
REVISTA DE DIREITO INTERNACIONAL

BRAZILIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LAW

Editores responsáveis por essa edição:

Editores:

Nitish Monebhurrn

Marcelo Dias Varella

Ardyllis Alves Soares

Editor Assistente

Leonardo Vieira Arruda Achtschin

Editores convidados:

Marcilio Toscano Franca Filho

Ardyllis Alves Soares.

ISSN 2237-1036

Revista de Direito Internacional Brazilian Journal of International Law	Brasília	v. 17	n. 3	p. 1-606	dez	2020
--	----------	-------	------	----------	-----	------

A Justiça de Pieter Bruegel: direito, violência e a venda nos (nossos) olhos*

Pieter Bruegel's Justice: law, violence and the blindfold

Rafael Lazzarotto Simioni**

Cícero Krupp***

Figura 1 – Pieter Bruegel, Justicia (1559)



Cortesia da National Gallery of Art, Washington, DC.

Resumo

Este artigo tem o objetivo de propor uma visão jurídica original da obra de arte *Justicia*, de Pieter Bruegel, como uma imagem tridimensional que reúne, em único enquadramento, quatro temporalidades do direito. O tempo presente dos corpos da Lei, dos humanos e da Administração Judiciária; o tempo passado dos fundamentos mitológicos da Justiça e de Cristo; o futuro retrospectivo da ignorância e da cegueira relativa da Justiça; e, por fim, o tempo contingente do futuro do direito. Essa última temporalidade representa a dimensão da esperança no futuro e da utopia no direito, simbolizada pelo espaço, ainda, a ser ocupado no centro da praça dos julgamentos. Como metodologia e perspectiva teórica, utiliza-se a forma de teoria de Niklas Luhmann, a qual permite observar não apenas a relação entre os elementos que o artista desenhou, mas também entre o que ele poderia ter desenhado, mas não desenhado. Assim, conclui-se que *Justicia* é uma obra essencialmente sobre o tempo do direito, em que Bruegel nos coloca como personagens participantes de sua obra no espaço vazio, ainda não ocupado, no centro da imagem. É o espaço da esfera pública e da possibilidade de res-

* Recebido em 15/08/2020
Aprovado em 08/04/2021

** Pós-Doutor em Teoria e Filosofia do Direito pela Universidade de Coimbra; Doutor em Direito Público pela Unisinos; Professor do PPGD/FDSM e do PPGB/Univás. Pesquisador-Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Margens do Direito (PPGD/FDSM).
E-mail: simioni@ufmg.br

*** Doutor em Relações Internacionais pela Universidade de São Paulo – USP. Professor do Mestrado em Constitucionalismo e Democracia da Faculdade de Direito do Sul de Minas – FDSM. Coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq “Direito Internacional Crítico”. Professor de Relações Internacionais da FECAP.
E-mail: ciceroluz@gmail.com

significação democrática do direito que queremos para o futuro.

Palavras-chave: Direito. Justiça. Pieter Bruegel. Violência. Direito e arte.

Abstract

This paper aims to propose a legal view of Pieter Bruegel's masterpiece *Justicia* as a three-dimensional image that brings together, in a single framework, four temporalities of law. The present time of the bodies of Law, humans and Judicial Administration; the past time of the mythological foundations of Justice and Christ; the retrospective future of ignorance and (our) blindness of Justice; and, at last, the contingent future of Law. The latter represents the dimension of hope in the future and utopia in the study of Law, symbolized by the space still to be occupied in the center of the public trials. The methodology and theoretical perspective used in this paper is the one by Niklas Luhmann, which allows us to observe not only the relationship between the elements that the artist actually drew, but also between what he might have drawn and did not draw. Thus, this paper concludes that *Justicia* is a work essentially about the time of Law, where Bruegel places us as characters in the empty space of his work, not yet occupied, at the center of the image. It is the space of the public sphere and the possibility of democratic re-signification of Law that we want in the future.

Keywords: Law. Justice. Pieter Bruegel. Violence. Law and Art.

1 Introdução

Pintores renascentistas gostavam de representar diferentes temporalidades de um acontecimento em um mesmo enquadramento. Como uma história em quadros, distribuída e organizada em um mesmo espaço simbólico, na *Justicia* de Pieter Bruegel, o Velho narra a história de um processo judicial, mas não aquela dos ritos processuais idealizados pela dogmática do direito, tal como é contada nos manuais de direito processual, abstrata, metafísica, ascética e incorpórea. A narrativa visual de Bruegel se assemelha ao processo de Kafka: o acontecer dos rituais do direito sobre a carne humana.

A relação entre direito, discurso e corpo. Um lugar complexo, claustrofóbico, confuso e contraditório, no qual o corpo das leis se confunde com o corpo da Administração da Justiça, para inscrever seu regime de poder sobre o corpo humano.

À primeira vista, a obra de Bruegel parece ser um retrato complexo, caótico e agressivo de cenas de tortura, julgamento, execução e morte. Um retrato enciclopédico das diferentes formas de violência legal e da indiferença dos juristas sobre o destino dos condenados. E tudo isso acontecendo sob a imagem central de uma deusa, a Justiça, com uma venda nos olhos, vestida com roupas surpreendentemente antiquadas para a época, com chapéu de boba e posição de contrapeso. Uma Justiça que é deusa, mas estranhamente protegida por guardas armados, como se uma deusa precisasse de proteção. Isolada do restante dos personagens da cena, a Justiça aponta sua espada para o canto superior esquerdo da imagem, no qual se encontra a cena da crucificação de Cristo. Tudo isso em meio a imagens de burocracia, tortura, suplício e morte em uma praça pública marcada com os brasões, não mais do império, mas das oligarquias mercantes da Antuérpia do século XVI.

Comparada com a história das representações artísticas do direito ou da Justiça na cultura europeia, repleta de figuras glamorosas da deusa Themis subjungando o crime e as trevas ou de imagens bíblicas do poder do céu sobre o inferno, a *Justicia* de Bruegel apresenta-se subversiva, perigosa e satiricamente agressiva. Como obra artística, dificilmente poderíamos caracterizar esse desenho de Bruegel como “bonito” ou agradável ao olhar. Sua estética é obscura e seu conteúdo extremamente violento. Ele nos convida a experimentar a sensação de pesadelo em que se encontra a deusa da Justiça no centro da imagem, imóvel, paralisada e cega, em meio a um ritual de barbárie e vingança sobre o qual se define o direito no início da Modernidade. Um ritual de violência e crueldade instituído, paradoxalmente, em nome da Justiça que, no entanto, sequer é percebida pelos personagens da Lei.

Diferentemente de uma glorificação do direito e da justiça, Bruegel estabelece uma relação crítica entre direito e realidade. Sua obra retrata o direito não em um sentido abstrato de normas, leis, princípios. Ele desenha os efeitos do direito sobre o corpo das pessoas e sobre os modos de ocupação dos espaços físicos. Bruegel afirma, como fez em outros trabalhos, a diferença entre o

discurso e a realidade do direito. Não há nada de belo ou de sublime nisso. Essa é a realidade do direito tal como ele a enxergou em 1559, na cidade de Antuérpia, na Bélgica.

O século XVI foi um período de profundas transformações no direito e na forma da sociedade ocidental. O Mercantilismo sinalizava o início do capitalismo liberal. A Reforma Protestante substituiu os símbolos pelos textos religiosos. A Reforma Jurídica substituiu os costumes pelos textos legais. A sabedoria prudente dos nobres juristas foi substituída pela prática política dos legisladores do povo. Aurora do Estado Moderno: substituição do direito dos homens pelo direito das leis. A noção de lei escrita, como sinônimo de racionalidade e legitimidade do Estado moderno, estava nascendo ali.

Bruegel é um artista dessa época de transformações. Seu retrato do direito é o retrato das contradições, disparates e diferentes temporalidades do direito. Ele desenha os juristas obcecados com os textos ao lado dos funcionários da justiça, aparentemente obstinados trabalhadores de uma grande linha de distribuição mercante do direito, que começa com o indiciamento, a cura/tortura e termina com o suplício e morte dos seus “pacientes”. Em nome da Justiça, entretanto, ela sequer é olhada, sequer é notada pelos personagens. Todos a ignoram, embora façam tudo em nome dela. Um abismo entre o discurso e a prática do direito, uma segregação perversa entre retórica e realidade da prática jurídica.

No que segue, este artigo objetiva propor uma leitura jurídica da *Justicia* de Pieter Bruegel, o Velho (1559), como uma imagem tridimensional que reúne, em único enquadramento, três diferentes corporalidades do direito: o corpo das leis escritas, o corpo da Administração Judiciária e o corpo humano. Essas três corporalidades do direito se desdobram em três diferentes temporalidades: a) no presente, o tempo das leis (canto inferior direito), da instrução probatória (tortura no canto inferior esquerdo) e das execuções das penas (parte superior da imagem); b) no passado, o tempo dos fundamentos históricos do direito (Justiça cegada e Cristo crucificado); e c) no futuro, o tempo das consequências do direito (suplício e morte do canto superior esquerdo da imagem).

Além dessas três diferentes temporalidades do direito, que parecem tratar de três dimensões igualmente escatológicas, nossa proposta de leitura explícita, também, uma quarta dimensão, sutilmente sinalizada por Bruegel, que é d) a dimensão da esperança no futuro e

da utopia no direito. Uma dimensão, contudo, incompleta, não desenhada, apenas marcada por um espaço vazio, inacabado, diante do qual nós — eu, você, todos nós — somos convidados a participar da obra da *Justicia*, construindo, criativamente, o direito que queremos para o futuro. Um espaço não marcado pelo desenho que, justamente por isso, pode transformar as relações entre os elementos, personagens e a própria realidade do direito.

Para que tais resultados sejam alcançados, este trabalho assenta-se, como metodologia, na noção de forma de observação de Niklas Luhmann¹ e estabelece um diálogo com as pesquisas de Manderson², do College of Law da Australian National University, e Resnik & Curtis³, da Yale Law School, que inauguraram um novo gênero de pesquisas na área do direito, baseado na análise e interpretação de obras de artes visuais para a compreensão e discussão de problemáticas jurídicas contemporâneas. A imagem, como a linguagem, também é uma forma de distinção que traça uma separação entre o que foi por ela indicado e o que por ela foi distinguido, como um enquadramento, diante do qual podemos entender não apenas a relação entre os elementos que o artista desenhou, mas também a relação entre o que ele poderia ter desenhado, mas não desenhado. Essa metodologia permite entender a imagem e suas relações pictóricas como uma referência discursiva dentro de um sistema de produção de sentido⁴. Não se trata, portanto, de uma pesquisa sobre a intenção do artista em representar o direito, mas sim de uma pergunta pela estrutura social da época que fez com que as formas e as relações escolhidas pelo artista fizessem sentido.

Entre burocracias e mitologias, violência e legitimação, condenação e punição, a *Justicia* de Bruegel revela a profunda transformação do direito medieval para o direito moderno. O direito dos juristas para o direito dos legisladores e o início dos processos de substituição da execução dramática e espetacular nas praças

¹ LUHMANN, Niklas. *El arte de la sociedad*. México: Herder Editorial e Universidad Iberoamericana, 2005. p. 102.

² MANDERSON, Desmond. Blindness Visible: Law, Time and Bruegel's Justice. *ANU College of Law: Legal Studies Research Paper Series*, n. 18.1, p. 2-20, 2018. p. 2-20.

³ RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. *Representing Justice: invention, controversy, and Rights in City-States and Democratic Courtrooms*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.

⁴ SIMIONI, Rafael Lazzarotto. A Jurisprudenz de Gustav Klimt: direito, esfera pública e violência soberana. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 5, n. 1, p. 37-68, jan./jun. 2019. p. 38.

públicas pela execução silenciosa e escondida no interior das penitenciárias modernas. Da mesma forma, a substituição da tortura e do suplício dos corpos pela ressocialização, educação e cura das almas. Antecipando quatro séculos de Realismo Jurídico, a *Justicia* de Bruegel desenha a distância que há entre o discurso jurídico e o gládio soberano, entre a retórica da legitimação da violência soberana e a realidade dessa violência inscrita nos corpos dos condenados do sistema legal.

Bruegel não deixa claro se os condenados são prisioneiros ou vítimas do sistema legal. Como os *homini sacri* de Giorgio Agamben⁵, seus condenados também apresentam aquela estranha ambivalência da vida nua, sacrificável, descartável, exterminável. Personagens que, diante da lei soberana, situam-se no limiar da indistinção entre *bios* e *zôé*, entre vida politicamente qualificada e vida animal desqualificada. Talvez eles sejam criminosos ou vítimas de um sistema de segregação biopolítica, talvez prisioneiros do poder soberano, mas, ao mesmo tempo, pacientes sob os cuidados da lei. Uma praça pública de realização do direito, mas também um campo de concentração simbólico de extermínio da vida nua. Bruegel é o gênio das ambivalências, como o direito moderno.

2 Stultitiae Laus, Das Narrenschiff, Gargantua, Pantagruel e Enchiridion Rerum Criminalium

Uma experiência visual míope talvez seja a sensação inicial que temos ao ver a *Justicia* de Bruegel pela primeira vez. Tantos elementos densamente relacionados tornam difícil entender do que se trata. O mistério por trás da sua densidade pictórica, todavia, desperta uma curiosidade, que mais parece uma aventura simbólica, de entender as relações entre os seus elementos. Como um diálogo entre literatura e teatro, os desenhos e pinturas de Bruegel são encruzilhadas nas quais se encontram cenas e encenações, crítica e sátira, paisagens e hiperatividade. É a linguagem da ambivalência, da ambiguidade.

A *Justicia* de Bruegel faz parte de uma série de gravuras encomendadas pela Editora Hieronymus Cock e impressas por Philip Galle, chamada de *As sete virtudes*⁶:

⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.

⁶ FOOTE, Timothy. *The world of Bruegel. C. 1525-1566*. Alexandria:

prudência, caridade, fé, esperança, temperança, coragem e justiça⁷. Bruegel também desenhou a série dos *Sete vícios*: preguiça, avareza, orgulho, raiva, gula, inveja e luxúria. Nas quatorze gravuras dessas duas séries, podem-se ver três importantes características do estilo de Bruegel: irreverência, ambivalência e o diálogo com a literatura da época.

Representante do Renascimento Nórdico, Bruegel viveu em Antuérpia no período em que o comércio marítimo de Portugal se expandia para as Índias e Américas. Tempo e lugar da urbanização no Norte da Europa, com a transformação das paisagens pastoris em paisagens mercantis⁸. Transformações nas formas de organização da religião, da política e dos modos de ocupação dos espaços públicos. Como se pode ver em *Justicia*, não há mais símbolos imperiais nos prédios públicos. No lugar deles se encontram os brasões das corporações mercantis as oligarquias mercantes pendurados no prédio da Administração Judiciária.

Bruegel é o artista de um tempo de profundas transformações. É um artista das multidões. Suas obras não versam sobre a vida de uma pessoa singular ou sobre um símbolo ou mitologema especial. Um traço marcante em sua trajetória artística é a representação das paisagens urbanizadas⁹, com o registro dos hábitos, mitos e culturas de uma nova forma de organização social, baseada na noção de multidão e seus processos de desidentidade, ou seja, processos de transformação dos indivíduos em populações, dos comerciantes em corporações, dos sacerdotes em ministérios e dos juizes em instituições. Todos os trabalhos de Bruegel retratam as transformações e a diversidade da vida no Norte da Europa¹⁰, entre elas visões panorâmicas das novas formas de ocupação dos espaços públicos, cartografias das

Time-Life Books, 1968, p. 80; MICHEL, Émile; CHARLES, Victoria. *Pieter Bruegel*. New York: Parkstone International, 2011, p. 14.

⁷ O desenho original da *Justicia* de Bruegel se encontra no Print Room da Bibliothéque Royale Albert, em Bruxelas.

⁸ GIBSON, Walter S. *Pleasant places: the rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 18.

⁹ GIBSON, Walter S. *Pieter Bruegel and the art of laughter*. Berkeley, Los Angeles e London: University of California Press, 2006, p. 25; ORENSTEIN, Nadine M. Pieter Bruegel, the Land, and the Peasants. In: AINSWORTH, Maryan W.; CHRISTIANSEN, Keith (org.). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988. p. 379-39. p. 379.

¹⁰ MÜHLBERGER, Richard. *What makes a Bruegel a Bruegel?* New York: The Metropolitan Museum of Art e Viking, 1993, p. 20.

relações entre as pessoas e os espaços urbanos e catálogos iconográficos de tipos, atitudes e comportamentos sociais. *Justitia* também é um desses catálogos: uma enciclopédia das formas de violência legal.

As cenas de tortura e punição desenhadas por Bruegel surpreendem porque não se tratam, apenas, de procedimentos legais da Idade Média ou de uma ilustração de *Vigiar e punir* de Michel Foucault¹¹. Uma cadeira elétrica, a injeção letal, a bomba atômica¹² ou a fotografia dos prisioneiros de Guantánamo, suspeitos de terrorismo contra os EUA, fazem parte do mesmo sistema de discursividade. Nem precisamos, por óbvio, lembrar da câmara de gás e dos campos de concentração nazistas ou das periferias das grandes cidades brasileiras. O desenho de Bruegel estabelece uma ressignificação do direito que está muito além do seu tempo. Comparado com o extermínio de crianças e demais inocentes nas guerras e favelas do nosso tempo, a obra de Bruegel parece ser um eufemismo da violência soberana.

Diferentemente das críticas subversivas de Bosch à moralidade religiosa¹³, Bruegel coloca em oposição o mito e a realidade, o mundo do ser e o do desejo de ser, as falsas idealizações e as experiências escondidas ou negadas por elas. Sua linguagem é a do humor satírico e da contradição entre o mundo dos ideais e o mundo real¹⁴. Não apenas seus personagens, mas sua obra toda se estabelece sob a imagem de um “enquadramento bipolar”¹⁵, um cruzamento entre literatura e teatro, cena e cenário, elemento e ambiente. Tudo em Bruegel é ambivalente e irreverente.

Na série das sete virtudes e dos sete vícios, Bruegel desenha imagens contraditórias, ambíguas. Na *Temperança*, ele retrata a prática das sete ciências liberais: Aritmética, Música, Retórica, Astronomia, Geometria, Lógica e Gramática. O que vemos em cada grupo, porém, é

justamente a ausência de temperança¹⁶. Os atores que representam a Retórica incluem pessoas com chapéus de tolos e se encontram isolados, por um toldo, de um mundo em decadência. Os filósofos falam ao mesmo tempo. Os músicos tocam todos os instrumentos ao mesmo tempo. Os astrônomos tentam medir, com instrumentos estáticos, um mundo em movimento. Os geômetras calculam o ângulo de uma torre que lembra a Torre de Pisa, na Itália. Os leitores leem cada um o seu próprio livro e, no centro, a Temperança ignorada, deslocada. Ninguém sequer olha para ela. Na *Temperança* de Bruegel o que reina de fato é a confusão.

O mesmo se aplica às gravuras dos sete vícios: em *Preguiça*, Bruegel retrata a desídia em uma imagem contraditoriamente hiperativa. Uma incrível contradição entre a sonolência e imobilidade dos seus personagens que, considerados em seu conjunto, formam uma cena repleta de ação. As demais virtudes e vícios seguem a mesma linguagem contraditória e ambivalente. Em *Justitia*, do mesmo modo, vemos a ambiguidade entre uma prática jurídica baseada na justiça que, na realidade, é uma brutal injustiça.

A linguagem pictórica de Bruegel dialoga com três importantes referências literárias da época: *Stultitiae Laus* de Erasmus, *Das Narrenschiff* de Brant, as histórias de *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais e *Enchiridion Rerum Criminalium* de Damhoudere. Do *Stultitiae Laus* (Elogio da Loucura), de Erasmo de Roterdã¹⁷, originalmente publicado em 1511, Bruegel utiliza a linguagem da ambivalência do significado das coisas¹⁸. Essa ambiguidade é uma marca característica do seu olhar artístico¹⁹.

¹¹ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

¹² KLEIN, H. Arthur. *Graphic worlds of Pieter Bruegel the Elder*. Mineola: Dover Publications, 1963, p. 487.

¹³ FOOTE, Timothy. *The world of Bruegel. C. 1525-1566*. Alexandria: Time-Life Books, 1968, p. 42; ORENSTEIN, Nadine M. *Pieter Bruegel, the Elder: Drawings and Prints*. New York e New Haven: Metropolitan Museum of Art e Yale University Press, 1981, p.14.

¹⁴ DAVIS, Howard McParlin. Fantasy and irony in Peter Bruegel's prints. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n. 10, p. 291-295, 1943. p. 292; ANFAM, David. De Kooning, Bosch and Bruegel: some fundamental themes. *The Burlington Magazine*, v. 145, n. 1207, p. 705-715, out. 2003. p. 705.

¹⁵ BOUCQUEY, Thierry. *Mirages de la farce: fête des fous, Bruegel et Molière*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1991. p. 14.

¹⁶ TOLNAY, Charles De. *The Drawings of Pieter Bruegel the Elder*. London: Zwemmer, 1952, p. 61.

¹⁷ ROTERDAM, Erasmo de. *Stultitiae Laus*. Basileia: Gottl. Beckerus, 1780, p. 95.

¹⁸ Na tradução para a língua portuguesa do texto de Roterdã (1992, p. 56) podemos encontrar a chave da ambivalência da linguagem pictórica de Bruegel: “Todas as coisas humanas têm dois aspectos, à maneira dos Silenos de Alcebiades, que tinham duas caras completamente opostas. Por isso é que, muitas vezes, o que à primeira vista parece ser a morte, na realidade, observando com atenção, é a vida. E assim, muitas vezes, o que parece ser a vida é a morte; o que parece belo é disforme; o que parece rico é pobre; o que parece infame é glorioso; o que parece douto é ignorante; o que parece robusto é fraco; o que parece nobre é ignóbil; o que parece alegre é triste; o que parece favorável é contrário; o que parece amigo é inimigo; o que parece salutar é nocivo; em suma, virado o Sileno, logo muda a cena.” ROTERDAM, Erasmo de. *Stultitiae Laus*. Basileia: Gottl. Beckerus, 1780. p. 95.

¹⁹ BERGAMASCHI, Giovanna et al. *Bruegel: regards sur la peinture*. Paris: Fabbri, 1988. p. 3.

Nada é o que parece ser. Tudo tem um duplo sentido, incerto, contingente. Nas *Sete virtudes* e nos *Sete Vícios*, mas também nos *Jogos infantis*, *Torre de Babel* e outros, os personagens estabelecem relações cotidianas e, ao mesmo tempo, fantásticas: bem e mal, paz e violência, prudência e fortuna, fé e servidão, temperança e loucura, justiça e violência, todos os valores antagônicos do seu tempo se encontram nas encruzilhadas dos seus desenhos e pinturas.

A sátira no olhar de Bruegel parece estabelecer um correlato à literatura irreverente de François Rabelais²⁰. *Gargantua*²¹ e *Pantagruel*²², originalmente publicadas em 1532, são duas obras que narram a história de gigantes bonachões, divertidos e glutões. São histórias que combinam feitos épicos com imagens grotescas, cômicas e delirantes. Porém, não é apenas a irreverência que se encontra presente em Bruegel e Rabelais. Como Bruegel, Rabelais também se divertia em compilar catálogos de práticas sociais e outras extravagâncias observacionais²³. A referência ao folclore da sua época e a combinação entre mitos e verdades também é uma característica de Rabelais²⁴, cujo correlato visual pode ser observado na obra de Bruegel. Rabelais, talvez, seja um dos primeiros romancistas do desencantamento do mundo, do abismo que separa nossos ideais da realidade social. As pinturas de Bruegel possuem a mesma característica. São formas de comunicação que se recusam a moralizar ou romantizar o mundo.

A venda nos olhos da deusa da Justiça foi uma grande novidade na época. Em toda a história da arte, talvez a primeira representação artística da Justiça cega seja a ilustração, realizada na forma de crítica, de uma Justiça com os olhos vendados por um bobo, publicada no *Das Narrenschiff, A Nau dos Insensatos*, de Sebastian Brant²⁵, originalmente publicado em 1494. Inicialmente como sátira, a venda nos olhos da Justiça tornou-se o símbolo

de uma virtude, a virtude da imparcialidade. Na época de Bruegel, entretanto, a cegueira da justiça ainda era uma crítica, uma forma satírica de simbolizar a ignorância e a vulnerabilidade da Justiça dentro do sistema da Administração Judiciária.

A combinação entre o uso de figuras ambivalentes no estilo de Erasmus com a irreverência de Rabelais e a sátira de Brant permitirá a Bruegel diferenciar-se de outros artistas importantes do Renascimento Nórdico, como Van Eyck, Bosch, Dürer, Altdorfer, Layden e outros²⁶. No caso específico de *Justicia*, além da presença dessas três chaves de leitura que marcam a linguagem pictórica de Bruegel, outra referência importante é a doutrina de direito penal da época nos Países Baixos, provavelmente a *Enchiridion Rerum Criminalium*²⁷ de Joost de Damhoudere, publicada originalmente em 1551 e em 1575 atualizada sob o título de *Praxis Rerum Criminalium*²⁸. Damhoudere escreveu uma espécie de manual do direito criminal ilustrado, com gravuras que simbolizam os tipos penais da época, além de algumas cenas de tortura. Dentre elas, a gravura da “cura pela água”²⁹, que pode ter sido uma referência visual importante para Bruegel³⁰, dada a semelhança entre a forma de organização e as relações entre os elementos (Figura 2).

Ao mesmo tempo, a obra de Bruegel não se limita a estabelecer um diálogo ou um correlato visual da literatura da época. *Justicia* possui relações complexas e pelo menos quatro diferentes camadas de significação, as quais queremos organizar sob a forma de quatro diferentes temporalidades do direito: a) o tempo presente

²⁰ PAYRÓ, Julio E. El juicio del siglo XX. In: GROTE, Andreas; PAYRÓ, Julio E. *Bruegel: pinacoteca de los genios*. Buenos Aires: Editorial Codex, 1964. p. 28; MANDERSON, Desmond. Blindness Visible: Law, Time and Bruegel's Justice. *ANU College of Law: Legal Studies Research Paper Series*, n. 18.1, p. 2-20, 2018. p. 10.

²¹ RABELAIS, François. *Gargantua*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

²² RABELAIS, François. *Pantagruel*: Rei dos Dipsodos. Lisboa, Frenesi, 1997.

²³ BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. p. 117.

²⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. p. 438.

²⁵ BRANT, Sebastian. *A nau dos insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010, p. 71.

²⁶ CUTTLER, Charles D. *Northern painting: from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968, p. 479; CAHAN, Claudia Lyn; RILEY, Catherine. *Bosch-Bruegel: and the Northern Renaissance*. New York: Avenel Books, 1980, p. 10; CHAPUIS, Julien. Early Netherlandish painting: shifting perspectives. In: AINSWORTH, Maryan W.; CHRISTIANSEN, Keith (org.). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988. p. 3-22. p. 9.

²⁷ DAMHOUDERE, Joost de. *Enchiridion Rerum Criminalium*. Louvain: Stephani Gualtheri & Ioannis Bathenii, 1554.

²⁸ DAMHOUDERE, Joost de. *Praxis rerum criminalium*: Gründtliche und rechte nderweysung welcher massen in Rechtfertigung peinlicher Sachen. Franckfurt am Mayn: N. Bassee, 1575.

²⁹ DAMHOUDERE, Joost de. *Enchiridion Rerum Criminalium*. Louvain: Stephani Gualtheri & Ioannis Bathenii, 1554, p. 103.

³⁰ RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. *Representing Justice: invention, controversy, and Rights in City-States and Democratic Courtrooms*. New Haven and London: Yale University Press, 2011, p. 435; MANDERSON, Desmond. Blindness Visible: Law, Time and Bruegel's Justice. *ANU College of Law: Legal Studies Research Paper Series*, n. 18.1, p. 2-20, 2018. p. 4.

dos corpos da Lei, dos humanos e da Administração Judiciária; b) o tempo passado dos fundamentos mitológicos da Justiça e de Cristo; c) o futuro retrospectivo da ignorância e da (nossa) cegueira da Justiça; e d) o tempo (em aberto) do futuro do direito.

3 O presente dos corpos: da assinatura dos documentos aos corpos em sofrimento

Com um estilo pictórico que dialoga com a forma de organização enciclopédica das pinturas de Bosch³¹, Bruegel desenha uma obra que, cinco séculos depois, permanece atual, provocante e surpreendente. Uma cena de tortura na parte esquerda, conhecida na época como “a cura pela água”, usada na França e Países Baixos até o século XVII³². Na direita, advogados e juizes obcecados pelos textos jurídicos. Na parte superior, diversas formas de execução das penas. No centro inferior da imagem, uma deusa da Justiça isolada, cegada e ignorada tanto pelos juristas quanto pela população. Ela aponta sua espada para um Cristo crucificado, distante, despersonalizado, quase confundível com o cenário de morte daquele deserto de forcas, piras e rodas de despeçamento. No centro da imagem, todavia, um espaço vazio. Um lugar ainda a ser ocupado.

O que significam seus personagens? O que estão fazendo? Por que há sujeitos com chapéus e outros com suas cabeças descobertas? Por que há uma vela acesa no chão da cena de tortura se a imagem parece remeter a um acontecimento à luz do dia? O que significa o crucifixo nas mãos do condenado? Qual a relação entre o Cristo crucificado no canto superior esquerdo da imagem e a Justiça isolada, cegada e imobilizada no centro da imagem? Por que as correntes aos pés da Justiça estão quebradas?

O texto em latim inscrito na base da gravura é uma referência ao *Enchiridion Rerum Criminalium* de Damhoudere³³, publicado originalmente em 1551, na Bélgica. A

frase significa, em uma tradução livre: “o objetivo da lei é corrigir aquele que é punido; ou melhorar os outros pelo seu exemplo; ou ainda remover os malfeitores para promover mais segurança para a população”³⁴. A mensagem do texto, em contraste com a imagem do desenho, faz o discurso jurídico de justificação parecer um disparate. O texto afirma o discurso jurídico de legitimação da violência, enquanto o desenho afirma a barbárie, irracionalidade, caos e loucura daquilo que se faz em nome do direito e da justiça. O desenho ilustra um cenário de exercício da vingança, mas a frase afirma que não se trata de vingança, e sim da promoção da proteção da sociedade.

Seguindo uma ordenação temporal, pode-se começar pelo quadrante inferior direito: uma cena de julgamento. Um juiz, reconhecido pela vara que simboliza a autoridade, lê uma sentença condenatória. Seis jurados nobres encontram-se sentados na sala de audiência³⁵. Embaixo de um dos bancos um cão dorme tranquilamente. Há cães na praça e chifres de alce pendurados no lustre, simbolizando o direito à caça da nobreza da época³⁶. O campo do direito tem dono: é a nobreza. Suas marcas e símbolos ocupam os espaços da Administração Judiciária.

O acusado, sem chapéu, com a cabeça descoberta, segura um crucifixo, que simboliza uma sentença de morte: a pena capital³⁷. Ao lado dele, alguém igual ao réu, talvez uma testemunha, talvez um familiar, suplica por clemência ao juiz. Todas as autoridades usam chapéus, de acordo com a dignidade da sua posição social. O acusado e seu companheiro são os únicos que não possuem chapéus. Os advogados, no canto inferior do desenho, encontram-se obcecados pelos textos jurídicos e sequer levantam os olhos para enxergar a realidade do que está acontecendo. Do mesmo modo, fixado nos textos jurídicos, o oficial escrevente toma nota da sentença prolatada pelo magistrado. Cinco pessoas curiosas observam o julgamento, enquanto um guarda armado de espada segura firme a corda que acabou de prender à

³¹ DAVIS, Howard McParlin. Fantasy and irony in Peter Bruegel's prints. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n. 10, p. 291-295, 1943. p. 291.

³² MANDERSON, Desmond. Blindness Visible: Law, Time and Bruegel's Justice. *ANU College of Law: Legal Studies Research Paper Series*, n. 18.1, p. 2-20, 2018. p. 5.

³³ DAMHOUDERE, Joost de. *Enchiridion Rerum Criminalium*. Louvain: Stephani Gualtheri & Ioannis Bathenii, 1554.

³⁴ No original em latim: “Scopus legis est; aut ut eum que[m] punit emendet, aut poena eius caeteros meliores reddet aut sublati malis caeteri securiores vivant.” Esta inscrição aparece tanto na impressão de Philip Gale, quanto no desenho original de Bruegel.

³⁵ BURMEISTER, Karl Heinz. “La Justicia” de 1559 de Pieter Bruegel el Viejo. *Pensamiento Jurídico*, n. 24, 2009. p. 23.

³⁶ BURMEISTER, Karl Heinz. “La Justicia” de 1559 de Pieter Bruegel el Viejo. *Pensamiento Jurídico*, n. 24, 2009, p. 26.

³⁷ KLEIN, H. Arthur. *Graphic worlds of Pieter Bruegel the Elder*. Mineola: Dover Publications, 1963, p. 490.

cintura e aos braços do condenado.

A rotina forense do direito, porém, não termina ali na sentença de morte. Ela continua no quadrante inferior esquerdo, com a prática da “cura pela água”³⁸. A cena de tortura, na época, possuía uma estranha ambivalência: ela era tanto uma cura pelo castigo, quanto um meio de prova. Por isso, ela não deve ser lida como momento necessariamente posterior à sentença. Muitas vezes a tortura era uma prática utilizada na fase da instrução probatória do processo. As ordálias eram práticas comuns no direito medieval para comprovar a culpa ou inocência dos acusados de determinados crimes, especialmente dos crimes de difícil comprovação, como a bruxaria, heresia e outras anormalidades e subversões ao regime de verdade da época.

Na *Enchiridion Rerum Criminalium* de Joost Damhoudere³⁹ (Figura 2), encontra-se uma ilustração semelhante da “cura pela água” de Bruegel. Tanto em Damhoudere quanto em Bruegel, o acusado ou condenado encontra-se amarrado ao *parquet* para receber a água em seu estômago, em quantidade suficiente para inchar o corpo, mas sem comprometer a vida. Em ambos o juiz também pode ser identificado pela varinha que simboliza a autoridade. Ele dá instruções para o meirinho sobre o modo de cumprir a sentença, enquanto dois nobres jurados discutem sobre o futuro êxito do remédio processual para a cura/tortura do paciente.

³⁸ Segundo a leitura de Burmeister do texto holandês do *Enchiridion Rerum Criminalium*, que era o código penal vigente na época, promulgado em 1554, a cura pela água devia ser feita do seguinte modo: “deve-se despir o paciente, atar as duas mãos às costas e deitá-lo em um banco estreito, mais estreito que seu corpo, com as costas para baixo e o estômago para cima (apenas as partes vergonhosas devem ser cobertas com um pano de linho), o dedão de cada pé deve ser amarrado com uma corda, para que o corpo possa ser esticado com instrumentos parecidos a uma roda de pinhão. câmaras vio, lembrar das cdos no lustre, que simbolizam a nobreza da despedaçar. o cho deais da realidade social. Assim se pode introduzir uma pequena flange na boca para introduzir água fria até que o corpo esteja inchado, e isso com a frequência e a duração que o juiz e seus jurados acreditem que o corpo possa suportar sem grande perigo. BURMEISTER, Karl Heinz. “La Justicia” de 1559 de Pieter Brueghel el Viejo. *Pensamiento Jurídico*, n. 24, 2009. p. 24.

³⁹ DAMHOUDERE, Joost de. *Enchiridion Rerum Criminalium*. Louvain: Stephani Gualtheri & Ioannis Bathenii, 1554, p. 103.

Figura 2 – Joost Damhoudere, *Enchiridion Rerum Criminalium* (1554).



Em ambas representações, os funcionários da Justiça realizam com zelo suas sinistras atividades. Um traz o balde com água, outro segura o funil cuidadosamente encaixado na garganta do condenado, enquanto um terceiro despeja, com esmero, uma vasilha de água. No chão encontram-se objetos necessários para aquele tipo de tortura. Em Bruegel, entretanto, diferentemente de Damhoudere, há também uma vela acesa, a qual era utilizada para aquecer a gordura de toucinho fervente, que era pingada sobre a pele do torturado⁴⁰. Observa-se que um dos funcionários da Justiça pinga um líquido quente sobre as pernas do prisioneiro. E não é só: a vela, em Bruegel, também simboliza que a tortura era uma prática furtiva, realizada às escondidas, nos porões escuros dos calabouços⁴¹.

Bruegel sinaliza, com essa estranha vela à luz do dia, que a prática da tortura não é, na realidade, uma cura,

⁴⁰ BURMEISTER, Karl Heinz. “La Justicia” de 1559 de Pieter Brueghel el Viejo. *Pensamiento Jurídico*, n. 24, 2009, p. 24.

⁴¹ BURMEISTER, Karl Heinz. “La Justicia” de 1559 de Pieter Brueghel el Viejo. *Pensamiento Jurídico*, n. 24, 2009, p. 24.

e o acusado, sob os cuidados da lei, não é seu paciente. Ela é violência e crueldade. Na obra de Bruegel, essa violência acontece ao lado dos advogados e na frente do juiz e dos oficiais da Justiça. A barriga inchada da vítima sinaliza essa importante diferença em relação à xilogravura de Damhoudere: em Bruegel, o prisioneiro é vítima de tortura e não paciente da cura pela água. No nível dos discursos jurídicos, os acusados são pacientes e há remédios processuais. Sob os cuidados do direito, os acusados recebem sanções terapêuticas, condenações educativas. No nível da realidade do direito, contudo, Bruegel retrata a brutalidade dos dispositivos do direito sobre o corpo do prisioneiro.

Após a “cura pela água”, como uma história em quadradinhos, a narrativa visual parte para um eixo vertical e continua no quadrante central esquerdo, no qual o condenado, de joelhos e segurando o crucifixo com as duas mãos, receberá sua sentença de morte. O juiz e um médico observam enquanto um padre reza uma bênção ao condenado a uma distância segura dos respingos de sangue⁴². Trata-se da jornada de um condenado na linha de produção do direito, de uma indústria administrativa em um tempo anterior à invenção da indústria.

Enquanto isso, os advogados continuam sem olhar ao redor. Não enxergam o que está acontecendo. Eles só olham para seus papéis. Documentos, contratos, escrituras, textos legais. Os advogados tornaram-se legalistas. No quadrante central à direita, em uma sala escura, outro condenado amarrado é conduzido coercitivamente para sua sentença, que se desdobra na cena ao lado, com sua mão amputada pela faca de açougueiro do oficial da Justiça. Também naquele julgamento, os advogados encontram-se com suas cabeças baixas, concentrados apenas nos textos jurídicos.

Continuando a saga do direito, um pouco para frente, no centro da imagem, um homem é pendurado em uma *mancuerda*⁴³, que na Baixa Idade Média era utilizada para elevar o corpo de um criminoso no alto de uma viga de madeira com as mãos e os tornozelos amarrados às costas, por meio de uma corda que ao mesmo tempo sustentava o corpo. Deixava-se o corpo cair em queda livre, mas sem atingir o chão, travando a corda a uma altura adequada para deslocar todos os membros

do seu corpo. Ainda mais adiante, à esquerda, outro tipo de punição: a flagelação. O delinquente fica amarrado ao pelourinho, com o corpo nu, para ser chicoteado por um verdugo. No chão encontram-se suas roupas e um chicote reserva, para o caso de um deles se despedaçar.

Nos quadrantes superiores, acontece o desdobramento de outras formas de condenação: pira, forcas e rodas de despedaçamento. A intensidade dos castigos aumenta. No fundo, uma multidão sem identidade, sem rostos, comandada por soldados em meio a um campo de extermínio, com executados agora sem rostos, sem identidades, indistintos sob a distância dos nossos olhos e dos olhos da Administração Judiciária. Soldados e indivíduos estão de costas e caminham em direção ao futuro, movimentam-se em direção a uma terra deserta, marcada pelo caos, morte e corvos. Se compararmos a *Justicia* de Bruegel com a utopia dos *Effetti del buon Governo in città* de Ambrogio Lorenzetti⁴⁴, a narrativa pictórica de Bruegel parece ser um inferno. Um processo que começa com a assinatura de documentos e termina com corpos em sofrimento.

4 O passado dos mitos: justiça cega e Cristo crucificado

A deusa da Justiça, no centro da imagem, como uma figura totêmica, parece estar absolutamente deslocada, cega, paralisada. Ninguém olha para ela. Todos a ignoram. Ela parece representar apenas o papel de um discurso antiquado no teatro da loucura do direito. Um recurso puramente retórico para legitimar a violência e a brutalidade do poder. A figura da Justiça nos faz sentir a experiência de um pesadelo freudiano, no qual ficamos paralisados ou deslocados, enquanto todos estão surdos ou cegos para nós.

Barnouw⁴⁵ percebeu que a espada da Justiça aponta para o Cristo crucificado. Ela podia apontar para qualquer lugar da cena, mas Bruegel escolheu um alvo: Jesus Cristo crucificado. Qual a relação entre Justiça e Cristo? O que isso significa? Por que Bruegel conectou essas duas figuras, isoladas e ignoradas, por meio de uma linha imaginária comandada pela espada da Justiça?

⁴² KLEIN, H. Arthur. *Graphic worlds of Pieter Bruegel the Elder*. Mineola: Dover Publications, 1963, p. 491.

⁴³ BURMEISTER, Karl Heinz. “La Justicia” de 1559 de Pieter Brueghel el Viejo. *Pensamiento Jurídico*, n. 24, 2009, p. 26.

⁴⁴ LORENZETTI, Ambrogio. *Effetti del buon Governo in città*. Siena: Palazzo Pubblico de Siena, 1338-1340.

⁴⁵ BARNOUW, Adrian J. *The fantasy of Pieter Bruegel*. New York: Lear Publishers, 1947. p. 32.

Cristo foi uma fonte e também vítima da Justiça de sua época. Ele transformou o conceito da justiça antiga, baseada na vingança, na *Lex Talionis*, em um novo conceito de justiça baseado no amor e no perdão. Redenção e sofrimento, culpa e perdão. A posição de Cristo e das duas mulheres em luto ao pé da cruz conecta seu olhar aos executados no campo de morte e não aos funcionários do direito. Situado em uma posição distante da praça dos julgamentos, Cristo parece ser uma figura do passado, um fundamento antigo do direito, uma memória destruída pelos textos jurídicos. Ao mesmo tempo, entretanto, Cristo está de costas para nós, simbolizando o futuro. Como um paradoxo iconográfico, Cristo representa o passado e o futuro ao mesmo tempo. Futuro pretérito, “futuro anterior”⁴⁶, futuro retrospectivo: uma relação entre passado e futuro que apenas se dá na simultaneidade do presente.

De modo semelhante à ambiguidade temporal do Cristo crucificado, a Justiça também é desenhada por Bruegel como uma figura absolutamente anacrônica. Suas roupas são antiquadas para a época. Seu chapéu bicórneo é um chapéu de tolos ou de cortesãos⁴⁷. Sob seus pés, todavia, uma corrente com elos quebrados simboliza a ruptura com o passado, a destruição da memória⁴⁸. A corrente ao pé da Justiça simboliza as correntes da lei. A união do presente com o passado, da lei com a justiça, do mundo prático com a experiência histórica. Bruegel desenhou a corrente quebrada: a ruptura do direito escrito com o direito consuetudinário, a transformação dos referentes do direito no final da Idade Média, a substituição dos fundamentos históricos do direito pelos textos legais.

Porém, a Justiça, tal como Cristo, também apresenta um paradoxo iconográfico: por um lado, ela é apresentada como antiquada, uma figura do passado, substituída pela autossuficiência dos textos jurídicos e pela racionalidade burocrática da Administração da Justiça, por outro lado, a sua posição é de contrapeso, como quando

estamos prestes a realizar um movimento. Observa-se que a posição dos pés da Justiça não é a posição de alguém que está parado, mas de alguém que está prestes a se movimentar, como se a imagem fosse uma fotografia do exato momento anterior à realização de uma ação: um golpe de espada? Um passo em direção à vítima da tortura? Ou apenas a descida do degrau no qual se encontra? A Justiça é apresentada como uma figura anacrônica ao direito, mas ao mesmo tempo está com as correntes da memória quebradas e prestes a realizar alguma coisa, prestes a construir futuro.

As figuras de Cristo e da Justiça são ambas representações anacrônicas nesse mundo do direito. São duas figuras que parecem estar “fora de moda” no novo regime de verdade do direito, que é o regime das leis escritas. Cristo e Justiça tornaram-se discursos fora do mundo, isolados do mundo do direito, como se não pertencessem mais a esse mundo das leis escritas, sem passado e sem história. Direito Canônico e Direito Natural tornaram-se meros discursos e recursos retóricos no jogo das práticas jurídicas.

Há uma encruzilhada simbólica na *Justicia* de Bruegel: a origem do direito não dialoga mais nem com sua finalidade, tampouco com o que estamos fazendo dele hoje. Cristo está de costas para a praça dos julgamentos. E a Justiça, do mesmo modo, também não a enxerga, porque seus olhos estão vendados. Nenhum dos outros personagens também olha para Cristo ou para a Justiça. Eles tornaram-se indiferentes no mundo do direito. Eles estão ali, no processo, presentes e conectados entre si, mas são figuras anacrônicas, retóricas e totêmicas que não desempenham mais um papel fundamental sobre a prática jurídica.

O verdadeiro fundamento do direito em Bruegel é a própria organização judiciária, a Administração da Justiça, a máquina administrativa gigantesca que faz seu trabalho sem sequer perguntar por que e para que. Indivíduos são torturados e mortos pelo espetáculo dos rituais do direito e não por Justiça ou Redenção. O suplício tornou-se a materialização do gládio que simbolizava o poder soberano. Não há mais nenhuma finalidade racional nessa prática jurídica, tampouco um fundamento que a legitime como prática justa. Tal como o seu *Jogos infantis*, *Justicia* também constitui a enciclopédia visual dos jogos instrumentais e irracionais⁴⁹,

⁴⁶ DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967, p. 14; DERRIDA, Jacques. *Force de loi: le “Fondement mystique de l’autorité”*. Paris: Galilée, 1994, p. 88.

⁴⁷ RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. *Representing Justice: invention, controversy, and Rights in City-States and Democratic Courtrooms*. New Haven and London: Yale University Press, 2011, p. 72; SNOW, Edward. *Inside Bruegel: The play of images in Children’s Game*. New York: North Point Press e Farrar, Straus and Giroux, 1997, p. 164.

⁴⁸ MANDERSON, Desmond. *Blindness Visible: Law, Time and Bruegel’s Justice*. *ANU College of Law: Legal Studies Research Paper Series*, n. 18.1, p. 2-20, 2018. p. 10.

⁴⁹ SNOW, Edward. *Inside Bruegel: The play of images in Children’s Game*. New York: North Point Press e Farrar, Straus and Giroux,

sem uma finalidade que não seja a pura diversão. Enquanto, em *Jogos infantis*, os brinquedos são inofensivos, em *Justícia* os brinquedos são letais, para o prazer lúdico e sádico da Lei soberana.

Contra a fundamentação teológica da violência soberana de Jean Bodin, mas também contra a correlação pagã entre *virtu* e *fortuna* de Maquiavel, a *Justícia* de Bruegel demonstra que a sorte dos corpos é comandada não pela *fortuna*, tampouco pela *virtu* soberana ou uma vontade divina, mas pela Administração da Justiça. A virtude do sujeito se desloca para a virtude da organização judiciária. *Opus operatum* e *opus operantis*⁵⁰. E, antecipando-se em quase um século à fundamentação do Poder Soberano de Hobbes, Bruegel ressignifica a violência soberana, não no estado de natureza selvagem ou de barbárie, e sim nos procedimentos, rituais, instrumentos, aparelhos e dispositivos da racionalidade burocrática da Administração. A violência soberana é uma violência que se exerce administrativamente e não anarquicamente.

As figuras de Cristo crucificado e da Justiça com os olhos vendados permite a Bruegel estabelecer, também, uma oposição entre justiça e verdade no direito. Uma contradição entre o que as pessoas e instituições dizem e o que realmente fazem, em nome da Justiça, nos corpos humanos e nos espaços públicos das instituições jurídicas. Como uma grande fábrica de violência soberana, a Justiça não é mais uma unidade coerente, mas uma diversidade incoerente: uma multidão. Ela não é mais o fruto de um ideal mitológico ou de uma autoridade divina, e sim o produto de uma multidão de pessoas, rituais e instituições: fábricas, dispositivos, operadores maquínicos⁵¹ de violência soberana.

Cada personagem está preocupado, apenas, com os detalhes do seu próprio trabalho⁵², da sua própria atribuição funcional, sua competência. É o estereótipo da repartição pública, do Estado burocrático. Os advogados, também, estão totalmente absorvidos nos textos, contratos e escrituras. Eles, também, não enxergam a

realidade. Ninguém a enxerga.

Bruegel mostra que a violência não brota do estado selvagem ou da barbárie que iria fundamentar, sob a metáfora do Leviatã de Hobbes, o Estado moderno, mas da capacidade do homem de se organizar em procedimentos e instrumentos racionais de administração e controle da violência soberana. A violência não é anárquica. Pelo contrário, ela é burocrática, racional, administrativa, manipulada pelos discursos que os homens da lei fazem a respeito da Justiça e de Cristo. Por trás das aparências dos símbolos da Justiça e de Cristo, o direito é violência. Violência racionalizada, administrada, burocratizada. Cristo e Justiça tornaram-se, apenas, duas figuras anacrônicas: o novo mundo do direito é o mundo das leis escritas, sem passado, sem memória, sem história. Cristo crucificado e a Justiça tornaram-se símbolos do passado, diante dos quais a indiferença dos personagens representa a negação da história.

5 O futuro retrospectivo: a venda nos olhos da Justiça (e nos nossos)

Cristo crucificado está de costas para nós. Ele não nos olha. Seu olhar está voltado aos campos de extermínio. Ele olha para o futuro. Do mesmo modo, a Justiça também não olha, nem para nós, tampouco para o que está acontecendo ao seu redor. Seus olhos estão vendados. Ignorante e ignorada por todos, a Justiça, como Cristo, encontra-se isolada e distante da realidade. A venda nos olhos da Justiça, diferentemente da representação simbólica de hoje, não significava imparcialidade ou qualquer outra virtude do direito. Pelo contrário, a venda foi pensada, em suas origens, como crítica à ignorância da Administração Judiciária diante da manipulação e má-fé dos advogados.

Albrecht Dürer, pintor do Renascimento Nórdico, talvez tenha sido um dos primeiros artistas a representar a Justiça com os olhos vendados. Publicada em 1494, essa xilogravura (Figura 3), a ele atribuída, realizada para ilustrar o *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant⁵³, apresenta a Justiça sendo vendada por um tolo. Trata-se de uma sátira, pensada como crítica ao que os advogados fazem em nome da Justiça⁵⁴. Uma simbolização da má-fé ou

1997, p. 166.

⁵⁰ SIMIONI, Rafael Lazzarotto. *Opus operatum e opus operantis*: quando a validade do direito se desconecta da virtude de quem o aplica. *Estudos de Religião*, v. 32, n. 2, p. 139-161, maio/ago. 2018. p. 141.

⁵¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 17.

⁵² MANDERSON, Desmond. *Blindness Visible: Law, Time and Bruegel's Justice*. *ANU College of Law: Legal Studies Research Paper Series*, n. 18.1, p. 2-20, 2018. p. 12.

⁵³ BRANT, Sebastian. *A nau dos insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010, p. 71.

⁵⁴ ROCKENBERGER, Annika. *Albrecht Dürer, Sebastian Brant*

malandragem dos advogados em cegar a justiça para atingirem seus objetivos⁵⁵. Observa-se que o chapéu do tolo de Dürer é semelhante ao chapéu da Justiça de Bruegel.

Figura 3 – Albrecht Dürer, *Das Narrenschiff* (1494).



Cortesia de Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Da janela pode-se ver uma paisagem urbana, a qual estabelece um diálogo crítico com a paisagem utópica dos *Effetti del buon Governo in città* de Ambrogio Lorenzetti⁵⁶. Enquanto a paisagem urbana de Lorenzetti é movimentada e ocupada por pessoas dignas e bens valiosos, a de Dürer é deserta e geométrica, como se o

und die Holzschnitte des Narrenschiff - Erstdrucks (Basel, 1494). *Gutenberg-Jahrbuch*, n. 86, p. 312-329, 2011. p. 321; RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. *Representing Justice: invention, controversy, and Rights in City-States and Democratic Courtrooms*. New Haven and London: Yale University Press, 2011, p. 67.

⁵⁵ Advogados e tabeliães também são ironizados no verbete dos Bandoleiros e Amanuenses, onde se pode ler: “Amanuenses [advogados e tabeliães] e bandoleiros [ladroes] também são ridicularizados por integrar a turba dos néscios. Sua fonte de sustento é quase a mesma: um esfola furtivamente, o outro às claras. Um arrisca a vida, faça chuva ou faça sol; o outro coloca sua alma no tinteiro.” BRANT, Sebastian. *A nau dos insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010. p. 90.

⁵⁶ LORENZETTI, Ambrogio. *Effetti del buon Governo in città*. Siena: Palazzo Pubblico de Siena, 1338-1340.

tolos preparasse a Justiça para um novo tempo, um novo papel, um novo mundo, em uma sala privada que ele comanda. A Justiça de Dürer não foi apenas cegada pelo tolo: sua autonomia também lhe foi usurpada.

Cinco anos depois, contrastando aquela visão satírica, Dürer⁵⁷ apresenta outro conceito de Justiça (Figura 4), não só com os olhos abertos, mas com o olhar iluminado e onisciente dos deuses. Sentada sob um leão e com elementos andrógenos que não permitem identificar com certeza se é uma figura masculina ou feminina, seus olhos de deusa encontram-se totalmente abertos e oniscientes.

Figura 4 – Albrecht Dürer, *Sol Iustitiae* (1499).



Cortesia do The Metropolitan Museum of Art, New York.

Entretanto, de modo surpreendente na história da arte, a cegueira que, tradicionalmente, estava associada à ignorância e ao mal, começa a ser associada à imparcialidade, como uma virtude da Justiça. Durante o século XVI, os artistas começaram a construir estátuas, pinturas e gravuras de uma Justiça cega. Antes, nada escapava aos olhos da Justiça. Em menos de meio século, a cegueira tornou-se símbolo de imparcialidade e abstração, símbolo da ignorância formal às questões pessoais. A

⁵⁷ DÜRER, Albrecht. *Sol Iustitiae*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1499.

venda nos olhos da Justiça, antes, era uma crítica, agora é uma virtude. Em 1559, a imagem de Bruegel encontrava-se na transição da questão, na ambivalência dos dois significados.

Bruegel desenha uma Justiça diante da qual todos nós somos cegos. Todos estamos com nossos olhos igualmente vendados. Em meio a uma hiperatividade caótica de personagens, cheios de detalhes e que combinam uma dimensão linear com outra tridimensional, a *Justitia* de Bruegel não apenas representa nossa cegueira: ela nos cega de verdade. No primeiro olhar lançado a ela, não vemos nada além de um caos complexo e absurdo. Por meio dessa densidade visual sufocante, Bruegel demonstra exatamente nossa cegueira, nossa incapacidade de enxergar a realidade do direito em suas diversas temporalidades e contradições. É uma obra difícil de ser lida e não é prazerosa. Ela não é uma representação “bonita” ou agradável do direito. Bruegel nos convida a participar da experiência de uma perspectiva míope do direito. A experiência dos seus próprios personagens.

Bruegel não apenas desenha uma representação da justiça e do direito da sua época. Ele nos coloca na posição de um dos seus personagens. Ele nos inclui no próprio objeto da observação, demonstrando como nós também somos igualmente cegos a respeito da realidade do direito. Ele demonstra que vendamos os olhos da Justiça para justificar nossa própria cegueira. “*Justitia’s blindness lulls and tricks us into not seeing our own blindness*”⁵⁸. Ela simboliza e justifica o fato de vivermos em um país com índices brutais de desigualdades e injustiça sociais, acontecendo cotidianamente ao nosso redor, sem que enxerguemos isso.

Nós somos a Justiça de Bruegel. Deslocados, ignorantes e ignorados. Com vestes antiquadas e chapéus de bobo. Um mundo de violência, dor, sofrimento e morte acontecendo ao nosso redor e não o enxergamos, porque nossos olhos estão vendados. Todos estamos, nós e os personagens de Bruegel, igualmente indiferentes aos horrores da violência soberana. Reconhecemos a singularidade dos corpos como um valor importante dos direitos humanos, como a Justiça em um pedestal de correntes quebradas, mas nossa existência não passa de um discurso, de uma retórica humanista ou, como poderíamos dizer hoje, de estatística. Tornamo-nos cegos e por isso cegamos, igualmente, a Justiça.

⁵⁸ CAPERS, I. Bennett. Blind Justice. *Yale Journal of Law & the Humanities*, v. 24, n. 1, p. 179-189, 2012. p. 184.

6 O futuro do direito: um espaço vazio na praça dos julgamentos

Bruegel deixa um espaço vazio no centro da imagem. A praça dos julgamentos ainda possui espaço. Ainda há lugares a serem ocupados nessa odisseia escatológica do direito. Lugares centrais que, por se situarem exatamente no meio da imagem, podem permitir o estabelecimento de relações diferentes, criativas, inovadoras. Bruegel nos convida a ocupar esse espaço em branco. Chama-nos a continuar seu desenho. Transformar o direito. Criar um novo futuro para o direito.

O espaço vazio na praça simboliza a permanente incompletude do direito. Por mais enciclopédico que seja o esforço descritivo dos atos jurídicos, do processo e das consequências do direito, sempre há ausências, sempre resta um espaço não marcado⁵⁹. Rastos de significação à sombra dos discursos. Potências que não se tornaram atos. Sempre há tempo para cruzar a linha de fronteira que nos separa do objeto, para nele inscrevermos uma nova história, um novo tempo, um novo sentido do direito. Não podemos apagar a barbárie e a violência, tampouco as roupas anacrônicas, o chapéu de tola e a venda nos olhos da Justiça, mas podemos, depois de cinco séculos, completar o desenho de Bruegel com aquilo que pensamos ser importante para o futuro que queremos para o direito.

Bruegel poderia, como fez nos desenhos das outras *Setes Virtudes*, completar os espaços de resignificação da obra com um conteúdo definido por ele mesmo. Como Autor, ele poderia ter usado seu poder soberano e definido, ele mesmo, a completude da sua representação soberana do direito e da justiça. Todavia, o artista criou uma exceção soberana em sua obra: um espaço de indistinção, uma praça pública com lugares não marcados e ainda não ocupados pela Administração Judiciária da sua época. Como soberano do seu próprio desenho, Bruegel institucionaliza, simbolicamente, um espaço vazio no meio da hiperatividade, complexidade e da alta densidade dos elementos. É a esfera pública, o espaço reservado para nossa participação, não apenas como destinatários, funcionários ou expectadores do direito, mas sobretudo como autores do nosso direito.

Nem *polis*, tampouco *oikos*. Nem *civitas*, tampouco

⁵⁹ ROCHA, Leonel Severo (org.). *Paradoxos da auto-observação: recursos da teoria jurídica contemporânea*. Curitiba: JM, 1997. p. 17.

domus. O espaço vazio na praça de Bruegel simboliza aquele limiar entre o público e o privado, entre Estado e sociedade civil. Um espaço que Habermas⁶⁰ identificou como uma nova esfera política, cujo surgimento se deu justamente no século XVI, o século de Bruegel. É a esfera pública, o lugar no qual nos encontramos para discutir, interagir e formar nossa opinião e vontade a respeito das coisas do mundo. É o espaço da imprensa, das escolas, universidades, clubes, igrejas, no qual, obviamente, nem todos são convidados a participar, mas é também o espaço da democracia.

O espaço não marcado no centro do desenho simboliza a) a incompletude do direito; b) a possibilidade de transformação; e c) a consequente responsabilidade que temos na participação democrática do direito. Bruegel enxergou um direito essencialmente incompleto, inacabado, com fissuras regulatórias e espaços de ressignificação a serem ocupados. Tal como Ésquilo⁶¹, a incompletude do direito, contudo, não é a sua maldição, mas, pelo contrário, é sua salvação. São justamente as incompletudes do direito que permitem a construção criativa das soluções jurídicas e a criam os motivos para a transformação do direito, para a ruptura com seu passado histórico, de modo a inaugurar novas possibilidades de futuro. Bruegel, como Ésquilo, subverte a maldição da incompletude do direito e demonstra que é justamente ela que possibilita a sua transformação.

Assim Bruegel representa o direito e a justiça sob um olhar transtemporal. Ele utiliza os símbolos da Justiça de sua época, mas estabelece relações que antecipam movimentos políticos de cinco séculos. Mobilizando espaços densamente preenchidos, combinados com espaços vazios, Bruegel não apenas define a Justiça da sua época: ele a coloca em posição de contrapeso, de preparação, aguardando nossa entrada em cena para realizá-la efetivamente.

Talvez esse seja o motivo pelo qual Bruegel desenhava uma falange de guardas armados protegendo ou capturando⁶² — ou segregando — a Justiça. Os guardas estão posicionados exatamente como uma barreira que separa a Justiça do espaço a ser ocupado. A posição de

contrapeso da Justiça vendada simboliza a ansiedade, a espera paradoxalmente hiperativa de que nós façamos algo para mudar essa realidade brutal das práticas jurídicas. Um apelo silencioso pela nossa participação democrática.

7 Considerações finais

A arte constrói imaginários e formas de representação da realidade que se inscrevem na estrutura da nossa cultura jurídica. A arte interroga, surpreende, desestabiliza as estruturas dogmáticas do pensamento jurídico. Sua linguagem estética possui uma potência crítica, reflexiva e inovadora para se pensar o direito, a política e a sociedade. Tão interessante quanto o direito da arte, a arte do direito desafia o pensamento jurídico a compreender novas formas de significação e novos modos de construção do sentido do direito.

As artes visuais conseguem conectar, em um mesmo espaço de significação, ideias e sentimentos, conceitos e objetos, objetividades e subjetividades, mas também conseguem conectar diferentes temporalidades. *Justicia* de Pieter Bruegel é uma obra genial sobre a relação entre passado, presente e futuro do direito.

Justicia é essencialmente uma obra sobre o tempo do direito, ou melhor, sobre as diferentes temporalidades do direito: o presente de um processo judicial que começa com a assinatura de documentos e termina com os corpos em sofrimento; o passado dos fundamentos místicos do direito nas figuras de Cristo crucificado e da Justiça vendada; o futuro retrospectivo que todos nós eu, você e todos os demais personagens da *Justicia* não podemos enxergar e que se encontra simbolizado na relação entre a venda dos olhos da Justiça e a indiferença dos demais personagens; e o futuro não retrospectivo do direito, isto é, o futuro em aberto, o horizonte de possibilidades de transformação ou de ressignificação das nossas práticas jurídicas, simbolizado por um espaço vazio, ainda a ser ocupado, no centro da imagem, no centro da praça dos julgamentos.

O desenho de Bruegel não é apenas um objeto do mundo físico que representa uma visão interessante do direito. É um desenho que nos inclui como um dos seus personagens principais. Ao olharmos a *Justicia* de Bruegel, experimentamos a mesma cegueira dos seus personagens. A densidade e complexidade das relações

⁶⁰ HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press, 1991. p. 57.

⁶¹ ÉSQUILO. *A trilogia de Orestes*. São Paulo: Ediouro, 1988.

⁶² SNOW, Edward. *Inside Bruegel: The play of images in Children's Game*. New York: North Point Press e Farrar, Straus and Giroux, 1997, p. 164.

que ele estabeleceu entre os elementos da imagem nos colocam sob a mesma perspectiva míope dos seus personagens. Assim Bruegel nos mostra que não apenas a Justiça se tornou cega, mas todos nós estamos igualmente cegos a respeito da realidade do direito. Cegos em relação ao passado histórico dos seus fundamentos, cegos em relação à violência do direito no presente e cegos também em relação ao futuro retrospectivo, ao significado que nossas práticas e símbolos de hoje terão no futuro que nos é desconhecido.

Bruegel fala das transformações do direito, especialmente da perda dos seus fundamentos tradicionais o Direito Natural e a cosmologia cristã e sua substituição pelos textos jurídicos – leis, contratos, escrituras e documentos. A Justiça e Cristo tornaram-se apenas figuras retóricas do discurso jurídico, isoladas do mundo do direito e distantes das pessoas. Na realidade, o fundamento da violência jurídica repousa em uma prática administrativa, burocrática, racionalizada e autorreferente, que define a Administração Judiciária. A violência soberana é uma violência que se exerce administrativamente e não anarquicamente.

Nem juristas, tampouco legisladores. Bruegel contraria, antecipadamente, tanto o paradigma jusnaturalista do direito dos juristas, quanto o liberal-positivista do direito dos legisladores. Na verdade, ele deixa, inteligentemente, um espaço em branco, um lugar vazio na praça dos julgamentos, convidando-nos a continuar seu desenho, inscrevendo nele novas relações, novas possibilidades de ressignificação do direito e da justiça. Está sob nossa responsabilidade continua-lo ou deixá-lo como está. Por isso podemos afirmar que, sob uma leitura jurídica, a *Justicia* de Bruegel é um diálogo sobre os fundamentos históricos do passado do direito, a violência soberana do presente e o futuro da nossa responsabilidade pela ressignificação do direito.

Cinco séculos depois, François Ost⁶³, para citar um jurista belga, também resgata a discussão das diferentes temporalidades do direito: memória, perdão, promessa e questionamento. De um lado, o passado como memória: para não esquecermos os fundamentos da nossa prática; mas também como perdão: para desconectarmos o passado e abrirmos a possibilidade de um futuro diferente. Por outro lado, o futuro como promessa, para criarmos vínculos com nossos valores e objetivos, mas também como questionamento, para desconectarmos

a noção de um futuro como destino e abrirmos a possibilidade do diferente. Mais do que uma discussão sobre a venda nos olhos da Justiça, a gravura de Bruegel nos convida a experimentar nossa própria cegueira sobre as relações entre essas diferentes temporalidades do direito.

Bruegel nos coloca na posição de um observador que não está na terra. Não estamos no chão. Vemos tudo do alto, no mesmo nível que Cristo crucificado. O espaço vazio no centro da imagem é o nosso lugar. É o espaço ainda a ser ocupado. O direito de Bruegel não está completo, nunca está completo. Podemos ocupar aquele espaço em meio à barbárie, violência e irracionalidade dos rituais do direito. Como artistas não necessariamente como juristas, podemos continuar a obra de Bruegel e desenhar um novo futuro do direito.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.
- AINSWORTH, Maryan W.; CHRISTIANSEN, Keith (org.). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandisch Painting in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988.
- ANFAM, David. De Kooning, Bosch and Bruegel: some fundamental themes. *The Burlington Magazine*, v. 145, n. 1207, p. 705-715, out. 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BARNOUW, Adrian J. *The fantasy of Pieter Bruegel*. New York: Lear Publishers, 1947.
- BERGAMASCHI, Giovanna et al. *Bruegel: regards sur la peinture*. Paris: Fabbri, 1988.
- BOUCQUEY, Thierry. *Mirages de la farce: fête des fous, Bruegel et Molière*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- BRANT, Sebastian. *A nau dos insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010.
- BRUEGEL, Pieter. *Justicia*. Washington, DC: National Gallery of Art, 1559.

⁶³ OST, François. *Le temps du droit*. Paris: Odile Jacob, 1999.

- BURMEISTER, Karl Heinz. “La Justicia” de 1559 de Pieter Brueghel el Viejo. *Pensamiento Jurídico*, n. 24, p. 19-37, 2009.
- CAHAN, Claudia Lyn; RILEY, Catherine. *Bosch-Bruegel: and the Northern Renaissance*. New York: Avenel Books, 1980.
- CAPERS, I. Bennett. Blind Justice. *Yale Journal of Law & the Humanities*, v. 24, n. 1, p. 179-189, 2012.
- CHAPUIS, Julien. Early Netherlandish painting: shifting perspectives. In: AINSWORTH, Maryan W.; CHRISTIANSEN, Keith (org.). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988. p. 3-22.
- CUTTLER, Charles D. *Northern painting: from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- DAMHOUDERE, Joost de. *Enchiridion Rerum Criminalium*. Louvain: Stephani Gualtheri & Ioannis Bathenii, 1554.
- DAMHOUDERE, Joost de. *Praxis rerum criminalium: Gründtliche und rechte nderweysung welcher massen in Rechtfertigung peinlicher Sachen*. Franckfurt am Mayn: N. Bassee, 1575.
- DAVIS, Howard McParlin. Fantasy and irony in Peter Bruegel’s prints. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n. 10, p. 291-295, 1943.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Force de loi: le “Fondement mystique de l’autorité”*. Paris: Galilée, 1994.
- DÜRER, Albrecht. *Das Narrenschiff*. New Haven: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, 1494.
- DÜRER, Albrecht. *Sol Iustitiae*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1499.
- ÉSQUILO. *A trilogia de Orestes*. São Paulo: Ediouro, 1988.
- FOOTE, Timothy. *The world of Bruegel: C. 1525-1566*. Alexandria: Time-Life Books, 1968.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- GIBSON, Walter S. *Pieter Bruegel and the art of laughter*. Berkeley, Los Angeles e London: University of California Press, 2006.
- GIBSON, Walter S. *Pleasant places: the rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2000.
- HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- KLEIN, H. Arthur. *Graphic worlds of Pieter Bruegel the Elder*. Mineola: Dover Publications, 1963.
- LORENZETTI, Ambrogio. *Effetti del buon Governo in città*. Siena: Palazzo Pubblico de Siena, 1338-1340.
- LUHMANN, Niklas. *El arte de la sociedad*. México: Herder Editorial e Universidad Iberoamericana, 2005.
- MANDERSON, Desmond. Blindness Visible: Law, Time and Bruegel’s Justice. *ANU College of Law: Legal Studies Research Paper Series*, n. 18.1, p. 2-20, 2018.
- MICHEL, Émile; CHARLES, Victoria. *Pieter Bruegel*. New York: Parkstone International, 2011.
- MÜHLBERGER, Richard. *What makes a Bruegel a Bruegel?* New York: The Metropolitan Museum of Art e Viking, 1993.
- ORENSTEIN, Nadine M. *Pieter Bruegel, the Elder: Drawings and Prints*. New York e New Haven: Metropolitan Museum of Art e Yale University Press, 1981.
- ORENSTEIN, Nadine M. Pieter Bruegel, the Land, and the Peasants. In: AINSWORTH, Maryan W.; CHRISTIANSEN, Keith (org.). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988. p. 379-391.
- OST, François. *Le temps du droit*. Paris: Odile Jacob, 1999.
- PAYRÓ, Julio E. El juicio del siglo XX. In: GROTE, Andreas; PAYRÓ, Julio E. *Bruegel: pinacoteca de los genios*. Buenos Aires: Editorial Codex, 1964.
- RABELAIS, François. *Gargantua*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.
- RABELAIS, François. *Pantagruel: Rei dos Dípsodos*. Lisboa, Frenesi, 1997.

- RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. *Representing Justice: invention, controversy, and Rights in City-States and Democratic Courtrooms*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.
- ROCHA, Leonel Severo (org.). *Paradoxos da auto-observação: recursos da teoria jurídica contemporânea*. Curitiba: JM, 1997.
- ROCKENBERGER, Annika. Albrecht Dürer, Sebastian Brant und die Holzschnitte des Narrenschiff - Erstdrucks (Basel, 1494). *Gutenberg-Jahrbuch*, n. 86, p. 312-329, 2011.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Ediouro, 1992.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Stultitiae Laus*. Basileia: Gottl. Beckerus, 1780.
- SIMIONI, Rafael Lazzarotto. A Jurisprudenz de Gustav Klimt: direito, esfera pública e violência soberana. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 5, n. 1, p. 37-68, jan./jun. 2019.
- SIMIONI, Rafael Lazzarotto. Opus operatum e opus operantis: quando a validade do direito se desconecta da virtude de quem o aplica. *Estudos de Religião*, v. 32, n. 2, p. 139-161, maio/ago. 2018.
- SNOW, Edward. *Inside Bruegel: The play of images in Children's Game*. New York: North Point Press e Farrar, Straus and Giroux, 1997.
- TOLNAY, Charles De. *The Drawings of Pieter Bruegel the Elder*. London: Zwemmer, 1952.