco de movimento perde seu caráter maravilhoso e, não podendo o observador se identificar com o ponto de vista do artista, se sente ludibriado (SHERWIN, 2002, p. 32).

3 O ESPETÁCULO POLÍTICO: A ÓPERA COMO ALEGORIA DO PODER ESTATAL

O caráter comunicativo da arte barroca conferiu-lhe o status de técnica de persuasão, um meio capaz de atender a fins diversos. Naturalmente, os mecanismos persuasivos – ou, como diria Giulio Carlo Argan (2013, p. 347-351), retóricos – são utilizados de maneira particular em relação ao fim pretendido. O convencimento tem, necessariamente, de levar em consideração as qualidades do orador (ou artista), do público (ou observador) e do objeto do discurso. Não por acaso, a retórica aristotélica – assim como toda a tradição retórica posterior – trata de uma teoria das emoções e dos valores como partes integrantes do discurso. Não se limitando à mera demonstração, este carece da incorporação de valores e ideias pertinentes, seja na forma do *ethos* do orador, do *pathos* do ouvinte ou do uso de tópicos, premissas – ou “lugares comuns”, na nomenclatura aristotélica – geralmente aceitas como verdadeiras.

Um dos usos mais expressivos da função comunicativa da arte barroca é o de veículo do poder estatal. A relação de influência e diálogo entre a obra de arte e o contexto no qual ela é inserida permite dizer que a monarquia absolutista é um arranjo político barroco: o rei, um indivíduo solitário tem o poder de impor seu ponto de vista unilateral como comando obrigatório, com a possibilidade de regular amplamente uma vida social que, naturalmente, não pode ser regulada por inteiro. A amplitude desse exercício de poder político e jurídico era – e ainda é – garantido pelo monopólio do uso da violência, mas tem como pressuposto o consentimento do corpo social, a aderência a uma noção fundamental de justiça. Em outras palavras, apesar de mantido pela força, o Estado moderno dependia também do convencimento. Sendo assim, o espetáculo oficial era de crucial importância para a manutenção do regime, e a arte barroca, caracterizada pelo artifício persuasivo e opulento, ideal para a tarefa.

O espetáculo, todavia, não é capaz de eliminar as incertezas decorrentes da legitimidade dúbia de um regime político e jurídico desconectado de seus fundamentos, isto é, do arcabouço de valores em comum com os da sociedade. As representações do poder político e real da época são baseadas nas ideias de poder e de glória, o rei era apresentado como um guerreiro vitorioso, um militar capaz de comandar exércitos e

fazer o inimigo curvar-se à sua força, assim como é capaz de comandar seus súditos. O luxo e a pompa serviam para conferir-lhe dignidade e glória, a riqueza do mundo no qual é representado, para colocá-lo em patamar superior ao do restante dos mortais.

Esses dois recursos estéticos eram utilizados com o objetivo de despertar o espanto e a admiração do observador, mas sua efetividade enquanto instrumento de propaganda pode ser minada pelas tensões despertadas pelo caráter subjetivista e sentimental do barroco: entre a persuasão e a enganação, entre a perspectiva individual do artista, a parcela da realidade por ele representada e a reação do observador. Se o poder político-jurídico exercido com base apenas na violência é ilegítimo, o espetáculo que lhe glorifica corre o risco de ser visto da mesma maneira; a opulência, de ser vista como armadilha para disfarçar um vazio de valores. Nesse contexto, o indivíduo que a arte oficial busca persuadir e no qual procura despertar a devoção pelo rei pode acabar por se identificar com o exército vencido, sua impressão da injustiça da violência praticada pelo soberano pode ser amplificada em vez de eliminada.

O estudo da ópera da corte de Louis XIV, no século XVII, oferece um exemplo privilegiado dessas contradições. Em primeiro lugar, porque a ópera pode ser considerada como uma forma de arte essencialmente barroca. Em segundo lugar, porque a ópera foi especificamente escolhida pelo aparato estatal como a forma de arte mais adequada a glorificar e perpetuar a imagem do rei. Por fim, assim como o Estado Monárquico absolutista procurou uma forma artística ideal para reafirmar sua legitimidade, também a ópera cortesã francesa teve de mobilizar recursos estéticos para reafirmar sua legitimidade enquanto forma artística, frente à tradição francesa da tragédia teatral.

4 A ÓPERA COMO ESPETÁCULO BARROCO

A escolha da ópera como forma de arte ideal para a propaganda da monarquia é perfeitamente compatível com a história do gênero, surgido na corte e influenciado pelas diversões da nobreza que misturavam canto, dança, música e representação à época do renascimento, num período chamado de pré-operístico (DiGaetani, 1988, p. 25). Nesse momento, os espetáculos já mobilizavam vultosos recursos artísticos, naturalmente

patrocinados por grandes somas monetárias. As pretensões de grandeza da ópera não se resumiam à mera ostentação: os primeiros teóricos do gênero buscaram inspiração na Grécia Antiga, onde as representações teatrais eram acompanhadas de música destinada a amplificar os efeitos dramáticos do enredo.

Em razão de suas pretensões de grandeza e historicidade, a então incipiente ópera tinha um escopo temático marcado pelos impasses entre forças, naturais e humanas, inclusive as políticas – deuses e mortas, reis e súditos, indivíduo e sociedade –, sendo a mais importante delas a dinâmica de perda e recuperação da tradição passada (THOMAS, 2002, p. 3). Não por acaso, a ópera era comumente utilizada com metáfora da natureza – ambas são objetos de contemplação humana, contemplação esta que permite a compreensão do jogo de forças nelas oculto, da sua lei natural de funcionamento. O espectador da ópera é como o homem barroco frente ao universo.

Da intensidade dessas forças é que vem o caráter espetacular e maravilhoso da ópera, a necessidade de conjugar o uso de várias formas de arte distintas – balé, pintura e escultura, teatro, poesia, música – para que atinjam juntas efeitos de intensidade e imediaticidade impossíveis de se obter quando separadas. Segundo Thomas (2002, p. 4), a dinâmica de recuperação de um objeto perdido imaginado exige uma reconstrução da experiência a partir da perda do eu, que é comovido pelo espetáculo. Nessa dinâmica, todavia, a ópera também se afastava da tragédia original grega: enquanto esta era limitada rígidas convenções segundo as quais nem todas as cenas seriam representadas – algumas seriam apenas referenciadas no texto ou pelo coro –, aquela invoca todos os recursos disponíveis para oferecer a representação mais intensa possível. Ainda que distanciada da estética da tragédia antiga, a ligação da ópera com suas raízes pretendidas ainda se manteve pela escolha de enredos e temas mitológicos, tidos como herança cultural imortal em razão de sua capacidade de exprimir verdades humanas.

É nessa combinação entre surgimento histórico, inovação estética e pretensão ao resgate do passado que reside a perfeita adaptabilidade da ópera à exaltação da figura do rei. Este se beneficiaria dos enredos, que estabeleceriam uma ligação simbólica entre ele e os heróis e deuses de um passado mítico, e, assim, ligaria sua imagem à da glória atemporal dessas personagens e, assim, seria beneficiado por uma aura de divindade no

presente e se vincularia a uma herança cultural a ser transmitida a futuras gerações (THOMAS, 2002, p. 8). Essa glória passada seria, por sua vez, demonstrada e reforçada pelo espetáculo sensorial da ópera, dado que as apresentações empregariam os recursos estéticos necessários para arrebatá-lo o espectador. Tal emprego de recursos, por sua vez, é prerrogativa exclusiva de poucos privilegiados, como o rei. Trata-se do espetáculo de poder e glória ideal para a tentativa de legitimar o poder coercitivo estatal.

Por esses motivos e por acreditar que a poesia e, mais especificamente, a poesia musicada, fossem as modalidades artísticas mais duradouras na memória do povo, a *Petite Académie* – grupo de acólitas de Louis XIV encarregado de definir as características da representação oficial – escolheu a *Tragédia em Música* como veículo ideal da imagem do rei. A figura do monarca não aparecia em momento algum nos enredos das obras dos compositores da corte da época, mas a representação, mas sim em um prólogo autônomo de apresentação obrigatória. Essa organização seguia à risca as diretrizes de representação oficial da *Pétite Académie*, baseadas na ideia de separação dos dois corpos do rei, o físico e mortal e o espiritual e divino. Em um primeiro momento, a figura concreta do rei era apresentada. Posteriormente, os heróis e deuses, as figuras míticas cujas histórias guardavam analogias com momentos da vida do monarca, eram assim vinculados à imagem dele, e se tornavam suas representações alegóricas, míticas; sua glória e poder eram associados aos mais elevados da história da humanidade (THOMAS, 2002, p. 56-76).

A essa escolha, porém, se opôs a tradição francesa da tragédia, calcada no diálogo, orientada por convenções tão ou mais rígidas que as gregas, tidas como necessárias à preservação da função moral da obra. Para os críticos, a nova forma artística era uma degradação da tragédia: a opção por representar todas as cenas, mesmo as intermediárias, e o emprego de uma variedade de recursos técnicos e estéticos transformariam em um questionável prazer sensorial, não só desnecessário à representação, mas também deletério à finalidade moral do enredo e ao valor intelectual da obra. Vem dessas objeções a denominação *Tragédia em Música* ou *Tragédia Lírica*: para ganhar o público local, o estilo operístico originário da Itália teve de ser adaptado ao gosto francês.

A oposição da crítica francesa ao novo gênero é baseada numa dualidade essencial entre texto e música, discurso e canto, elemento necessário e ornamento, performance e ação, enredo e fator externo ao enredo. Admitia a possibilidade de uso positivo da música, mas confinando-o a limites bem estreitos: ela deveria sempre coincidir com a poesia da tragédia, servindo apenas para aprimorar o texto. Do contrário, degradaria o espetáculo ao nível de mero prazer sensual, destituindo-o de seu valor moral e intelectual (THOMAS, 2002, p. 31-33). Ainda assim, a presença da música – e dos demais elementos fantásticos da ópera – representa um risco demasiadamente elevado, por conta de sua intensidade emocional.

Nos termos dos partidários da tragédia, a ópera, por ser desprovida de limitações formais, tem a necessidade de manter o espectador continuamente enfeitiçado. Essas limitações formais seriam o mecanismo responsável pela capacidade mimética da representação, isto é, pela aptidão da tragédia de representar fiel e claramente o conflito pertinente ao enredo. São essas as qualidades da representação que lhe conferem valor intelectual – inteligibilidade e excelência – e permitem a apreensão do valor moral embutido na narrativa e em seu desfecho; partindo-se desse ponto de vista, a música, por ser um apelo abstrato aos sentidos, seria uma desvirtuação da tragédia por não ser dotada de capacidade mimética.

Conquanto popular, essa opinião não era unânime, e houve quem defendesse a Tragédia em Música dessas acusações. Para essa corrente, representada por intelectuais como Terrason (1971, *apud* THOMAS, 2002, p. 45-50), os elementos excessivos da ópera – uso de máquinas, exposição de cenas intermediárias, uso da música – eram necessários pois ela costuma tratar dos temas do maravilhoso, da relação entre deuses e homens. Se o objetivo era de colocar em movimento perante os olhos do espectador as ações que eram apenas referenciadas no gênero épico ou na tragédia, a palavra cantada seria muito mais adequada à finalidade de tratar do sobrenatural do que o discurso. Por fim, é levantada a hipótese de que a música é capaz de representar – ou representar melhor – coisas de que a tragédia exclusivamente falada não é capaz. Essas coisas seriam, mais especificamente, as emoções e a vida interior do homem, dotadas de um grau de abstração que dificilmente poderia ser confinado às limitações formais da tragédia.

A crítica à *Tragédia Lírica*, portanto, parte do pressuposto de que as convenções da tragédia clássica são a medida a partir da qual deve-se avaliar outras obras de caráter teatral. O problema dessa premissa é que o emprego operístico da música não está subordinado à distinção entre elemento essencial e ornamento, performance e ação, enredo e fator externo. Nela, a ação e a performance, o texto e a música, o discurso e o canto se unem para gerar um efeito único, de intensidade peculiar, que é essencial ao efeito global da obra e não poderia ser atingido apenas pelo texto (THOMAS, 2002, p. 29-30). Em outras palavras, a ópera – e a tragédia musical, conseqüentemente – é uma forma de arte autônoma, que não pode ser confundida com a tragédia nem analisada a partir dos critérios pertinentes à segunda.

5 ARMIDE: A DECADÊNCIA DA GLÓRIA MONÁRQUICA E A ASCENSÃO DO SUJEITO

O gênero escolhido para reforçar a legitimidade do poder real pretendia, simultaneamente, demonstrar sua própria legitimidade. Em razão dessa exigência, necessitava, portanto, de utilizar seus recursos estéticos próprios da melhor maneira possível, isto é, empregando-os de modo a reforçar a finalidade da obra e a atingir efeitos que não poderiam ser obtidos de outra maneira. Um exemplo possível dessa tentativa é encontrado na ópera *Armide*, do compositor Jean Baptiste Lully – o inventor do gênero *Tragédia em Música* –, com libreto da autoria de Philippe Quinault, baseado em um poema. É uma obra pouco usual, caracterizada pela profunda exploração psicológica de sua personagem principal, a feiticeira Armida, amedrontada pelo amor não correspondido que nutre pelo cavaleiro cruzado Renaud.

A obra era originalmente precedida por um prólogo, no qual as deusas da Glória e da sabedoria cantam loas às vitórias militares e à sabedoria de Louis XIV, declarando, por fim, que na tragédia a ser apresentada a personagem Renaud atenderá ao chamado da Glória. No enredo propriamente dito, Armida é feiticeira do reino de Damas, um reino invadido pelos cavaleiros cruzados. O mais valente dentre eles, Renaud, é seu pior inimigo e objeto de ódio. A feiticeira, com a ajuda de demônios, enfeitiça Renaud, fazendo-o cair em sono profundo para captura-lo. Ao conseguir tê-lo sob seu poder, tem

a oportunidade de mata-lo, mas hesita e não consegue levar o objetivo a cabo: descobre que se apaixonou pelo inimigo. Este não corresponde ao sentimento, fato que a leva a invocar a Deusa do ódio para ajudá-la a se livrar da paixão. O objetivo não é atingido, pois Armida foge da Deusa do ódio, atraindo para si a maldição do amor eterno. A feiticeira, então, recorre à própria magia para despertar a paixão de Renaud, expediente que funciona até a chegada de dois cavaleiros enviados para resgatar o cruzado, que quebram o feitiço. Renaud se liberta, atendendo ao chamado da Deusa da Glória e deixando para trás uma Armida desesperada e furiosa, que foge numa carruagem voadora enquanto demônios destroem seu palácio encantado.

Thomas (2002, p. 100-118) cita a cena 5 do Ato II da obra como o momento crucial no qual ela expõe suas possibilidades estéticas e reafirma a *Tragédia Lírica* enquanto gênero. Esta é a cena na qual Armida hesita e não consegue matar Renaud, descobrindo-se apaixonada. À primeira vista, pode parecer que a cena obedece às convenções da tragédia tradicional francesa, pois a maioria dos elementos fantásticos é renegada, de modo que apenas Armida e um Renaud adormecido se encontram no palco. A feiticeira se move no sentido de desferir o golpe contra o cavaleiro, mas hesita, e canta sua incompreensão quanto à própria incapacidade de realizar seu objetivo. Uma análise detida da cena, porém, revela que seu intuito foi o de explorar as deficiências da representação mimética tão cara à tragédia para reforçar os próprios efeitos. A passagem trata da tomada de consciência, pela protagonista, de um sentimento que lhe havia passado despercebido. Nesse contexto, a ausência de mais elementos na cena chama a atenção do espectador, a partir do contraste com as outras, para a importância do que não estava evidente, isto é, para o fato de que o conflito essencial da peça é um sentimento escondido. Além disso, o canto hesitante de Armida é outro elemento através do qual a deficiência na representação é escancarada: a incompreensão da feiticeira não poderia ser tão bem representada pelo diálogo ou pela representação direta. Ao deixar Armida a sós com a própria incompreensão, a obra convida o espectador a buscar explicações para a hesitação, colocando-o no mesmo ponto de vista que o da feiticeira, proporcionando a consciência de que o já citado conflito essencial da obra é, também, um conflito interno.

Se esse momento não obedece às convenções da representação mimética da tragédia, não se pode negar que ele é capaz de representar o sentimento de hesitação de Armida com maestria. Utilizando o canto como mecanismo para dar imediatividade ao conflito emocional e fazer o espectador ceder o controle de suas próprias paixões, deixando-se levar, e assim colocando-o no mesmo ponto de vista em que Armida, a cena vai além e reproduz uma experiência na qual os pontos de vista do espectador e da personagem são fundidos, e ambos carregam o fardo do sujeito barroco de decifrar o funcionamento da realidade. Thomas (2002, p. 123, *apud* LONGINO, 1982, p. 139), a partir de Longino, classifica essa experiência como sublime, aqui definido como o momento de confusão no qual o sujeito não consegue distinguir-se do outro.

Armide, portanto, é uma demonstração do caráter barroco da ópera e da *Tragédia Lírica*, que utiliza recursos estéticos e um acervo de reações emocionais do espectador para colocá-lo no ponto de vista de uma personagem, gerando assim um efeito sublime de representação, capaz de reproduzir uma experiência. Considerando que o canto e o efeito de realce pelo contraste são essenciais para esse efeito, pode-se dizer que ele não seria atingido de maneira tão satisfatória pelo uso dos recursos da tragédia clássica, fato que estabelece a legitimidade da *Tragédia Lírica* como forma de arte independente, dotada de valor próprio. É necessário questionar, todavia, se a obra atingiu seu outro objetivo manifesto, isto é, a afirmação da legitimidade do poder estatal.

Para tanto, é necessário analisar o desfecho da obra. Ao final da trama, Renaud consegue se libertar do feitiço e do jugo de Armida. Lúcido e desapaixonado, a abandona, atendendo ao chamado da glória e, assim, reestabelecendo a ordem ideal entre glória e paixões característica do exercício do poder político. No mundo da tragédia do século XVII, a ideia de glória era ligada à de auto-controle, pois as paixões eram vistas com desconfiança – tão capazes de enganar o indivíduo quanto os artifícios da arte barroca. Todavia, o todo da obra, se contraposto à resolução da trama, mostra que o espectador não é levado a admirar a glória do rei. Este é simbolicamente identificado com Renaud, personagem que dorme ou fica fora de cena durante a maior parte da apresentação. Ademais, a personagem principal com quem o espectador é levado a se identificar é Armida, cujos sofrimentos são causados pelo cavaleiro (THOMAS, 2002, p. 120-126).

Ao final da apresentação, o observador foi condicionado a relacionar o herói, substituto alegórico do rei, ao sofrimento e ao desespero da protagonista cujo ponto de vista ele assumiu. Assim, a figura do monarca resta não exaltada, mas associada à violência, frieza e injustiça. Tal desfecho mostra que, malgrado a compatibilidade entre a ópera enquanto arte barroca e a função de espetáculo oficial destinado a reafirmar o poder e favorecer sua legitimação, esse objetivo pode ser minado pelo caráter retórico, pela tensão entre convencimento e ludíbrio, dessa estética. O protagonismo da subjetividade e a valorização dos aspectos emocionais característicos do barroco põem em relevo valores conflitantes com a glória e, ao colocar em relevo a violência implícita nesse ideal, essa estética acaba por minar em vez de reafirmar a legitimidade do poder estatal. Não por acaso, em alguns anos a monarquia foi derrubada e a ideia de soberania nacional, baseada na igualdade cidadãos – e, portanto, entre pontos de vista – ascendeu. Se falhou em reafirmar a figura do rei, a tragédia em música já apontava para as mudanças que transformariam a cultura e a política.

6 O BARROCO COMO MODO DE PENSAR MODERNO

A trajetória do conceito do barroco passou da controvérsia sobre a existência ao rótulo pejorativo de arte vulgar, sensacionalista, ligada à emergência de desejos reprimidos na cultura, à ruptura com uma ordem estabelecida. Embora Hauser adote um conceito de barroco referente a um conjunto de tendências estéticas localizadas em um período histórico, a ideia extrapolou os limites da história da arte e se transformou, através de Wolfflin, em um conceito da teoria da arte, designando um emprego particular de recursos estéticos que cai em desuso e retorna, num movimento histórico pendular. A relação da estética barroca com a modernidade incipiente e ideia de um mundo em movimento constante, assim como o conjunto de reações emocionais ao qual ele está associado, fez com que o alcance do conceito extrapolasse também o universo da estética. O barroco passou a ser também entendido como maneira de conceber o mundo, modo de pensar, recobrando prestígio intelectual principalmente no século XX (LAMBERT, 2004, p. 18). O ápice dessa trajetória de expansão da influência intelectual é marcado

pela obra “A dobra – Leibniz e o barroco”. Nela, o filósofo Giles Deleuze analisa a obra de Leibniz, descrevendo-a como um modo de pensar barroco e afirmando que esse modo de pensar continua determinante na modernidade.

O olhar deleuziano sobre a obra de Leibniz leva ao extremo a ideia de um mundo em movimento constante, formado por partes autônomas que se harmonizam no funcionamento do todo. A unidade básica de funcionamento é definida como a dobra. Os conceitos deleuzianos são abertos e inexaustivos, não exclusivos e ilimitados, se atualizam a cada novo uso, de modo que o filósofo procura menos defini-los que explicar seu funcionamento, como ocorre na ideia de dobra. Em linhas gerais, porém, Deleuze (2009) diz que o barroco é a função operatória da dobra, a dobra levada ao infinito. A dobra é também uma unidade básica do universo, um mecanismo de existência da alma e da matéria. Na interpretação de Leibniz a partir de Deleuze, o universo é composto pelas dobras da alma e pelas redobras da matéria, sendo a alma o andar de cima e a matéria o andar de baixo de uma casa barroca. O andar de cima é um compartimento fechado, dotado de conhecimentos inatos que passam ao ato a partir da solicitação do andar de baixo.

A dobra é a unidade básica da matéria, que lhe confere a natureza elástica e fluida, ao mesmo tempo em que determina sua forma. A matéria é um corpo coerente que se subdivide não em partes, mas em dobras cada vez menores, até o limite imposto por sua natureza. Na matéria inorgânica, as dobras são exógenas, determinadas pelas dobras externas, mas na matéria orgânica as dobras são endógenas, existem de dentro para fora. A origem dessas dobras é a alma e a alma é um tipo de mônada, conceito entendido como a unidade que contém o mundo inteiro. Existem infinitas mônadas e infinitas almas, todas contendo o mundo inteiro. Elas se diferenciam porque o mundo é uma série infinita de inflexões ou curvaturas – dobras – incluídas na alma sob um ponto de vista, a mônada representa a alma ou o sujeito inserido num ponto metafísico. O ponto de vista, nessa teoria, é não uma característica intrínseca do sujeito, mas uma posição, e a condição de sujeito é que é determinada pelo estar em um ponto de vista. Nessa concepção, o objeto torna-se uma função, um acontecimento, é definido como aquilo que é observável a partir de um ponto de vista. A relatividade do objeto é não uma variação

de acordo com o sujeito, mas sim uma variação do próprio sujeito – que também é uma função definida a partir do ponto de vista –, da existência de uma condição sob a qual a variação da verdade aparece ao sujeito. O objeto é melhor observado a partir de um ponto de vista – essa é a ideia da perspectiva barroca – e a observação passa a ser uma atividade análoga à da jurisprudência, de tentar encontrar o melhor ponto de vista e, assim, determinar o indeterminado.

Toda mônada, portanto, contém o mundo inteiro, mas contém esse mundo a partir de um ponto de vista. É esse ponto de vista que determina a região iluminada da mônada, o conjunto parcial de dobras por ela iluminado, que ascende à razão enquanto o restante da mônada fica envolto em sombras. É a diferença de região iluminada para cada mônada que opera a distinção entre as coisas, pois a parte iluminada é o conjunto de possibilidades do mundo que é atualizada na matéria. Essa divisão, todavia, não é rígida, e as regiões iluminada e sombria da mônada se interpenetram, assim como os contornos de uma pintura barroca se confundem e os limites entre performance e representação se apagam na ópera. Além disso, a região iluminada é atualizável, variável. Considerando que é essa região que ascende à razão, o ato livre é aquele por meio do qual o indivíduo a expressa, e a moral é a busca pela expansão dessa região, para que cada ato seja o mais livre possível.

O problema principal que surge da monadologia, portanto, seria a relação entre as mônadas, a solução do conflito surgido do dado de que cada uma delas representa um ponto de vista, uma parcela do mundo, e que essas parcelas devem ser reconciliáveis. Segundo Deleuze, Leibniz resolve esse problema a partir da ideia de compossibilidade, da harmonia entre as mônadas que representam pontos de vista compatíveis. A harmonia e a coordenação entre as mônadas enclausuradas fazem elas vibrarem e se movimentarem na mesma frequência, evitando o caos. Essa harmonia decorre de princípios, não de um princípio único que subordina todas as mônadas, mas sim do princípio adequado para reger cada situação – ordem de importância posteriormente adotada na Tópica Jurídica de Viewheg, por exemplo (ATIENZA, 2003, p. 45-57).

Conforme observou Hauser (1992, p. 158-166) o aparente movimento espontâneo do barroco é na verdade uma unidade de perspectiva, e a unidade na pluralidade do

modo de pensar barroco vem não de uma rígida teleologia, mas de uma *hubris* de princípios. Diante dessa ideia de organização e coordenação plural, a alegoria do mundo, de descritiva transforma-se em narrativa contada a partir de um ponto de vista, o sujeito é um sujeito de enunciação, e a os valores tomam um caráter casuístico. É natural que o casuístico desempenhe um papel privilegiado num modo de pensamento calcado na infinitude de possibilidades e na particularidade de cada realização dessas possibilidades, no poder determinante da adoção de pontos de vista que põem possibilidades em relevo mas necessariamente apontam para as dobras infinitas que compõem a região escura.

Dessa tensão entre concreto e possível, limite e infinito, indivíduo e todo, Deleuze, assim como Argan também não deixou de perceber os elementos retóricos. Tanto que, também usando a retórica de Aristóteles, notou que o objeto barroco é definido não tanto pelos atributos inatos quanto pela supressão, e que isso se dá porque o homem opera por meio de entimemas (ARISTÓTELES, 1988, p. 52), que são meramente silogismos marcados por supressões e elipses. O modo de pensar barroco é, portanto, distinto da racionalidade formal calcada no silogismo.

Não se pode ignorar as consequências políticas dessa concepção de pensamento – e, por tabela, concepção de mundo. É possível questionar se o enclausuramento da mônada, a relativização do objeto e do sujeito, a subjetivação do ponto de vista e a proliferação de princípios possivelmente conflitantes não poderiam levar a obliterar a unidade na pluralidade do pensamento barroco, deixando apenas a pluralidade, o caos. Não à toa, Deleuze afirma que o mundo contemporâneo é caracterizado não mais pela mônada enclausurada que interage harmonicamente com as outras, mas pela abertura da mônada, pela simultaneidade de mundos divergentes e contraditórios (ou, na sua dicção, impossíveis), no qual possibilidades que se negam umas às outras coexistem. A harmonia dá lugar à dissonância, não há unidade que organize a pluralidade (DELEUZE, 2009, p. 228). Ainda assim, esse seria um mundo barroco, pois a operação básica da alma e da matéria ainda seria a dobra. O modo de pensar barroco é, nessa perspectiva, a inauguração da modernidade, e o mundo contemporâneo é uma de suas consequências.

7 O BARROCO COMO MODO DE PENSAR CONTEMPORÂNEO: O BARROCO DIGITAL DE RICHARD SHERWIN

A persistência da mentalidade barroca na sociedade contemporânea pode ser explicada pelos pontos de contato entre esta e a sociedade moderna na qual o barroco emergiu. A Europa do início da modernidade era um sociedade conturbada, marcada por guerras políticas como as que deram azo ao surgimento do Estado moderno, pelos conflitos religiosos da reforma e da contrarreforma, pelas aceleradas transformações econômicas e sociais, pela desfragmentação da sociedade que tirou o indivíduo do seio de instituições locais para integrá-lo a aglomerados abstratos como o povo ou a nação. É uma época identificada como o surgimento dos movimentos e da comunicação de massa; dominada, portanto, por uma estética propagandista e tida como vulgar.

Na nossa época, problemas análogos são mais intensos e/ou mais complexos. Os movimentos de massa atingiram escalas inéditas, a publicidade tornou-se onipresente, as grandes guerras mataram e movimentaram contingentes populacionais na casa dos milhões e o exaurimento da linguagem artística naturalística levou a arte a se livrar de suas amarras convencionais a ponto de ser definida como aquilo que os artistas dizem ser arte. A ciência penetra mais e mais ramos da vida humana, se infiltrando até mesmo em domínios que, se não eram mantidos no ramo do sagrado, eram, ao menos, vistos como fenômenos além do quantificável, a exemplo da neurociência e da psicologia. A circulação constante de informações, pessoas, imagens, notícias não resulta menos em indivíduos desenraizados que em indivíduos que nunca tiveram raízes, a proliferação de estímulos faz com que a instantaneidade da experiência da realidade, a busca pela novidade, se intensifique, a ideia de subjetividade e da especificidade do ponto de vista é radicalizada a ponto de resultar em uma fragmentação extrema e na ideia de impossibilidade de compreensão da experiência do outro.

É nesse contexto que surge a ideia do barroco digital, segundo a qual a facilidade de produzir, transmitir, armazenar, criar e modificar imagens em um ritmo acelerado modificou todos os ramos da atividade humana a ponto de influenciar nossa maneira de pensar (SHERWIN, 2002, p. 15). O turbilhão de imagens com o qual o homem convive diariamente fez com que sua imaginação fosse povoada pela linguagem da comunicação

de massas e da cultura pop, o que significa que nossas expectativas de como a realidade deve funcionar são moldadas por narrativas ficcionais, publicitárias, não raro produzidas sob medida para obter vantagens econômicas a partir da sedução do espectador.

Os efeitos da manipulação e da onipresença das imagens sobre a cognição e a ação humana são particularmente perniciosos em razão da maneira como o ser humano processa dados visuais. Há uma diferença fundamental entre a comunicação por imagens e a comunicação abstrata performada através de palavras e conceitos. Às imagens, o corpo responde como um todo, realiza um “juízo integrado”, holístico, físico e emocional assim como mental e racional, aparentemente espontâneo. Em suma, o indivíduo reage à imagem como se esta fosse um dado da realidade imediata, independentemente do qual artificial ela possa ser. Isso não significa que essas reações devam ser vistas como naturais, inatas, inevitáveis e, por isso, sua validade não possa ser contestada. Pelo contrário, essas reações são orientadas por uma miríade de fatores, como o já citado arcabouço de imagens e significados herdados da cultura, pela personalidade do indivíduo, dentre outros. Todavia, esses fatores operam num nível distinto da análise racional categorizante, e são inclusive suscetíveis de serem questionados por esta. São justamente as reações emocionais imediatas que a os produtores de imagens, assim como os artistas barrocos, procuram manipular (SHERWIN, 2002, p. 19). Por isso, as imagens do século XXI são capazes de gerar tanta ou mais desconfiança quanto as do século XVII.

Essas imagens caracterizam-se, porém, pela intensidade do uso de artifícios; elas deixam de ser meramente artificiosas e passam a ser simplesmente artificiais. Isso ocorre por que a origem dessas imagens é também artificial: mais do que composições que utilizam artifícios persuasivos, não raro elas são meras simulações, obtidas a partir de programas de computador, representações de dados virtuais não estéticos, montagens computadorizadas, imagens que não correspondem a nenhum dado do real, em resumo. Além disso, essas são imagens infinitamente fungíveis, exibidas em profusão rápida e ininterrupta, incapazes de causar impressões duradouras (SHERWIN, 2002, p. 153). Essa impressão de artificialidade é agravada numa sociedade em que a contração do espaço do sagrado (entendido em sentido amplo para incluir a razão natural e o direito

natural) em prol da ampliação do espaço do secular provocou a ascensão dos códigos, da razão instrumental, da economia comportamental, e o cálculo matemático de estados subjetivos. O método científico proporcionou altíssimo grau de certeza e domínio sem precedentes sobre a natureza, mas a preço do isolamento individual e da perda de um significado comum partilhado socialmente.

Em uma torrente de imagens artificiais, não há valor estético capaz de impor uma hierarquia – correlatamente, não há uma narrativa social fundadora estável, nem uma hierarquia de valores sociais. Nesse contexto, a única força autorizada a operar distinções de valor é o indivíduo, de maneira isolada. Em outras palavras, à fragmentação corresponde uma pluralidade de pontos de vista constitutivos do mundo, de uma ordem normativa: cada um opera uma visão, caracterizada pela sua seletividade em relação aos elementos do real e ao uso de ferramentas próprias. Não há mais a unidade na pluralidade preconizada por Deleuze, mas sim uma degradação do mundo comum contido em cada indivíduo. A preocupação de Sherwin (2002, p. 158) é que esse dado da realidade leve a uma modalidade de niilismo contemporâneo, à autorreferência infinita da linguagem visual e à efemeridade de imagens virtuais infinitamente substituíveis.

Essas imagens inevitavelmente penetram o mundo do direito. Por um lado, o poder estatal, incluindo seu aspecto jurídico, não escapa de ser representado na ficção e nos meios de comunicação. Por outro, o acervo de imagens embutido na cultura influencia a produção do direito, tanto a nível legislativo quanto a nível jurisdicional – no segundo caso, principalmente em razão da inevitável uso de imagens no julgamento de casos concretos. A incapacidade dessas imagens de estabelecer uma narrativa axiológica coerente se manifesta no direito em dois aspectos. Num aspecto geral, o poder político e, por tabela, o direito contemporâneos sofrem de um *déficit* de legitimação. Embora os ideais democráticos tenham tornado o mecenato estatal uma estratégia obsoleta, o Estado continua a tentar impressionar seus cidadãos através do espetáculo, embora este agora seja caracterizado pela profusão infinita de normas. Como consequência, o aspecto jurisdicional do direito também sofre com a falta de legitimação: perdido em meio a um labirinto de normas, o juiz, também desprovido de um referencial axiológico de justiça,

é incapaz de tomar decisões tidas como legítimas e justas e, assim, contribui para a falta de legitimação global do sistema.

De um problema axiológico, portanto, surge um desafio formal e estrutural para o direito. Mesmo diante de dúvidas sobre a legitimação de seu comando, a complexidade da sociedade contemporânea estimula a produção de normas regulando as mais diversas áreas da atividade humana. Ao mesmo tempo, essa profusão normativa é necessária à demonstração pública de que o Estado é efetivamente atuante na proteção dos interesses da sociedade. Todavia, a multiplicação numérica e de instrumentos de regulação – leis, portarias, decretos-lei, decretos, instruções normativas, cartilhas, dentre outros – dá ao arcabouço normativo uma feição labiríntica, amedrontadora, impressionante. A contrapartida é que essa demonstração de poder não é acompanhada de uma de uma noção de justiça capaz de guiar o indivíduo e conferir unidade à pluralidade de regras. Por isso, Sherwin (2002, p. 171) compara essa visão ao arabesco, conjunto de formas que se dobra sobre si mesmo, sem se conectar à realidade externa nem apresentar uma finalidade além de ser mero ornamento.

8 A EXPERIÊNCIA DO SUBLIME COMO FORMA DE JUSTIÇA NO CONTEXTO DO BARROCO DIGITAL

Se os arabescos legais são figuras herméticas, dobradas sobre si mesmas, como poderiam os juízes aplicá-los a casos concretos? Como resposta, Sherwin (2002, p. 119-149) não opta pela negação dos aspectos visuais e emocionais da *práxis* jurídica. Pelo contrário: a inevitabilidade do uso das imagens e do aspecto estético do direito impõe não uma tentativa de negação, mas o desenvolvimento de técnicas para lidar com a informação visual. Além disso, no direito assim como na arte – ou na tragédia em música –, o visual e o sensorial são capazes comunicar dados que não poderiam ser expressos de outra maneira, elementos que estão no limite da representação e da apreensão lógica, como as emoções humanas ou a justiça. De modo a fornecer um quadro completo da realidade, o autor advoga a conjugação dos aspectos sensoriais e analíticos da cognição humana, através do desenvolvimento do que ele chama de “jurisprudência visual”. Por conjugar aspectos estéticos, éticos e emocionais do processo decisional, essa

jurisprudência permitiria a obtenção de uma decisão justa e, sendo a atividade jurisdicional, tanto quanto uma *Tragédia Lírica* da Corte de Louis XIV, uma encenação do poder estatal, reafirmar a legitimidade do direito.

A ideia de jurisprudência visual passa, primeiramente, pela educação visual do operador do direito, isto é, pelo aprendizado teórico dos recursos estéticos empregados na produção de imagens e dos efeitos que esses recursos são capazes de provocar. Em segundo lugar, a jurisprudência visual rechaça a separação entre reação espontânea e reação analítica, entre as sensações despertadas pelo caso concreto e a categorização da experiência. O julgador deve estar sempre atento aos artifícios empregados nas narrativas trazidas à corte, mas sua reação deve ser levada em consideração na condição de intuição informada, formada a partir de um compósito de fatores que inclui diversas noções essenciais ao processo de tomada de decisões: noções de justiça partilhadas socialmente, reações emocionais, noções científicas de abordagem crítica etc. Em terceiro lugar, a intuição de justiça deve passar pelo teste da comunicação para que seja considerado válido. Nesse momento, a retórica é o instrumento apto para a construção de uma solução satisfatória para o caso, combinando os aspectos formais e valorativos da decisão em um todo estética e eticamente satisfatório.

Essa construção tem como o pressuposto de que, frente a uma demanda do outro, o homem sente a necessidade de oferecer uma resposta, uma solução, um fechamento narrativo. No caso do julgador, esse fechamento seria a realização da justiça, definida por Sherwin (2002, p. 178) como um valor sublime, infinito, impossível de ser exaustivamente contido numa forma. Enquanto valor sublime e infinito, a justiça só pode ser experienciada no caso concreto, que realiza uma parcela de suas possibilidades infinitas, mas nunca é satisfatoriamente expressa por meio da forma. É por isso que o texto legal abstrato, por mais que se multiplique, é incapaz de realizar a justiça, assim como o texto da tragédia era incapaz de representar satisfatoriamente o sentimento, outro dado da realidade que transborda os limites da compreensão.

A experiência do sublime surge da atenção à demanda infinita do outro. Ao tentar transpor o abismo entre a demanda infinita e a situação que a expressa, o indivíduo é convidado também a transcender o eu, tomando o lugar do outro e colocando-se em

sintonia com o mundo, da mesma maneira que o canto de Armida colocava o espectador em sua pele. A experiência do sublime, portanto, é o resultado de uma relação entre o finito e o infinito, na qual o indivíduo busca aquilo que é infinito e não pode ser inteiramente expresso, mas que é indicado na situação finita dada. Assim sendo, o dado expresso é pressuposto da experiência do sublime, mas a noção de ausência eloquente é que é sua característica definidora: assim como a paixão de Armida só pode ser percebida pelo espectador a partir do conhecimento das convenções da ópera e da percepção do contraste causado da eventual retirada delas, intensificado pelo canto, também o julgador parte de sua experiência corporificada (a intuição imediata, sensorial) e de regras formais para buscar aquilo que está além da relação jurídica, mas implícito nela.

A transcendência do sublime leva o indivíduo – no caso do direito, o decisor – a transcender o eu e, ao colocar-se em sintonia com a realidade implícita nas formas jurídicas, identificar o princípio que a rege, as regras de funcionamento ocultas do mundo, os princípios que regem as mônadas, numa dicção deleuze-leibniziana. Tal experiência não anula os dados da realidade imediata que guiam, inevitavelmente, uma decisão: a experiência momentânea do sublime resulta, na verdade, em uma consciência fortalecida da contingência dos dados da realidade, da posição do indivíduo, do outro e das coisas no mundo. A posição relativa do decisor, todavia, não é um empecilho ao julgamento ético, mas sim uma condição: é dessa relatividade, e da contingência do problema colocado para resolução, que surge a necessidade de decidir. O que distingue a decisão ética e justa do mero exercício arbitrário de poder é a consciência dessa contingência e dos valores infinitos para os quais ela aponta, consciência essa proporcionada pela experiência do sublime.

Todo indivíduo, inclusive o julgador, ocupa um ponto de vista particular no mundo, constitui uma atualização de potencialidades determinada pelas outras atualizações que constituem esse mundo, de modo que a relatividade dessa posição não é solipsista: ele é relativo enquanto compósito de uma cultura, com a qual compartilha um princípio, um modo de funcionamento. A decisão justa é aquela dialoga com o princípio revelado pela experiência do sublime e é capaz de expressá-lo eloquentemente. Através da atualização de potencialidades, ela é capaz de dar ao caso concreto uma solução que aponta para o

valor inexpressível que a informa. É, ao mesmo tempo, um ato criativo – pois cria uma solução que une valor e forma numa unidade de sentido informada por um princípio –, comunicativo e persuasivo. Essa expressividade é obtida, segundo Sherwin (2002, p. 178-188), a partir de elementos da retórica. Seriam esses elementos a intuição criativa, a invenção localizada e a eloquência da interpretação prudente. A intuição é a reação corporificada e sensorial integrada experimentada pelo sujeito frente à situação, enquanto a invenção é a busca e o encontro de meios disponíveis – as regras jurídicas – aplicáveis à cognição de uma dada situação; esses aspectos representam, respectivamente, o *pathos* (aspecto sentimental) e o *logos* (aspecto linguístico) capazes de informar uma decisão. A eloquência da interpretação prudente, por fim, é a condição para a atuação dentro da vida pública dessa moralidade produzida a partir da intuição e da invenção. A eloquência combina a intuição criativa e a invenção localizada para criar uma decisão capaz de, mais do que exprimir, incorporar o valor da justiça descoberto pela experiência, integrando todos os aspectos, jurídicos ou não, do problema dado; atualizar as potências neste disponíveis.

A retórica da decisão informada pela experiência do sublime é, então, uma moldura que impõe ordem ao conjunto de dados relevantes para a resolução de um litígio jurídico. Essa concepção de decisão opera nos limites do direito, partindo da ideia de que é das ausências do direito que surgem seus significados, os quais não estão contidos no texto legal, não se tratando a decisão da mera aplicação de uma regra formal a um fato. A intuição do justo, a educação estética do sujeito, a posição dos indivíduos no mundo, são todos fatores necessários para atingir a justiça do caso concreto, que só passa a existir quando concretizadas numa moldura eloquente, num arranjo que integre perfeitamente a forma e o significado. Assim como na *Tragédia Lírica* o texto era incapaz de indicar expressivamente a paixão da protagonista, no direito, os arabescos labirínticos de textos legais são incapazes de dar soluções ao caso concreto: só o uso da retórica condicionado pela experiência do sublime é capaz de integrar definitivamente esses arabescos à realidade, formando o que Sherwin (2002, p. 189-192) chama de emaranhamento. É o emaranhamento que une todos os fatores pertinentes ao caso a um princípio em comum, legitimando a decisão resultante. Quando cada decisão judicial parte do caso concreto e

aponta para o valor maior da justiça, a legitimidade delas, assim como um quadro barroco, aponta para a legitimidade global do sistema jurídico.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana* – Volume 3: de Michelangelo ao futurismo. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 480p.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. 255p.

ATIENZA, Manuel. *As razões do direito* – teorias da argumentação jurídica. São Paulo: Landy, 2003, 3ª ed. 238p.

DELEUZE, Gilles. *A dobra* – Leibniz e o barroco. São Paulo: Papirus, 2009. 232p.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à Ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, 1ª reimpressão. 268p.

HAUSER, Arnold. *The Social History of Art* – Volume II – Renaissance, Mannerism, Baroque. London: Routledge, 1992. 232p.

LAMBERT, Gregg. *The Return of the Baroque in Modern Culture*. London: Continuum, 2004. 168p.

THOMAS, Downing A. *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647 – 1785*. Cambridge: 2002. 411p.

SHERWIN, Richard K. *Visualizing Law in the Age of the Digital Baroque* – arabesques and entanglements. London: Routledge, 2002. 256p.