

O contrato visual: alegoria feminina e contrato sexual na história da cultura jurídica

Ana Vanzin¹

Resumo

Este artigo investiga por que as grandes abstrações jurídicas — Justiça, República, Liberdade, Lei — são sistematicamente representadas por corpos femininos na tradição iconográfica ocidental. Partindo da abertura metodológica que a iconologia jurídica histórica de Georges Martyn ofereceu à história da cultura jurídica de Paolo Grossi e António Manuel Hespanha, o texto propõe que a dimensão visual dessa cultura possui uma gramática de gênero que permanece invisível ao paradigma vigente. A hipótese central articula Carole Pateman e Marina Warner: assim como o contrato social pressupõe um *contrato sexual* oculto que subordina as mulheres enquanto proclama liberdade universal, a iconografia jurídica opera um *contrato visual* que captura o corpo feminino para representar a ordem jurídica da qual as mulheres foram historicamente excluídas como sujeitos. A análise mobiliza o método dos três níveis de Panofsky — tal como adaptado por Martyn para imagens jurídicas — e o aplica à genealogia da venda da Justitia (1494–1603), demonstrando como a passagem do registro satírico ao alegórico constitui o momento fundacional desse contrato visual, cuja eficácia se estende às codificações oitocentistas e às constituições republicanas contemporâneas. O artigo conclui que reconhecer o contrato visual não refuta a história da cultura jurídica, mas a expande criticamente ao revelar uma camada de naturalização da exclusão de gênero que o historicismo jurídico humanista ainda não tematizou.

Palavras-chave: Contrato visual. Iconologia jurídica. Contrato sexual. Alegoria feminina. Justitia. História da cultura jurídica.

Abstract: This article investigates why the great legal abstractions — Justice, Republic, Freedom, Law — are systematically represented by female bodies in the Western iconographic tradition. Building on the methodological opening that Georges Martyn's historical legal iconology offered to the legal culture history of Paolo Grossi and António Manuel Hespanha, the text proposes that the visual dimension of legal culture possesses a gender grammar that remains invisible to the prevailing paradigm. The central hypothesis articulates Carole Pateman and Ma-

¹Doutoranda em Direito, Programa de Pós-Graduação em Direito (PPGD), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: ana.vanzin@posgrad.ufsc.br. Pesquisa vinculada ao grupo Ius Gentium (UFSC/CNPq).

rina Warner: just as the social contract presupposes a hidden *sexual contract* that subordinates women while proclaiming universal freedom, legal iconography operates a *visual contract* that captures the female body to represent the legal order from which women were historically excluded as subjects. The analysis mobilizes Panofsky's three-level method — as adapted by Martyn for legal images — and Warburg's concept of *Pathosformel*, applying them to the genealogy of Justitia's blindfold (1494–1603) and to a pre-iconographic reading of Dürer's woodcut in *Das Narrenschiff*. The article concludes that recognizing the visual contract does not refute legal culture history but critically expands it by revealing a layer of gender exclusion naturalization that humanistic legal historicism has not yet thematized.

Keywords: Visual contract. Legal iconology. Sexual contract. Feminine allegory. Justitia. Legal culture history.

1. A cultura jurídica como cultura visual

A renovação historiográfica operada pelo historicismo jurídico humanista europeu transformou o modo como se compreende o direito no tempo. Paolo Grossi, em sua crítica às “mitologias jurídicas da modernidade”, demonstrou que o direito não se reduz a um conjunto de normas emanadas do Estado, mas constitui uma dimensão da cultura — um artefato que exprime mentalidades, relações de poder e modos de vida (Grossi, 2007). Na mesma direção, António Manuel Hespanha propôs a noção de *cultura jurídica europeia* como totalidade que integra doutrina, prática e imaginário, recusando a leitura estritamente normativista da história do direito (Hespanha, 2005). Essa tradição encontrou na Universidade Federal de Santa Catarina um polo de recepção e desenvolvimento, sobretudo através do trabalho editorial e acadêmico de Arno Dal Ri Jr. e do grupo Ius Commune, que traduziram e contextualizaram as obras de Grossi e Hespanha para o debate brasileiro (Grossi, 2007; Hespanha, 2005).

Um passo decisivo nessa trajetória foi a abertura para a *dimensão visual* da cultura jurídica. Em 2018, o volume coletivo *The Art of Law*, organizado por Stefan Huygebaert, Georges Martyn e outros, consolidou o campo da *iconologia jurídica histórica* (*historical legal iconology*) ao reunir historiadores do direito e da arte em torno de um objeto comum: as representações artísticas da lei e da justiça, dos *exempla iustitiae* medievais às alegorias dos Palácios de Justiça oitocentistas (Huygebaert et al., 2018). Na introdução programática desse volume, Martyn situou a iconologia jurídica como campo interdisciplinar emergente, propondo que a

aplicação dos três níveis de Erwin Panofsky — descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica — às imagens jurídicas permite acessar camadas de sentido que os documentos escritos não revelam (Martyn, 2018).

A convergência entre essas duas tradições — a história da cultura jurídica e a iconologia jurídica — materializou-se institucionalmente nos XVI Encontros de História do Direito da UFSC (2019), dedicados ao tema *Printing & Iconology as Legal-Historical Sources*, onde Martyn apresentou sua “Introdução à iconologia histórica do direito”, publicada nos anais organizados por Dal Ri Jr. (Dal Ri Jr., 2020; Martyn, 2020). Esse evento marcou um ponto de inflexão: pela primeira vez no contexto brasileiro, a imagem jurídica foi reconhecida como *fonte* historiográfica legítima, e não mera ilustração decorativa de narrativas normativas.

Contudo, a abertura visual da história da cultura jurídica permaneceu circunscrita ao registro da *legitimação*. Tanto no enquadramento de Martyn quanto na tradição mais ampla que vai de Panofsky a W. J. T. Mitchell (Panofsky, 1939; Panofsky, 1955; Mitchell, 1986), a análise iconológica pergunta *o que* a imagem significa e *como* ela legitima uma ordem social — mas não pergunta *por que o corpo que porta essa significação é feminino*. É esse silêncio que o presente artigo pretende tornar audível.

1.1. Nota metodológica

O presente artigo constitui pesquisa bibliográfica e iconográfica, situada na confluência entre a história da cultura jurídica, a iconologia e a teoria feminista do contratualismo. O método adotado articula duas tradições: a iconologia de Erwin Panofsky, em seus três níveis de leitura — descrição pré-iconográfica (formas e motivos), análise iconográfica (temas e convenções) e interpretação iconológica (significado intrínseco) —, tal como adaptada por Martyn para o objeto jurídico; e o conceito warburgiano de *Pathosformel* (fórmula de *pathos*), que descreve a sobrevivência (*Nachleben*) de gestos expressivos carregados de energia afetiva que migram entre épocas e contextos culturais (Warburg, 1999). A *Pathosformel* é pertinente porque permite explicar não apenas *o que* a Justitia significa em cada período, mas *como* uma mesma configuração gestual — o corpo feminino portando atributos de autoridade — persiste através dos séculos mudando de valência sem mudar de forma. A Justitia vendada é, nesse sentido, uma *Pathosformel* jurídica: um gesto expressivo (a mulher cega que julga) cuja energia afetiva se inverte da sátira à veneração sem que o corpo que a sustenta se altere.

O corpus visual selecionado concentra-se em três marcos genealógicos da venda — a

xilogravura do *Narrenschiff* de Brant (1494), a fonte da Justiça de Gieng em Berna (1543) e a codificação de Ripa na *Iconologia* (1603) —, complementados por um caso ibero-americano (a alegoria republicana brasileira) que permite testar a validade do argumento fora do eixo franco-germânico. A escolha desse corpus é deliberada: não pretende esgotar a iconografia da Justiça, mas isolar a genealogia do atributo que melhor revela o contrato visual em operação.

Cabe ainda uma referência à contribuição de Michael Stolleis, cujo *Das Auge des Gesetzes* (2004) constitui o estudo mais completo sobre a metafórica visual do direito na tradição germânica. Stolleis demonstra que imagens como o “olho da lei” não são ornamentos, mas *dispositivos epistemológicos* que estruturam a compreensão coletiva do que é o direito (Stolleis, 2004). O presente artigo estende essa percepção ao perguntar o que Stolleis não perguntou: por que o corpo que porta esses dispositivos é feminino.

2. O problema de gênero que a iconologia não vê

A constatação é elementar e, precisamente por isso, perturbadora: Justiça, República, Liberdade, Verdade, Prudência, Caridade — as grandes abstrações que povoam o imaginário jurídico e político ocidental são, quase sem exceção, representadas por figuras femininas. Marina Warner, em *Monuments and Maidens*, observa o paradoxo entre a escolha convencional de figuras femininas para personificar ideais e a exclusão das mulheres concretas da realização desses ideais (Warner, 1985). A Justiça é uma mulher, mas não porque se considere que as mulheres sejam justas.

O paradoxo de Warner é descritivo; ele identifica a estrutura, mas não a explica. Por que, afinal, o corpo feminino foi eleito como suporte privilegiado da alegoria jurídica? A resposta convencional, herdada de Cesare Ripa e da tradição emblemática, aponta para uma convenção linguística: em latim e nas línguas neolatinas, os substantivos abstratos — *Iustitia*, *Libertas*, *Veritas*, *Prudentia* — são gramaticalmente femininos, e a tradição artística limitar-se-ia a traduzir o gênero gramatical em gênero visual (Ripa, 1603). Essa explicação é insuficiente por pelo menos duas razões. Primeiro, ela toma por *causa* o que é apenas *condição*: o fato de *Iustitia* ser feminino em latim não obriga ninguém a representá-la como mulher — é uma escolha cultural, não uma dedução gramatical. Segundo, ela não explica a *persistência* da convenção muito além das línguas que a motivaram: em inglês, *Justice* não tem gênero gramatical, mas Lady Justice continua feminina.

A iconologia jurídica de Martyn opera com rigor nos dois primeiros níveis de Panofsky —

a descrição formal (primeiro nível) e a identificação das convenções (segundo nível) — e avança ao terceiro nível ao perguntar como as imagens jurídicas legitimam a autoridade institucional. Mas o terceiro nível panofskiano, na formulação original de Panofsky, é também o nível de tendências culturais profundas que se expressam nas formas visuais (Panofsky, 1939). Ora, se a iconologia jurídica se propõe a alcançar esse terceiro nível, ela precisa enfrentar a pergunta: o que revela sobre a “mente” de uma cultura jurídica o fato de ela escolher, sistematicamente, o corpo feminino para representar seus valores mais elevados — e, simultaneamente, excluir as mulheres reais do exercício desses mesmos valores?

Não se trata de uma insuficiência do método de Martyn, mas de uma *delimitação do seu domínio*. A iconologia jurídica histórica foi construída para responder a perguntas sobre legitimação institucional; a pergunta sobre gênero pertence a outro registro — o registro da *crítica da representação*. É esse registro que Carole Pateman abre e que este artigo propõe estender ao campo visual. Para tanto, é necessário articular a teoria feminista do contrato com a análise iconológica — passagem que a próxima seção empreende.

3. Do contrato sexual ao contrato visual

3.1. O contrato sexual como estrutura oculta

Em *The Sexual Contract* (1988), Carole Pateman demonstrou que a narrativa canônica do contrato social — de Hobbes a Rawls, passando por Locke e Rousseau — pressupõe um contrato anterior, não narrado, que subordina as mulheres aos homens. Esse *contrato sexual* não é uma fase superada da história política; ele é a condição de possibilidade do próprio contrato social, pois é através dele que se estabelece o direito sexual masculino (*male sex-right*) que estrutura as instituições da modernidade: o casamento, o emprego, a cidadania (Pateman, 1988).

O gesto teórico de Pateman não consiste em acrescentar uma variável esquecida (gênero) a uma teoria já completa (o contratualismo), mas em mostrar que a teoria *depende estruturalmente* da omissão. O contrato social não é incompleto; ele é *funcionalmente cego* à subordinação que o sustenta. Na leitura de Pateman, a tradição contratualista trata as mulheres como simultaneamente incapazes de consentir e sempre disponíveis para consentir — o que significa que o seu consentimento é, ao mesmo tempo, irrelevante e presumido (Pateman, 1988). Trinta anos depois, Pateman reafirmou a atualidade dessa estrutura, mostrando como ela persiste nos contratos de trabalho, nos contratos de barriga de aluguel e nas políticas de *welfare* (Pateman,

2018).

3.2. A hipótese do contrato visual: definição e mecanismo

A hipótese que este artigo propõe é que a iconografia jurídica opera uma estrutura análoga — não causal, mas *homóloga* — à do contrato sexual. Assim como o contrato social proclama liberdade universal enquanto pressupõe a subordinação das mulheres, a representação visual da Justiça (e das demais alegorias jurídicas) *utiliza* o corpo feminino para simbolizar a universalidade da lei enquanto *naturaliza* a exclusão das mulheres reais do campo jurídico. A essa estrutura, propomos chamar *contrato visual*.

Cabe precisar o conceito. Definimos *contrato visual* como a estrutura semiótica recorrente pela qual a iconografia jurídica ocidental mobiliza o corpo feminino como suporte privilegiado da abstração normativa, produzindo simultaneamente dois efeitos: (i) a *representação da universalidade* do direito através de uma figura que encarna imparcialidade, equidade e transcendência; e (ii) a *naturalização da exclusão* das mulheres concretas do exercício dos direitos e funções que essa mesma figura simboliza. O contrato visual não é uma metáfora: ele designa um *mecanismo* específico — a conversão de uma escolha cultural (representar o direito por corpos femininos) em evidência natural (a feminilidade da alegoria como dado inquestionável) — que opera no registro visual de modo distinto do registro discursivo ou doutrinário.

A especificidade visual do contrato reside em três propriedades que o distinguem tanto do contrato sexual de Pateman quanto da análise iconológica convencional. Primeiro, a *imediatez*: ao contrário do argumento filosófico, que exige mediação conceitual, a imagem produz reconhecimento instantâneo — a Justiça *é* uma mulher antes de qualquer reflexão. Segundo, a *iterabilidade*: a repetição da mesma figura em selos, fachadas, códigos e tribunais ao longo de séculos sedimenta a associação até torná-la invisível como escolha. Terceiro, a *despersonalização*: o corpo feminino alegórico não remete a nenhuma mulher particular, operando como um significante esvaziado que pode ser investido de qualquer conteúdo institucional — precisamente porque a mulher concreta foi evacuada da representação.

O contrato visual não é um acordo deliberado; ninguém se sentou à mesa para decidir que a Justiça deveria ser uma mulher. Ele opera, como o contrato sexual de Pateman, por *naturalização*: parece tão óbvio que a Justiça seja feminina que a pergunta “por que uma mulher?” raramente é formulada. Mas, diferentemente do contrato sexual — que Pateman analisa no plano da teoria política —, o contrato visual opera no plano da *percepção*: ele não argumenta,

ele *mostra*; não exclui por via normativa, mas torna a exclusão *imperceptível* por via estética.

O contrato visual funciona em três registros simultâneos:

1. **Captura simbólica:** o corpo feminino é mobilizado como veículo da abstração jurídica, mas a mulher concreta desaparece no processo. A Justitia não representa *uma* mulher; ela representa a Justiça *apesar* de ser uma mulher.
2. **Naturalização da exclusão:** ao tornar visualmente “natural” que a Justiça seja feminina, o contrato visual torna invisível o paradoxo que Warner identificou — a presença simbólica das mulheres coexiste com sua ausência institucional.
3. **Legitimação circular:** a alegoria feminina confere ao direito uma aura de atemporalidade e universalidade (a mulher-símbolo transcende a história), enquanto o direito confere à alegoria um estatuto institucional (ela adorna os palácios, os códigos, os selos). Cada polo legitima o outro.

A analogia com Pateman é estrutural — não causal. O contrato visual não *produz* a exclusão das mulheres; ele a *naturaliza*. Não é porque a Justitia é feminina que as mulheres foram excluídas do direito, mas a feminilidade da Justitia torna essa exclusão imperceptível, porque a presença simbólica funciona como substituto da presença real.

4. A genealogia da venda: do riso à naturalização

Para demonstrar como o contrato visual opera concretamente, propomos uma leitura iconológica da *venda da Justitia* — o atributo mais disputado e mais revelador da alegoria jurídica.

4.1. 1494: a venda como sátira — uma leitura em três níveis

A primeira representação conhecida de uma Justitia vendada é uma xilogravura atribuída a Albrecht Dürer, publicada em *Das Narrenschiff* (*A Nau dos Insensatos*) de Sebastian Brant, em 1494 (Brant, 1494). A imagem merece uma leitura detida nos três níveis panofskianos, pois é nela que o contrato visual encontra seu momento fundacional.

Nível pré-iconográfico (descrição formal). A xilogravura, de formato retangular vertical (~11 × 8 cm na edição princeps de Johann Bergmann von Olpe, Basel, 1494), apresenta uma composição em três planos. No plano central, uma figura feminina de corpo inteiro, vestida com

túnica longa e manto, porta na mão esquerda uma balança cujos pratos estão visivelmente desiguais. Os olhos da figura estão cobertos por um tecido claro, aplicado por trás por uma segunda figura — um homem baixo, vestido com traje de bobo (Narrenkappe), com guizos e orelhas de asno. O bobo está posicionado atrás e acima da mulher, em posição de domínio gestual: seus braços envolvem a cabeça feminina para fixar a venda. No plano inferior, figuras masculinas de toga — advogados ou juízes — manipulam os pratos da balança com as mãos. No plano superior, uma moldura arquitectónica sugere o interior de um tribunal. A composição é marcada por uma assimetria dinâmica: todos os agentes masculinos *agem* (vendando, manipulando), enquanto o único corpo feminino *recebe* a ação. A postura da Justitia é rígida, frontal, de braços semiabertos — uma passividade corporal que contrasta com a agitação dos corpos masculinos ao redor.

Nível iconográfico (identificação temática). A figura feminina é identificável como Justitia pela balança. O bobo pertence ao repertório do *Narrenliteratur* (literatura dos tolos), gênero satírico florescente na Basileia humanista de fins do século XV. As figuras togadas representam as profissões jurídicas — alvo recorrente da sátira de Brant. O sentido é inequivocamente negativo: a cegueira não é virtude, mas corrupção. A Justiça não *escolhe* não ver; ela é *impedida* de ver por forças externas — a loucura, a ganância, a venalidade forense (Hayaert, 2018).

Nível iconológico (significado intrínseco). É neste terceiro nível que a leitura de gênero se torna indispensável. O que a imagem revela, para além da sátira profissional, é uma *relação de gênero*: um corpo feminino passivo é manipulado por agentes masculinos ativos. A Justiça não age; ela é agida. Ela não se venda; ela *é vendada*. Na gramática gestual da xilogravura, a feminilidade da Justitia não é acidental — é condição de possibilidade da manipulação: é precisamente porque a Justiça é uma mulher que o bobo pode dominá-la fisicamente, envolvendo sua cabeça com os braços. A relação espacial entre os corpos (o masculino acima e atrás, o feminino abaixo e à frente) replica a hierarquia de gênero que estrutura as instituições jurídicas do período. Nos termos warburgianos, a *Pathosformel* da mulher vendada por agentes masculinos concentra uma energia afetiva que sobreviverá à própria inversão semântica: mesmo quando a venda deixar de ser imposição e se tornar atributo, o corpo feminino continuará sendo o suporte passivo da operação.

4.2. 1543–1603: a inversão semântica

Entre a sátira de Brant (1494) e a codificação de Ripa na *Iconologia* (1603), a venda sofre uma inversão semântica radical. A *Justitia* do Chafariz da Justiça em Berna, esculpida por Hans Gieng em 1543, já porta a venda como atributo positivo — signo de imparcialidade, não de corrupção (Hayaert, 2018; Resnik; Curtis, 2011). E quando Ripa sistematiza as variedades de *Giustitia* em 1603, a venda já integra o repertório alegórico estável: não precisa mais ser explicada, porque foi *naturalizada* (Ripa, 1603).

É precisamente essa passagem — da sátira à convenção, do riso à naturalização — que constitui, na hipótese deste artigo, o momento fundacional do contrato visual. Em 1494, a venda era legível como *imposição*: um ato de violência simbólica perpetrado contra um corpo feminino. Em 1603, a venda já é *atributo*: propriedade intrínseca da alegoria, como se a Justiça sempre tivesse sido cega. O que desapareceu entre 1494 e 1603 não é apenas a conotação satírica da venda; é o *agente* da vendação. Ninguém mais venda a Justiça; ela simplesmente é vendada.

Como nota Valérie Hayaert, o gesto de vender constitui um “paradoxo” irreduzível: a privação sensorial que deveria significar deficiência passa a significar virtude, a incapacidade torna-se imparcialidade (Hayaert, 2018; Hayaert, 2023). Mas há um paradoxo adicional que a análise de Hayaert não tematiza: a passividade que o gesto imprime ao corpo feminino — ser vendada, ser privada de visão — é *reinterpretada* como autonomia institucional. O corpo da mulher-alegoria é manipulado, limitado, parcialmente apagado — e esse apagamento é lido como transcendência.

É o contrato visual em operação: a captura simbólica do corpo feminino, a naturalização da violência que o transforma em alegoria, e a legitimação circular entre a imagem e a instituição.

4.3. O contrato visual e a exclusão doutrinária

A operação descrita não é puramente simbólica: ela possui um correlato na história das instituições jurídicas. Precisamente no período em que a venda da *Justitia* se naturaliza como atributo de imparcialidade (séculos XVI–XVIII), consolida-se na doutrina europeia a incapacidade civil e política das mulheres. A *Justitia* adorna os frontispícios dos mesmos códigos e tratados que consagram a *tutela perpétua* da mulher casada, a proibição do exercício de cargos judiciais e a exclusão do testemunho feminino em determinadas matérias. A cultura jurídica que produz a alegoria feminina da justiça é a mesma que nega às mulheres reais o acesso às funções

que a alegoria simboliza.

Essa simultaneidade não é acidental; ela é estrutural. A alegoria funciona precisamente *porque* a mulher concreta está ausente do campo jurídico: é a exclusão institucional que permite ao corpo feminino operar como significante “puro”, desvinculado de qualquer agência real. Se as mulheres fossem juízas, advogadas e legisladoras, a feminilidade da Justitia deixaria de ser transparente e passaria a ser *problemática* — a alegoria perderia sua eficácia naturalizadora. Nesse sentido, o contrato visual não apenas *reflete* a exclusão doutrinária; ele a *torna esteticamente coerente*, conferindo-lhe a aparência de uma ordem natural e atemporal.

Esse mecanismo persiste para além do período moderno. Quando, nos séculos XIX e XX, as mulheres gradualmente conquistam direitos civis e políticos, a alegoria feminina da justiça não se transforma: ela permanece idêntica, como se a exclusão que lhe dava sentido jamais tivesse existido. A longevidade da Justitia vendada através das revoluções liberais, das codificações oitocentistas e das constituições republicanas atesta a eficácia do contrato visual: mesmo quando a doutrina muda, a imagem *não* muda, porque sua função não é descrever a realidade jurídica, mas naturalizá-la.

5. Do corpo agente ao ícone estatal: a hipótese do endurecimento

5.1. Alcance da genealogia

A passagem entre divindade antiga e alegoria jurídica moderna não deve ser descrita como uma sequência linear em que cada imagem deriva da anterior. O esquema genealógico deste artigo compara modos de atribuir agência a figuras femininas da justiça. Na tradição greco-romana, Themis, Dike e Iustitia aparecem em narrativas, vínculos e ações; a personificação moderna tende a isolar a figura, fixar seus atributos e submetê-la a um programa institucional. A comparação aponta uma transformação do uso político das imagens, não a identidade histórica de todas as figuras que receberam o nome de Justiça. Por isso, as imagens e os textos de cada período precisam ser examinados em sua própria circulação antes que a hipótese geral seja aplicada a um objeto particular.

No plano analítico, *endurecimento* designa a passagem de um corpo figurado como agente a um corpo tratado como suporte estável de uma abstração jurídica. A venda que impede a visão, a postura que imobiliza, a toga que uniformiza e a repetição em selos ou moedas podem participar desse processo. Nenhum atributo, isoladamente, prova perda de agência. A

leitura depende de composição, suporte, encomenda, circulação e contexto histórico-jurídico. A *Pathosformel* de Warburg ajuda a observar a permanência de uma configuração gestual apesar das mudanças de valência; a economia icônica examinada por Mondzain permite perguntar como a visibilidade se organiza e circula (Warburg, 1999; Mondzain, 2002). A expressão *Feminilidade de Estado*, empregada na pesquisa que deu origem a este artigo, nomeia uma hipótese própria e não é atribuída a Mondzain.

5.2. Operações visuais e suportes

O esquema estruturado que acompanha o manuscrito distingue dez aspectos observáveis da purificação alegórica: desincorporação, rigidez postural, dessexualização, uniformização facial, heraldicização, enquadramento arquitetônico, apagamento narrativo, monocromatização, serialidade e inscrição estatal. Aqui eles funcionam como perguntas de leitura, sem agregação em um índice único. Desincorporação pergunta quanto do corpo permanece visível; rigidez postural, se a figura age ou posa; apagamento narrativo, se ainda há um acontecimento legível; serialidade, como a mesma solução visual reaparece em objetos distintos. As outras dimensões registram a relação entre corpo, vestimenta, material, moldura e autoridade institucional. Um mesmo objeto pode combinar sinais divergentes: uma figura imóvel pode conservar olhar, gesto ou uma história que resiste à sua fixação.

A venda é especialmente reveladora porque sua leitura depende da relação entre agente, gesto e figura vendada. Na gravura de *Das Narrenschiff*, o gesto de vender integra a sátira; na *Justitia* de Berna, a venda aparece incorporada à figura e a cena já não exhibe o mesmo agente da imposição; na tradição emblemática posterior, ela pode ser ensinada como virtude da imparcialidade. Essa sequência sustenta uma hipótese de inversão semântica, mas cada marco exige prova visual e documental própria. A balança também admite variações: instrumento de uma ação de pesar, atributo que permite identificar a Justiça ou emblema resumido em selo. A espada pode indicar capacidade de agir, mas, em programas estatais, é preciso distinguir a agência da personagem do poder coercitivo que a instituição lhe delega (Brant, 1494; Hayaert, 2018; Ripa, 1603; Resnik; Curtis, 2011).

Os materiais e os espaços participam dessa transformação. Bronze, mármore e granito duram e ocupam a arquitetura institucional de modo diferente de uma gravura satírica ou de uma imagem impressa de circulação efêmera. A toga e o drapeado clássico podem apresentar a figura como atemporal; a moldura arquitetônica pode fixá-la em tribunal, fachada ou monumento. Nas

moedas e nos selos, o mesmo corpo torna-se repetível e portátil. A comparação entre esses suportes ajuda a testar se a personificação conserva singularidade ou passa a operar como signo intercambiável. Ela não autoriza, por si só, concluir que toda escultura é mais passiva do que toda imagem impressa.

O barrete frígio, a fisionomia convencionada como branca europeia e a espada explicitam ainda outra dificuldade. A alegoria republicana pode unir liberdade, autoridade e violência legítima em um corpo cuja aparência é apresentada como universal. A branquitude não desaparece por falta de nomeação; ela pode ser naturalizada justamente quando é tratada como ausência de marca racial. No caso brasileiro, essa leitura precisa ser confrontada com a história particular do objeto, com suas variantes e com a composição social que a imagem pretende representar. Assim, o argumento sobre gênero não absorve ou substitui o problema racial; ambos devem ser descritos com evidências próprias (Carvalho, 2017; Gonzalez, 1984; Resnik; Curtis, 2011).

5.3. Regimes como hipótese comparativa

O dossiê estruturado propõe três regimes para comparar alegorias femininas: *fundacional*, *normativo* e *militar*. No fundacional, imagens de revolução ou de instituição de uma ordem política podem exibir corpos em ação e cenas de sacrifício. No normativo, a estabilização administrativa favorece atributos fixos e reprodução frequente. No militar, guerra e expansão imperial podem reunir autoridade, mobilização e violência. Essas categorias descrevem funções e composições possíveis, não etapas obrigatórias de toda imagem. Marianne em *La Liberté guidant le peuple* (1830), a Semeuse em selos franceses e Britannia em moedas coloniais são exemplos sugeridos para comparação; a classificação de cada exemplar requer exame de imagem, data, encomenda e circulação. O regime não deve ser inferido apenas da época ou do nome da personagem.

6. Visiocracia e eficácia jurídica do visível

6.1. Três operações do contrato visual

O contrato visual pode ser descrito por três operações que se reforçam. A primeira é a **captura simbólica**: o corpo feminino fornece uma forma sensível para Justiça, República ou Lei, mas a mulher concreta não adquire, por essa escolha, a posição institucional simbolizada. A segunda é a **naturalização da exclusão**: a presença reiterada da figura feminina pode fazer

parecer resolvida uma ausência que pertence à história do acesso das mulheres às funções jurídicas e políticas. A terceira é a **legitimação circular**: a instituição apresenta a alegoria como imagem de sua universalidade, e a repetição institucional confere à alegoria a aparência de tradição incontestável. Trata-se de uma proposta de interpretação, não de uma afirmação sobre a intenção individual de artistas, juristas ou espectadores (Pateman, 1988; Warner, 1985; Mitchell, 1986).

A analogia com Pateman deve permanecer delimitada. O contrato sexual é uma tese sobre relações políticas e jurídicas de subordinação; o contrato visual, tal como formulado aqui, identifica uma homologia entre essa exclusão e determinada operação das imagens. A homologia não demonstra que uma gravura causou uma regra de incapacidade, nem que toda alegoria feminina encobriu a mesma experiência histórica. Sua utilidade está em formular perguntas verificáveis: quem podia agir na instituição representada, quem produziu e fez circular a imagem, qual mulher foi escolhida como corpo da abstração e quais alternativas figurativas estavam disponíveis?

6.2. O que a imagem faz de modo específico

Três propriedades tornam a operação visual distinta da formulação doutrinária. A **imediatez** permite reconhecer uma personificação antes da leitura de qualquer texto explicativo; esse reconhecimento, porém, também é aprendido culturalmente. A **iterabilidade** faz a figura reaparecer em suportes e edifícios muito depois de alteradas as leis e as composições das instituições. A **despersonalização** converte um corpo particular em portador de uma função que não pertence a nenhuma mulher singular. A persistência dos atributos da Justitia examinada por Resnik e Curtis ajuda a investigar a segunda propriedade; a reflexão de Mitchell sobre imagem e ideologia auxilia a perguntar como a associação entre corpo feminino e abstração se torna convincente (Resnik; Curtis, 2011; Mitchell, 1986).

Chamar essa configuração de *visiocracia jurídica* significa tratar a organização do visível como parte da cultura do direito. O termo só é analiticamente útil se indicar relações concretas entre figura, suporte, circulação, instituição e público. O que aparece na fachada de um tribunal não age da mesma forma que uma estampa satírica, um selo postal ou uma moeda. Também não basta identificar semelhança formal entre imagens: é preciso demonstrar a função do objeto em seu contexto. A hipótese amplia a pergunta iconológica sobre significados ao incluir os efeitos de repetição, autoridade e omissão que participam da experiência social do direito (Behrmann,

2018; Martyn, 2018).

6.3. O paradoxo da representação invertida

O ponto político da proposta permanece o paradoxo formulado por Warner: a mulher aparece como figura de um ideal e, ao mesmo tempo, mulheres concretas podem estar afastadas da prática desse ideal (Warner, 1985). O paradoxo tem uma dimensão institucional, que exige história do acesso a cargos, direitos e voz; uma dimensão iconográfica, que exige descrição das escolhas formais; e uma dimensão historiográfica, que exige perguntar o que a interpretação tradicional das imagens deixou sem análise. Essas dimensões não devem ser fundidas. A coincidência temporal entre uma alegoria e uma exclusão jurídica é um dado a explicar, não prova suficiente de dependência causal.

O contrato visual, portanto, não substitui a pesquisa sobre normas, práticas e pessoas por uma leitura autônoma das imagens. Ele propõe que a imagem entre no mesmo campo de crítica das fontes que os textos jurídicos. A hipótese se fortalece quando uma série de objetos permite comparar mudanças de forma com mudanças de circulação e de composição institucional; enfraquece quando depende de um único exemplar ou de atribuições não documentadas. Essa condição metodológica é decisiva para que *visiocracia* permaneça uma ferramenta de história da cultura jurídica e não um nome geral para qualquer poder das imagens.

7. A cultura jurídica repensada

7.1. O que muda com o contrato visual?

Se o contrato visual é reconhecido como camada constitutiva da iconografia jurídica, o que muda para a história da cultura jurídica?

Primeiro, muda a *completude* do campo. A tradição de Grossi e Hespanha — recebida no Brasil por Dal Ri Jr. — revolucionou a história do direito ao mostrar que o direito é cultura, não apenas norma. Martyn abriu uma porta adicional ao mostrar que essa cultura tem uma dimensão visual. Mas reconhecer o contrato visual significa admitir que a cultura jurídica tem também uma *gramática de gênero* — um sistema de regras implícitas que determina quais corpos podem representar quais abstrações. Essa gramática opera no nível iconológico mais profundo, precisamente onde Panofsky situava as tendências culturais profundas (Panofsky, 1939). A cultura jurídica não é apenas visual; ela é *generificada*.

Segundo, muda a *função* atribuída às imagens jurídicas. Na iconologia de Martyn, as imagens *legitimam* — elas conferem autoridade visual à ordem institucional. No quadro do contrato visual, as imagens também *naturalizam* — elas tornam imperceptível a exclusão de gênero que estrutura a relação entre o corpo feminino e a abstração jurídica. Resnik e Curtis, em *Representing Justice*, mostraram que os atributos da Justitia (balança, espada, venda) possuem uma persistência histórica que atravessa séculos e culturas (Resnik; Curtis, 2011). Essa longevidade não é um dado neutro; ela é o efeito do contrato visual: quanto mais a alegoria feminina se repete, mais se naturaliza, e mais invisível se torna a operação que a constitui.

Terceiro, muda a *relação entre o visível e o dizível*. Mitchell argumentou que a iconologia é, em última instância, uma questão de ideologia — que a relação entre imagem e texto não é neutra, mas politicamente carregada (Mitchell, 1986). O contrato visual radicaliza essa tese: a *feminilidade* da alegoria jurídica não é um resíduo decorativo da tradição emblemática, mas um dispositivo ideológico que participa da constituição da ordem jurídica. A imagem não *ilustra* o direito; ela *performa* uma operação de gênero que o discurso jurídico não nomeia.

7.2. Limites e extensões

Três qualificações são necessárias. Primeira: o contrato visual é uma *hipótese hermenêutica*, não uma descoberta empírica. Ela não descreve uma intenção deliberada dos artistas ou juristas que produziram as imagens, mas uma *estrutura* que emerge da repetição e da naturalização — assim como o contrato sexual de Pateman não descreve uma conspiração masculina, mas uma lógica institucional (Pateman, 1988).

Segunda: nem toda representação feminina da justiça é, necessariamente, uma expressão do contrato visual. Imagens que *tematizam* o corpo feminino como problema — que interrogam a feminilidade da alegoria em vez de a pressupor — podem operar como *rupturas* do contrato visual. Uma parte do corpus do projeto ICONOCRACY, que catalogou 66 itens de iconografia feminista da justiça, documenta precisamente essas rupturas: artistas contemporâneas que devolvem à Justitia o corpo, a história e a agência que a tradição alegórica lhe retirou.

Terceira: o contrato visual não se limita à dimensão de gênero. Judith Resnik já apontou que a racialização da Justitia constitui uma dimensão paralela: uma alegoria branca representando uma justiça que, historicamente, não foi justa com corpos não-brancos (Resnik; Curtis, 2011). Behrmann, por sua vez, explorou o “axioma do espelho” na iconologia jurídica — a presunção de que a imagem da justiça *reflete* a justiça real —, mostrando que essa presunção é

ela mesma um dispositivo de legitimação (Behrmann, 2018). O contrato visual, tal como aqui proposto, pode ser estendido a essas dimensões.

7.3. A dimensão racial do contrato visual

Uma qualificação adicional é necessária, e ela toca em um ponto que a análise desenvolvida até aqui deixou implícito: o corpo feminino capturado pelo contrato visual não é apenas feminino — é branco, jovem, de traços clássicos europeus e de vestimenta greco-romana. A feminilidade que o contrato visual mobiliza é uma feminilidade *racializada*: a universalidade jurídica é representada por um corpo que já é particular em termos de raça, classe e origem. A naturalização opera, portanto, em duas camadas simultâneas: naturaliza-se a feminização da alegoria (por que uma mulher?) e naturaliza-se a branquitude da alegoria (por que uma mulher branca?).

Essa dupla naturalização tem consequências materiais especialmente visíveis nos contextos pós-coloniais. No Brasil, a alegoria da República — importada do repertório neoclássico francês sem participação popular, como demonstrou José Murilo de Carvalho (Carvalho, 2017) — instala um corpo feminino branco europeu como rosto da Justiça e da nação num país cuja população é majoritariamente negra e mestiça. A *Justitia* de Alfredo Ceschiatti, instalada diante do Supremo Tribunal Federal em Brasília em 1961, é uma figura de granito de formas modernistas simplificadas, mas de corporalidade inequivocamente europeia — uma figura alegórica transplantada para o cerrado. Lélia Gonzalez já advertia que a cultura brasileira opera por um “racismo por denegação” que se manifesta precisamente nos espaços simbólicos onde a presença negra é apagada ao mesmo tempo em que a presença simbólica branca é naturalizada (Gonzalez, 1984). O contrato visual é, nesse sentido, não apenas um contrato de gênero, mas um *contrato racial-visual*: a exclusão que ele naturaliza é interseccional — de gênero, de raça e de classe —, ainda que a camada de gênero seja a mais visível por ser a mais estruturalmente constitutiva da forma alegórica.

Reconhecer essa dimensão interseccional não dissolve o argumento do contrato visual em uma crítica genérica da “opressão múltipla”. Ao contrário, ele o torna mais preciso: o mecanismo que converte um corpo particular em símbolo universal funciona *porque* os marcadores de particularidade (feminilidade, branquitude, classicismo) são apresentados como neutros. A venda sobre os olhos da *Justitia* pode ser lida, nessa chave, como metáfora involuntária: a Justiça não vê diferenças — e é precisamente essa cegueira, ao mesmo tempo de gênero e de raça,

que o contrato visual institui como virtude.

7.4. O contrato visual fora da Europa: a República brasileira como caso

A aplicabilidade do contrato visual pode ser testada em contextos periféricos. A proclamação da República brasileira em 1889 gerou uma necessidade imediata de iconografia legitimadora. O Decreto n. 4, de 19 de novembro de 1889 — apenas quatro dias após o golpe militar que depôs Pedro II —, instituiu a bandeira, o brasão e os sinetes oficiais, juridificando um léxico visual que precisava substituir o repertório monárquico sem dispor de ancoramento popular (Brasil, 1889). A alegoria feminina da República, modelada sobre a Marianne francesa, foi o recurso imediato: uma mulher de perfil clássico, com barrete frígio e estrelas do Cruzeiro do Sul, passou a figurar nas moedas, selos e fachadas do novo regime.

Décio Villares, pintor ligado ao positivismo comtiano, produziu a *República* (c. 1919) que se tornou modelo oficial: uma figura feminina austera, de pé, drapeada à maneira clássica, com barrete discreto e composição sóbria aludindo ao céu estrelado da bandeira. A imagem depura a emotividade da Marianne insurrecional e a substitui por uma serenidade normativa apta à pedagogia estatal. O contrato visual opera aqui com perfeição: o corpo feminino que representa a República brasileira não remete a nenhuma mulher brasileira — não é negra, não é indígena, não é cabocla. É uma importação neoclássica europeia que naturaliza, em território pós-colonial, a mesma operação de captura simbólica e exclusão concreta que Warner identificou nos contextos metropolitanos. A mulher representa a República nos signos, mas é silenciada na participação: o voto feminino no Brasil só será conquistado em 1932, quatro décadas depois de a República-mulher ter sido instalada nas moedas de circulação diária.

8. Conclusão

Este artigo partiu de uma pergunta que a história da cultura jurídica ainda não formulou: por que as grandes abstrações jurídicas são representadas por corpos femininos? A resposta proposta — o conceito de *contrato visual* — articula três tradições: a história da cultura jurídica (Grossi, Hespanha, Dal Ri Jr.), a iconologia jurídica histórica (Martyn, Panofsky, Hayaert) e a crítica feminista do contratualismo (Pateman, Warner).

O contrato visual nomeia a operação pela qual a iconografia jurídica captura o corpo feminino para representar a universalidade do direito, naturalizando simultaneamente a exclusão das mulheres reais. Não se trata de uma conspiração nem de uma mera convenção linguística,

mas de uma *estrutura* análoga ao contrato sexual de Pateman: uma condição não tematizada que sustenta a aparência de universalidade.

A genealogia da venda da Justitia — de Brant (1494) a Ripa (1603) — demonstrou como essa operação funciona concretamente: a passagem da sátira à naturalização apaga o agente e transforma a imposição em atributo, a manipulação em virtude, a passividade em transcendência.

Reconhecer o contrato visual não é refutar o historicismo jurídico humanista — é *expandi-lo*. É admitir que a cultura jurídica tem uma gramática de gênero que opera no nível mais profundo da iconologia, e que essa gramática precisa ser lida, nomeada e criticamente analisada. Enquanto a história da cultura jurídica não tematizar essa gramática, a alegoria feminina continuará a funcionar como substituto visual de uma presença real — e o contrato visual permanecerá não apenas vigente, mas invisível.

Referências

BEHRMANN, Carolin. The Mirror Axiom: Legal Iconology between Truth and Authority. In: HUYGEBART, Stefan et al. (org.). *The Art of Law: Artistic Representations and Iconography of Law and Justice in Context, from the Middle Ages to the First World War*. Cham: Springer, 2018. p. 37–56.

BRASIL. Decreto n. 4, de 19 de novembro de 1889. Estabelece os distintivos da bandeira e das armas nacionais, e dos selos e sinetes da República. *Coleção das Leis do Brasil*, Rio de Janeiro, 1889.

BRANT, Sebastian. *Das Narrenschiff*. Basel: Johann Bergmann von Olpe, 1494.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DAL RI JR., Arno (org.). *Printing & Iconology as Legal-Historical Sources: Proceedings of the XVI Encounters of Legal History at UFSC*. Florianópolis: UFSC/PPGD, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, ANPOCS, p. 223–244, 1984.

GROSSI, Paolo. *Mitologias jurídicas da modernidade*. 2. ed. Trad. Arno Dal Ri Jr. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2007.

HAYAERT, Valérie. The Paradoxes of the Blindfold of Justice: Allegory, Emblematics, and Judicial Authority. In: HUYGEBART, Stefan et al. (org.). *The Art of Law*. Cham: Springer, 2018. p. 57–80.

HAYAERT, Valérie. Lady Justice Disrobed and Blindfolded: Allegorical Traditions and Legal Practice. *Zeitschrift für Rechtsgeschichte*, v. 140, p. 1–28, 2023.

HESPANHA, António Manuel. *Cultura jurídica europeia: síntese de um milénio*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2005.

HUYGEBART, Stefan et al. (org.). *The Art of Law: Artistic Representations and Iconography of Law and Justice in Context, from the Middle Ages to the First World War*. Cham: Springer, 2018.

MARTYN, Georges. Twenty Centuries of Legal Iconography: The Third Level. In: HUYGEBART, Stefan et al. (org.). *The Art of Law*. Cham: Springer, 2018. p. 1–36.

MARTYN, Georges. Introdução à iconologia histórica do direito. In: DAL RI JR., Arno (org.). *Printing & Iconology as Legal-Historical Sources*. Florianópolis: UFSC/PPGD, 2020. p. 15–42.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939.

PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Doubleday Anchor, 1955.

PATEMAN, Carole. *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

PATEMAN, Carole. Thirty Years after *The Sexual Contract*. In: KAPUR, Ratna; MANOR, James (org.). *On Civic Republicanism: Ancient Lessons for Global Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 199–218.

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

RIPA, Cesare. *Iconologia, overo descrittione dell'imagini universali*. Roma: Lepido Facij, 1603.

STOLLEIS, Michael. *Das Auge des Gesetzes: Geschichte einer Metapher*. München: C. H. Beck, 2004.

WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.

WARNER, Marina. *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1985.