

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO

O DIREITO COMO ARTE: a perspectiva de sua expressão autopoietica enquanto ato de criatividade para a organização e decisão – uma forma original a partir da assimetria e da dissolução do ato representativo

MOUSÉS STUMPF

São Leopoldo

2010

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO

O DIREITO COMO ARTE: a perspectiva de sua expressão autopoietica enquanto ato de criatividade para a organização e decisão – uma forma original a partir da assimetria e da dissolução do ato representativo

Dissertação de Mestrado, apresentado para a banca examinadora do curso de pós-graduação em Direito. Professor orientador Dr. PhD. Leonel Severo Rocha.

MOUSÉS STUMPF

São Leopoldo

2010

S934d Stumpf, Mousés.

O direito como arte : a perspectiva de sua expressão autopoietica enquanto ato de criatividade para a organização e decisão : uma forma original a partir da assimetria e da dissolução do ato representativo / Mousés Stumpf. – 2010.

161 f. ; 30 cm.

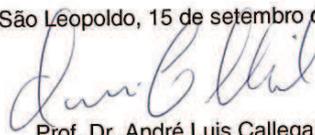
Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Direito, 2010.

Catálogo na publicação: Bibliotecário Flávio Nunes, CRB 10/1298

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
CIÊNCIAS JURÍDICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO – PPGD  
NÍVEL MESTRADO

A dissertação intitulada: “**O DIREITO COMO ARTE: a perspectiva de sua expressão autopoietica enquanto ato de criatividade para a organização e decisão – uma forma original a partir da assimetria e da dissolução do ato representativo**”, elaborada pelo mestrando **Mousés Stumpf**, foi julgada adequada e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora para a obtenção do título de MESTRE EM DIREITO.

São Leopoldo, 15 de setembro de 2010.



Prof. Dr. André Luis Callegari,

Coordenador do Programa de Pós-Graduação  
em Direito.

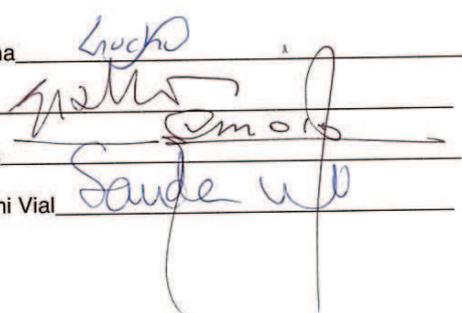
Apresentada à Banca integrada pelos seguintes professores:

Presidente: Dr. Leonel Severo Rocha

Membro: Dr. Giancarlo Corsi

Membro: Dr. Raúl Zamorano Fariás

Membro: Dra. Sandra Regina Martini Vial



## Sumário

|                                                                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. INTRODUÇÃO .....                                                                                                                                 | 8   |
| 2. DIREITO E ARTE.....                                                                                                                              | 15  |
| 2.1. DIREITO SIMBÓLICO.....                                                                                                                         | 17  |
| 2.2. DIREITO CLÁSSICO.....                                                                                                                          | 33  |
| 2.3. DIREITO ROMÂNTICO.....                                                                                                                         | 42  |
| 3. HEGEL E LUHMANN.....                                                                                                                             | 52  |
| 3.1. A DISSOLUÇÃO DA ARTE: Hegel e sua Ideia de Evolução da Arte .....                                                                              | 54  |
| 3.2. A ARTE DA SOCIEDADE EM LUHMANN COMO ESTADO DE RUPTURA SIMÉTRICA<br>PARA AUTOPOIESE DOS SISTEMAS .....                                          | 72  |
| 3.3. CRIATIVIDADE PARA A DESPARADOXIZAÇÃO NO DIREITO: Uma Expressão de Arte<br>.....                                                                | 99  |
| 4. O DIREITO COMO ARTE NA ARTE DO DIREITO .....                                                                                                     | 112 |
| 4.1. DISSOLUÇÃO E RUPTURA SIMÉTRICA COMO EXPRESSÃO DA EVOLUÇÃO DO<br>DIREITO NA ARTE DA SOCIEDADE .....                                             | 113 |
| 4.2. O DIREITO COMO ARTE MODERNA/PÓS-MODERNA EM SUA DISSOLUÇÃO<br>ROMÂNTICA: A CRIATIVIDADE COMO EXPRESSÃO DE ORIGINALIDADE PARA A<br>DECISÃO ..... | 125 |
| 4.3. DIREITO COMO ARTE UMA CONDIÇÃO AUTOPOIÉTICA PARA ORGANIZAR E<br>DECIDIR.....                                                                   | 143 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                                                                                                        | 156 |
| REFERÊNCIAS.....                                                                                                                                    | 163 |

## RESUMO

O Direito como arte em sua expressão criativa, na dissolução dos modelos representacionais de mundo reinsere o Direito no próprio Direito enquanto forma de expressão original. Como estado de ruptura, descreve a superação de um espaço marcado pelo absoluto. No sentido de desparoxização da fórmula mimética, estética essa marcada pela simetria que busca na cópia a própria autoreprodução do mundo a partir dos conceitos deterministas. Enquanto expressão de arte, o Direito dissolve o modelo ontológico rompendo espaços de estilização baseados na cópia da natureza. Na perspectiva da criação de uma obra original, se observa a estética artística como espaço aberto para autopoiese do sistema do Direito. Momento que descreve as fases de evolução do sistema social como arte da sociedade, na observação da capacidade criativa dos sistemas em poder criar novas formas assimétricas passíveis de dar sentido ao admirável mundo novo que se abre enquanto complexidade. O Direito como arte, é a expressão da forma original operando sua autopoiese enquanto ato de criatividade para organizar e decidir o novo. Harmonizando, assim, a assimetria do mundo a partir de uma obra expressa na arte da sociedade.

## ABSTRACT

Law as art in its creative expression, in the dissolution of the world representational models, reinserts Law in the Law itself as form of original expression. As a rupture state, it describes the overcoming of a space marked by the Absolute. In the sense of de-paradoxization of the mimetic formula, being such esthetic marked by the symmetry, that searches in the copy the proper self reproduction of the world from deterministic concepts. As an art expression, Law dissolves the ontological model breaching stylizing spaces based on the copy of the nature. In the perspective of the creation of an original workmanship, the esthetic artistic is observed as the space opened for the autopoiesis of the Law system. Such moment describes the phases of the social system evolution as art of the society, in the observation of the creative capacity of the systems in being able to create new anti-symmetrical forms subject to give sense to the “admirable new world” that opens itself as complexity. Law as art is the expression of the original form operating its autopoiesis as act of creativity to organize and decide the new, harmonizing, thus, the asymmetry of the world from a manifest workmanship in the art of the society.

## 1. INTRODUÇÃO

Pensar o Direito como arte pode caracterizar uma interessante atividade de percepção da evolução deste sistema a partir da observação de sua ruptura com o estilo estrutural-determinista o qual, em sentido puro, é baseado na uniformização da regra e na representação do mundo através do conceito. Assim, na superação do pensamento mimético, buscaremos traçar a noção desta mudança de perspectiva e da dissolução do estilo absoluto, partindo das ideias de Niklas Luhmann (2005) acerca de ruptura simétrica e da assimetria tal como foram apresentadas no cotejo de sua antologia e mais especificamente em sua obra *A arte da sociedade*<sup>1</sup>.

A perspectiva do Direito em paralelo à arte, baseada na observação da matriz teórica pragmático-sistêmica, denota uma mudança de paradigma que coloca o sistema do Direito como um meio produtor de decisões criativas as quais não se encontram mais limitadas pela noção de uniformização (simetria) ou regra fundamentada por sua forma estilizante. Então,

---

<sup>1</sup> A obra que servirá de base de estudo para a presente pesquisa é a primeira edição mexicana, de 2005, pela editora Herder, *El arte de la sociedad* na qual Luhmann propõe que as formas devem constituir-se assimetricamente. Seu sentido é colocar à disposição, para operações ulteriores, processamentos, aumentos de complexidade. As formas surgem, então, como um rompimento da simetria, sendo que tal rompimento simétrico será considerado ou como imposição ou como acontecimento. Assim, este rompimento é a condição para a diferenciação, posto que na retrospectiva de qualquer diferenciação a simetria aparece como indiferença e esta indiferença como símbolo possivelmente religioso – mas seguramente nunca como símbolo artístico do mundo. Deve-se, pois, renunciar aos símbolos religiosos quando se constroem as formas. Isso nos permite interpretar que a simetria constrói crenças na perspectiva de uma tautologização dos sistemas a qual, para o sistema do Direito, resta demonstrada a partir da idéia de absolutismo da regra na base de um pensamento mimético e ontológico. Dessa forma, a ruptura simétrica possibilita a própria diferenciação e, portanto, a construção de sentido para o mundo complexo na medida de um exercício de originalidade das formas e, se pudermos dizer, de um estado de arte permanente. Então, para o sentido teórico da diferença, o conceito de forma pressupõe o mundo como *unmarked state*: a unidade do mundo é inalcançável; a uniformização e representação do mundo são inalcançáveis. Isso nos permite afirmar, segundo o conceito de assimetria, que os sistemas capazes de constituir sentido interrompem a autorreferência pura da tautologia ao escolherem pontos de referência que se dão nas operações, introduzindo uma assimetria na circularidade das referências. É esta noção que torna capaz a comunicação entre os sistemas e, portanto, a evolução do sistema social em seu sentido autopoietico. “La capacidad de relación es la condición de la operatividad de los sistemas y por lo tanto la condición necesaria para su reproducción autopoietica.” (BARALDI; CORSI; ESPOSITO, 1996, p.27). Nesses termos, a ruptura simétrica é a condição para diferenciação e comunicação dos sistemas, sendo a construção das formas um estado autopoietico dependente de uma constante fruição de originalidade, de redescoberta das formas a partir da complexidade.

parte-se do raciocínio segundo o qual o Direito não é uma forma estilizada (fundamentado em um estilo unívoco) que se baseia no idealismo da regra pura. Depreende-se que seja possível traçar paralelo com o sistema da arte, na medida em que a observação da evolução, a partir da expressão artística, demonstre tal mudança de perspectiva, sendo notória a ruptura com o estruturalismo puro (determinismo) e a idealização da realidade através de conceitos e regras fundamentados no estilo mimético como representação da unidade de mundo.

Neste estudo, cruza-se a teoria de Niklas Luhmann com a de Hegel acerca do belo na arte, em sua obra *Curso de estética: o belo na arte* cuja versão referida aqui é a da edição brasileira de 1996. No cotejo entre os autores se pode retirar uma observação comum a respeito da evolução da arte e, por fim, do próprio sistema social, a partir do pensamento já elucidado de um rompimento com a noção de uniformização da regra. Além disso, observa-se a evolução dos sistemas como forma de dissolução do idealismo estruturalista baseado na imitação da natureza. Entre Luhmann e Hegel podemos delimitar um ponto comum na medida em que ambos entendem a arte como um problema. É um problema na medida em que este sistema rompe com a uniformização das formas a partir do nominalismo absoluto o que, segundo Hegel (1996), expressa a dissolução da arte. Assim, a observação compreendida como *a dissolução da arte* tornaria possível o paralelo entre o sistema do Direito em Luhmann e a arte, sistema cuja evolução é igualmente observada no momento de sua ruptura com o estruturalismo linear das formas, logo, uma expressão da própria concepção de assimetria e rompimento com o estilo uniformizador de uma lógica linear e metafísica.

A evolução enquanto superação do pensamento estruturalista leva o Direito a poder ser entendido como arte. Isso na medida da ligação com a ideia de sua *dissolução*: fruto do rompimento com a uniformização e simetria linear da regra. A dissolução da arte dada como efeito do rompimento com a cadeia estilizante da regra pode ser igualmente observada na evolução do sistema do Direito no qual podemos antever uma noção de controle de expectativas a partir da assimilação do paradoxo. Isso denota a própria organização deste sistema na medida de sua dissimetria (rompimento estrutural) que é condição para sua preservação e autorreprodução.

A interação entre Direito e arte leva à observação da evolução baseada na ideia de sistemas que buscam sua preservação a partir da perspectiva de rompimento com a linearidade e estruturalismo puro. Essa perspectiva demonstra a morte do pensar a partir da uniformização

da regra, uma vez que a ideia de dissolução em Hegel pode encontrar um paralelo com o pensamento de Luhmann, tomando-se ambos na medida da observância da evolução dos sistemas como produto de sua própria assimetria e operacionalização de paradoxos. Esta seria, pois, a condição para a própria autorreprodução dos sistemas. Portanto, a observação da dissolução das formas absolutas como condição de sua ruptura simétrica denota a perspectiva de sua própria autopoiese.

A ideia de morte/dissolução da arte manifestada segundo Hegel encontra um paralelo na teoria de Luhmann (2005) quando este delimita a noção de ruptura simétrica. Isso determinaria a superação da noção de representação e reflexão da arte a partir do conceito e da regra. É, então, através desta mudança de perspectiva que a ideia de sistemas entraria como matriz teórica capaz de explicar a realidade na complexidade. Esse estado de coisas leva à desconstrução do pensamento estruturalista arraigado à representação do mundo como imitação da natureza expressa pelo nominalismo das formas. Por sua vez, esse ponto de ruptura marcaria a perspectiva da autopoiese dos sistemas, implicando em uma importante contribuição para o estudo do Direito na medida da sua evolução enquanto marca de dissolução do estilo idealista contido no absoluto da regra *unmarked space*. Não obstante, através dessa consideração da arte, pode-se delimitar, com maior clareza, o que se quer afirmar com a ideia de dissolução do mundo como ato de representação, ao interpretar-se o sentido de evolução sob a perspectiva da autopoiese dos sistemas em seu impulso original e criativo.

Assim, a arte em interação com os demais sistemas sociais importa ser interpretada na medida em que seja a responsável pelo acoplamento estrutural entre o sistema da consciência (sistema psíquico) e o sistema da comunicação (sistema social). Logo, isso irrompe para a noção de mundo como comunicação e não mais como forma de representação e unidade mimética. Consequentemente, a relação entre arte e Direito se encontrará na condição da assimetria dos sistemas autopoieticos os quais, para poderem operacionalizar seus paradoxos, necessitam da invenção de novas formas assimétricas, assim, os sistemas seriam expressão de criatividade e originalidade de formas autorreproduzidas.

A questão de pensar o Direito como arte perpassa o nível da imaginação do próprio Direito, merecendo atenção na medida em que pode trazer contribuições para a observação do sistema jurídico como uma forma que evolui a partir da complexidade do meio no qual está

inserido. Direito como arte traz uma noção mais clara da evolução do sistema social, ao partir da noção de superação e ruptura com a idéia de representação do mundo a partir de formas naturais. Essa perspectiva nos leva ao tema da originalidade concebido como uma autonomia dos sistemas, seguida pelas concepções de criação e criatividade. O que fundamenta a opção por uma observação que descreve a interação entre o Direito e a arte, ao passo que na medida da perspectiva artística observamos com maior exatidão a evidência de que o sistema jurídico depende de sua capacidade criativa para poder produzir sentido em meio à complexidade. Motivo pelo qual a descrição da superação do ato representativo como operação de criação e criatividade original dos sistemas sociais, deve ser feita com maior pertinência utilizando-se da relação com a arte, sistema social esse capaz de dar conta da referida viragem de perspectiva que leva à ruptura com o estado de uniformização e imitação da natureza a partir da regra absoluta.

Dessa forma, ao partirmos da tese Hegeliana de dissolução da arte, tem-se a percepção da própria ideia de evolução no sentido de que na morte paira a condição de possibilidade para a expressão do novo<sup>2</sup> (original). Isso cria uma noção de paralelismo com a ideia de autopoiese dos sistemas os quais buscam sua preservação a partir da própria decomposição de sua forma tradicional, ou seja, na perspectiva de sua criatividade.

Não obstante, com fulcro na ideia entre a autopoiese dos sistemas e a capacidade de criação e originalidade contidas na arte, nasce o vínculo com o sistema do Direito. Este depende de sua autonomia e espontaneidade – observadas como originalidade e criação – para decidir e manter o controle das expectativas sociais e jurídicas. Segundo Hegel (1996), é na dissolução das formas artísticas que podemos antever a busca pelo senso de originalidade (em contraponto ao entendimento de representação do mundo). Logo, é essa a condição de possibilidade para que a arte possa ser aplicada enquanto perspectiva de observação da realidade, isto é, na interação com os demais sistemas sociais, materializando a própria expressão deste sistema como caráter autoconsciente.

---

<sup>2</sup> Esta perspectiva nos descreve o fato de que passamos por uma crise de autonomia em paralelo ao *código do novo*, sendo inseparável a expectativa deste código essencial à pós-modernidade da reivindicação individualista assente ao cognoscível. Então, no sentido manifesto por Gilles Lipovetsky (1997), em *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, o poder do novo caminha em sincronia com a construção de uma personalidade e uma autonomia privada.

A observância da questão apontada por Niklas Luhmann (2005) quanto à ruptura simétrica, torna-se importante para o estudo do Direito na medida em que é uma das condições primordiais para a diferenciação que permite a comunicação com os demais sistemas sociais. Esta ruptura de simetria demonstra que a evolução e a reprodução do sistema do Direito se dão a partir da comunicação com o meio complexo. As formas assimétricas são produtos da autopoiese deste sistema, demonstrando-se assim a intangibilidade de evoluir a partir da uniformização absoluta e universal.

A autopoiese do sistema do Direito como efeito de sua ruptura simétrica manifesta-se pela capacidade de relações e operações para com os demais sistemas sociais. A reprodução do sistema do Direito a partir da noção de complexidade é caracterizada pela construção de formas (assimétricas) que conseguem se comunicar com os demais sistemas. Isso justificaria a ideia de uma relação existente entre o pensamento de Luhmann (2005), no que tange a sua perspectiva de ruptura simétrica, e a capacidade de construção de formas assimétricas como um esforço criativo do sistema social, numa relação implícita entre a autopoiese dos sistemas e a arte da sociedade. Nestes termos, para enfrentar a questão do controle de expectativas e do processo de decisão, torna-se necessária uma capacidade maior de autonomia do próprio sistema, a qual é evidenciada como organização fortalecida a partir de seu senso de criação e criatividade manifestas pela perspectiva da originalidade das formas assimétricas na relação entre Direito e arte.

A interpretação acerca de Luhmann e Hegel – das ideias de Niklas Luhmann (2005) a respeito da ruptura simétrica e o entendimento de Hegel acerca da dissolução da arte<sup>3</sup> – poderá delinear uma síntese na qual não só a evolução dos sistemas se dará a partir da superação do pensamento baseado na idealização da regra como estilo uniformizador, mas também o Direito, como arte em sua autopoiese, expressará a ruptura com a simetria linear de um espaço igualmente uniformizador. A expressão artística do Direito seria a ideia de organização arraigada ao seu senso de preservação. Ela possibilita relacionarmos o tema Hegeliano da dissolução da arte com a própria condição autopoietica do sistema do Direito, já

---

<sup>3</sup> Para o pensamento Hegeliano, a morte da arte seria a opção de um sistema baseado na regra e na forma estilizante. Semelhante, então, a um idealismo. Segundo Gerd Bornheim (1998), esse apego ao conceito (regra), no sentido da materialização de uma hegemonia da forma normalizada, é o que denunciou a morte, ou seja, crise da arte, a qual estabeleceu por definitivo a vitória do idealismo. Esse sentido de morte na arte evidencia-se no Direito, da mesma maneira, quando passa a ser entendido somente como forma idealizante e idealizada da lei e do conceito, no sentido mesmo de uma representação e imitação do passado (no conceito/regra).

que os sinais da autopoiese do sistema podem ser vistos paradoxalmente na medida da sua criatividade. Isso, considerando-se a capacidade de inventar novas formas de assimetria para a organização das operações de controle de expectativas para a decisão, permite entender o Direito como arte na perspectiva da relação entre dissolução e assimetria.

Como escopo geral da pesquisa, antevemos a necessidade de discutir e elaborar essa questão, a respeito da qual se poderia entender o Direito como uma expressão da arte, já que se pretende traçar paralelos entre estes dois sistemas, na ânsia de elucidar o problema da possível influência e/ou perpasso do raciocínio da arte para a forma de expressão do Direito. Delimita-se, assim, a importância do estudo de Niklas Luhmann (2005) a respeito da arte e sua relevância em relação à observação do sistema do Direito, na perspectiva da própria autopoiese como expressão criativa capaz de ser descrita na aceção da ruptura simétrica e da dissolução expressa pela tese Hegeliana.

Na busca da relação entre Direito e arte, tal como foi referida até o momento, resta destacar pormenorizadamente a problemática da ruptura de simetria e a sua intersecção com o pensamento de Hegel que, ao ressaltar o tema da dissolução da arte como ponto de ruptura da ideia de representação do mundo, traçará, de fato, a noção de uma mudança de paradigma. Parte-se, assim, da observação de que a evolução dos sistemas acontece como efeito de sua própria autodissolução. Através desse processo, objetivamos demonstrar a superação das formas absolutas, como estilo único e determinista em seu nominalismo até certo ponto metafísico, concebendo a condição autopoietica dos sistemas sociais a partir de um paralelismo entre arte e Direito. Isso é possível, na medida em que a reprodução e a preservação do sistema se manifestem como senso de organização, como substrato da própria ideia de originalidade que acontece na arte e a partir do momento em que se evidencia a superação da noção mimética. Portanto, considerando a capacidade de criação, ou criatividade original, como estado de sua autonomia e espontaneidade funcionais.

Desse modo, para o sistema do Direito, implicaria objetivamente em uma noção mais perfeita a respeito de como se daria o processo de organização e controle de expectativas através da decisão. Levar-se-ia em consideração a perspectiva de que vivemos no mundo da descrição dos fatos e não mais no mundo da representação a partir da regra e conceitos (imitação da natureza). Tal perspectiva será pormenorizada pela estrutura de trabalho que traçará inicialmente a ideia sobre a arte de um ponto de vista de suas fases estilizadas sob as

formas Simbólica, Clássica e Romântica. Então, a partir deste processo estético-evolutivo, se analisará a própria autodissolução dos estilos como atos de representação do mundo na indicação para uma expressão de originalidade para o novo. Cotejando-se, assim, tal concepção a partir da divisão da pesquisa não somente pela evolução dos momentos da arte como, também, pelo desenvolvimento dos capítulos que abordarão as concepções quanto à dissolução da arte e a arte da sociedade como estado de ruptura simétrica para a autopoiese dos sistemas. Divisão essa sucedida pela análise do sentido de criatividade para a desparoxização no Direito. Não obstante, o trabalho passará a uma fase que descreverá o Direito como Arte na arte do Direito, momento no qual se dará observância à dissolução e ruptura simétrica como expressão da evolução do Direito na arte da sociedade, seguindo-se à análise do Direito como Arte moderna/pós-moderna em sua dissolução romântica, na ânsia de se observar a criatividade como expressão de originalidade para a decisão. Doravante, no ressonar do último ato desta pesquisa, daremos com a noção do Direito como arte, desenvolvido nesta perspectiva enquanto condição autopoietica para organizar e decidir.

O Direito e a arte – numa relação partida de visões convergentes e autoimplicativas – levariam à autodescrição dos sistemas, implicando numa historicidade que aponta para a evolução como processo de diferenciação funcional, tomando-se como fundamento desta evolução o tema da *dissolução da arte* em Hegel, na medida da delimitação de superação da *mimesis* como ato de representação do mundo. Aliado a essa ideia, Niklas Luhmann (2005) fundamentará a percepção desta ruptura com o ato representacional, partido da condição assimétrica do meio para a autopoiese do sistema. Isso denota a sua evolução como ato de originalidade e criatividade na descrição da arte como paradoxo/problema, na qual temos o sistema em condições de um ambiente criativo, inventando alguma forma nova de assimetria para a busca dos paradoxos ao invés de evitá-los, como aconselha a tradição. Assim, “buscando formas nuevas de estructuración de las propias operaciones”. (BARALDI, 1996, pp. 27-29)

O método sistêmico, a ser utilizado para a abordagem do tema e sua problemática, tem na interação entre ambiente e entorno a ideia de que os sistemas existentes interagem entre si numa relação simbiótica que faz com que evoluam a partir desta complexidade. Assim, na medida em que a proposta de estudo visa descrever a questão do Direito como arte, na perspectiva de sua concomitância com os demais sistemas sociais, o que ficará descrito é a própria dinâmica da evolução dos sistemas como fenômeno desta complexidade. Na medida

então de que o sistema do Direito passa a ser descrito a partir de seu processo de culturalização, a evoluir e se reproduzir no tempo e no espaço, na perspectiva de sua autopoiese. Esse posicionamento situa o sistema do Direito como parte de um todo em constante mutação, descrevendo a própria indeterminação de seu universo como dinâmica de uma expansão a partir da diferenciação funcional. Assim, o que irá ser analisado é paradoxalmente a própria observação dos sistemas na busca de suas marcas evolutivas e de expansão no espaço social em sua capacidade criativa para a criação de uma obra de arte original.

## 2. DIREITO E ARTE

Inusitado parece atentar-se para a forma justamente a partir de uma observação que em suas considerações coloque em nível de paralelismo o Direito e a arte. A visão, até onde nos permite observar os contornos do mundo, remete a perspectivas do que pode ser considerado assimilável enquanto beleza e conhecimento. Descrever o mundo como sonora auscultação das coisas que são observáveis por consequência da interatividade entre sistemas sociais é a expressão mesma de um binômio dualista “capacidade/possibilidade” que envolve o campo da visão na medida de um horizonte<sup>4</sup> do conhecimento comunicável e, por consequência,

---

<sup>4</sup> Tal atitude remonta à discussão a respeito do conceito de *horizontes de expectativas*. A percepção na tendência pela reconstrução destes horizontes é atribuída à tarefa de uma *teoria da recepção*, servindo como ponto de referência para limitação de um sistema literário/sintagmático e significativo. Lourdes Otero León (2008) apresenta esse tema em relação ao problema do *valor*, em artigo acerca de Hans Robert Jauss, no qual ela afirma que a reconstrução de um horizonte de expectativas torna-se uma via possível de reconhecimento da obra comunicativa na qual há elementos inovadores que se desviam da norma (regra/horizonte). Autor do conceito de horizontes de expectativas, Mannheim (1940) considera as frustrações efeito de perturbações das expectativas, como característica de uma sociedade altamente instável, típica de nosso tempo, na qual a atitude de defesa e preservação dos sistemas leva a um estado de insatisfação social: a frustração de expectativas torna-se assente no ambiente de complexidades globais, que são inversamente proporcionais (assimétricos) em relação às tendências deterministas e lineares do normativismo jurídico, por exemplo, enquanto cultura tradicional. Nessa estética inovadora de ruptura com o estabelecido, se fazem patentes às teorias do movimento formalista russo, em especial seus conceitos de *percepção nova* e *qualidade diferencial*, os quais enfatizam os desvios de horizontes de expectativas. Esta noção torna-se clara nos casos em que transcende o pensamento dos horizontes através da diferenciação com a complexidade atual. Realidade esta que conflita com o momento de uma concretização de sentido condicionado pelos textos/sintagmas tradicionais, pois, o momento de recepção desta comunicação se dá

criativo. Portanto, um sentido marginal que permite a reprodução comunicativa aos contornos sutis do espaço da arte com o Direito.

O estímulo para tal digressão entre Direito e arte traz consigo a necessidade de uma base teórica suficientemente capaz de dar conta dessa relação que por si mesma é complexa, da mesma maneira que é complexo o mundo. Não obstante, um estudo que descreva o limite possível das formas a partir de um senso de originalidade e criação para o novo, tende a levar como ponto de observação a existência do dado criativo e das margens de evolução como espaços de expansão e rompimento com o absoluto da própria forma. Nesse contexto, *dissolução* seria um termo relevante para o desenvolvimento dessa proposta, posto que apresentasse o Direito e a arte numa simbiose coevolucionista e interativa na perspectiva da reprodução e preservação dos sistemas sociais.

Em um primeiro momento, o que se irá descrever é a idéia de um paralelismo: Direito e arte. Paralelismo esse que serve como fase pré-estrutural do raciocínio autológico dos sistemas que se reproduzem e expandem no tempo e no espaço a partir de atividades de rompimento e autodissolução. Tal paralelismo de formas operacionaliza-se a partir de uma expansão da arte e do Direito enquanto expressão Simbólica, Clássica e Romântica. Uma evolução baseada, portanto, na noção desenvolvida pela tese de Hegel (1996) sobre o fim da arte; fim como ato de dissolução das formas, o qual se denominaria, ainda que precariamente, como sendo a indicação para a pós-modernidade da modernidade. Descreve-se o mundo dos sentidos numa perspectiva original, não mais representativo de uma ontologia e sim como meio possível de desenvolvimento da capacidade criativa dos sistemas sociais.

Esta prévia relação de paralelismo, entre arte e Direito, levada sobre o fundamento da tese Hegeliana, torna possível observar o Direito descrito nas fases expressivas do estilo

---

na medida dos momentos condicionados pelo próprio destinatário da informação. Ele reconhece nesta situação, uma simbiose entre a expectativa e a experiência, uma vez que estão determinadas por um entrelaçamento em que produzem uma nova significação. A produção de significados dentro de um cosmos tende a diferenciação dos póstumos horizontes alicerçados ao conhecimento tradicional. Percebe-se, então, que o horizonte de expectativas social é algo muito mais complexo, não podendo ser simplesmente determinado por um sentido textual que crie um sentido de natureza absolutamente previsível e estável. Não haveria, portanto, condições para sustentar uma posição teórica que legitimasse um estado fundamental de controle de expectativas através da validade do próprio sistema jurídico em sua manifestação absoluta e simétrica (determinante). (JAUSS *apud* LEÓN, 2008) Pois, o objeto estético se define pelas formas de consciência que uma determinada comunidade social tem em comum, como suas respostas aos fatos. (MUKAROVSKY *apud* LEÓN, 2008)

Simbólico, Clássico e Romântico. Então, ele tende a respeitar a idéia de sua evolução no tempo a partir de um movimento de dissolução das suas formas conceituais as quais se tornam inevitavelmente provisórias no sentido de seu fim, na perspectiva de um fim que aponta para o complexo mundo novo. Embora se apresente previamente a relação entre Direito e arte a partir desse plano paralelo, no qual semanticamente pode ser observado um pequeno distanciamento, o que se descreve são suas formas no tempo. Seria como um dualismo, imiscuindo arte e Direito em uma operação interativa de expansão desses sistemas, num perfil estético de transformação e dissolução de estilos. Estes interagem entre si numa perspectiva de evolução teórico-sistêmica, permitindo descrevê-la a partir dos três estilos propostos por Hegel, e que indicam um programa de preservação como expressão de originalidade partida da própria instabilidade dos estilos da forma.

Tal condição torna possível, por conseguinte, a divisão do Direito em fases estilísticas da própria arte, confundindo-se com esta em formas simbólicas, clássicas e românticas. Elas, porém, irão se dissolver na medida da evolução para a modernidade pós-moderna, respeitando um princípio de incerteza e não linearidade, no entanto capazes de serem percebidas em sua própria ausência, ou seja, dissolução. Isso descreveria a realidade como capacidade de criação e ato de originalidade para o infinito espaço das expectativas sociais.

## ***2.1. DIREITO SIMBÓLICO***

O Direito, consoante sua descrição evolutiva com os movimentos da arte tem como caráter pré-expansivo o estilo simbólico, que se manifesta em formas apriorísticas enquanto símbolo em geral. A partir deste dado, podemos imaginar o Direito como uma expressão criativa nascida primeiramente do símbolo. Não obstante, o símbolo da mesma maneira com que se dá na arte, constitui o início do Direito; isso, tanto do ponto de vista ontológico como de sua historicidade. Assim, em tais termos, é que Hegel (1996) colaciona o símbolo como expressão inicial da arte, podendo ser considerado como uma criação pré-artística, antes mesmo de passar a imiscuir-se nas demais fases estilísticas, desde o clássico ao romântico, para servir de percepção daquilo que poderíamos considerar como a imaginação da realidade

ideal. Entremetentes, a teoria Hegeliana, num primeiro plano, descreve a atividade do símbolo em geral para distingui-lo na sua própria particularidade na qual passa a se impor à representação artística, dirigindo-se à nossa percepção enquanto mera forma exterior furtada de qualquer independência. Nessa forma bruta e geral, o símbolo é encontrado tanto na arte clássica quanto na arte romântica, o que descreve um estado de simbiose, no sentido de haver certos aspectos da arte simbólica que são afetados pela forma do ideal clássico, podendo aparecer, também, como primeiros esboços da arte romântica. Isso justifica, então, um movimento caótico de expansão que tende a organizar-se a partir somente de sua desordem. Entretanto, à evidência do símbolo em sua forma geral e primeira, manifesto em um sentido representacional de mundo – perspectiva conceitual que interessa mais como um traço secundário e isolado sem que se manifeste de maneira essencialmente espiritual e espontânea na obra de arte.

Mas, quando o símbolo se manifesta de maneira espontânea e autônoma, procurando na descrição do mundo sua independência e *originalidade*, apresenta-se geralmente em um caráter *sublime*, descrevendo a ideia de inevitabilidade da impossibilidade do determinar livremente, procurando então a operação capacidade/possibilidade. Tal noção, antes mesmo da constituição da forma, não encontra correspondência nas manifestações concretas do mundo. Descreve não haver condições para a forma como limitação precisa do ambiente, na afirmação de um princípio linear-determinante que corresponda exatamente ao que se tem de abstrato e de geral quanto à percepção. Devido a essa perspectiva de indeterminação, a observação é a própria descrição da não correspondência com o sentido do mundo, enquanto ato passível de representação, a partir de uma fórmula ontológica determinante. Essa é a medida estética da *diferença* expressa em si como ato mesmo de descrição e atualidade. Tal ideia supera a noção de uma possível realização exterior; isso, pois a descrição da própria inadequação entre o pensamento e o conceito representacional do mundo, baseado num conceitualismo imaginário, constitui o próprio caráter do sublime no sentido puro de um paradoxismo.

O símbolo é algo exterior que aparece na operação da percepção, no sentido de um dado direto ligado a nossa intuição. Não obstante, como mesmo denota Hegel (1996), esse dado não pode ser considerado e aceito tal como se existisse realmente *num em si*, mas sim em um sentido mais vasto, de fato, caracterizado como informação para a própria realização

do ato comunicativo. Isso equivaleria a tomar o símbolo, então, como meio e não como um fim em si mesmo, o que difere da noção de [símbolo] como representação direta do mundo (objeto). Acrescente-se a isso a atividade de superação da própria arbitrariedade que existe entre o laço do sentido e da expressão a partir da relação sujeito/objeto. No cotejo dessa observação, o principal objetivo é podermos utilizar tal dado como condição para o desenvolvimento da idéia do Direito baseado na arte, em vista da arte implicar, segundo Hegel (1996), numa relação concreta entre significação e forma<sup>5</sup>. Portanto, configura-se uma relação contrária àquela da arbitrariedade ontológica, descrita pela ligação do sentido e da expressão a partir do objeto enquanto conceito representativo do mundo: num absoluto externo capaz de abarcar todas as relações sociais.

O movimento simbólico, por conseguinte, descreve por si mesmo um processo de autodissolução ou diferenciação com o meio, diferentemente do que parece determinar o seu sentido ontológico. O símbolo, pois, em si não é uma forma unívoca sem que haja um contrário da sua própria face. Ele existe como paradoxo dentro do movimento de descrição estilística, sendo muito mais do que realmente aparenta ser enquanto conceito externo. Em tais termos, o objeto possui um conteúdo sensível, de tal modo que o símbolo tomado em sua relação não mais seria um mero e indiferente sinal, mas possuiria já um conteúdo da representação que ele tenderá invocar ao mesmo tempo. De acordo com Hegel (1996, p. 343), “o que o sinal pretende trazer à consciência não é ele mesmo enquanto este ou aquele objeto concreto e individual, mas a quididade geral de que é considerado como símbolo.” A ordem simbólica no Direito, para tomar-se essa expressão e movimento de quididade geral, como diz Hegel (1996), nas suas formas jurídicas, enquanto metáforas do sistema, nunca são apenas o que designam como conceito geral conhecido alhures. Assim como Deus não pode ser designado somente como o número três da divina trindade, as formas do Direito em suas designações de ordem simbólica, igualmente, não poderão ser apenas tomadas como um

---

<sup>5</sup> Para Hegel (1996), “a arte implica, pelo contrário, uma relação, um parentesco, uma interpenetração concreta de significação e de forma,” a arte seria um meio, digamos, de comunicação entre estes dois elementos semânticos, no qual poderíamos conferir a perspectiva de “um meio de comunicação simbolicamente generalizado” (BARALDI, 1996, p.106) que permite com que o sentido seja materializado ao nível da percepção. Não obstante, esta interpenetração denota a concepção de uma reentrada da forma na própria forma, considerando o que George Spencer Brown in: SPENCER-BROWN, George. *Laws of form*. Portland: Cognizer Connection, 1994, denomina, em sua teoria da forma, como *re-entry* que é a própria noção crítica da arte a respeito de sua obra.

conceito unívoco e determinante; e, portanto, de uma linearidade racional proporcionada, por exemplo, pela episteme científica do positivismo jurídico. É, certamente, mais que isso.

Além disso, o conteúdo dentro dessa noção de movimento ou estilo simbólico pode muito bem ser indiferente à forma que o representa, sendo que a sua determinação abstrata pode perfeitamente ser expressa ou exprimir-se sob formas contingentes no sentido de uma indefinição variada. Isso quer dizer que a capacidade de criação a partir de uma complexidade coloca o conteúdo e a forma num espiral de impulsos ativos cotejados pela ação presente e não determinante, diferenciando-se do velho mundo que já existe definido por um conceito puro. Logo, não há uma tendência para que o sentido do símbolo seja sempre correspondente no sistema do Direito a um conteúdo pré-definido por uma norma/regra, por exemplo. Os direitos fundamentais são um correspondente dessa expressão dissolúvel de formas variadas, como o são também os diversos subsistemas do Direito em comunicação com a economia, política, arte, meio ambiente, biologia, medicina, etc. São circunstâncias em que o próprio sistema jurídico tem condições de criar formas a partir de seu estado de originalidade, que não são *simetricamente* correspondentes em seu conteúdo com normas já estabelecidas pelo próprio Direito.

Essa ideia de *simetria correspondente* tem na estética da norma uma linearidade de conteúdo e forma, que pode ser observada como sentido do mito no próprio movimento simbólico do Direito. A determinação ontológica baseada na representação do mundo, enquanto forma linear tem na noção de simetria com o conteúdo a estética da regra como percepção mitológica considerada então na perspectiva de uma criação simbólica do Direito. Simbólica no sentido de que os mitos do Direito seriam criação de seu próprio nominalismo epistêmico, e que por mais insensíveis que pareçam na medida de uma fantasia arbitrária do sistema jurídico, não deixam de amearhar uma interina significação de idéias gerais sobre a natureza de seus próprios princípios, normas e regras. Como diz Hegel (1996), os mitos seriam “filosofemas”. Mas, pergunta-se: o que se descreveria enfim por essa noção de mito como um filosofema e que poderíamos muito bem adaptar para o Direito? É que quando se fala de símbolos e de alegorias na arte, se diz que na origem de toda obra e de toda figura mitológica há sempre presente uma idéia geral. Esta, abstraída daquilo que ela mesma tem de absoluto, nos deve fornecer, segundo Warat (1994), a “explicação” do que tal obra ou tal

representação “significa” propriamente<sup>6</sup>. Não obstante, segundo Hegel (1996), essas determinações são obra do intelecto que apresenta uma tendência para recorrer ao símbolo e à alegoria, separando a imagem da sua significação e acabando por destruir a própria obra de arte. Além disso, ele a destrói porque na arte não existe preservação das formas a partir da interpretação simbolista que busca somente abstrair o geral. Pois, nessa perspectiva, a tarefa consiste em não alargar o símbolo a todo domínio do Direito, da mesma forma como ele não se estende a todo domínio da arte. O que acontece, então, partindo-se de uma observação já desgarrada da metafísica ontológica dos sentidos mitológicos dos sistemas é, *tão somente*, delimitar a margem do que é símbolo propriamente dito, como mesmo denota a teoria Hegeliana, e do que deve ser considerado como símbolo. Pois, é imaginando essa distinção que se torna possível a descrição operada por Hegel (1996) das três formas de ideal: Simbólico, Clássico e Romântico.

Tal pensamento elucidaria, portanto, a questão do que Hegel (1996) descreve como um movimento de dissolução entre os ideais da forma na arte, os quais podem servir para a perspectiva do Direito como um sistema, preenchido também por esse movimento expansivo, em sua própria ruptura de estrutura estilizante. De fato, neste momento, é bom que se tenha considerado que o simbólico acaba onde as ideias gerais e abstratas deixam de formar o conteúdo da representação, passando a ser reproduzido a partir da capacidade de autonomia do sistema como fruto de sua originalidade de formas construídas assimetricamente.

Autorreferencialmente, o sistema explica tudo o que o próprio sistema ama, sente, faz e realiza. No sentido de uma construção autodissolutiva, ele nos leva à perspectiva da existência de um caráter: atos, ações e tomadas de decisão. Assim, todo o conjunto de manifestações essenciais do sistema significa o próprio sistema, que em tal expressão exterioriza-se a si próprio, objetivando sua existência a partir de uma operação de espontaneidade e autonomia para organização. “O que nos interessa, portanto, neste estudo de arte simbólica é o desenvolvimento interno da arte, na medida em que ele se pode deduzir do conceito ideal, evoluindo para a arte verdadeira de que a arte simbólica seria umas das fases antecedentes.” (HEGEL, 1996, p. 352)

---

<sup>6</sup> Ver neste ponto o que Luis Alberto Warat fala a respeito do grau zero e o grau histórico de significação do Direito, na obra *Introdução geral ao direito: a epistemologia jurídica da modernidade*, de 1995.

A ubiquidade encontrada na relação da arte com a formação do sistema da cultura proporciona as condições de possibilidade para a interpretação do mundo como forma da realidade. Por certo, os sistemas sociais constroem sua relação com o meio a partir das formas imaginárias contidas como expressão própria do perfil do sistema. Não existiria, então, imagem que seja construída sem a participação simbólica condicionada pela capacidade criativa manifesta pela observação e autodescrição dos sistemas sociais. A arte como capacidade criativa é um meio inevitável<sup>7</sup> (GREENE, 2001) que se encontra imbricado como dado operacional da imaginação dos sistemas, uma fase intermédia que segundo Hegel (1996) se exterioriza representativamente na forma de objetos naturais (realidade natural). Isso, porque ainda não concebe formas mais elevadas intelectualmente, procurando o sistema obter, a partir dessa relação, uma adequação mais perfeita na interação entre forma e conteúdo. Por isso, nesta fase, o processo operativo é mais próximo ao sentido poético que se opõe prematuramente na arte ao entendimento prosaico. O estilo simbólico como um meio na construção intelectual do sistema manifesta a poética antes mesmo que se materialize a prosa, sendo parte constante da evolução cognitiva que compõe a forma em interação com o tempo e o meio. Esse é o motivo pelo qual a consciência prosaica<sup>8</sup> só se afirma no momento em que um princípio de liberdade individual do sistema *autonomia* se realiza na forma abstrata. Esta seria, paradoxalmente, a sua forma verdadeiramente concreta: o modernismo é a expressão deste espiral evolutivo.

---

<sup>7</sup> A respeito desta questão cabe referir a noção da física de Albert Einstein quanto ao seu princípio de inevitabilidade no qual podemos encontrar respostas para a suposição: se existe uma teoria definitiva para a natureza, um argumento convincente em favor de sua forma específica é o de que ela não poderia ser de outra forma. Sobre isso, consulte Brian Greene (2001) em *O universo elegante: supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva*.

<sup>8</sup> Hegel (1996) descreve a noção de consciência prosaica como a expressão da arte que apenas se afirma depois do momento em que o princípio de liberdade espiritual subjetiva se realiza na sua forma abstrata, que é, ao mesmo tempo, segundo denota, a sua forma verdadeiramente concreta, dando como exemplo disso o mundo romano e, mais tarde, o mundo cristão moderno. Assim, para a tese Hegeliana, o *fim* para que tende a arte simbólica e que, uma vez atingido, marca a sua desapareição é a arte clássica. Essa fase da arte, segundo manifesta Hegel (1996), não poderia ser cronologicamente a primeira forma de arte, sendo que o seu aparecimento estava subordinado a diversas condições que apenas a arte simbólica poderia oferecer. E isso se deve ao fato de que, segundo entende o autor, o conteúdo da arte clássica é o conceito concreto e livre de toda determinação exterior da individualidade espiritual, conceito que, nesta forma concreta, só obteve acesso à consciência após múltiplas mediações e transições representadas pelos seus pressupostos abstratos. Esta subjetividade espiritual da arte, portanto, é o momento de ruptura com o simbólico onde a forma adequada só obedece a sua própria autorreferência, dando-se em uma existência particular que lhe é descrita a partir de si, na medida da construção de um caráter autológico.

Tal ponto de vista possibilita a construção da idéia de que não há um mundo conceitualmente pensado que não tenha evoluído, passando pela fase simbólica a qual encontra conformidade na arte. O simbólico, necessariamente, existe como dado contrafático à forma nominalista e representacional do mundo, desenvolvendo-se num sentido não de destruição de sua forma mais de transformação para outra estética. Permanece, então, na memória do sistema social como dado capacitador do processo de diferenciação que delinea a visão do próprio sistema no tempo atual. Esse dado acaba reforçando a ideia de policontextualidade<sup>9</sup> (LUHMANN, 2005), na medida em que a evolução dos sistemas enquanto formas construídas respeitam um princípio de autodissolução e recombinação a partir de si mesmos. Utiliza-se da memória como dado para operação de diferenciação, que proporciona a reprodução e preservação do próprio sistema no tempo como expressão capaz de dizer a respeito do novo mundo.

Entretanto, para que seja possível a delimitação de uma margem no mundo enquanto momento simbólico – arte simbólica/Direito simbólico – o simbolismo *inconsciente* deve ser considerado como dado incondicional dessa construção de realidade, pois, ao iniciarmos a observação das diferentes variantes da arte simbólica (e por derivação do Direito) temos como ponto prévio de descrição os próprios princípios (estética nominalista) da arte e do Direito. Ambos se relacionam como *ideia* desses sistemas, já que aparecem como resultado da própria evolução social.

O mundo conceitualmente pensado numa variável possível e representacional, capaz de *explicar* o próprio mundo, mostra-se a partir de um paradoxo, tal um dado para a diferenciação com o meio, sendo ainda parte constante da memória dos sistemas. O próprio sistema como ideia principia por uma perspectiva simbólica, constante em um inconsciente no qual a forma não é ainda concebida autonomamente, mas como expressão adequada de um aleatório conteúdo dado pela contingência do meio. O simbolismo inconsciente, nos termos em que aqui se propõe, é observado como o outro lado da forma do próprio sistema em sua manifestação/estilo simbólica, servindo como dado para construção do próprio *simbólico*.

Assim, o símbolo não passa de uma forma que pode ser adequada ou inadequada em relação direta com o universal, mas, cuja inadequação foge ao consciente do sistema pelo fato

---

<sup>9</sup> Acerca dessa noção segundo a qual nos referimos à policontextualidade, vista em relação à perspectiva da arte e dos sistemas autopoieticos, conferir o que escreve Niklas Luhmann (2005, p.303-317)

de que essa associação (interação) deve ser elaborada pela imaginação e criatividade do próprio sistema, ao invés de ser concebida como realidade divina que existe por sua própria virtude. Portanto, o simbólico – para construir-se em arte, na medida de um objeto de arte que é o resultado do controle de “expectativas” (BARALDI, 1996) desse sistema – precisa realizar uma separação entre a significação geral e a atualidade imediata do mundo presente em sua complexidade. E, assim, como presente nesta descrição deve deixar de conceber o absoluto. Evolui para a forma assimétrica da incerteza, própria do símbolo que é pertinente ao seu conteúdo atual e efêmero. Não obstante, podemos observar que a relação *direta* entre significação e forma materializa, em sua simetria, um mundo representativo que tem no conceito e na regra a construção de uma estética metafísica a qual se expressa como intuição da divindade do mundo para a consciência: mostra-se o absoluto ainda inquebrantável e simétrico na relação com os princípios e formas determinantes.

Neste absoluto da forma, o ato representacional do mundo vela a possibilidade para a autonomia do sistema anulando as condições necessárias para a distinção que deve ocorrer entre o sistema e seu entorno, dado que este primeiro não se encontra ainda separado da realidade imediata contida na estética nominalista do mundo observada enquanto ato do poder divino. Diz Hegel (1996) que, por um lado, enquanto a arte exige que a representação sensível seja inventada, criada e formada pelo espírito, por outro a representação religiosa concebe como expressão os objetos exteriores na sua imediata existência. Considera-se, então, que na medida da autodescrição do sistema em sua atitude criativa, a primeira unidade do simbolismo descrita pela noção de um absoluto concreto das formas cede lugar à diferenciação e à luta contra a significação e a forma enquanto relação de imediata associação.

Da mesma maneira, o sistema do Direito em sua dimensão simbólica é observado a partir desta perspectiva evolutiva, expandindo-se e se preservando no tempo como ato de criatividade na superação do absoluto concreto de suas formas. Assim, a refrega entre a significação e a forma é descrita pelo sistema em seu estado de assimetria, na medida de um processo de diferenciação operacionalizado pelo próprio paradoxo contido neste estado de coisas, tanto que, o Direito evolui baseado neste ambiente de rompimento com a relação imediata entre a significação e a forma. Supera o estado de apatia contido na metafísica deste mundo representativo do conceito, observado como estética da imitação que promete em seu culto a possibilidade de absorção da realidade em graus de previsibilidade futura. Isso gera

para o sistema do Direito um perigo de frustração que faz parte de sua própria condição de evolução sistêmica. Perigo esse que é vencido somente a partir da superação desta unidade imediata entre a forma e a significação, evidenciada pelo livre curso da imaginação enquanto ato espontâneo correspondente à própria criatividade: o sistema tem a capacidade de invenção de novas formas assimétricas. Estas poderão dar conta de uma realidade complexa assimilada a partir de uma autodescrição, uma das exigências da arte no momento em que o conteúdo, para Hegel (1996), deixa de ser considerado como existente tal qual na realidade imediata. Abstraído, portanto, dessa realidade.

É tarefa do sistema do Direito, exteriorizar as representações gerais contidas em sua simbologia conceitual, caracterizada sob a forma de sua própria episteme traduzindo-se em princípios gerais, normas e regras de direito, no afã de impulsionar sua própria imaginação, trabalhando paradoxalmente a partir de estados de irritação que possuem a condição de possibilidade operacional capaz de produzir decisões. Assim, de início, o que nos depara com a condição simbólica do Direito são as criações de uma imaginação ainda em estágio de fermentação, de inquietude do sistema em sua condição criativa. Logo, o sistema é um ato de imaginação inquieta e sempre atormentada pela complexidade do meio, está apontando para a necessária conciliação de contrários. Nesse momento, surge a diferença entre significação e o seu modo de representação no mundo, mas, simbolicamente, aparece ainda como uma idéia confusa, como uma consciência vaga onde os contrários (diferenciação) ainda não atingiram um grau de autonomia. Esta será observada quando cada um deles contiver a determinação um do outro, condição então para unidade da diferença entre os sistemas.

O simbólico aponta para busca de uma conciliação adequada. Primeiramente, não é ainda a obra acabada a qual, para a arte estaria na forma da obra de arte propriamente dita e para o Direito na forma da decisão. Tanto uma quanto a outra são operações pertinentes ao controle de expectativa destes sistemas, que se manifesta, num sentido entrópico, na necessidade imperiosa de rompimento com o absoluto da forma e a busca por unidade na diferença provocam a desordem e a agitação as quais suplantam a imaginação do sistema para melhor corresponder às exigências do próprio sistema social no tempo.

Essa atividade na qual o sistema busca obter uma conciliação entre elementos opostos, demonstra-se como sendo um paradoxo do Direito no próprio tempo, na medida em que nesta operação os dados opostos só conseguem restabelecer ou manter a própria oposição,

alimentando um sempre novo estado de efervescência e conflito. A própria contradição, portanto, acaba por satisfazer as exigências do sistema. A expressão simbólica do sistema do Direito não passa de uma operação em seu estado de constante expansão e reprodução, onde a sua imaginação imprime figuras particulares a toda espécie de deformação ou irritação. Na arte esta reação aparece a partir de dimensões exageradas que reforçam o próprio caráter irreduzível deste sistema. Neste sentido, quando busca reparar a falta de adequação ao meio, o sistema procura sair deste estado de perplexidade, dando livre curso à imaginação, já que o conteúdo simbólico do Direito é uma expressão exagerada desta busca pela conciliação dos contrários; um exemplo, então, da complexidade em que vive o sistema em sua etérea preservação<sup>10</sup>.

O Direito simbólico poderia ser descrito como dado a ser utilizado pela memória do sistema, conteúdo esse sem o qual o sistema não existe e não se preservaria no tempo, pois depende da utilidade de sua memória permanentemente presente para a operacionalização dos processos de diferenciação. O momento conceitual e representacional do mundo em sua concepção mimética não serve, ou ao menos não pode servir, como um absoluto da forma, mas sim como dado utilizável para a conservação no tempo enquanto memória do próprio sistema. Dessa maneira, o *simbólico* é um dado necessário para a preservação e reprodução do sistema no tempo (BARALDI, 1996), enquanto o Direito simbólico existe como dado constante da memória do próprio sistema; como espaço não marcado na operação de diferenciação entre a significação e a forma. Não só é apenas um lado da forma deste todo em constante evolução como também não pode se valer de sua condição absoluta a qual possivelmente se mostraria como símbolo religioso.

Esta abstração na perspectiva de um culto absolutamente teórico e interior de autoembrutecimento, nas palavras de Hegel (1996), de automortificação, não oferece nenhum assunto em que a imaginação e a arte se possam exercer. Somente a via que ficar aquém desse

---

<sup>10</sup> As primeiras e mais loucas tentativas de imaginação observa-se principalmente entre os hindus. O principal desafio destes povos, considerando-se o conceito referente a essa fase, consiste em serem capazes de compreender as significações em toda a sua clareza; como a realidade existe na forma e no sentido que lhe são propostos. Igualmente, não souberam chegar a uma concepção histórica das pessoas e dos acontecimentos, com possibilidade de compreensão dos eventos no seu aspecto real. Uma atitude prosaica é, também, oposta ao que os hindus tudo relacionam simbolicamente, e de forma absoluta, ao divino. Por conseguinte, a atitude de confundirem o absoluto e o infinito acaba provocando uma incapacidade de organização e inteligência à consciencialização de uma lógica ordinária e do próprio prosaísmo da vida cotidiana. Apesar de todo poder e riqueza de sua capacidade imaginativa, provocam uma profunda oscilação entre interioridade e realidade vulgar, ocasionando o que se poderia designar de uma deformação. (HEGEL, 1996, p. 375)

extremo da forma poderá promover a condição de possibilidade para o exercício da atividade criadora de novas formas que, não obstante, respeita a ideia sistêmica de uma estética assimétrica para o mundo. Afinal, o sistema do Direito é uma forma que rompe com sua própria simetria, evoluindo a partir da invenção de novas assimetrias manifestas na operação do sistema em sua constante diferenciação com o meio *welt*. O absoluto é concebido a partir deste momento, como uma expressão passível de sofrer a determinação que corresponde ao seu conceito imaculado, tendente a seguir um processo de extinção progressiva e à morte como mesmo diz Hegel (1996), ao manifestar-se a respeito do simbolismo propriamente dito. Deste modo, a ideia de superação do absoluto da forma materializa uma identidade diferente quanto à relação de união da significação e da forma. Identidade esta que não se mostra mais como identidade imediata, mas, sim, a partir de uma identidade que é descrita por um processo de diferenciação e não de uma forma preexistente em uma linearidade determinante.

Neste momento de automortificação é que se cristaliza a condição de possibilidade, entre os elementos da significação e da forma, para o reconhecimento de um no outro. Portanto, tornando-se acessíveis, segundo Hegel (1996), à imaginação e à intuição, à significação das formas exteriores, posto que desta possibilidade origina-se a irresistível exigência de uma arte; uma vez que encontramos o sistema já em um processo de criação, capaz de dar origem à forma autônoma como produto de diferenciação. A forma vem a ser, desta feita, um produto da atividade autônoma do sistema do Direito; uma exigência de arte necessária ao sistema para poder dar a sua interioridade uma forma exterior, não preexistente e nem aceita como algo dado, mas inventada pela capacidade criativa deste sistema.

A forma vem a ser, em tal caso, um limite inventado pelo sistema em efusiva evolução criativa. O símbolo nada mais é do que uma forma recriada para poder concretizar a significação, caracterizando-se, desse modo, uma atividade autodescritiva do sistema; uma operação própria de produção de sentido para a assimilação do meio complexo. De tal maneira, o Direito terá o compromisso de desvendar a própria complexidade a partir de sua atitude criativa, decifrando os paradoxos criados pela diferenciação como se fossem enigmas. Assim sendo, o desvelamento dos enigmas contidos no âmago dos paradoxos é resultado de um estado de autologia que leva o sistema do Direito a buscar respostas para suas próprias irritações. Contudo, não em um sentido autorreferencial puro e sim num sentido autopoiético,

baseado no ato imaginativo do sistema, aquele que constrói sua autonomia a partir da superação do símbolo absoluto da forma representacional do mundo.

O enigma é, para o Direito, um elemento de expressão simbólica, cuja observação é tanto mais importante quanto mais operacionaliza a diferenciação a partir de paradoxos. Nestes estariam contidos os enigmas da complexidade do mundo e precisariam ser desvendados pelo próprio sistema para que este possa preservar-se no tempo. O Direito utilizaria o enigma nessa situação como um dado simbólico em sua operação para, desse modo, poder fazer falar o paradoxo. Isso significa que o sistema deve valer-se de sua capacidade criativa e imaginativa para tornar capaz a dissolução dos paradoxos que entravam a evolução. Nesse caso, o Direito, ao desvendar o enigma contido no paradoxo, o fará desaparecer, operando a diferenciação no meio complexo. Édipo de Sófocles, igualmente, faz desaparecer o poder nefasto da esfinge desvendando seu enigma. O Direito, a partir da comunicação com o próprio paradoxo busca sempre desvendar seu enigma, fazendo-o dissolver e abrindo caminho para a invenção de uma nova forma de diferenciação na qual haverá um novo paradoxo a ser desvendado.

Contudo, Édipo – uma figura metafórica da operação de diferenciação – existe, na verdade, como um anti-Édipo<sup>11</sup>, elucida Marcondes Filho (2004), na medida em que é observado no contexto do mundo atual em um estado de ausência de entidades estruturantes do pensamento. Todavia, para a presente concepção de mundo não é exatamente a figura do Édipo entificado, ou seja, tornado entidade, como forma estruturante e referencialmente linear, que servirá como solução dos problemas que descrevem a atividade do sistema. Porém, o Direito decifrará o enigma da complexidade na medida em que obriga o paradoxo a se autodissolver, numa atitude criativa que leva ao rompimento e a instabilidade da própria forma em seu estado liquefeito.

A própria condição absoluta da forma deve ser considerada como um paradoxo desvendado pelo sistema em evolução, posto que o sistema jurídico renuncia a um fundamento natural e divino do Direito. Isso, por exemplo, por uma condição de sua própria assimetria estética em favor de uma visão positiva de suas operações. Sendo assim, a

---

<sup>11</sup> A noção de anti-Édipo é expressa na concepção de um sistema social relacionado de maneira imaginária e concertada, ao mesmo tempo sob a forma de uma autocrítica ou lógica tripartida que situa o próprio ser como dado para a interação entre os sistemas que se comunicam. (MARCONDES FILHO, 2004)

autorreferência jurídica do sistema renuncia a uma referência preestabelecida que se adequaria previamente às condições de uma sociedade moderna. Além disso, não há, na concepção da sociedade observada como um sistema complexo, a ideia de entidades estruturantes que servem de referência capaz de determinar a origem dos acontecimentos. Atualmente, trabalha-se a noção de autonomia e, portanto, de uma lógica consciente de si, produzida como efeito de uma operação de diferenciação na qual os dados, formas e significações se interpenetram relacionando-se interativamente.

A autonomia do sistema em meio a esta divisão simbólica pode ser observada a partir do que Hegel (1996) classifica como o simbolismo do sublime, numa consciencialização do significativo em si, partindo para um distanciamento do mundo fenomênico. O sublime como atitude de consciencialização do próprio sistema extrai espontaneamente os elementos daquilo que seria a forma adequada e cuja materialização constitui a própria arte simbólica. Partindo-se deste pressuposto, ao identificarmos o sublime na arte podemos observar o Direito como um sistema tendente à operacionalização de uma separação entre a forma e o conteúdo, o que na verdade leva à concepção de uma autodescrição do sistema ao encontrar sua essência na tomada de autoconsciência.

De acordo com a teoria Hegeliana, a capacidade de operar a separação entre a forma e o conteúdo leva à possibilidade de se conseguir desenvolver uma obra de arte, ou não. Esse dado aponta para a questão do sistema adquirir autonomia e consciência original a partir de sua função operativa de separação entre a forma e o conteúdo, ou não se terá um Direito ou uma arte para cada povo. Desse modo, isso levaria à resposta do enigma da contradição, segundo Hegel (1996), entre separação e unidade, considerada, para os termos de uma teoria sistêmica, a própria condição de possibilidade para a observação do paradoxo, desde que se considere a capacidade do sistema em operar o processo de diferenciação no qual se consiga a assimilação da contradição entre separação e unidade. Tal contradição é pensada por Hegel (1996) para que o sistema arte possa, de fato, desenvolver arte. Essa situação remete ao expressionismo do sublime que é a própria obra de arte falando por si como atitude de autonomia e autoconsciência. Trata-se de uma autologia que passa a fazer parte de nosso estudo enquanto poderíamos considerar a própria aceitação da existência de paradoxos necessários para a operacionalização da própria evolução dos sistemas sociais. Consequentemente, para a ideia de um Direito sublime, poder-se-ia conceber a noção

Hegelianas de consciencialização a partir da capacidade de assimilação da contradição, bem como a capacidade do sistema em inventar novas formas partindo de uma dissolução dos paradoxos existentes no meio complexo. Estes garantem a assimilação, na verdade, não de uma contradição, como diz Hegel (1996), mas de uma oposição entre formas distintas que se relacionam comunicativamente na operação dos sistemas para poder fazer com que este evolua a partir da diferenciação. Desse modo, poderia ser observada uma unidade da diferença entre a separação e outra unidade dita pela tese Hegeliana.

O sublime, de acordo com Hegel (1996) eleva o absoluto acima de todas as existências imediatas, realizando assim uma libertação inicialmente abstrata, mas que é base de seu espiritual. Atendo-nos a esta observação, a superação da relação de imediata correspondência entre a significação e a forma, conteúdo e forma, como também da unidade da diferença marcada pelo código separação/unidade, poderá ser considerada um perfil sublime que eleva o contexto das relações ao nível caótico, na perspectiva de uma entropia existente. Esse estado de coisas cria as condições de possibilidade para a autologia, sendo esta uma fase necessária ao sistema para que tenha a capacidade de se autodescrever ao mesmo tempo em que referencia uma forma original para cada momento de rompimento com a realidade imediata. Eis a própria concepção passível de observação da beleza, cujo nascimento se dá no processo de diferenciação e não na unidade levada por uma compreensão ou pré-compreensão, já que a beleza não depende dos juízos pré-existentes e das entidades estruturantes que buscam uma imitação da natureza sob a forma de uma metafísica onipresente aos auspícios de uma intuição. É o próprio sistema, pois, que precisa adquirir a consciência de sua superioridade perante a natureza. Todavia, uma superioridade compatível com uma consciência autorreferida proveniente da diferenciação e, por conseguinte, da descrição de um estado de oposição das formas existentes no mundo, as quais apenas podem ser observadas para assim reviverem em uma originalidade própria que confirma um mundo não definido. Essa é uma tentativa de buscar descrever o infinito, a qual não encontra referências possíveis no conjunto dos fenômenos, o que poderia confirmar uma noção de inviabilidade de representação do mundo. Consequentemente, a indefinição da forma e, por assim dizer, o infinito são a própria abstração da totalidade do mundo objetivo na contingência das oportunidades, que caracterizam o processo de controle de expectativas iniciado na separação e diferenciação entre conteúdo e forma. Logo, com o próprio meio *welt*.

O mundo como infinito descrito a partir da capacidade de separação entre o conteúdo e a forma se opõe à totalidade do próprio mundo. O sentido já não pode encontrar uma forma no mundo exterior dos fenômenos, a qual segundo Hegel (1996) corresponderia ao desaparecimento do caráter simbólico, pois, se quisermos dar a essa substância uma representação visível, isso só acontecerá concebendo-a como força criadora “*criativa*” revelada em relações positivas. Deve-se, porém, exprimir que a substância como consciencialização é a superação do próprio fenômeno. Disso resulta paradoxalmente a transformação da relação positiva em negativa que, segundo Hegel (1996), implicaria a purificação de tudo que é fenomênico e particular, considerando patente o estado evanescente e incerto da própria evolução.

A atitude criativa supera a estética panteísta<sup>12</sup> de acordo com a conceitualização de Hegel (1996), na qual se tende a compreender o mundo como um lugar cercado de deidades patentes a uma cultura determinista. O deus que está em todos os lugares é o ente estruturante da própria compreensão, a relação direta com a natureza dos homens no sentido imitativo de uma norma cultural que rege o pensamento. Este é expresso de forma a possibilitar a representação do mundo arraigada aos conceitos metafísicos da existência. Um simbolismo, por conseguinte, que chega ao ponto de transformação de si mesmo em uma forma efêmera e dissolúvel: *paradoxo*. O paradoxo – perante o estado de coisas concebido a partir do senso de complexidade do mundo – nos remete ao delineamento de um imenso sistema social em infinita evolução, que não responde aos anseios da cultura imediata de realidade fenomênica e explicativa. Essa situação caracteriza o sublime como expressão de uma atividade de organização original dos sistemas, que respondem de modo a considerar a forma como própria, na perspectiva de uma descrição autorreferida e sensível. Na dissolução do símbolo representacional do mundo materializado e patente em sua determinação, o sublime demonstra, na probabilidade evolutiva da arte, as faces de um paradoxo que fala ao seu contrário. Ele é recriado na medida em que se transmuta construindo o outro lado da forma, que se volta para o infinito e a incerteza do próprio mundo, observado, por fim, como realidade sensível e autodescritiva.

---

<sup>12</sup> Essa concepção em Hegel (1996), em seu *Curso de Estética: o belo na arte*, traduz, sobretudo para os orientais, a unidade absoluta do divino e de todas as coisas fundidas nesta unidade. Como um todo, o divino apenas se impõe à consciência depois de desaparecidos todos os objetos particulares em que sua presença se manifesta.

Hegel (1996, p. 417), ao referir-se “Deus criador e soberano do mundo”, deixa implícita a evolução do sensível nos termos da transformação da antiga concepção panteísta. Para o autor, o Deus criador do universo como expressão sublime, com efeito, pela vez primeira desaparece como ideia de procriação, de um nascimento puramente natural das coisas no seio de deus, para dar lugar à ideia da “criação” realizada segundo uma potência e uma autoridade espirituais. A ideia do sublime liga-se, pois, segundo o autor, no homem como sentido de sua própria finitude e do abismo intransponível que o separa de deus. Entretanto, sua própria fragilidade dá ao homem uma situação livre e independente da qual a imutabilidade e firmeza substanciais a deus, no que diz respeito à sua vontade e mandamentos, transmuta-se na Lei que vem aos homens. Consequentemente, nesta mesma concepção, a sublimação de deus implica para o homem uma total distinção entre o humano e o divino, entre o finito e o absoluto. Assim, diz Hegel (1996), e neste ponto daremos azo a nossa crítica, o homem reabilita a si mesmo. O próprio sujeito torna-se capaz de julgar do bem e do mal, pela obediência à lei ordenada por deus, na qual o indivíduo atribui às suas relações com Ele/deus um caráter afirmativo, não tardando a dar-se conta de que a própria infelicidade e intempestividade da vida se devem à relação de rebelião do homem com a lei.

A concepção Hegeliana é notável, pois, pela sua capacidade de conseguir transpor a transição evolutiva do sentido simbólico na arte, e pela dissolução da entificação panteísta aos auspícios da ação humana. Contudo, Hegel esbarra no próprio sujeito<sup>13</sup>, na medida de uma autoaceitação do ser como controlador das relações mundanas para o bem e para o mal, dado o seu respeito à lei. Em nossa observação, esse dado causaria um problema, pois o sublime descreveria não uma relação egóica na forma de um solipsismo autoaplicado às novas relações sociais, mas uma atividade dos sistemas da sociedade na perspectiva de uma capacidade criativa produzida na interação e comunicação dos sistemas. Resta que o sublime seria a expressão da originalidade do sistema como organizado em suas autodescrições, a partir da realidade complexa, não restrito à vontade do sujeito que faz parte do meio sem conceber-se enquanto um fim em si mesmo.

---

<sup>13</sup> Levemos em conta, então, a partir desta observação, que o pensamento atual deve encontrar-se desagregado de uma referência estática em vista de que convive e é fruto, hoje, de uma complexidade marcada pela incerteza e imprevisibilidade dos fatos. Neste pormenor, Edgar Morin (2005), nos remete ao entendimento contemporâneo da globalização a partir do que denomina uma *ecologia da ação*, no sentido de que toda a ação escapa cada vez mais à vontade de seu autor na medida em que o mesmo passa a integrar o jogo das *inter-retro-ações* do meio onde intervém. E assim, a ação assume o risco não só de fracassar, mas também de sofrer desvio ou distorção de sentido. A discussão acerca do assunto está em *O Método 6: ética*.

O simbólico, por conseguinte, é a fase na qual se observaria deus como um paradoxo a ser desvendado pelo sistema social na equivalência de seu próprio conceito representativo de mundo. O sistema social dissolve a concepção representacional de deus no mundo, partindo de um ato criativo que concebe o Direito na estética da lei como ato simbólico que se automortifica enquanto concepção de originalidade da forma, baseada em um processo de diferenciação. Assim sendo, ao desvelar-se deus na perspectiva de uma atitude criativa de invenção de uma nova forma para a concepção de organização social, nos moldes de uma dissolução do paradoxo, passa-se a descrever o Direito simbólico como uma fase da própria reinvenção de deus na perspectiva da lei. Seria ela, finalmente, a expressão de criatividade do sistema social, manifesta como atitude do Direito, que tem a capacidade de inventar uma nova forma para organizar as expectativas da sociedade no tempo para o classicismo.

## **2.2. DIREITO CLÁSSICO**

Questões, nas quais conteúdo e forma tomam contornos de uma essência para o sistema, para a arte, consistiriam na totalidade que resulta em uma íntima união enquanto adequação ideal. A partir do clássico, concebe-se a realidade em conformidade com o conceito do belo, realidade essa que a arte simbólica buscou atingir sem, entretanto, conseguir êxito. Porém, ao estudar a fase clássica exteriorizada numa idéia contida pela expressão do belo como essência dessa natureza, nos deparamos com a construção de uma forma *ideal* para a imaginação do mundo, pois seria no *ideal* que se encontraria realizada, segundo Hegel (1996), a união entre o conteúdo e a forma: característica própria da arte clássica. Isso, considerando-se ainda a perspectiva da construção de uma verdade que força o sistema a se adequar ao seu conceito.

O ideal, em tal suposição, seria a forma de imaginar o Direito aos moldes do que se evidencia na arte em seu movimento clássico. Trata-se de uma implicação constante pela busca de uma realidade baseada na verdade que, por conseguinte, leva à abstração do sistema

imediatamente imaginado a partir de seu conceito. Este seria como a forma imaginária de um ideal: verdade. Logo, a exteriorização deste sentido ideal que fora buscado também pelo movimento simbólico tem na arte a sua realização; fazendo dela um sistema hábil o suficiente para tentar dar conta da questão que envolve a forma criada pelos sistemas; bem como sua maneira de expressão significativa no meio exterior por um processo eficiente de diferenciação entre a forma e a significação.

Deste cotejo entre o simbólico e o clássico, fica registrada, pelas fases de atividade criativa do sistema arte, a tentativa de construção de novas formas a partir da dissolução dos paradoxos que servem, ao mesmo tempo, de engrenagem para a operação de observação e autodescrição da evolução do sistema social. Eles podem funcionar como barreiras, uma armadilha para o próprio sistema, quando este não consegue de maneira eficiente transpô-los; por isso, temos nesta circunstância uma evidência de ruptura da unidade entre a forma e a significação, que acaba por tentar sempre determinar um sentido para o sistema. Tem-se uma fantasia inquietante que busca incessantemente, mas não consegue dar à idealidade a sua independência pura e absoluta. Conforme mostra a tese Hegeliana, essa fantasia tampouco é capaz de trazer para idealidade, materiais arrancados ao mundo exterior e transformados de modo a representar o conteúdo num estado de tranqüila união com a forma. Tal estado de transição entre as fases da arte mostra-se em momentos de ruptura de unidades, da mesma maneira com que se dão nos demais sistemas sociais que buscam adequar sua forma aos conteúdos dados pelo tempo e momento presente. Essa situação poderia ser descrita como a própria complexidade onde interagem os sistemas entre si. Entretanto, é a arte que possui a capacidade de descrever de forma exterior as incoerências e aberrações existentes nesta interação de elementos opostos. Desse modo, na atividade desta descrição tem-se a condição de possibilidade para fazer desaparecer tais ilogismos, na convicção de uma atitude de original formação do caráter de um sistema nos moldes de uma forma criativa de controle das expectativas sociais.

Consequentemente, nos parece crível que uma das questões fundamentais a serem observadas é de haver satisfeito para o sistema a capacidade e possibilidade de sua autonomia, somente verificável quando a interioridade do próprio sistema se oferece à consciência, numa autologia expressa pela criação ativa e para auto-organização. Por isso, é capaz de tornar eficiente a operação de controle das expectativas sociais, sempre suscetíveis às irritações de

um meio complexo diferentemente de um sentido de independência que é uma atitude apenas provisória e relativa. Mostra-se como uma fase de mera subjetividade que não pode ser considerada enquanto um *fim em si*, mas que possivelmente existe na complexidade da organização de um sistema em franca evolução.

A construção de um *ideal* como forma expressa no movimento clássico é a busca pela confirmação da autonomia para organização do sistema, ainda que seja ela eficiente, ou não, respondendo, ou não respondendo, às expectativas sociais. A tentativa de uma busca pela verdade enquanto autorreferência – baseada em um conceito de belo para os ditames da arte ou de justiça para o Direito – tem, no movimento clássico em sua transição ao simbólico, um impulso de rompimento com as formas unitárias. Isso na perspectiva de uma atuante atividade criativa dos sistemas que se socorrem da arte como um instrumento hábil à perfectibilização do desaparecimento das incoerências existentes na operação de diferenciação entre opostos. Mesmo assim, a interioridade do sistema não existe como uma totalidade em si no movimento clássico. Ela se dispersa, segundo Hegel (1996), nos imensuráveis e multiformes fenômenos dos quais se compõe, retirando-lhe toda a independência, condição prévia para a autonomia. Nesse caso, é esta a imaginação de um universal em si representado como potência objetiva que domina tudo, gerando a tendência de uma estética da negatividade<sup>14</sup> que se coloca em grau de oposição com o que é criado pelo próprio sistema. Atém-se neste íterim a uma dupla falta que consiste em observar este universal (significação a partir do conceito absoluto) como uma significação básica que ainda não atingiu o grau de precisão e diferenciação para a autonomia enquanto forma sensível; a expressão mesma da conformidade (harmonia/sincronia) tanto com o conteúdo espiritual (autonomia) como com o seu conceito. A noção Hegeliana indica que a ideia concreta do espírito exige sua determinação e diferencia a si mesma e, ao observar-se, adquire a partir do desdobramento (ruptura com a unidade) uma aparência exterior, imediata, mas que não deixa de ser penetrada dele: “espírito”, não exprime nada por si mesma, mas apenas deixa transparecer o *espírito*, que é a própria autonomia pela qual a forma apresenta exteriorização e realidade.

---

<sup>14</sup> Ver em LUHMANN (2005, pp. 69-70), que os conceitos de distinção e forma não implicam numa negação, mas sim na pressuposição de um outro lado da forma enquanto raciocínio matemático e não de uma concepção lógica. Sendo assim, o objetivo de maneira alguma é o de uma estética da negatividade no sentido de Adorno (1970).

Apesar da consonância com as tentativas de criação do sublime na arte simbólica, vemos na fase clássica outra concepção de mundo reconhecida como liberdade interior do sistema: autonomia. Ela poderia fundamentar em tal caso uma possível independência da pessoa individual, mesmo considerada como expressão relativa e efêmera, parecendo uma idéia possível enquanto interação do meio com o sistema. Contudo, o sublime é ainda uma forma defeituosa em sua concepção clássica porque, na perspectiva de uma autonomia do sistema, sua negatividade mostra-se como uma diferenciação mal operacionalizada, pois está baseada em grau de contradição entre a perspectiva do universal e da concepção de criação. Essa forma sublime pode ser superada pela expressão do *novo*, haja vista seu grau de abstração e interioridade relacionadas de maneira sincrônica e harmoniosa enquanto forma expressa exteriormente pelo sistema em sua autonomia e espontaneidade. Por isso, a unidade puramente abstrata e ideal do divino (representação do mundo) não tem condições de dar forma a uma expressão artística adequada sob a condição de autonomia do sistema. Pois, nem a natureza nem a individualidade humana (sujeito), como elementos de interação do sistema, participam deste absoluto, já que não se encontram positivamente penetrados na relação de diferença. Essa negatividade é a expressão mesma do estado paradoxal no qual o sistema evolui em condição de criação, uma vez que surge como evidência e necessidade da sua própria superação.

A autonomia do clássico considerado por Hegel (1996) como a interação entre o espiritual e o natural, no sentido de uma interpenetração destes elementos, leva a uma concepção na qual não há neutralização dos aspectos opostos, no sentido de que o espiritual é levado a uma totalidade mais vasta, consistente em manter-se no que ele não é. Essa é a unidade que assenta o conceito da arte clássica. Assim, o que para Hegel se descreve como uma organização originada na autonomia do sistema clássico, na fusão entre o natural e o espiritual, nada mais parece ser além da própria unidade da diferença marcada pela concepção paradoxal do espírito, que é o elemento operacionalizante para a conceitualização da arte clássica a partir de sua própria desparadoxização. Marca-se, na verdade, a forma como a unidade da diferença entre o espírito e a natureza, tal qual uma busca pela beleza. Conceito esse concebido como expressão do clássico e que resolve o enigma da arte clássica de maneira a observar-se um processo de diferenciação que marca uma assimetria e ruptura de absolutos individuais: espírito/natureza.

Essa perspectiva da diferença como unidade da arte clássica demonstra a capacidade criativa do sistema da arte de poder criar novas formas assimétricas, no sentido de possuir condições de responder às expectativas oriundas da questão permanente contida pela necessária adequação do conteúdo e da forma. Deve haver uma correspondência entre esses elementos, engendrada de maneira operativa pela diferenciação funcional existente entre os diversos elementos da arte. É o que poderíamos notar como grau mínimo de dualidade para a possibilidade de evolução dos sistemas.

Desse modo, o humano<sup>15</sup>, segundo Luhmann (2000), passa a ser um paradoxo para o sistema, visto que o movimento clássico o constitui como produto desse processo de interpenetração entre natureza e espírito, sendo a partir dessa diferença o centro e o conteúdo da beleza e da verdade. Porém, a propósito de seu conceito ideal marcado como conteúdo do sistema, o humano precisa receber uma determinação individual e, por conseguinte, uma exterioridade que em sua própria objetividade devem deixá-lo imune aos vícios da finitude. Esse é um problema (paradoxo) a ser resolvido pelo sistema social, mas desvendado pela capacidade criativa – considerada na arte, em seus movimentos presentes como operações necessárias à preservação da sociedade no tempo em sua complexidade. Trabalhando, então, o sistema em condições nas quais deva tornar possível a mudança da relação entre a significação e a forma; engendrada pela necessidade de a forma vir a ser já a sua própria significação enquanto participante do espírito; essa forma, criada a partir da ruptura entre a relação significação/forma, seria a resposta possível a resolver um estado de perplexidade. Na perspectiva da capacidade do sistema em poder revelar o próprio espiritual como expressão de sua autonomia e *sensibilidade*, o sistema revelaria o paradoxo do espírito criando a forma *humana* como produto da desparadoxização do sistema em seu movimento clássico. O humano é a forma criativa engendrada pelo paradoxo do sistema, sendo que o produto de uma operação de diferenciação responde como estado de um controle de expectativas do próprio sistema social.

---

<sup>15</sup> Em sua obra *O Paradoxo dos Direitos Humanos e Três Formas de seu Desdobramento*, de 2005, Luhmann fala a respeito deste tema, levando em consideração a ideia dos direitos humanos como elemento de ordenação do múltiplo e descreve uma mudança de perspectiva, que marca não somente a adoção de uma lei, de um código, ou princípios constitucionais entendidos dentro de uma lógica de hierarquia de normas, mas também de um instrumento jurídico do sistema do Direito, que escapa à lógica binária como estrutura determinante por si mesma, dependendo de uma razão pluridimensional sendo o escorço de uma racionalidade flexível e combinatória.

Por certo, a figura humana reduz o risco de o sistema sofrer os efeitos de uma ausência de controle de expectativas, aumentando a complexidade a partir do momento em que é manifesto em sua criação, no sentido da já afamada negatividade expressa pela forma universal. Não obstante, “a figura humana não está isenta de elementos mortos e feios determinados por influências estranhas e alheias” (HEGEL, 1996, p.841), já que é o papel da arte embelezar o corpo<sup>16</sup> em sua exterioridade, animando assim a própria forma humana sacrificada pelo espírito (ONFRAY, 1995). O embelezamento do corpo enquanto exterioridade da figura humana passa pela noção de movimento e, por conseguinte, de uma mudança de relação entre o conteúdo e a forma humana. Adequa-se o humano pelo movimento de sua exteriorização como uma capacidade de organização do próprio sistema social, isso enquanto assimilação das oposições geradas pelo próprio conceito de humano. Ocorre, de maneira criativa, um rompimento com o estado antropomórfico onde se enfrenta o paradoxo no qual se manifesta o enigma de Hegel (1996, p. 481): “Deus criou o homem à sua imagem, o homem fez o mesmo e criou Deus à sua imagem humana”.

Possível, então, notar que a arte clássica possui ainda um conteúdo antropomórfico que delinea certa deficiência quanto à realização do conteúdo da beleza. Na acepção de uma insuficiência operativa de sua própria criação, a arte clássica se encontra ainda presa pelo paradoxo da individualidade contido na ideia de sujeito, pois busca no ideal de beleza a construção de uma figuração humana enquanto forma assimétrica e enfrenta a questão da sua capacidade de operar de maneira eficiente em meio à complexidade do sistema social. Sob a perspectiva da construção de sentidos para a sociedade, e não da estética nominalista baseada na construção de um conceito clausurado em sua individualização natural, incapaz de ser penetrado (abrir-se cognitivamente) e transformado de acordo com uma ideia de criatividade, vê-se a constante busca pela superação da representação de mundo como se fora ela mesma a reprodução imediata da divindade. Portanto, a ruptura com essa unidade absoluta – que regressa sob forma de universalidade depois da oposição, no sentido de uma reabsorção da própria separação e oposição – é ainda um problema para o sistema, porque esse último possui o papel de evoluir numa condição de rompimento com a clausura proporcionada pelo absoluto da forma. Assim, acaba por reproduzir o mundo como ato dedutível de um processo linear e simétrico.

---

<sup>16</sup> Em sua obra *A escultura de si*, Michel Onfray (1995) entende a assimetria do próprio corpo em relação ao mundo e as formas que nos cercam.

Entretanto, a tentativa do movimento clássico no sentido de uma conciliação dos contrários ainda é insuficiente. Não é capaz o bastante para a superação da individualidade que marca a beleza, de fato, como uma crença produzida pelo sistema, o que gera um estado de clausura absoluta, condicionada pela reaplicação incessante do conceito do próprio sistema. Portanto, a arte clássica no que mais se coaduna à perspectiva Hegeliana não aprofundou nem reabsorveu a oposição que está na base do absoluto, ignorando, pois, o aspecto que se liga a própria oposição na ânsia de um endurecimento do sujeito enquanto personalidade abstrata. “A arte clássica não ultrapassa os limites do domínio puro do verdadeiro ideal.” (HEGEL, 1996, p. 483)

O Direito não é um sistema apartado dessa efusão de movimentos do sistema social e também corresponde ao que se evidencia na arte clássica: seus estados estéticos de mudança das relações entre conteúdo e forma nos processos de oposição/contradição. Conseqüentemente, o Direito depende de sua capacidade de criação enfrentando questões que se adaptam muito bem ao que se observa na evolução da arte. Além disso, torna-se cada vez mais evidente a presença da arte em todos os sistemas sociais, que necessitam organizar-se a partir de sua autonomia. Esta, somente alcançada na medida em que a criatividade seja a expressão de um rompimento com o universal da forma, respeitando igualmente os efeitos de uma estética negativa que se manifesta em meio à atividade de criação para o novo. Considere-se ainda o uso criativo dos paradoxos, superando-se então o já manifesto estado de endurecimento do sujeito enquanto personalidade abstrata. Essa negatividade é expressa como efeito da própria deficiência dos sistemas em trabalhar com as oposições. A capacidade para a assimilação da contradição pela aplicação da diferença não pode volver ao estado de um absoluto, reabsorvendo a operação de diferenciação como ato de anulação da própria oposição, estendendo-se, o individualismo, novamente como extremo da forma que serve de conceito para o próprio sistema do Direito.

O Direito, levando em consideração este estado de coisas, descreve em sua atividade evolutiva uma fusão entre conteúdo e forma, que não se opera de maneira individual como se fora o ato espontâneo partido de um fato natural. Mas, sim, uma interação que somente a própria autonomia do sistema pode operar, numa atitude de consciencialização que se torna visível a partir de sua própria especificação. Então, a atividade do sistema tende a executar o que já está implícito no próprio conceito, na tentativa de impor um limite e medida à livre

imaginação das formas, operando a significação de maneira a dar-lhe uma exteriorização capaz de despir a forma de seus aspectos acidentais. Isso descreve e indica o estado paradoxal de sua automortificação ou dissolução, se bem que, como já fora anteriormente referido, o sistema em seu estilo clássico tenderá reabsorver a oposição de maneira a anular a própria diferenciação, estendendo ao extremo sua forma como conceito de si mesmo.

Portanto, levando em consideração o que Hegel (1996) descreve na atividade da arte em seu movimento clássico, nela tem-se um conceito que contém não só o devir de sua beleza que nasce a partir de si mesma, mas ainda a sua dissolução. Isso abre caminho para outro movimento do sistema que seria o romantismo ou arte romântica. Isso num sentido expansivo do sistema que sobrevive no tempo a partir de sua mutação e interação com o meio, utilizando-se da própria complexidade para manter-se em constante reprodução. O estágio de sua dissolução é a forma concebida em face de um processo de diferenciação que leva o sistema a evoluir enquanto organismo vivo na interatividade com seu meio. Ao descrever-se como uma estética policontextualizada, tal estado de dissolução resulta numa atividade marcada pela separação de momentos cuja harmonia constitui a essência do sistema.

Podemos, por suposto, descrever a partir dos momentos da arte uma luta entre os antigos e novos deuses, no sentido da própria evolução do sistema social na medida em que as entidades acabaram sendo reconstruídas como formas de sua própria dissolução. O Direito e a justiça ao invés de serem concebidos como partes espirituais e substanciais da moralidade social, são descritos a partir de um estado de abstração muito geral que leva o conceito a um nível de correspondência imediata com o sistema, gerando um paradoxo no qual o próprio Direito opõe-se às leis. Assim, em momentos de expansão o sistema do Direito não se preserva no tempo apenas por meio de leis ou apenas com base nos conceitos pré-concebidos em sua memória. Evolui assimetricamente, em oposição aos fundamentos e dados já estabelecidos pela cultura tradicional, evidenciando uma constante fase de movimentos de ruptura e reprodução baseada em impulsos mutantes que levam em consideração a complexidade do meio e a descrição das fases de dissolução que se perfazem a partir da capacidade criativa do Direito engendrada em sua autodescrição. O Direito alcança nesta constância evolutiva uma estética sistêmica que denota a sua capacidade de operar um controle de expectativas sociais, baseado assim em uma decisão como resultado de sua harmonização. Em termos de sistema, caberia melhor denominar isso como sendo seu senso

de organização, na expressão de uma concepção da própria arte do Direito enquanto perspectiva do seu caráter original.

Assim, há de se ter em consideração à oposição entre natureza e espírito como uma operação necessária; uma oposição que permite desadaptar-se da própria natureza para em seguida voltar-se contra ela no sentido de dominação; uma representação que denota segundo a própria teoria Hegeliana a derrota dos antigos deuses, sendo essa a realidade histórica manifesta como trânsito de um estado ao qual o sistema social se referenciava como manifestação da natureza. Entretanto, em sua operação de dissolução e rompimento, leva a um movimento que é imaginado na justiça, na propriedade, nas leis e na organização política. São movimentos que não denotam uma estética mimética fundamentada pela noção de que o mundo concebe-se como sendo um ato de representação no sentido nominalista da própria natureza.

O Direito exprime em sua perspectiva clássica, a já discutida forma advinda da capacidade criativa de construção do novo a partir do uso dos paradoxos existentes no meio complexo. A lei, a justiça e a política são criações da própria operação de autodescrição do sistema em seu trânsito para a mortificação do clássico em moderno. Dissolve-se o modelo clássico para se reinventar como uma novidade.

Ao justificar a estética moderna como sendo uma expressão marcada pela própria transição do estado clássico, não se tem na visão do sistema um ímpeto de interpretação da natureza a partir das formas do Direito. A justiça e a lei por certo não podem ser observadas como exercício de interpretação da natureza, e sim como uma forma que rompe com a idéia de imitação. Embora o Direito não tenha o condão de representar o mundo a partir de suas formas, opera a partir de um controle de expectativas sociais que levam à criação de novidades. Além disso, da oposição entre os vieses da forma e do conteúdo teremos um processo de diferenciação concebido como ato de originalidade. Essa atitude que gera espanto no sistema social, indicando a evolução como um estado de constante mudança e incerteza, porque as formas do sistema não permanecem constantemente imutáveis e absolutas em si mesmas, porém, exteriorizam-se como produto de uma operação do Direito em sua própria autorreferência. Esse dado justificaria a noção do sistema Direito como evolução sistêmica caracterizada por um movimento expansivo que não possui uma direção ou linearidade, buscando a superação do estado entrópico manifesto enquanto efeito da complexidade do

meio. Trata-se de uma criação autodescritiva que denota a autologia própria do sistema em sua consciência, manifesta enquanto operação de diferenciação funcional.

Considerando que as fases do Direito em evolução sistêmica prenunciam o movimento expansivo em sua capacidade criativa na assimilação das oposições, observa-se um estado de assimetria que justificaria a própria concepção de evolução sistêmica originada no processo de dissolução das formas como condição de possibilidade para a criação: a autodescrição do sistema em sua gênese artística. Assim, o Direito clássico expressa uma forma contida na própria operação de evolução do sistema em suas fases de dissolução e mortificação, por conseguinte, preserva-se na medida de sua necessidade, enquanto dado para a memória do sistema.

### ***2.3. DIREITO ROMÂNTICO***

Da mesma forma que se procedeu em relação à observação da arte simbólica e clássica, na arte romântica há uma determinação baseada pela limitação do seu conteúdo da qual se trata de representar o próprio movimento. Hegel (1996) na introdução desse assunto, quando explora a questão do romântico na arte, é bastante efusivo parecendo crer que sua observação, mais do que um entusiasmo estético, descreve os primeiros movimentos relativos ao devir do sentido original na arte. Isso denota, sem dúvida, a noção de que tal sistema, como uma expressão da própria sociedade, abandona o sentido de imitação da natureza, não mais buscando representar o mundo, mas automortificar-se para o nascimento de uma expressão baseada nas formas de originalidade na arte. O autor diz que neste movimento será dada uma idéia precisa a respeito do conceito que servirá de base para a construção do novo conteúdo desta arte. Trata-se de uma nova teoria do mundo e de uma nova forma.

Leve-se em conta que na origem da arte está a caracterização de uma tendência onde a imaginação é aplicada com o intuito de uma separação da natureza, de uma delimitação do caráter próprio do sistema, já que previamente se satisfiz as expectativas a partir de um

impulso atinente a revestir as significações naturais de formas exteriores. Formou-se, ainda que incipiente, o conteúdo da própria arte simbólica. Embora se tenha um dado para a memória do sistema nessa operação imaginária da arte simbólica, na arte clássica as coisas se apresentam de modo muito diferente. Se bem que, ao invés de conceber o sistema como abstração superficial e indeterminada de seu próprio conteúdo, descreve maior interação entre esse mesmo conteúdo e seu conceito, isto é, uma interpenetração, como mesmo diz Hegel (1996), entre espírito e forma. Enfim, numa espiritualidade capaz de atingir um alto grau de perfeição, uma realidade adequada ao substancial em sua individualidade que idealiza o natural por meio de uma união entre o meio e o próprio sistema, ao considerar que desta forma se afirmou a arte clássica como representação de um ideal baseado na expressão da beleza.

Entretanto, uma vez sedimentado o ideal como movimento da fase clássica e enquanto efeito da expansão, ocorrerá a descrição da oposição existente entre o sistema interpretado em seu ideal de beleza e o próprio conteúdo desse sistema. Mostrando-se precário, segundo Hegel (1996), o repouso e a tranqüilidade que o espírito julgava ter encontrado na expressão corporal do subjetivismo baseado na adequação da forma interior e exterior, que gerou um estado de clausura absoluta, condição essa de possibilidade para a abertura do sistema como expressão das formas originais. Assim, a aparente e sólida totalidade do ideal da arte clássica se desagrega dividindo-se em duas formas: o subjetivo e a manifestação exterior. Divisão essa que vai levar à estabilidade do sistema a partir de sua diferenciação e oposição de formas. Isso no sentido de um domínio interior do próprio sistema. Uma intrinsecidade que cria uma nova margem capaz de fazer interagir o conceito com a realidade complexa onde existem os sistemas. Entrementes, abrem-se as portas da percepção para um sentido *romântico*. A partir dele, o espírito adquire a consciência de ter em si mesmo o seu “outro”, na perspectiva de uma infinitude como liberdade. Uma abertura cognitiva para o devir de um senso criativo do sistema em sua autologia original.

A objetividade encontrada como uma lógica autorreferente, no sentido de uma identificação do sistema consigo mesmo, proporciona a aquisição de sentimento e da consciência do próprio processo de diferenciação com o meio. Isso gera a unidade/estabilidade do sistema na medida de sua harmonização com as oposições, constituindo-se esta expressão como um princípio fundamental do movimento romântico.

Hegel (1996) define essa objetividade como processo de subjetividade intrínseca, reflexionando o próprio homem não apenas como o limite para a consciência do espírito absoluto, como *tão somente* a consciência de divindade, mas também sendo ele mesmo o universal: deus. Desse modo, não haveria uma representação da figura absoluta como consciência, mas um movimento ativo de interação com o “absoluto da forma” que se pretenderia expressar na própria autoconsciência, no intuito de uma forma construída originalmente a partir de um processo de oposição e diferenciação com o meio externo. Tal perspectiva revela-se aos auspícios de uma consciência finita, sendo esse movimento a descrição do eterno e do infinito segundo a verdade. (HEGEL, 1996)

Ao desenvolver o raciocínio de que a autoconsciência não é simplesmente uma “consciência de” em relação ao absoluto da forma, servindo de margem para a própria autodescrição do sistema, todas as idéias arraigadas a uma possibilidade de representação do mundo perderam a sua razão de ser. Conteúdo e forma mostram-se no movimento romântico como indicativo para a alteração do pensamento estético baseado da imitação como fonte de verdade, que seria a expressão, portanto, do próprio sistema em sua efêmera originalidade enquanto limite para a superação do absoluto. A partir da consciência como um ato de interação entre conteúdo e forma, não se tem mais como fundamento da realidade as condições para que se possa observar o mundo enquanto uma viável representação plástica. Com isso, se respeita o sentido de evolução dos sistemas sociais e, por certo, do sistema do Direito, como expressão de sua arte romântica a qual não mais ambiciona reproduzir a realidade em sua estética linear de serenidade infinita, e rompe com o determinismo no qual a vida pode ser perfeitamente adequada ao seu conceito. Ao contrário, o movimento romântico dá as costas para a beleza, fazendo com que o sistema participe de todo o acidental das formas exteriores atribuindo um lugar ilimitado ao que é mais acentuado na antítese do belo, o outro lado da forma<sup>17</sup>.

Na expressão de evolução onde está contido o movimento romântico ocorre a dessimetria com a unidade clássica baseada na linearidade existente entre o dentro e o fora.

---

<sup>17</sup> Para Hegel (1996, p.580), “o fora deixa de ser suscetível de exprimir o dentro, e se para tal ainda a ele se recorre é para lhe dar a missão de observar que o mundo exterior jamais pode ser uma fonte de satisfação e para insistir na importância que é preciso dar à interioridade, à alma, ao mundo dos sentimentos”. Assim, para resumir essa relação entre o conteúdo e a forma na arte romântica, dizemos que é o abismo que constitui a sua característica elementar. Na epopéia, no drama, na música lírica, nas obras plásticas, a alma e o espírito se dirigem autorreferenciando a si mesmos.

Aqui, pois, o que se procura é exatamente o tempo oposto: a dissolução da continuidade para a possibilidade de criação do novo. Por isso, o controle de expectativas dos sistemas sociais não produz eficácia baseado na realidade imediata, uma vez que a forma enquanto reprodução exterior e geral impede a ação de espontaneidade do próprio sistema. Não quer dizer isso, entretanto, que inexistam uma correspondência entre forma e conteúdo, mas ela se limita *tão somente* a uma linearidade manifesta por uma correspondência geral, sem que haja a pretensão de eliminar-se a contingência da realidade complexa. Assim, o que se busca é um grau de autonomia ao nível da autopoiese dos sistemas funcionais.

Há de se ter em consideração que na fase romântica observa-se um estado de superação do próprio sistema em sua expansão evolutiva, não existindo mais uma subjetividade infinita capaz de gerar o processo tautológico de uma autorreferência pura do sistema. Por outro lado, o sistema mesmo tende a estabelecer relações com o meio exterior, ainda que essas não correspondam imediatamente à forma e conteúdo do próprio sistema, que expressa à interação da subjetividade do sistema com aquilo que ele não é. Um paradoxo, portanto, a ser resolvido pela capacidade criativa de desparadoxização da própria beleza da arte em seu ideal romântico da assimilação e operacionalização da diferença. Proporciona, assim, uma abertura cognitiva que é condição para a espontaneidade e organização baseada na própria capacidade criativa de estabelecer conexões na forma de comunicação e diferenciação com o meio. Note-se que o processo pelo qual se observa um subjetivismo absoluto está situado numa estética negativa para a finitude e a imediateidade da sua manifestação. O sistema tende a ultrapassá-la e assim encontrar a sua expressão na vida, nos sofrimentos e na morte de deus: condições de possibilidade para a conciliação com o mundo e a humanidade. Portanto, uma evolução possibilitada pela capacidade de automortificação do subjetivismo absoluto que é metaforicamente expresso pela imagem da divindade autosacrificada<sup>18</sup> como expressão de dissolução do conceito geral de mundo.

---

<sup>18</sup> Neste estado representacional deparamos com a figura da mitologia idealista concebida na imagem e personificação de Deus na Terra como homem. Schelling (2001) nos mostra que a mitologia idealista desaguou no decorrer do tempo no cristianismo. Primeiramente, o cristianismo manteve-se conservado no âmago de religião materna, o judaísmo, como crença isolada que mesmo Cristo não tentou ultrapassar e que em si tinha raízes em uma mitologia absolutamente realista. Nessa matéria bruta Cristo lançou sementes de uma moralidade superior. Contudo, não temos condições de julgar, como diz Schelling, até onde teria ido a influência particular de Cristo sem os acontecimentos que se seguiram depois. O que deu o real impulso de expansão a sua causa foi a última catástrofe de sua vida e o fato de superar a morte na cruz e ressurgir vivo, circunstância que em sua alegoria inexplicável acabou por produzir toda a história do cristianismo. “Desde aquele momento o Cristo foi

A divindade – enquanto expressão de uma ontologia geral capaz de abarcar o mundo como representação de seus conceitos – se automortifica pela dissolução da forma absoluta, uma vez que a relação entre o sistema e meio é observada como uma operação de diferenciação e autorreferência, sem relação imediata entre conteúdo e forma. Nesse aspecto, a arte aparece como capacidade de criatividade do sistema ao oferecer como consciência uma renovada manifestação da forma, com intenções de uma dissolução do absoluto subjetivismo conceitual na expressão da diferenciação e autorreferência do Direito em sua capacidade artística de inovar. O Direito na sua manifestação artística (Arte como Direito) se vê invadido pela fase romântica em todas as acidentalidades do mundo exterior, não procurando se libertar da complexidade do meio como o faz no movimento clássico em seu ideal de beleza. A tendência evolutiva não é mais uma clausura do sistema no sentido tautológico de sua autorreferência pura, na tentativa de anular a contingência e a complexidade do mundo. Com isso, evidencia-se o ímpeto criativo do Direito como um estado estético operando a partir da diferença entre conteúdo e forma, rompendo com a simetria entre estes dois elementos e proporcionando uma descrição de sua preservação no tempo, um movimento que adere à criação em sua atividade artística. É, portanto, considerado um sistema que pode ser observado, a partir do romantismo, como aberto para a originalidade de um futuro pós-moderno.

A evolução enquanto movimento de expansão – que em sua métrica é caótica – cria um estado entrópico fazendo com que o sistema social, em suas expressões científicas e artísticas, busque se organizar de maneira pela qual suas criações operacionalizem uma estabilidade da própria entropia. Essa entropia é o meio em si na sua própria complexidade. Estado esse que influencia os sistemas, forçando-os a superarem a desorganização a partir de um senso de autodescrição capaz de superar o estado entrópico. Isso aparece expresso pelo sentido romântico como mediação entre oposições que se cruzam em um nó indissolúvel, no qual somente a organização deste estado entrópico resultará numa conciliação e harmonia do sistema social.

Esta multiplicidade constitui a prova da existência de uma operação de superação e estabilidade que desvela o próprio sistema e indica a existência do sistema como expressão de

---

herói de um novo mundo, o mais baixo se transformou no mais alto, a cruz, signo do mais profundo opróbrio, transformou-se em signo da conquista do mundo.” (SCHELLING, 2001, p. 85-87)

diferenciação que se justifica em sua autonomia organizativa no caos entrópico. Assim, o Direito em sua fase romântica é a prova de que o sistema existe como forma revelada pela própria multiplicidade e entropia do ambiente. Pois, nesta fase o sistema opera a mediação entre as oposições que se chocam, numa atitude que se presta o mínimo possível à representação de um ideal clássico<sup>19</sup> que busca sempre marcar o ambiente na conceitualização antecipatória e determinista de si mesmo.

A relação imediata com o externo da forma é justamente o que não acontece nesta mediação operada pelos sistemas sociais. A conciliação das oposições, no melhor sentido de uma estabilidade e organização, descreve o caráter de espontaneidade do sistema que gera a sua mediação na complexidade a partir da própria criação de novidade observada sob a forma *consciência*. Mais do que um estado de expansão, a consciência é a marca da existência de uma operação de diferenciação, sendo tal processo operativo, o que delimita paradoxalmente a prova da existência de um sistema social como atividade autônoma e original em sua forma não marcada no espaço. Essa é a grande questão delimitadora da separação entre o clássico e o romântico, pois, na expansão e no movimento original, o conceito que o sistema cria de si mesmo não serve como atitude de replicação, que geraria a autorreferência pura e, portanto, a já anunciada negatividade que tenta anular a diferença. Efeito esse de um estado de absoluta simetria: relação imediata entre conteúdo e forma.

Inexiste uma presença ou existência imediata dos sistemas sociais, logo, do Direito. Mas, é descrito pelo seu movimento que no sentido romântico da conciliação dos contrários vê-se na esfera de uma interioridade marcada pela autologia – efeito manifesto de um processo operado pelo sistema – não como construção de entidades absolutas, mas de uma diferença que é a forma da novidade onde se pode delimitar a questão da criação de um senso de humanidade. Esta se processa estabilizando a entropia do meio quando se concilia com a perspectiva de deus, não como representação e sim como uma *humanidade* composta de inumeráveis individualidades. O Direito descreve na verdade, um processo de humanização que não condiz com a perspectiva de que seja ele uma realidade imediata capaz de solucionar os enigmas do mundo como se fosse um milagre. Diferente, então, de uma relação imediata

---

<sup>19</sup> Ao referir o efeito que a oposição entre os ideais produz, Hegel (1996) refere que o finito e o infinito cruzam-se aqui num nó indissolúvel. Apenas à luz da gravidade e da profundidade da oposição, que se trata de solver, é que se tem uma ideia da verdadeira profundidade da conciliação ou da força da mediação. Pois, é da multiplicidade de consciências que se torna possível uma evidência da realidade e da existência.

da figura divina intervindo na vida do homem para solucionar os problemas advindos da complexidade do meio. O que denota não ser o sistema do Direito uma finitude tocada pelo divino, isso no sentido de poder intervir diretamente no exterior e no particular, na tentativa então de interromper-se o que se convencionou chamar de o curso natural das coisas.

A humanização aparece nestes termos descrevendo um estado do sistema social manifesto por seus diversos subsistemas. Mas, uma operação de estabilização do próprio sistema que se expande, cria novas formas capazes de assimilação tanto do sujeito quanto do coletivismo social, desenvolvendo-se em infinitas individualidades formadoras de infinitas coletividades. Configura-se um estado de oposição constante que nos parece só encontrar harmonia a partir da própria diferença. Na arte romântica, se observa esta relação segundo Hegel (1996) a partir de três elementos estéticos que servem de meios gerais de comunicação para uma complexidade em pronta expansão: a *honra*, o *amor* e a *lealdade*. Embora afeitos à estética romântica, estes elementos não são marcos determinantes de um cálculo expansivo-linear da sociedade, mas formas não representacionais do mundo indicativo de limite à sua constituição. Portanto, é produto das operações de estabilização da realidade complexa.

Vê-se, então, em relação à honra, um código romântico que segundo Hegel (1996) proclama como uma *lei de honra* o que é legítimo e justificado, descrevendo-se a relação entre a consciência do que é justo e a própria consciência individual como expressão de um contexto de comunicação com o meio exterior. Pode-se caracterizar essa relação na medida do que se considera personalidade, formada e criada enquanto operação de diferenciação entre o externo e o interno da forma. Assim, o conteúdo não pode ser observado como uma função essencial do sistema social, pois não é com base nele que se descreve, por exemplo, um ultraje da honra. É na personalidade, produto de diferenciação, que se constrói uma margem possível de sentido para a agressão da própria honra. Esta faz parte de um estado de complexidade social, a ser delineado pela produção de sentido marcada pelo processo de estabilização das oposições, isto é, da diferença que marca o individual e o coletivo, o interno e o externo, o meio e o sistema.

Existe um estado de capacidade e possibilidade para a criação de uma forma original, que pode ser caracterizada pela noção de um *eu* como expressão de acoplamento entre o sistema da consciência e da comunicação, a partir da criatividade que é a arte da criação de sentido. Tal processo existe operacionalizado de forma constante e infinita no próprio sistema

do Direito, tanto que o conceito de honra encontra égide na forma de *estado de direito/sujeito de direito* em sua expressão mais moderna. Assim, por exemplo, alcançou-se como mecanismo de controle de expectativas uma ideia a respeito das reparações da honra. Tanto que tal direito vem a ser materializado, uma vez que o ultraje considera-se reconhecido a partir da consideração (observação) feita por meio da própria honra. O problema é que isso tende a reduzir o pensamento a um estágio de subjetivismo o qual pode ser considerado como um elemento estético presente na forma conceitual do sistema do Direito, uma vez considerado como dado existente na memória desse sistema pode trazer digressões pertinentes à concretização da descrição das operações realizadas de maneira sistêmica, exatamente a parte relevante. Pois, a honra não trata de uma autorreferência pura do sistema do Direito no sentido da defesa simplesmente de uma individualidade, mas de uma autonomia do sistema alcançada a partir de um senso de organização que denota a idéia de uma independência cujo corolário descreve um processo de autologia e consciência.

Depois da honra, é o amor<sup>20</sup> que desempenha um papel de importante relevância na observação do romantismo. É um estado de rompimento com a autorreferência pura do sistema em sua ampla expansão. Isso no sentido de uma consciencialização descrita com base no *outro*. Nesse aspecto, a honra e o amor se opõem de uma maneira paradoxal pelo fato de que se pode ver no amor a realização do que já está implicado na honra, de modo que esta exige o reconhecimento da figura do outro. Vivem, o *eu* e o *outro*, como efeito do estado de unidade da diferença para a construção da forma, do qual pode ser apreendido um sentido de mundo possível dentro de uma complexidade presente. Essa expansão leva à estabilidade do próprio sistema enquanto existência já que, verdadeiramente, amor e honra vivem em conflito constante, podendo um se opor ao outro de acordo com as condições fáticas e contingenciais onde opera o sistema social. Da mesma forma, podem exigir um o sacrifício do outro, seja em

---

<sup>20</sup> Há dois autores que esclarecem o que se trata por amor (*Liebe*), Baraldi (1996) em *Glossário sobre la teoria social de Niklas Luhmann* e o próprio Luhmann (1982) no livro *O amor como paixão: para a codificação da intimidade* no qual ele aponta, a partir deste meio de comunicação simbolicamente generalizado, a intensificação da probabilidade do improvável, a fórmula que une a teoria da sociedade, teoria evolucionista e teoria dos meios de comunicação. Assim, diz Luhmann (1982) que a normalização de estruturas sociais mais improváveis coloca maiores exigências aos meios de comunicação, refletindo uma semântica conceitual de evolução a partir do momento em que é capaz de esclarecer como pode acontecer algo de semelhante. Utiliza-se de uma técnica de desmascaramento que busca adequação às circunstâncias fáticas, pois ao invés do desvelamento da prevaricação ou do egoísmo, trata-se de desmascarar a mediocridade do ser humano e a banalidade dos seus motivos. Não o processo de desmascaramento dos pecados, mas antes o da atitude de banalidade e mediocridade dos motivos próprios do subjetivismo humano que afloram a estruturação estratificadora do sistema social num ponto decisivo.

níveis culturais, seja políticos, jurídicos ou sociológicos<sup>21</sup>, ainda que falte entre eles qualquer grau de determinação ou linearidade. Assim, o amor teria um caráter accidental, adstrito ao alvitre da contingência do mundo, já que o amor romântico tem o seu limite marcado pela oposição de sentimentos pessoais de um sujeito individual à margem de conteúdos de interesse objetivo considerados pela idéia de existência humana na qual residem os fins da família, políticos, da pátria, deveres profissionais, sociais, religiosos, jurídicos, etc.

Além do trinômio enunciado anteriormente, ainda como descrição do sistema, observa-se a *lealdade*, que aparece na perspectiva de humanização em um sentido expresso pelos principais traços da vida coletiva, ensejando uma primeira caracterização do senso de organização social. A lealdade surge, conforme Hegel (1996), num mundo brutal, informe e desprovido de direitos ou leis; num esforço que intenta construir uma ordem estável, em que se obtém a harmonia entre a individualidade e a pluralidade; num estado de criação que impulsiona a delimitação de novas formas sociais na perspectiva de um controle de expectativas que deu ensejo a ideias formadas pelo sistema do Direito. São formas como a salvaguarda da propriedade, os direitos liberais, a independência e a honra dos sujeitos de direito, que descrevem um estado de confiança (LUHMANN, 1996), o qual nos parece essencial para a estabilidade das relações coletivas no sistema social.

Mesmo assim, quer se trate da honra, do amor ou da lealdade, o que se tem como descrito pela operação do sistema social é a busca por uma autonomia que crie as condições de possibilidade para a operação das oposições. Esse é o traço marcante da arte romântica, que constituiu a sua beleza, no intuito da superação do estado de representação do mundo religioso que acaba se dissolvendo para maior manifestação de um senso humano. Não no sentido de uma destruição desses interesses, mas de uma entropia que gera confusão e interação ao criar formas fantásticas, místicas, profanas ou simplesmente alegóricas, que seria uma adequação à representação artística com impulsos de originalidade das formas que se encontram na expressão da autonomia e da organização dos sistemas.

A evolução – marcada pela divisão de estágios da arte, em suas expressões – denota simplesmente o processo de operação vivenciado pelo sistema social em sua forma

---

<sup>21</sup> O dever da honra, diz Hegel (1996), pode muitas vezes exigir o sacrifício do amor. Por exemplo, seria contrário à honra de um homem que pertence a uma classe social superior desposar uma jovem de classe inferior. Todavia, não é apenas a honra que entra em conflito como o amor, são também as eternas potências substanciais, os interesses de Estado, o amor à pátria, os deveres da família, etc. Opõe-se, então, o amor como direito, sem valor do sentimento subjetivo, a outros direitos e deveres.

autopoiética. Considere-se, ademais, o que se observa como estado de constante rompimento e dissolução das formas, isto é, uma estética do sistema como descrição do próprio sistema em ampla expansão, que visa superar o estado de linearidade e simetria, já observado e designado como um mundo marcado pela diferença. Nessa dissolução das formas representacionais do mundo, é patente a autodescrição do sistema como operação construída a partir das oposições que servem à formação da autonomia do sistema em seu estado de criatividade. Abre-se, então, uma oportunidade para a observação do sistema social como operação que organiza e estabiliza a entropia da realidade complexa, na perspectiva da descrição dos sistemas como estágios de dissolução das formas e de ruptura com a simetria existente na noção de representação do mundo.

Trata-se de descrever uma abertura para a idéia de originalidade e criação, em que o sistema é descrito como operação de criatividade e superação da perspectiva mimética, dando conta de um mundo que depende da sua capacidade artística indicativa de uma condição para a sobrevivência do sistema social na complexidade. Isso remete à idéia de uma consciência do próprio sistema enquanto operação de autorreferência e autodescrição, permitindo imaginar-se um estado de rompimento para com a forma de mundo baseada na cópia da natureza, determinante de um conceito prévio de realidade adequada. Isso, desde que se possa observar um processo de evolução sistêmica que leve em consideração as fases simbólica, clássica e romântica como manifestações e descrições da própria expansão dos sistemas sociais no tempo e no espaço.

O Direito e a arte manifestos na perspectiva de subsistemas do sistema social denotam a própria evolução como estágios de transição e dissolução das formas, podendo ser caracterizados a partir de momentos sociais que descrevem um processo de autoconsciência e lógica própria, observados como abertura cognitiva para um estado de originalidade. Eles não estariam mais afeitos aos ontologismos que remetem à noção de uma possibilidade de representação do mundo inexistente e insustentável por consequência da própria dissimetria que preserva os sistemas na complexidade. O simbólico, o clássico e romântico são momentos em constante desenvolvimento, os quais podem ser descritos tanto a partir da arte quanto do Direito, posto serem estados de evolução sistêmica do próprio sistema social. Precisariam, no entanto, ser cotejados quanto à idéia operativa das diferenças e oposições geradas pela condição de sobrevivência da sociedade em seu estado evolutivo.

### 3. HEGEL E LUHMANN

Ao considerar a observação do Direito e da arte a partir de uma perspectiva de interação entre os sistemas na construção de uma comunicação possível em meio à complexidade do mundo. Deve ser observado enquanto condição de possibilidade um nível de acoplamento entre esses sistemas, o que pode ser descrito pela ideia do Direito como arte (ou Arte do Direito). Para tanto, da mesma maneira em que havemos de observar esta relação como uma comunicação possível entre as estruturas do Direito e da arte, há de se ter como condição de possibilidade para essa descrição a planificação de tal perspectiva considerando-se a delimitação de um ponto de vista teórico.

A margem considerável de uma possível relação teórica capaz de responder às expectativas de tal observação coloca em nível de viabilidade a probabilidade da interação entre o referencial teórico de Hegel e Niklas Luhmann. Possivelmente, no movediço terreno onde se desenvolve a teoria desses autores se fará necessária a opção por uma limitação. Essa é a condição para o exame do que se propõe elucidar, conduzindo à perspectiva de interpenetração das concepções: Hegeliana, de dissolução da arte e Luhmanniana, de ruptura simétrica existente no desenvolvimento dos sistemas.

Na visão dos sistemas, há de se ter uma resposta no mínimo satisfatória de maior controle da expectativa gerada pela provocação de uma ideia alçada como produto da relação que coloca o Direito e a arte em franca interação de estruturas. Portanto, não só um interesse em poder desenvolver a noção do Direito como arte, mas também a possibilidade de, a partir dessa perspectiva relacionar Hegel e Luhmann, no limiar de dois momentos de suas obras. Delimitados estes como perspectivas que se penetram mutuamente, torna-se provável o estabelecimento de uma comunicação do Direito e da arte enquanto sistemas em ampla expansão.

A importância de um estudo que relacione Hegel e Luhmann opta por uma perspectiva sistêmica, pois descreve o Direito como um sistema que depende de sua criatividade para evoluir dentro de uma operação de oposições. A organização desta noção de operação depende da descrição da realidade complexa a partir de uma condição paradoxal, portanto, de uma capacidade de desparadoxização do próprio contexto criado pelo sistema o qual se encontra em constante e ampla expansão buscando sempre se desenvolver e preservar-se no tempo em sua condição de autonomia e espontaneidade.

Ao partirmos da ideia de um sistema criativo – condição de possibilidade para sua preservação e autorreprodução – considera-se viável o cumprimento desta condição a partir da interação entre dissolução da arte e da ruptura simétrica dos sistemas, como descrição, pois, do ato de superação da forma representacional de mundo. Essa forma enseja a autonomia do sistema do Direito como condição de sua própria originalidade a partir da possibilidade de criatividade do sistema, que é acessória à perspectiva de dissolução da forma mimética baseada na imitação da natureza. Tal relação torna-se comunicável, desde que se interpenetrem as teorias de Hegel e Luhmann no que dizem respeito à superação de um estado de afasia<sup>22</sup> do sistema social. Portanto, parte-se de um estado de dissolução e rompimento estrutural simétrico da forma conceitual de mundo e considera-se a realidade contingencial e complexa do meio, justificando assim a existência da referida expressão de um ambiente de afasia do pensamento.

A análise da relação entre a arte e o Direito, do ponto de vista de uma dissolução das formas representacionais do mundo e da ruptura desta estrutura simétrica, coloca Hegel e Luhmann em um momento de interpenetração capaz de tornar viável a ideia do sistema do Direito como uma operação de criatividade. Assim, fundamenta-se a perspectiva da

---

<sup>22</sup> A questão, pela qual o sentido de afasia manifesta-se como um ontologismo afeito à própria atitude de imaginação, se dá nos seguintes termos: se examino a mim mesmo desprovido da carga de meus juízos de valores (preconceitos) observarei que opero espontaneamente, conseguindo, então, enxergar a distinção entre uma existência como coisa e a existência como imagem. Contudo, esse exercício estético demonstra que o pensamento não acontece de modo a possibilitar que se imagine a realidade desprovida de nossas cargas valorativas, culturais. Nesse âmbito, interessa sinalizar, tomando-se em consideração a estética imaginativa moderna, que a imagem construída pelo pensamento jurídico manifesta-se como produção de seus elementos de validade. O reconhecimento da imagem como tal é um dado imediato do senso íntimo como expressão não autônoma, na medida em que é observado como algo diverso de um sentimento individualizado na materialidade de uma crise da vontade, ou seja, da frustração. (SARTRE, 1987)

originalidade das formas ao descrever-se uma organização baseada na espontaneidade. Além disso, abre-se caminho para a descrição do processo decisional do Direito como ato de criatividade do sistema, logo, de sua arte, já que nela vive o senso de criatividade e originalidade tão necessário à desparadoxização que torna a comunicação possível em meio à complexidade e improbabilidade.

### ***3.1. A DISSOLUÇÃO DA ARTE: Hegel e sua Ideia de Evolução da Arte***

O simbólico, o clássico e o romântico são elementos do desenvolvimento dessa análise que estarão constantemente presentes porque serão as margens de sentido da própria arte na descrição do seu processo de desenvolvimento e, portanto, de dissolução das formas para a expansão e evolução do sistema para perspectiva de originalidade. No que diz respeito à automortificação, para elucidar metaforicamente a ideia de dissolução segundo Hegel (1996), dá-se conteúdo a um estado de consciencialização do sistema com relação à expressão simbólica. Entretanto, paradoxalmente ao que se elucidou em um primeiro momento a respeito da fase simbólica, o sistema em estado de inconsciência indica a inevitabilidade de uma autodissolução da própria forma simbólica. Assim, encontramos em Hegel (1996) a noção de expansão do sistema a partir de um ato de consciência que se opera no interior do próprio simbolismo, ou poderíamos referir à evolução do sistema enquanto operação de superação de sua forma simbólica a partir de uma autologia do próprio simbolismo. Isso leva à arte analógica da qual resulta o início do processo de dissolução, antecipando um paradoxismo essencial à operação do sistema em ampla expansão no tempo, podendo ser observado como estágio de evolução do sistema enquanto ato de autoconsciência.

O simbolismo consciente na arte marca o momento de sua fase de dissolução, que pode ser descrito como o ponto de vista de sua abertura cognitiva para outra forma, que não a simbólica. Evidencia-se – em oposição ao simbolismo inconsciente, como efeito de um processo de dissolução – um estado de sublimidade no que tange ao rompimento com a

significação conhecida de mundo e suas manifestações externas, pois inexistente uma correspondência direta ou indireta entre uma e outra forma. Isso equivale dizer que na probabilidade de expansão e permanência do sistema, manifesto por suas margens de comunicação, a significação universal ultrapassa a própria realidade e suas particularidades. Essa não correspondência entre a significação e as manifestações exteriores denota a condição de uma oposição existente como realidade, uma vez que a substância universal de todas as coisas não poderia ser observada de outra maneira senão através da diferença marcada pela significação e as manifestações exteriores. Gera-se um momento paradoxal capaz de descrever que a via comunicativa não é estabelecida face uma relação, mas sim como momento de percepção acessível somente enquanto diferença no qual não há uma opção padrão de respostas prévias ou acessíveis como realidade correspondente. A significação e o meio externo não são capazes de produzir uma forma mutuamente correspondente, sendo que inexistente um acesso direto ou indireto a respostas capazes de controlar expectativas geradas pela complexidade. Ademais, a dissolução da forma no sentido de um espaço não marcado poderia descrever a estética de uma probabilidade, desde que para o sistema não existe um *default* (opção padrão) capaz de produzir um acesso imediato de realidade.

Designa-se, a partir desta oposição marcada entre significação e forma, o momento pelo qual se dissolverá o sistema em seu estágio simbólico e se manifestará a partir do que Hegel (1996) classifica como *simbolismo consciente* ou *arte analógica*. Este simbolismo deve ser observado não somente como uma consciência da significação, mas a operação de uma distinção entre ela e a sua manifestação exterior. Assim, de maneira diversa do simbolismo inconsciente – no qual a relação entre a significação e o externo da forma se justifica pela própria significação –, no momento de evolução da forma, a própria relação marcada entre significação e o externo da forma desapareceria, dando lugar ao que realmente se observa. Por conseguinte, o que se percebe é exatamente um momento acidental no qual a origem está marcada pelo estado de contingenciamento, ou seja, da maneira como o sistema consegue abordar uma implicação externa. A partir disso, constata-se a ideia da própria noção de improbabilidade, fundamentando-se nestes termos um estado de engenho do sistema que pode e deve ser considerado do ponto de vista de seu poder de invenção.

Não existe nesta manifestação um ato de subjetividade como entende Hegel (1996), mas uma descrição operacional do próprio sistema em interação com seus dados de memória

e com o meio em sua ampla complexidade. Produz diferença e cria a forma no que tange a um sentimento de novidade ou espanto, deixando de lado a perspectiva estética de uma ingenuidade que evoca na base do inconsciente a possibilidade de se obter todas as respostas para os problemas mundanos. Um movimento consciente existe como realidade e expõe a intenção do sistema, qual seja, o sentido de analogia em que ocorre uma aproximação entre significações e fenômenos exteriores. Assim, o sistema se utiliza da intenção consciente de salientar as analogias e, a título de comparação, constrói a partir da diferença um conteúdo próprio para as formas do sistema, onde o cumprimento da oposição como operação indica a unidade da diferença entre a significação e o externo da forma, na intenção de comparar tais elementos. O que se caracteriza como uma atividade consciente dos sistemas em plena interação com a complexidade do meio exterior.

Quanto ao conteúdo criado pelo sistema do Direito, levando em consideração o que foi apontado até este momento, pode-se dizer que o mesmo não se apresenta como algo de absoluto no sentido de uma significação dominante. Operada a separação da existência concreta e do conceito – e com sua aproximação ao processo de analogia – a consciência artística do sistema do Direito entra na esfera do finito e considera a forma como decisão adequada e derradeira em si mesma. Dessa forma, ela não existiria como realidade, significação para um elemento absoluto de todas as coisas. Pelo contrário, haveria um senso de organização do próprio sistema na medida em que ele operaria *com* a diferença e *a partir* dela. Não seria uma operação de inertização do meio, mas a estabilização de um estado sempre constante de entropia que é condição de possibilidade para existência de um senso criativo do sistema em sua infinita dissolução. Assim, cada forma do sistema do Direito, ao invés de ser uma representação adequada da significação, se expressaria como descrição do processo de comparação entre os momentos de oposição.

Dessa forma, rompe-se com a noção de determinismo para um estado de probabilidade, descrevendo o sistema como uma forma de conteúdo limitado por seu próprio momento de consciência. Isso pode ser considerado como o estágio de evolução do sistema do Direito baseado em sua constante autodissolução de formas, por conseguinte, da própria forma simbólica que concretamente se desenvolve na medida alcançável do fim consistente em tornar perceptível uma situação ou incidente. Assim, o sistema constrói – como característica de um ornamento ou estética alegórica, em sua expansão no tempo – formas

prontas para a mortificação. Observa-se a espontaneidade e autonomia do sistema em relação ao próprio ornamento criado, como efeito do momento existente na contingência, enquanto conteúdo da própria complexidade do meio.

Quando se fala em alegoria<sup>23</sup>, dá-se um passo em direção a questões que esbarram no domínio da estética, uma vez que precisamos trabalhar com ideias que perfazem formas de classificações conceituais. Para o traquejo dos fenômenos, existe aqui uma diferenciação marcada pela oposição entre um conceito de natureza e um conceito do próprio sistema, que é utilizado para interagir com a própria natureza e processa oposições. Nessa relação de analogias com o ponto de partida exterior não há apontamento de uma deficiência do conceito enquanto forma de limitação das oposições, pois tais variações secundárias são processos de diferenciação do próprio conceito. Isso gera uma ideia oposta à própria natureza conceitual considerada como natureza verdadeira.

Apresentam-se, na diferença marcada entre o sistema e o meio, formações híbridas criadas a partir do momento em que as formas, conceitualmente fixas, começam a se desagregar e a se transformar em outras. Esse é o processo de evolução por onde passa o sistema em suas fases simbólica, clássica e romântica, as quais irão apontar para abertura cognitiva dos sistemas no sentido de uma inexistência conceitual fixa, e isso a partir do momento em que a expansão das formas passa a ser descrita pela operação de criatividade. Expõe-se, então, a própria imperfeição do sistema quando busca representar a verdadeira arte ou o verdadeiro Direito, que nada mais são do que o próprio conceito do inacabado e do relativo, obras de caráter complementar que no momento de seu fechamento estrutural se abrem/rompem para outra forma no sentido mesmo de uma dissolução constante e infinita.

Na conformidade com o processo que se desenvolve no sistema da arte de Hegel, o Direito cria suas classificações buscando a identidade exata do próprio Direito. Contudo, nessa constatação o que se analisa são as metamorfoses dos fenômenos construídos pelo

---

<sup>23</sup> Na divisão realizada por Hegel (1996), quanto à evolução da arte em sua fase simbólica, a alegoria demonstra-se como elemento que procura tornar perceptível certas propriedades das representações utilizando objetos sensíveis e concretos. Contudo, ao invés de recorrer a formas veladas, dá à significação uma evidência capaz de torná-la inteligível. Nesta forma, personificam-se as generalidades que podem pertencer ao mundo humano e natural. Como exemplo, disso deu-se a construção da noção de religião, do amor, da justiça, da guerra, da paz, e outros. Apesar disso, um ente alegórico nada possui de individualidade concreta, esvazia-se em uma forma sem forma, descrevendo um processo de desaparecimento dos sinais de individualidade. Assim, a alegoria é um produto abstrato da própria invenção, mais uma criação do que uma intuição concreta. Denuncia-se aí um estado de plena fantasia.

sistema jurídico num processo de rompimento constante com formas estabelecidamente fixas. A realidade aparece então como uma efemeridade constante em sua dissolução, que remonta ao sentido das alegorias construídas como realidade estética do ponto de vista criativo do sistema.

A questão, portanto, da noção de dissolução delinea a inconsistência sobre a onipotência do absoluto da forma, e descreve a própria insuficiência das coisas criadas. Isso porque, como bem delimita Hegel (1996), encontramos-nos no domínio da finitude da consciência e do conteúdo. Considerando-se a percepção Hegeliana<sup>24</sup> a respeito da interação entre os elementos naturais e o homem em seus limitados fins, tem-se que a relação entre o sistema e o meio – ainda que estabelecida de forma sumamente teórica – constitui uma alusão e uma revelação dos interesses práticos do próprio sistema. Isso nos leva a considerar que a relação de representação de um absoluto como determinante das ações do sistema é nada mais do que um estado alegoricamente estético, cuja evolução pode ser adotada como expressão simbólica ou de significação relacionada com as ações e interesses do próprio sistema. Os fenômenos considerados tais como se produzem são, então se poderia dizer: naturalmente “representados”, isolados de modo a deduzir-se deles um preceito moral, uma doutrina, uma regra, um saber específico ou dominante.

Daí que sob uma forma esteticamente alegorizada, as noções práticas de atuação de um saber dirigido, no sentido de uma sabedoria e de uma moralidade, descrevem-se por uma forma construída como produto de já anunciada relação de oposição entre o sistema e o meio. Ela se evidencia a partir da diferença, e não do absoluto sob conceituação daquilo que seria a

---

<sup>24</sup> Levemos em consideração a idéia de fábula. É uma classificação da arte, em suas fases de dissolução, na qual o homem via na natureza, um mundo cheio de deuses, se autoatribuindo o fim de, nos seus atos, realizar a mesma identidade, embora seus atos, por estarem conformes com o ser natural do divino, serviriam para revelar e externar o que haveria de divino no próprio homem. Porém, diz Hegel (1996), quando o homem regressa a si mesmo e, recuperando a sua liberdade, em si mesmo se clausura, torna-se o próprio fim como individualidade. Obedece só a sua própria vontade quando trabalha, goza, e atua em sua vida livre e independente. Então, dá-se conta de que o que existe de essencial nos seus fins é de si mesmo que vem, e de que são puramente exteriores as suas relações com o divino. Por isso a natureza se individualiza à sua volta, colocando-se a seu serviço de maneira que nas relações com o divino ele deixa de ver, paradoxalmente, na natureza, uma relação divina do absoluto e passa a considerá-la como um meio de alcançar a intervenção dos deuses a favor dos interesses humanos. Na denominação Hegeliana da alegoria como sendo um *sujeito gramatical*, temos a expressão de um predicado explicativo que toma acento a partir de uma separação entre o individual e o geral, sendo observável como a expressão de instrumentos e meios com os quais as significações se impõem na realidade concreta. É assim, por exemplo, que temos na representação da justiça uma carga de símbolos que remetem a uma explicação que faz frente à realidade concreta, mas não deixa de ser alegórica e fantasiosa.

verdadeira realidade. Interpretam-se assim, como diz Hegel (1996) casos prosaicos e reais dando-lhes uma significação mais geral e humana, não sendo imprescindível, aliás, que em cada caso o fenômeno se imponha por sua própria evidência, qual seja a operação de oposições.

Perante tais produções, há um sentido pedagógico marcado pela questão de se ver, nos fatos contados a partir da criatividade do sistema, uma destinação ao ensinamento, que em sua autoprovisoriedade no tempo respeita a noção de uma evidente precariedade da fórmula fabulosa. Nesta pretensa classificação da arte manifesta pela expressão da fábula, da parábola, do provérbio ou apólogo, encontra-se uma correspondência com o próprio Direito, na medida em que as relações que se estabelecem entre um caso particular e a moralidade que dele se pretende deduzir são puramente arbitrárias. A narrativa situa-se, como reporta Hegel (1996), numa época de desordem e dissolução, de vilania, violência, impudor e irreligiosidade; numa época em que o domínio da justiça nas coisas do mundo é puramente aparente, na qual existe, na verdade, um estado de desordenada coesão, na qual a galhardia e eloquência da regra jurídica dissolveram-se em medidas de um estado de rompimento com a paz oceânica manifesta pela estética do conceito absoluto. Neste estado então de pretensa representação do mundo, o que se observa é o caráter de precariedade existente na apologia do sentido ornamental e alegórico que esteticamente serve de significado para os acidentes da vida. Essa estética é manifesta pela doutrina, pela regra e pela norma em um sentido de justiça divina da qual tudo pode fazer parte como solução e ensinamento. Mesmo assim, tal evidência não nega um estágio, ainda que precário, de eficiência e senso de organização do sistema, o qual não pode sem dúvida valer-se de tais preceitos como um estandarte de absoluta sapiência. Isso está no sentido de uma superação do estado de ingenuidade das metáforas jurídicas que servem tão somente de dado para algumas operações do sistema.

Há ainda uma expressão alegórica contida nas fases de dissolução da arte de Hegel (1996) e que pode ser bem relacionada ao processo de rompimento do Direito com sua significação simbólica, que é a perspectiva das próprias metamorfoses como produções simbólico-mitológicas. Nelas, evidencia-se um momento de transição entre o simbólico mitológico e a mitologia propriamente dita uma operação na qual o material encontra-se em oposição para com o espiritual, que seria então o sentido absoluto da forma. É nesta perspectiva da expansão da arte em suas fases de dissolução que podemos adequar o sentido

do mito no próprio Direito, o qual se evidencia como descrição de uma oposição à natureza quando se busca interpretar os acontecimentos de maneira a torná-los passíveis de representação. Assim, o próprio sujeito (natureza) em relação de oposição com o sistema do Direito é representado a partir da simbologia do fenômeno *sujeito de direito*, que se observa como um processo de metamorfose da natureza humana a partir da representação do Direito em seu estágio mitológico. Indica-se mais uma vez o já tão verbalizado estado de precariedade das percepções do sistema em seu estágio simbólico e ingênuo. A esses termos, não se atribui quaisquer conotações abjetas, uma vez que denotam um estado evolutivo do próprio sistema do Direito em sua pronta expansão. O sistema progride em face da complexidade do mundo à maneira dissolutiva das próprias formas que por si demonstram-se efêmeras em sua precariedade no tempo.

O estágio de consciência, concebido como a obra do sistema em seu manifesto sentido de controle das expectativas, é descrito por uma ação de separação entre a significação e a forma. Entretanto, de qualquer maneira, se terá mantido, mesmo que precariamente, a relação entre uma e outra, que justificaria a existência por assim dizer de um elemento interno do sistema manifesto por seus princípios, tal como imagens exteriores que manifestam uma aparente forma originária de onde parte a razão. Assim, como mesmo diz Hegel (1996), quando se começa pela significação logo a realidade exterior (expressão) aparece como um instrumento do mundo concreto a ser utilizado, e isso para fazer do conteúdo abstrato um objeto de representação, de intuição e de percepção sensível. Todavia, descritivamente tudo se assenta em uma separação dos dois elementos da forma, sendo que a relação entre eles é observada como uma concretização que tende ao subjetivismo da significação através da forma, que em um primeiro momento é extrínseca de uma interpretação dos fatos reais expressos por meio de representações consoantes ao que se denota como pensamentos.

Como efeito dessa análise é possível descrever a existência de uma relação de indiferença do sistema face ao mundo concreto, na medida em que o processo de construção da forma se dá com base na generalidade que se tem de refletir numa imagem e não nos fatos em si. Portanto, em conformidade com o explicitado por Hegel (1996) a significação é que acaba representando o papel principal, dominando a própria imagem. Esta é apenas um meio de exteriorização do processo de autorreferência pura do sistema, instaurando-se assim as condições de possibilidade para a ruptura com a estrutura simétrica que marca o próprio

estado de indiferença já referido, o qual pode ser observado na constância de um mundo representado a partir de uma perspectiva prosaica.

Em que pese tal perspectiva, há de se observar uma estética voltada à metaforização da realidade concreta pelo sistema; exprimindo uma significação que é autorreferente em si mesma; tomando por base um fenômeno da realidade concreta que lhe é assente ou que lhe irrita no sentido mais aproximado de uma espécie de relação. Muito embora o sistema tenha sempre presente, na constância de sua expressão, uma perspectiva prosaica que contém na metáfora uma espécie de forma inteligível da significação, há, diga-se na expressão do sentido alegorizado, uma fuga da simetria causada pela relação metafórica. Pois, de acordo com o que já afirmou Aristóteles (*apud* HEGEL, 1996, p. 448), na alegoria temos a idéia de um “como”, evidência essa que não existe na metáfora e que serve de indício de rompimento para com a forma simétrica; logo, causada pela relação entre a significação e a imagem enquanto expressão da representação da realidade concreta na perspectiva prosaica de um ambiente metaforizado pelo sistema.

A evidência de superação do ponto de vista da metáfora é caracterizada pela noção de que em geral, a própria ciência passou a abandonar a utilização de termos como “compreender” e “apreender” posto que contivesse um sentido puramente sensível/intuitivo referenciados a uma atitude subjetiva, que foi aos poucos sendo rompida. Dessa maneira, o espaço metafórico dissolveu-se, irrompendo para busca de um sentido probabilístico e descritivo, como se o mundo devesse a partir de agora ser observado e não mais representado em suas formas concretas.

Nesta transição de formas se vê na arte uma reação de dissolução para a tomada de consciência baseada na idéia de uma atitude de originalidade. O conteúdo do drama, por exemplo, como reporta Hegel (1996), são paixões que na refrega entre si desvelam ações e situações patéticas, realizações de ambição que, aos auspícios da fantasia, ao invés de evidenciarem-se por uma narrativa, apresentam-se através de personagens que parecem agir com total independência, só obedecem a seus próprios sentimentos, sem que haja intromissão subjetiva do próprio artista. Isso nos denuncia à questão de haver no sistema da arte, o “evoluir” para uma forma de originalidade que busca se desatar das amarras da retórica ou do gosto, do estilo unívoco que prende de maneira subjetiva a própria expressão da obra de arte. Considere-se, contudo, que mediante sua ainda permanente existência, o subjetivismo da

forma perceptível na arte é absorvido pelo ato de dissolução, o qual nada mais é do que uma abertura cognitiva da própria arte e descreve na verdade a estética baseada nas tendências e não no gosto; reforça a idéia já anteriormente manifestada de uma relação de probabilidade e não de determinismo das formas construídas pelo sistema.

No cotejo da evolução do sistema e com base na ação de dissolução, na qual estilo ou retórica acabam sendo superados, a fase simbólica desaparece. Isso ocorre na medida em que a significação e a expressão externa do sistema não encontram interação ou interpenetração capaz de dar conta do grau de eficiência necessário à sua autonomia. Uma vez que a inadequação da significação e da forma leva à pura subjetividade, suficiente então de debelar uma posição de arbitrariedade como expressão do sistema. Portanto, ao se observar que praticamente é o ato de arbitrariedade que estabelece a relação entre conteúdo e forma, um e outro se tornam estranhos. Correlativamente, sua ligação é considerada simplesmente como uma justaposição em que um dos lados serve de ornamento ao outro, na perspectiva de uma estética que classifica a própria idéia de hierarquia, da qual a função apenas se considera como fase passageira para a organização do sistema.

Não obstante a relação entre conteúdo e forma, na qual se obtenha somente uma expressão de arbitrariedade, o que ocorre é a evidente clausura do sistema em sua própria hierarquia. Impede-se assim a sua expansão. Essa é justamente a descrição do que já se referiu anteriormente como a dissolução da fase simbólica, que poderia muito bem significar a noção de rompimento do estruturalismo simétrico (autorreferência pura) do próprio sistema em evolução.

É nessas condições que Hegel (1996) descreve no âmbito da evolução sistêmica da arte, a dissolução de sua fase simbólica. Note-se que para o sistema organizar-se em sua autologia e consciência original deve ter a capacidade e a eficiência para construir uma identificação entre conteúdo e forma, na perspectiva de uma unidade da diferença, e não numa separação desses elementos. Descreve-se, portanto, serem as relações existentes apenas contingentes, não interessam como totalidade absoluta, e sim como sentido de uma superação das próprias improbabilidades manifestas enquanto característica da complexidade.

Como revelação à consciência, temos também na dissolução da arte clássica a desconstrução de um ideal. Constituído pela noção de individualidade espiritual, este ideal

clássico constituiu, para o sistema da arte, um conjunto de deuses individuais, cuja determinação, segundo Hegel (1996), não era necessária em si. A dissolução da idéia de um absoluto como poder eterno resulta tanto da operação de consciência quanto da representação da arte. A força da representação divina na forma baseada em deidades, mal deixava transparecer o que havia de contingente e extrínseco na própria operação de construção da forma, já que a própria criação das formas divinas tinha na estética clássica a força da representação do mundo. Com isso, revela-se um paradoxo que foi desvendado na medida em que a condição de multiplicidade dos deuses representativos do mundo concreto descrevia a própria contingência do mundo, fato que, na sua paradoxização, revela por sua vez a insustentável condição de determinação de uma única forma absoluta. Então, a expressão de um sentido de automortificação do absoluto da forma é a luta de oposições entre tais figuras dentro da escala evolutiva da arte clássica, ou melhor, uma dissolução da potência divina em face da contingente ação de expansão e multiplicidade do mundo.

A forma divina entra em luta e oposição com a realidade finita e limitada por sua contingência, quer dizer, não é aceitável uma relação determinante que busca colocar a operação dos sistemas como atividades guiadas por fins absolutos. Isso acaba por margear a questão da própria necessidade de autonomia do sistema para conseguir expandir-se na multiplicidade do mundo. A forma, então, como representação divina transforma-se, alcançando o outro lado da forma, que é justamente a oposição do conceito substancial do divino. Motivo pelo qual Hegel (1996) evidencia em sua descrição de evolução da arte, a questão de que o próprio antropomorfismo leva ao processo de dissolução dos deuses: resultando a transformação destas formas no que é completamente contrário ao que constitui o conceito do substancial e do divino.

A consciência desta oposição entre finitude e absoluto constitui a forma como um presente imediato que não encontra correlato à orientação determinista, sendo que o existente é o *fato* passando a ser absorvido pela imaginação do sistema que cria outra existência para o acontecimento concreto. O cristianismo, a exemplo desta situação, como criação do sistema religioso, foi responsável pela representação da vida pelos atos do próprio deus que se transformou em carne e espírito. Estágio este, portanto, que se dissolve na perspectiva da evolução dos sistemas que não mais atuam no sentido absoluto da forma, superando a noção de um mundo inteligível e assimilável descrito por uma cadeia determinante e linear. Assim,

pela própria oposição ao cristianismo, se observará a evolução expansiva dos sistemas sociais para a estética do que se considera como modernismo, no sentido de uma dissolução da sua própria linearidade dada sob condições de uma simetria absoluta da forma divina, assimilada como efeito de expansão e substrato para a criatividade e autonomia em condições amplas de evolução sistêmica.

O momento de evolução do qual parte-se de um estado de dissolução da arte, aparece na concordância entre o substancial e o universal que se apresenta pela interação entre os interesses do Estado e do que se tem por direitos e deveres dos cidadãos. Nascidas tais concepções em consonância à fase de dissolução da arte clássica, o que se vê é a descrição dos primórdios de um mundo que tem em consideração a generalidade da vida pública. E isso, na perspectiva então de ser a oposição entre o espírito autônomo em si e a existência exterior que caracteriza o fenômeno de transição/dissolução que entrementes nos ocupamos. Essa oposição, a partir desse momento, passa a ser o paradoxo do tempo possuindo a arte capacidade criativa para poder organizar o sistema a partir deste paradoxismo. Nascendo, como diz Hegel (1996), uma nova forma artística na qual a luta face à oposição é descrita de maneira tal que a realidade alicerçada na representação do absoluto denota uma automortificação. Tal autodissolução se dá em razão da própria descrição das relações prosaicas estabelecidas como realidade, e que passam a ser representadas como um ideal baseado na tão versada identidade entre a significação e a forma. Essa identidade expressa a própria impossibilidade de tal união perfeita.

A própria incapacidade de assimilação e operacionalização da oposição é o que desvela as formas prosaicas como um ambiente de realidade, baseados então em ideais caracterizados pela predominância da abstração, que possui expressão na lei morta, na decadência da beleza e na moralidade fundada pelo sacrifício do homem que se entrega ao Estado em sua digna e fria obediência as leis abstratas. Assim, na iminência de um controle de expectativa no qual se cria o ideal de satisfação para uma vida política, encontra-se a incompatibilidade com a arte. No sentido de que o cultivo desta didática, em especial da função moralizadora na qual a métrica constitui uma retórica, se observa tão somente um estado de tornar suportáveis as reflexões da própria generalidade. Isso descreve o próprio estado de dissolução, posto que nesta condição moralizadora subsista a condição de possibilidade para a mortificação do conteúdo métrico e retórico dos princípios e da própria

virtude política. Esta forma de arte essencialmente prosaica apresenta o mundo corrompido debatendo-se contra a sua própria corrupção, acabando por desaparecer ao levar ao extremo da forma o seu conteúdo absurdo baseado nos vícios do mundo. É assim que a poética, por exemplo, opõe face à corrupção do mundo a idéia de justiça num sentido de indignação, irritação e cólera que adotam a forma de protesto, que é a expressão mesma de uma transição e transformação das coisas do mundo.

Agora, na expressão da arte romântica encontra-se o pleno rompimento com o ideal de mundo, no sentido de uma insustentável possibilidade de representação do mesmo sob forma absoluta. Assim, na conformação com a teoria Hegeliana, o que se observa enquanto efeito de dissolução é a ânsia de presente e real, que leva ao desvelamento de uma fonte de prazer naquilo que *é* sendo a arte capaz de recriar o presente de forma que expresse o original enquanto “agora”. Diferente, portanto, do que é concebido na idealidade do mundo cristão, moral ou político. Da maneira como se refere Hegel (1996), a evolução e o desenvolvimento da arte se dão pela decomposição da matéria íntima da própria arte; na dissolução e libertação de seus elementos e partes constitutivas; e na diminuição da coesão dos elementos constitutivos do que é substancial; dando vazão à questão da própria autonomia do sistema enquanto aperfeiçoamento de seus dons, os quais denotam entretanto para essa análise a noção de uma capacidade de criação espontânea e original. Trata-se de uma transformação do poder criador enquanto ato de desvinculação da subjetividade artística criadora sobre a forma e o conteúdo. Assim, o que se tem a partir desta observação de evolução do sistema é a descrição da realidade em sua banalidade, que denota o sentido de viragem de perspectiva do subjetivismo/gosto enquanto referência de origem das coisas do mundo.

Neste momento, quando se aborda a questão de como se vê a relação do subjetivismo face às interações do sistema social, é de bom grado dar-se atenção à noção de que o sentido de autonomia ou de um caráter individual está, na verdade, atrelado ao expressionismo do próprio conteúdo mundano. Este, um limitador da autonomia, porque na sua abstração manifesta-se dominado pelo acaso, pela contingência e improbabilidade que ensejam a condição de complexidade do meio onde existem os sistemas sociais. Sendo assim, Hegel (1996) toma como metáfora do tempo a personificação da personagem Macbeth, observa que o destino não se desenvolve como uma consequência das ações exteriores do indivíduo, mas de um modo independente delas. Um desenvolvimento autorreferente acompanha a evolução

do caráter até que este perca o domínio sobre si mesmo, chegando a um estado de selvageria, decomposição e esgotamento. Macbeth é a expressão autodescritiva de uma alma que chegou ao mais fundo da selvageria, mas demonstra uma lógica que acontece apenas ao passar por uma fase de indecisão explodindo numa irresistível violência. No entanto, em oposição à figura do protagonista, a personagem lady Macbeth narra a ação da tomada de decisão que leva ao seu desenvolvimento de caráter, manifesto sob a forma de uma angústia que termina na destruição física e moral, no descalabro da loucura.

A própria arte manifesta-se como a descrição de um ambiente contingencial que tem no controle das expectativas uma necessidade de organização que passa pela decisão, posto que as circunstâncias exijam uma intervenção no sentido mais apurado de controle da própria expectativa gerada, tenta-se então vencer a ação dos eventos e do caos que podem decidir o destino. Tudo passa, portanto, por uma operação que releva os dados existentes no sistema dentro de um limite de eficiência que coloca o sujeito na mesma perspectiva do contingenciamento do meio. Faz com que a própria atividade operacional em seu controle de expectativas demonstre a observação da realidade não como um ato de subjetivismo, mas como um resultado de autonomia face à complexidade.

Na arte romântica, o limite da dissolução se mostra na viragem da perspectiva subjetivista como já se afirmou anteriormente, servindo também adequadamente à observação dos demais sistemas que levam em sua operacionalização a influência constante da necessária criatividade, que se baseia não na ação determinante de um sujeito, mas da própria complexidade na qual se preserva e evolui o sistema. Uma estética Quixotesca poderia, quem sabe, aos auspícios do romantismo jocoso e indeterminado em sua manifestação satírica e humorística<sup>25</sup>, alegorizar a questão do sujeito junto ao meio, em um estado de entropia no qual

---

<sup>25</sup> Em uma análise conclusiva da própria teoria Hegeliana a respeito da dissolução da arte, Gerd Bornheim (1998) traz ao lume desta discussão a responsabilidade da comédia pela própria dissolução. Comentada desta forma pelo pensamento de Hegel (1996), a grandeza da tragédia que repousa na presença do universal concreto, desaparece na comédia; pois nela, o universal se faz ausente e a ação se contenta com a causalidade exterior. Na comédia, como afirma Hegel (1996), o presente e a atuação do absoluto não aparecem mais numa unidade positiva com os caracteres e finalidades da existência real. Assume a comédia, portanto, uma forma negativa que a condena por ser o reagente da própria dissolução da arte. Neste pormenor, Bornheim (1998) se manifesta em sentido que a responsabilidade atribuída por Hegel à comédia acaba parecendo de certa maneira um tanto exagerada. Pois, segundo infere a responsabilidade pela dissolução da arte revela muito mais do estado da arte considerado em sua generalidade, na medida em que a arte após o barroco faz exatamente aquilo que Hegel (1996) restringe à situação da comédia: é toda arte que passa a ignorar o programa de presentificação do elemento divino. Interessante observar, que nesta ceara o próprio sistema da arte em sua evolução moderna, criou o drama burguês como um terceiro gênero, denominado de *drama*. Esse movimento consiste numa síntese (unidade da diferença) híbrida da tragédia e da comédia, colhendo como diz Bornheim (1998) elementos de uma

se está sob condições de compreensão da realidade; mais perto da perplexidade do que da certeza que nos afunda até os porões da demência coletiva. O determinismo quimérico de uma idéia ontológica de compreensão e representação do mundo, porquanto se afigura numa imaginação subjetiva que não encontra relação de correspondência linear com o real. Portanto, a segurança advinda de uma noção subjetivista que tende à busca das certezas do mundo, consiste na percepção de um Dom Quixote, na acepção de Luhmann (2005), que está inteiramente cômico de sua aberração, imbuído de uma causa que é absolutamente assimétrica em razão à realidade.

Diga-se, oportunamente, antes do derradeiro precipitar desta nossa alusão, que a influência da atividade artística é um poder que se anuncia do acaso, perpassa sempre viva em meio à contingência de um mundo altamente complexo: levado por sua imprecisão e imprevisibilidade. Deixe-se de lado a noção de uma relação linear entre a interioridade subjetiva e o externo da forma, no romantismo expresso a partir da dissolução do clássico, e se terá a expressão da independência. Sendo assim, essa autonomia do sistema observa a condição de possibilidade para assimilação de um conteúdo do mundo exterior, que é a expressão de liberdade em movimentos da real contingência do meio.

Neste processo de dissolução, a interioridade se manifesta em todas as circunstâncias possíveis. Isso, pois, na observação de uma realidade a partir da autonomia do sistema temos a busca não por um conteúdo objetivo, mas a expressão de uma operação autorreferencial criadora de uma forma original que pode suprir expectativas que consintam tanto com um objeto importante ou insignificante, moral ou imoral, vulgar e fidalgo. No sentido de uma secularização do mundo em sua própria estrutura linear e determinista, desatrelam-se as visões da idéia de compreensão das coisas, que acontece sob forma de atribuição de juízos e valores aos fatos e acontecimentos. Em Shakespeare, a exemplo do que reporta Hegel (1996, p.649), as ações são descritas nas suas mais infinitas relações, podendo interesses mais importantes e nobres assumir a mesma condição dos interesses mais secundários ou insignificantes. Importante observar que no seio da acidentalidade dos objetos é que se efetua então a própria dissolução da arte/fase romântica. Sendo que a realidade aparece na forma

---

e outra para moldar uma nova forma de unidade. Neste caso, não se percebe o porquê lançar sobre a comédia toda a carga do diagnóstico da morte da arte, posto que o drama amplie os dados do problema. Portanto, como mesmo refere Gerd Borheim (1998) talvez Hegel use a tragédia e a comédia como um análogo às famosas “figuras de consciência” que definem o andamento da *Fenomenologia do espírito*.

mesma em que se constitui: contingente e imprecisa. Parecendo inevitável, portanto, que a atitude subjetivista se apresente como dissociável em si e nesse aspecto se revele a partir da percepção e da sensibilidade.

A imitação e representação da natureza/mundo apresentam-se por certo como realidade exterior, mas na constância de uma orientação deliberada para a compreensão de uma realidade imediata, prosaica e desprovida de beleza própria. A cópia por tal circunstância é a expressão da subjetividade que busca antever o mundo coberto em objetivismo. A aplicação de uma representação de conteúdos cotidianos dando forma a um realismo, mesmo estabilizando os efeitos do acidental e do transitório revelam um estado paradoxal, de modo que a arte não consegue se resumir a esta forma. Sendo essa condição a possibilidade para a transformação que se expressa na dissolução do romantismo. Na medida em que a exteriorização desta subjetividade aplicada como representação exterior, desemboca na já anunciada percepção Quixotesca que se arriba em condições satíricas. Condição essa que se tem por evidência não apenas na arte em si, mas nos demais sistemas sociais aos quais ela mesma influencia. Posto constituir em sua operação a própria imagem partida de um ato de criação.

Ao descrever-se tal afastamento do subjetivismo que busca uma ligação mais próxima (relacionamento imediato) com o conteúdo, bate-se aos umbrais de um modernismo. Que se não rompido totalmente com as condições de um mundo dado, ao menos se encontra pronto a indicar um novo estágio de liberdade e escolha para produção. Desta observação aponta a própria teoria Hegeliana para o fim da arte romântica, operação que enseja a expressão do sistema partido de uma concepção autorreferente e autodescritiva do mundo. O horizonte se constitui levando em consideração o olho do observador e seu próprio limite marginal, sendo tal evidência a descrição de uma noção que se quer autêntica e, portanto, ativista de sua criatividade autônoma. No sentido mais original, tem-se não mais que de repente o desaparecimento de um sentido absoluto para as coisas do mundo. Havendo nesse estado de coisas uma implicação deveras importante para o Direito, vez que ansioso em suas produções originais tende a dar respostas mais condizentes à sociedade no sentido próprio de uma estabilização da contingência e complexidade. Na superação então das respostas construídas enquanto ato de imitação da própria natureza.

Quando, pela arte ou pelo pensamento, um objeto de tal modo se torna acessível à percepção sensível que o seu conteúdo por assim dizer se esgota que tudo passa a ser exterior e nada mais resta de obscuro e de interior, o interesse absoluto desse objeto desaparece, pois só há interesse onde houver espontaneidade e frescor. (HEGEL, 1996, p. 659)

Logo, o sistema que evolui num sentido de abertura e originalidade das formas na fruição então de sua própria criatividade, vê-se livre dos grilhões da determinação de uma época ou cultura. Fazendo com que por vias de consequência adote uma posição de oposição ao conteúdo vigente enquanto expressão de conservadorismo. Um movimento de oposição é o que se vê na dissolução do romantismo, sendo tal operação de particular importância para criação do movimento modernista. Assim, na arte como, também, na sistemática evolutiva do Direito, não existem assuntos libertos da relatividade/contingência que ultrapassa a imposição da representação como uma necessidade absoluta. Haja vista que os assuntos e formas estão à disposição da capacidade de criação, do talento e do gênio como expressões de criatividade e autonomia do sistema.

Em perspectiva de um mundo policontextural no qual se antevê não ser somente a arte como, também, os demais sistemas sociais e, por fim, o próprio Direito, sistemas que se limitam apenas àquilo que são de domínio seu, podendo alargar-se a tudo o que se relaciona do ponto de vista de uma organização social. No sentido mais apurado de uma re-humanização calcada na espontaneidade e eficiência do próprio sistema. Tem-se que o movimento de dissolução das formas/fases é a concepção mesma do ato de tornar presente e concreto tudo o que possui um conteúdo importante, para que se possa então realizar a comunicação. Fazendo do pensamento um veículo de expansão na superação de uma absoluta forma de representação e imitação dos sedimentos conservadores e tradicionais do mundo. Condição que permite imaginar a dissolução como a interação entre essência, natureza e beleza proporcionada pela criatividade de um estado de arte que evolui olhando nos olhos de sua própria mortificação temporal.

A temática Hegeliana de dissolução da arte é descrita na observação de Gerd Bornheim (1998) como a expressão da morte da arte. Expressão essa que em seu núcleo acabou forjando uma antiestética radical, não em um sentido de contradição e sim de oposição e diferença. A partir desta análise, tem-se acesso a noção de que a temática da dissolução

produz uma superação dialética que dá guarida à observância do próprio tema que diz respeito à morte da arte. Essa superação formula-se de acordo com Bornheim como uma crítica à hegemonia Kantiana da dicotomia, sendo entretantes para Hegel (1996) o absoluto quem tende a tomar parte de uma observação principal e não mais a experiência de separação entre sujeito-objeto, mente-corpo, etc. Toma, por suposto, uma atitude de recuo face à questão da dicotomia do mundo, no sentido de uma visão que contorna tal separação por ser-lhe precedente. Uma decisão, portanto, de desvio e afastamento das questões pelas quais haviam já por sedimentado um estado de parcialidade entre os pensadores, que ou tomavam em consideração a explicação das coisas partida do sujeito ou, então, do inconsciente da própria natureza.

O que interessa então na observação de Hegel faculta Bornheim (1998) é a descrição dos caminhos que levam à cultura do universal. Pois, tudo o que existe integra de certa maneira o processo da verdade, no qual a arte não se furtaria em particular objetivo. Na arte não se depara apenas o espetáculo condizente ao agradável ou útil, mas há de se perceber o processo de libertação do conteúdo e das formas da finalidade, atendo-se ao desdobramento da realidade que não se esgota na história natural. Manifesta em uma história universal, a arte é a mais bela dimensão e a melhor recompensa para o árduo trabalho e amargos esforços para o conhecimento. Que manifesto em uma existência sensível liberta-se das amarras do conceito, na viragem do apego à matéria em um sentido de relativização da própria obra de arte que não se concebe como sendo puro pensamento, nem essencialmente existência material. Uma forma sem forma, concebida como unidade da oposição marcada pelo universalismo em sua complexidade.

A obra de arte tão ambígua quanto à própria realidade, não descreve a forma absoluta posto que em si seja incompleta. Manifesta pela autoconsciência pertencente à noção de complementação. Apontando para além de si mesma, descreve um constante processo de autorreferenciamento e autodescrição no sentido de uma existência em mutação. Contexto esse que se aproxima do tema proposto pela morte da arte. Onde, aliás, de acordo com Gerd Bornheim (1998) pode toda a Estética ser vista como uma introdução à dissolução da arte. Que em sua essência é prenhe de uma potência que está além dela mesma, na prescrição de seu caráter relativista e contingencial. Um sistema que se demonstra eficiente na medida da

sua capacidade de alargar-se a tudo o que se relaciona do ponto de vista de uma organização social, não se limitando somente àquilo que faz parte de seu domínio.

Muito embora não se perceba como problema, a arte tateando as formas na escuridão da complexidade indica um estado premente de constante desaparecimento. Sendo que os sistemas na maneira em que se expressam no tempo esvaem-se a olhos vistos, adaptando novas formas às relações precárias entre o interno e o externo da própria forma. Ou como entendia Hegel, entre o particular e o universal. E neste caso, como bem coloca Bornheim (1998) a arte em produção exige vivacidade, expressão na qual o universal não se oferece como lei ou máxima, mas como ação sensível. O que pode ensejar a noção de criatividade como uma unidade da diferença entre o particular e o universal, numa aparência concreta do sensível. Portanto, o ambiente favorável ao exercício do ato de criação e da arte propriamente dita é a ruptura (dissolução) com a cultura da reflexão<sup>26</sup>, baseada essa na necessária utilização de pontos de vista universais que buscam regradar o particular. Assim, tal distância percebida entre o universal, que acaba se impondo neste pensamento como a soberania da lei, e o particular, que se faz submisso neutralizando a vivacidade (espontaneidade), leva ao deslocamento da ação artística e, portanto, à dissolução.

A hegemonia neste caso da *cultura da reflexão* liga-se precisamente ao aumento da distância entre o particular e o universal, condição essa da própria dissolução que é a expressão mesma da impossibilidade de representação do mundo. Gerd Bornheim reforça a importância da observação realizada com vistas à *cultura da reflexão*, pelo fato de que é nessa parte da estética Hegeliana que se descreve um maior avanço em direção ao futuro. Motivo pelo qual, a ciência da arte é em nosso tempo muito mais uma necessidade do que no passado, e isso em face da satisfação que pode manifestar. O que nos leva ao encontro da ideia de um controle de expectativas a partir de um estado de satisfação. Que é descrito como sendo a manifestação do sensível.

O estágio de dissolução da arte enseja a trôpega hegemonia do conceito que busca estabelecer em definitivo a vitória do idealismo. O que permite indagar a respeito da ideia de

---

<sup>26</sup> Ver o que Luiz Alberto Warat (1995) reporta a respeito da teoria do reflexo. Adam Schaff (1982, p. 83) diz que “de acuerdo com esta concepción, el objeto de conocimiento actúa sobre el aparato perceptivo del sujeto, que es un agente pasivo, contemplativo y receptivo; el producto de este proceso (el conocimiento) es un reflejo o copia del objeto”.

representação, a qual se apodera não só da arte como dos demais sistemas sociais. No sentido de uma simetria absoluta que margeia o ato de criação impedindo tanto a espontaneidade quanto a autonomia. E isso não porque a representação seja uma realidade ou verdade, mas por ser ela um idealismo. Esse sentido segundo Bornheim (1998, p. 26), “como que exige a morte da arte, tal é o preço imposto pela realização coerente do sistema; sem a superação efetiva do elemento sensível é o próprio idealismo que titubeia em suas bases.” Portanto, o que Hegel (1996) acaba fazendo é a incriminação do despropósito do próprio sistema. Mas quanto à arte, vem sua Estética a contribuir para desanuviar os horizontes para as novas aventuras que a criação artística começa a inventar.

Por derradeiro, o que se descreve no processo de dissolução é o reconhecimento de uma forma que chegou ao fim definitivo dela mesma, partindo-se de um processo histórico que segundo Bornheim (1998, p. 26) compromete a sua exaustão interna com todo o complexo da causalidade histórica inventado pela revolução burguesa. Sendo que em nome desta famigerada atitude de revolução Hegel (1996) descreve com as agruras da razão que é enfrentando a morte, olhando-a nos olhos, que se cria a vida no sentido dos novos endereços da arte.

### ***3.2. A ARTE DA SOCIEDADE EM LUHMANN COMO ESTADO DE RUPTURA SIMÉTRICA PARA AUTOPOIESE DOS SISTEMAS***

A ideia expressa pela arte da sociedade como que um movimento de expansão para a evolução de uma teoria social, na perspectiva de uma questão já anunciada de que os sistemas não se limitam apenas a seus próprios domínios. Denota a própria teoria da sociedade como um estágio de evolução que requer duas aproximações diferentes, isso então na medida em que o sistema social na sua universalidade é comunicação operativamente fechada onde os sistemas funcionais emergem da sociedade conforme um princípio de clausura operativa. Fato este que tenderá a exhibir estruturas compatíveis/comparáveis apesar das diferenças de fato existentes entre esses sistemas. Assim, as comparações derivam sua força na medida em que

seus âmbitos de compatibilidade diferem em todos os demais aspectos. Não obstante, o que se toma como foco de observação é exatamente a questão de explorar-se o que é “o comparável” e descrever a partir dos elementos de compatibilidade a carga significativa que a eles é atribuída.

Neste estado de coisas aparece por suposto a perspectiva do estudo da arte como sendo um sistema funcional específico, existindo no sistema social como um todo nesta interface de comparação e compatibilidade marcada pela diferenciação. No liame da comunicação, como há de se observar no prefácio de *El arte de la sociedad*, este projeto busca se afastar das teorias sociais que intentam descrever seu objeto em termos de conceitos normativos, integradores e unificadores. (LUHMANN, 2005) Tais noções teóricas, das quais como se disse se busca distanciamento, consideram a sociedade como um sistema determinado por sua estratificação, baseado no princípio de distribuição desigual que no século XVII o contradiscurso insistia na possibilidade de que a humanidade poderia sem dúvida alcançar a felicidade. Entretanto, muito embora estivesse por sedimentado esse discurso no século XIX tal promessa acaba sendo substituída pela demanda de solidariedade. Que no século XX em âmbito político acaba sendo imposta tal ideia na medida em que se buscou estabelecer condições de vida equitativas em todo mundo. Uma demanda que em tudo fora constantemente intentada pelos processos de democratização, políticas de desenvolvimento e modernização.

Contudo, na atual fase de desenvolvimento estamos por demais distantes da realização deste ideal de felicidade e da própria satisfação universal. Muito menos, tem-se por concretizado metas que satisfaçam as expectativas da solidariedade e a realização de uma vida baseada em condições socialmente equitativas. Assim, mesmo em vista das posições que continuam insistindo em tais demandas chamando-as então de *ética*; se torna forçoso ignorar seu crescente conteúdo utópico. Por isso é que há de se dar em cores a noção exata de uma busca pela redescrição da teoria da sociedade, sendo necessário para tanto uma viragem de perspectiva em nível estrutural, qual seja da estratificação para a diferenciação funcional. A unidade da sociedade não deve ter como interesse o seu desenvolvimento a partir de demandas ético-políticas, mas expandir suas forças pela emergência de *condições comparáveis* entre os diversos sistemas que constituem o sistema social. Sejam eles o Direito, a Arte, a Política, a Ciência, a Religião, Economia e as próprias relações íntimas. Levando,

portanto, em consideração as grandes diferenças entre suas funções e as maneiras de cada sistema operar. Ao observar o próprio movimento de expansão dos sistemas em sua condição criativa de dissolver-se e romper-se no tempo, encontra-se uma proposta teórica consoante com a proposta que oferece a descrição dos limites extremos dos diferentes domínios na comparação dos diferentes sistemas que formam a complexidade, ou seja, a unidade da diferença entre os sistemas no sentido de uma comparação entre eles a partir da oposição. Chegando-se, então, ao cume do paradoxo da realidade que apenas poderá ser desvendado de maneira a que lhe possa dissolver a forma a partir de um processo de criatividade. Redefinindo quem sabe a própria noção de Talcott Parsons de um processo evolutivo baseado na diferenciação, o qual deve buscar reconstruir a unidade do sistema diferenciado. Tal evidência segundo anota-se no prefácio de *El arte de la sociedad*, não pressupõe normas centrais pouco importando quão universais ou generalizadas sejam elas. Assim, partindo desta noção há de se ter que na sociedade moderna/pós-moderna tais normas são de difícil observação (detecção), bastando entretanto para tanto que qualquer subsistema intente o modo operativo do sistema como um todo: comunicação. No sentido da capacidade de desempenhar condições para a formação do sistema, principalmente autopoiese e clausura operativa, seja qual for à complexidade das estruturas emergentes.

Ao estender este programa para o âmbito da arte o que temos é um empenho comunicativo que passa pela própria criação da obra de arte. Num controle de expectativas que possui na preponderância da distinção entre o sistema psíquico (sistema da consciência) e o sistema social (sistema de comunicação) a manifesta criação original. Da teoria geral da diferenciação funcional dos sistemas retiramos um estado entrópico. Marcado pelo fato de existir uma incapacidade nos sistemas funcionais quanto à mútua e direta influência de um sistema sobre o outro. Sendo que dessa coexistência cria-se um estado de mútua irritação. Aparecendo este ambiente como prenhe das condições de possibilidade para a criação de uma novidade (espanto).

A ciência e mais pormenorizadamente a teoria sociológica, segundo Luhmann (2005), deve irritar-se a si mesma através da arte. Devendo a ciência ter capacidade de observar o que se apresenta “como” arte. Atribui-se ao papel da ciência a capacidade de construir uma imaginação criativa que seja eficiente para conseguir transformar irritação em informação, para que tal dado possa ser utilizado internamente pelo sistema. Neste sentido há

de se destacar que a arte passa a ser um tema em si mesmo e isso não por inclinações subjetivas do autor (artista), mas senão pelo fato de que uma teoria social ao reclamar por uma universalidade não pode por certo ignorar a existência (influência) da arte. Sendo, portanto, insustentável do ponto de vista de uma teoria sociológica, como bem denota Luhmann (2005), a separação da arte dos demais sistemas sociais. Rompendo-se com a noção pela qual se entende que a arte orienta-se de maneira histórica. Em termos tais que os empenhos estéticos relativos à arte sempre são separados do discurso histórico orientado pelos fatos (feitos). A arte não assente com a noção de uma simples repetição (imitação) da natureza, a não ser como proposta de sua própria autorreferência histórica. Para uma teoria da sociedade, diz Luhmann (2005), não há como sustentar-se a história independente de uma contínua reatualização (redescrição) de sua própria história, no sentido mesmo de uma autodissolução e mortificação da forma para um estágio sempre ulterior. Há uma busca pela redescrição de uma teoria da sociedade que vive no limite do possível e não na ordem linear que condiciona simetricamente a percepção em direção crescente, dos aspectos importantes aos menos importantes, ou do principal ao secundário e assim sucessivamente.

No desenvolvimento de uma noção da arte da sociedade em que Niklas Luhmann (2005) aponta para a perspectiva da percepção e comunicação como uma operação que tem em sua essência a própria reprodução de formas. Há de se ter em conta que na atualidade, em conformidade com o raciocínio sistêmico, deparamo-nos com o impacto teórico da viragem de perspectiva provocado pelas análises fundadas na diferença. Que acima de tudo possui relação com a modificação radical do próprio conceito de mundo. Sendo que desta suposição, tal modificação se há de reconstruir de maneira mais acertada levando-se em consideração uma observância primária do próprio conceito de forma.

A doutrina da forma como mesmo reporta Luhmann (2005), por certo lhe tem conceituado a partir da idéia de um contexto ordenado de elementos que vem desde o âmago da própria forma. Não obstante, num sentido mais sistêmico forma se define recorrendo-se a operação de distinção finito/infinito que nesse caso equivale à noção de *Gestalt*<sup>27</sup>. O que

---

<sup>27</sup> No sentido figurativo da língua alemã, pode-se entender este termo como uma forma mais afeita à construção de uma feição/figura/forma. Enquanto formação de um personagem ou corporificação leva à idéia de configuração, ou ainda de uma tomada de corpo, sendo uma indefinição em si mesma que passa a depender do momento de sua própria definição que é indeterminada pela contingência de suas infinitas possibilidades de construção.

levanta a questão na qual desde um ponto de vista psicológico, corresponde à possibilidade de perceber a imediata manifestação da forma como unidade sem que se recorra a uma interpretação e análise mais apurada enquanto contexto de realidade. O conceito oposto, arraigado a noção do acaso (contingência), determina-se por elementos que não estão ligados a uma forma enquanto ato de intuição. O que quer dizer um ambiente construído a partir de uma sucessão infinita de possibilidades. Tal perspectiva leva ao que Luhmann (2005) aporta quanto à consideração das primeiras teorias da informação e da cibernética. Que partiram deste conceito de forma e em sua essência questionavam sobre as possibilidades quantitativas do cálculo da improbabilidade: no sentido, portanto, da relação entre redundância e variedade existente no cálculo matemático da forma. A forma então como um todo vívido em ampla expansão, como mensagem manifesta enquanto operação afeita à observação, diferentemente da idéia de um resultado originado pela concatenação de eventos (fatos). Um “*tutto organico*” que Luhmann (2005) mesmo refere ao citar o pensamento de Umberto Eco, mais pronto então á tematização centrada na acepção de um receptor da informação transmitida. A forma participa nas vestes do ato operacional do observador, no afã da interação para com o contra conceito do acaso, no sentido da capacidade de transmissão de uma informação. Tal concepção torna viável a ideia de que o sistema necessita ser capaz de transformar a improbabilidade (LUHMANN, 2001) do próprio meio em algo provável a partir do ato comunicativo, havendo em sua operação a materialidade da transmissão de uma informação: forma como informação transmitida na perspectiva do observador.

A versão teórica da forma adotada pelo pensamento de Luhmann (2005) remonta a perspectiva de uma inversão do próprio conceito de forma, sendo uma mutação do seu ponto gravitacional ao passo em que vem ser observada a partir da diferença. A ordem não passa mais a ser conteúdo da forma, mas sim a sua diferença. A própria aleatoriedade/acaso é o outro lado da forma, o que demonstra a unidade da forma como processo de diferenciação no qual o conceito de forma é subsumido pela unidade da diferença. Acepção essa que segundo Luhmann já havia sido efetuada por Kandisky quando descreve a forma em seu sentido estrito como a delimitação frente o *outro* numa denominação para o externo da própria forma. Onde o externo contém o próprio interno, motivo pelo qual toda forma possui um conteúdo interior. Sendo ela, portanto, a manifestação externa do seu próprio interior. Contudo, atualmente essa perspectiva do limite da forma e seu entendimento como operação não causaria mais o menor

espanto do ponto de vista da arte, já que ela é em seu sentido criativo movimento e manifestação original que se expande cruzando o silêncio da contingência.

Por conseguinte, se a forma é observada como diferença: distinção composta de dois lados. A distinção é o conteúdo de si mesma, sendo sentido e desenlace da operação qual lhe introduz no mundo. A produção de sentido na medida em que esse pressupõe séries em cada um dos lados, é a idéia daquilo que Gilles Deleuze (1969 *apud* LUHMANN, 2005, pp. 54-55) considerava como sendo a “articulação da diferença”. Portanto, um paradoxo do qual não se busca uma significação de existência. De tal sorte, as distinções fazem parte do mundo na medida em que tornam observável (provável) aquilo que delimitam/margeiam. Assim, a forma enquanto distinção demonstra-se no liame do contraponto ao conceito ontológico de mundo, marcando por certo a insustentável concepção mimética capaz de considerar possível a representação deste mundo em uma totalidade abarcadora, concebida na linearidade da sua compreensão enquanto cópia manifesta de um sentido de natureza. Na ruptura da linearidade e simetria do mundo marcado por sua representação ontológica, ocorre o salto ulterior que compassa a noção de uma teoria da forma a partir da diferença. E nesta seara a forma é considerada como autorreferência pura, justamente por circunstâncias pela qual a forma está marcada por uma margem que a divide em dois lados. “La forma es límite, y además establece la posibilidad de transpararlo: *forma formans es forma formata*” (LUHMANN, 2005, p.55) o que acaba por ascender à ideia de autopoiese de um sistema vivo que se autorreproduz conservando-se no tempo a partir de sua capacidade de originalidade das formas. Capacidade essa que poderia ser observada como a abertura cognitiva do sistema enquanto efeito do fechamento estrutural marcado por sua autorreferência.

As distinções quando marcadas como formas criam as condições de possibilidade para admitir que se possa distinguir e que se pode reproduzir. Neste movimento a percepção organiza as formas a partir de distinções não formadas, fugindo-se a uma pré-concepção da forma no sentido mais ontológico desta noção. Entrementes, a comunicação caracteriza-se pela elaboração de formas numa dupla contingência de sentido, descritas por Luhmann (2005) como condição para a interação de diversos sistemas psíquicos e a capacidade de construção de redes (cruzamento) de comunicação. Posto que a comunicação recorra ao que já foi comunicado (informação transmitida), antecipando assim outras comunicações possíveis, identifica-se uma redundância como produto da própria variedade, que está estampado neste

movimento a condição para a operação do sistema, qual seja a sua própria recursividade (expansão) materializada sob formas autoproduzidas.

Fremido o pensamento, as formas de acordo com o que Luhmann (2005) descreve devem constituir-se *assimetricamente*, posto que seu sentido seja o de deixar à disposição para operações futuras, processamentos, aumentos de complexidade, um de seus lados (interno) – e não o outro (externo). As formas surgem então a partir do rompimento de simetria considerada como uma imposição ou como um acontecimento. Entretanto, seja qual for sua consideração, ambos os conceitos designam a marca de uma distinção. Observa-se aí uma concepção pré-lógica, no sentido de um passo atrás para a tomada de um impulso que servirá como um salto teórico por sobre a noção lógica que prevê aplicações específicas<sup>28</sup>. A simetria aparece como ato de indiferença que é a concepção mesma do símbolo religioso. Contradito esse, portanto, perante a idéia de uma perspectiva artística de mundo que deve renunciar à crença do ato de representação do mundo. Que constituído sob as vestes da imitação da natureza metamorfoseada na concepção ontológica de realidade, concebe a ação conceitual na proporção mimética do estandarte de uma tradição dialética. A forma assim em sua estética assimétrica renuncia sua ontologia em nome da arte de si.

Como fundamento da teoria arraigada no sentido de diferença o conceito de forma pressupõe o mundo como “unmarked state” sendo a unidade do mundo algo de inatingível, rompendo-se então com a perspectiva de um espírito universalista. Quando a operação do sistema é iniciada a partir da diferença que ela mesma cria, dá-se origem ao processo a partir de um ponto cego. Salta-se de um *unmarked state* – de onde não é possível se ver nada nem falar a respeito da existência se quer de um espaço, para um espaço marcado *marked state* no estabelecimento então de um limite, qual seja, de ultrapassá-lo. A visão, portanto, acima da expressão ontológica de mundo que se afunda na dialética de uma separação que serve como regra universal de pensamento e realidade. Não obstante, o limite do mundo apenas é atingível na medida em que é ultrapassado, sendo que tal limitação não exclui a questão

---

<sup>28</sup>Neste ponto Luhmann e Hegel convergem quanto ao que se observa como o fim da arte. Isso porque Luhmann interpreta a tese de Hegel a respeito do fim da arte, na superação da visão utilitarista. Luhmann, a partir de seu caráter inovador não busca a unidade da sociedade unicamente nas demandas éticas e políticas, mas também nos sistemas da religião, economia, ciência, direito e arte. Sistemas marcados por sua função e forma de operar, na expressão de sua autopoiese que é exatamente o que marca o sentido de interação entre os sistemas para a preservação e expansão do sistema social. O fim da arte, portanto, é elucidado como um sistema em interação com os demais sistemas sociais o que lhe encerra uma fase antes concebida como simplesmente autorreferente do ponto de vista de um fechamento absoluto em relação ao meio.

adicional acerca do cálculo da forma de Spencer Brown quanto ao próprio estado de mundo onde se encontra a ruptura com a indicação *draw a distinction*. Ensejando da mesma maneira a questão acerca de uma unidade para a própria distinção *marked/unmarked state*, que pode igualmente ensejar segundo Luhmann (2005) a análise de Hegel (1996) a respeito do infinito como oposição à finitude. Cria-se um estado de percepção arraigado ao sentido de paradoxo, que depende de uma operação capaz de criar formas que desvendem o estado de oposição e que para tanto apareçam na medida mesmo de um ato de originalidade do sistema, na perspectiva da imaginação e criatividade artística desse sistema.

A margem criada pela operação do sistema que se utiliza da oposição entre *marked/unmarked* gera o espaço da distinção que é a própria diferença entre os dois lados da forma, sendo essa experiência mágica a própria forma manifesta a partir do ato de originalidade do sistema embebido em sua capacidade artística. Esta se afirma segundo Luhmann (2005) a partir da aleatoriedade do meio em suas múltiplas possibilidades, na distinção então para poder-se delimitar a construção posterior da obra de arte que gera a conexão entre dois lados opostos. Num controle de expectativa do sistema, acabando por estabilizá-lo do ponto de vista de uma entropia constantemente presente nesta complexidade. Neste sentido refere Luhmann (2005, p.57) “distinguir sirve para encauzar operaciones de elace – las cuales, luego, pueden efectuar distinciones posteriores – de allí que se deba decidir, por ejemplo, si algo há de contemplarse como arte o como naturaleza.” Cria a noção de que não há como sustentar ou querer a existência destas duas formas ao mesmo tempo: arte e natureza, sendo que a decisão parte da ideia de uma escolha construída pela própria operação do sistema. Em sua criatividade não pode entregar-se ao canto das sereias de uma ontologia do mundo que busca reproduzir a realidade como imitação da natureza. Portanto, a criação e a forma original não estão assente na passividade e indiferença que encontramos na simetria qual está em contradição com a arte do sistema social. Então, a distinção especificamente utilizada não pode conceber-se como unidade. O ponto cego, na perspectiva de Luhmann será apenas arquivado como imagem, como momento captado. Na expectativa de Hegel a antítese marcada com uma distinção far-se-ia translúcida (espírito) mediante cadeias dialéticas capazes de incorporar níveis cada vez mais abarcadores, que nunca poderiam se concretizar.

Embora Luhmann tenha aventado a questão Hegeliana a partir de uma perspectiva fenomênica, que coloca a dialética como a operação capaz de abarcar o mundo enquanto universalismo representativo, Hegel trabalha com a perspectiva de uma superação dialética, evidenciada na própria concepção por ele apontada de uma mortificação da forma enquanto ato de representação universal. (HEGEL, 1996) No sentido de uma dissolução das formas que apontam para um processo de rompimento constante e que diz respeito ao que entendemos atualmente como sendo a ato de originalidade contido na arte moderna/pós-moderna.

Assim, sem maiores delongas uma das peculiaridades da forma que pretende criar arte parece ser de acordo com Luhmann (2005) o fato de aspirar, desde o início, o êxito de uma dupla clausura: a interna e a externa. Por fora, a obra de arte tende a distinguir-se das coisas do cotidiano, não podendo neutralizar-se no mundo por consequência de sua estética contrária ao estado de indiferença. Internamente, a forma/arte se clausura em face do fato de que sua posição imaginária delimita o espectro restante da própria contingência, posto que a clausura interna seja a própria clausura externa na medida em que a forma/arte circunscreve o marco criado por ela mesma, não podendo por suposto transgredi-lo. Este marco exterior reentra na obra de arte sem diminuir sua função delimitadora de um espaço indeterminado *unmarked space* do mundo. Pelo fato de introduzir-se a distinção como condição para a expansão e preservação dos sistemas no tempo, é oferecida uma dupla possibilidade. Pode o espaço manter-se indeterminado como um *unmarked space* ou em seu outro lado dar-se intento à busca e delimitação da forma. Uma vez mantido indeterminado um dos lados da forma, o campo de visão do sistema ao regressar ao ponto de origem da observação encontra tudo que se havia anteriormente deixado igual sem modificações. Contudo, se do lado contrário se assinala uma forma (se cria uma forma), no momento de regresso sucede que o ponto de partida da observação haverá sido modificado. Sendo este efeito o outro lado do outro lado, chegando-se aí a um enriquecimento de sentido conhecido como re-descrição, que estimula à modificação. Assim, ao fixar-se uma forma dá-se origem a outro *unmarked space* o que pressupõe a impossibilidade de se alcançar um ato concreto de representação do mundo, que está mais para uma uniformidade linear imutável do que para o sentido do novo. Sendo toda distinção como reporta Luhmann (2005), ao mesmo tempo, a distinção entre *marked/unmarked space*.

Considerando que toda fixação de forma acaba gerando um nível aberto de cognição, se depreende também que apesar da própria unidade da obra produzida a arte se pode observar neste contexto em relação ao tempo, como um estado inacabado da sua própria obra. Isso, no sentido de uma temporalidade baseada na indeterminação a partir do contexto de controle de expectativas, que existe permanentemente como efeito da operação dos sistemas. Coaduna-se, assim, ao que observa Luhmann (2005) quando diz que a arte não se orienta de maneira histórica. Assim, como anteriormente dito, os empenhos estéticos relativos à arte sempre são separados do discurso histórico orientado pelos fatos (feitos), pois a arte separa-se da idéia de uma mera imitação/repetição da natureza, a não ser quando parte da proposta de sua própria autorreferência histórica. Portanto, acontece uma contínua reatualização histórica na medida de uma reconstrução das contingências e suas reduções recíprocas, pois esse esquema temporal denota a perspectiva de que tudo poderia ser de outra maneira, já que cada forma fixada promete algo diverso sem que chegue a determiná-lo. Suspende-se toda homogeneidade que por ventura ensejaria um estado de simetria o qual não é sabidamente encontrado no ato de criação das novas formas.

Participe de um modelo de complexidade no qual o mundo se mostra a partir da diferença, a operação a partir dela iniciada é um movimento autopoietico que se desenvolve quase que de maneira automática. Isso indica ser o seu momento original um impulso de evolução agremiado ao sentido de acaso, indeterminado e impassível de classificação do ponto de vista de uma ordem. Basta qualquer causalidade para que seja necessário ao sistema ter a capacidade de criação: eficiência para uma nova forma adequada à indeterminação das expectativas. A transição deste processo de diferenciação entre o espaço marcado e não marcado do mundo, faz-se auto-evidente na perspectiva de uma forma considerada como ato de criatividade para o *novo*. A função simbólica da novidade assinala segundo Luhmann (2005) a impressão do ato interativo entre a relação de transitoriedade do mundo sem marca e do mundo já marcado, criando um *marked space* dentro do qual a obra de arte se expande. O novo encontra correspondência a partir da perspectiva de uma evolução para o original da forma, havendo nele a noção do surpreendente que gera a função da capacidade de combinação de formas contidas no ambiente de distinção do mundo *marked/unmarked*.

No fato de haver um momento de espanto gerado pela própria surpresa, o observador reconhece o paradoxo que é por ele mesmo pressuposto, qual seja do início da operação auto-

implicativa do movimento de distinção, colocando-se de um ponto de vista lógico em um estado considerado por Luhmann (2005) como perplexidade. Nesse estado o paradoxo tenderá a ser assimilado como um ponto cego que é a própria condição de possibilidade de toda distinção e observação. A diferenciação fazendo-se relevante enquanto forma leva à ideia pela qual a unidade da própria distinção serve de ponto cego capaz de possibilitar a observação. Portanto, a inobservabilidade desta unidade da diferenciação leva à certeza de que o mundo não pode ser abarcado, e sendo assim uma noção imbuída pela possibilidade de sua representação não passa de crença já superada pela atualidade complexa. A distinção operando na função de uma margem limita o espaço imaginativo opondo-se face ao “unmarked space” do mundo. E nestes termos, como paradoxo, aparece enquanto signo do ausente na relação para com o outro lado da indeterminação. Assim, por causa do modo como se resolve uma oposição, o paradoxo se autoausenta, como o artista se autoausenta segundo Jacques Derrida (1972) no momento em que cria sua obra de arte. Isso resolve de certa forma a questão da subjetividade na criação e construção das formas, posto que a criação na medida em que responde à implicação da oposição a partir da forma faz com que a origem da diferença desapareça num ausentar-se como ato de criatividade que perfaz a obra em si.

No jogo das formas o mundo se deixa representar apenas como paradoxo inobservável, motivo pelo qual a prática relacionada à arte se compreende como modificação do desdobramento do paradoxo, que remete à ideia de criação e, portanto, eliminação de formas – no sentido de dissolução. Pode-se aí sim utilizar, para esse fim, os conceitos e regras como ferramentas de saída e abertura de paradoxos. Enfim, abre-se a cortina para desvendar a relação que segundo Luhmann (2005, p.64) “Lo inalcanzable del mundo se correlaciona con el cierre de la obra de arte – y finalmente con el sistema del arte.” O que neste sentido concerne com a perspectiva de Paul de Man que seguido por Luhmann (2005) dá a conceber a arte a partir de uma concepção de intangibilidade e impossibilidade de representação da unidade do mundo. Esse é o cerne mesmo da imaginação criativa que é flogisto para existência de uma forma original, e que por certo tem na eficiência da criação artística seu *gap* de evolução e permanência viva dos sistemas no tempo e na complexidade. Entrementes, esse ausentar-se pode ser observado enquanto presença do excluído, concepção essa pela qual Bernard Willms (1990) nos casos de política aclara a partir de um problema de liberdade e necessidade do soberano, que no intuito de controlar e ordenar busca uma forma nova que responda ao aparecimento dos estados de exceção. Na contingência, portanto, do espaço

indeterminado pela ação de limitação do sistema os rechaços não desaparecem deixando-se o futuro aberto. Pois, segundo Jacques Derrida (1982) o resultado de confrontação com a fenomenologia transcendental é a forma enquanto demarcação do ausente. Desse modo, uma obra quando afirmada como arte, distingue-se de todo o resto, exclui as demais coisas que a cercam dividindo o mundo em seus domínios e na indefinição do próprio espaço. Decisivamente, então, na atitude artística temos uma margem que não resulta unicamente das características materiais do meio nem tampouco das finalidades de uso do objeto. O fato é que suas limitações são empregadas para elevar o grau de liberdade para o momento de dispor de outras limitações adicionais. Leva-se assim em consideração a possibilidade de uma comunicação própria das distinções que remetem à trama da obra de arte, na qual a unidade da distinção não é nenhuma unidade operativa, tanto que o que logra é observar outras distinções com ajuda de distinções. Resulta desta perspectiva uma obra que logra sua própria forma e, portanto, a possibilidade de ser distinguida. De acordo com David Roberts (1991 *apud* LUHMANN, 2005, p.69): “The form within the form frames the enclosing form.” O autor sustenta essa concepção na medida em que tal afirmação corrobora a questão de uma separação em relação aos pontos de vista dialéticos. Assim, a teoria da arte começa pelas designações de um mundo indeterminado marcado pelo paradoxo de permanência em seu estado de indeterminação. No sentido então de a arte poder manter a expressão de criatividade (capacidade de operar com o paradoxo: mundo provável/improvável) dos sistemas mais como um movimento de preservação e autopoiese do que propriamente uma ideia de evolucionismo. Posto que, a existência de sistemas vivos em ampla expansão se deve ao fato da imperfeição e da incerteza do seu próprio meio (PASTER, 1922).

Para continuidade desta discussão – no tocante a possibilidade de se observar a sociedade como um sistema vivo que busca sua preservação no tempo mediante sua própria capacidade de criação – propomos a interação segundo eficácia dos sistemas como operação de criatividade. Tal capacidade deve ser descrita num sentido artístico presente na exteriorização de formas capazes de operacionalizar as assimetrias do mundo em sua eterna expansão e desenvolvimento autopoietico. A arte da sociedade como uma expressão viva – desta perspectiva dos sistemas sociais, mediante a ruptura com as linearidades do mundo – demonstra, na dissimetria, a sua concepção de originalidade das formas. Ela é a expressão da capacidade criativa observada na ideia de um sistema autopoietico, que justifica a sobrevivência em meio à complexidade, justamente pelas características reais em que se dá a

vida e sua preservação, a qual é possível apenas na medida da imperfeição e da incerteza das coisas do mundo. Por esse motivo, nos socorremos teoricamente da relevância da arte como combustível presente para as interações entre os sistemas sociais, que necessariamente devem ser criativos em sua própria condição de preservação.

Neste esboço fremido de uma frugal atitude teórica, a função da arte e seu processo de diferenciação descrito pela noção de Niklas Luhmann (2005) na perspectiva da arte da sociedade são os postulados segundo os quais a sociedade moderna/pós-moderna deve caracterizar-se por um peculiar aumento e forma de diferenciação. Eles manifestam a constante história acadêmica de um século de sociologia, onde se intencionou descrever a sociedade e seu funcionamento. Neste pormenor, no transcurso do desenvolvimento histórico, a perspectiva lançada pela teoria que fundamenta a ideia de diferenciação é desdobrada a partir do desenvolvimento da própria teoria dos sistemas e da teoria da evolução. Ocorre um processo de rompimento com a linearidade teórica que buscava entender o mundo a partir de determinismos como a noção de uma sociedade expressa pela divisão do trabalho. Assim, o que se vê atualmente é uma diferenciação que se desprende das posições dialéticas e positivistas num processo de dissolução e rompimento. A sociedade descrita como um sistema funcional diferenciado é a condição de possibilidade para a própria revisão dos juízos à cerca da sociedade. Isso aponta para direção de uma concepção de sociedade moderna repensada a partir de sua capacidade de ser original. Paralelamente a essa posição, diz Luhmann (2005) que se a própria diferenciação na forma mesma específica de sua realização moderna não é suficientemente boa como se esperava. Então, apenas com base na diferenciação é que há de ser possível revisar-se a concepção de sociedade moderna oferecida. Ideia essa que uma vez aceita coaduna-se com a orientação de um processo de dissolução e rompimento simétrico das formas na direção de uma busca pela originalidade.

Há de se ter em conta que a observação da arte em plena interação com os sistemas sociais em expansão, se deve ao fato de que a sociedade moderna como já se falou denota ser um sistema funcionalmente diferenciado e, portanto, tal descrição enseja a noção de que essa sociedade se orienta com base em funções específicas. Referencia-se em relação a problemas, catalisando como diz Luhmann (2005) a função de sistemas parciais que caracterizam sem sobre de dúvida o perfil ou caráter da sociedade moderna. As funções então dos próprios sistemas parciais, servem como atratores evolutivos para formação dos sistemas que se

expandem a partir de áreas particulares da comunicação social como no caso da arte. Pelas expressões de formação do sistema social consubstanciadas em uma noção de sociedade moderna/pós-moderna, se tem por evidência a noção definida por Talcott Parsons<sup>29</sup> de que a formação dos sistemas sociais se dá de maneira não-arbitrária. O que denota sem delongas a perspectiva de uma intangível concepção de unidade de mundo. Assim, na medida em que se observa o mundo como uma expressão mesma da formação de sistemas sociais diferenciados, há de se propor a questão de que a partir das dissimetrias e diferenças entre os sistemas vão dando-se cor e forma a respostas oriundas de um *como* no mundo. Este é o elemento ativo e permanente de um senso angustiante de inquietação capaz de fomentar a necessária atividade de criação/criatividade para formação de uma teoria da sociedade. Nesta não existe a dependência por uma delimitação do sentido de unidade que gera a sociedade, ou que essa seja produto da natureza ou de um contrato social que traça o perfil do homem em comunidade no seu estado de standardização moral (consenso moral). O que caracteriza a sociedade é a comparação entre os diversos sistemas parciais, não sendo essa noção construída somente com base nas características exclusivas de uma área de objetos, mas sim da interação entre Direito, Política, Ciência, Economia, Arte, etc. A arte participa, portanto, da sociedade na medida em que emprega um sentido e função operativa de diferenciação funcional, não sendo uma determinante social nem tampouco um elemento causal. Asseverando que a autonomia dos sistemas existe no plano operativo do próprio sistema função, residindo à sociedade da arte moderna em sua própria clausura como forma expressa pela sociedade.

Ao conceber a sociedade como um sistema funcional diferenciado, traçamos o limite pelo qual se dá a própria indeterminação do mundo. Caindo na perspectiva de uma imponderável concepção de unidade e, por conseguinte, de uma preservação do sistema social enquanto atividade dos sistemas parciais em plena expansão de originalidade das formas. Assim, o melhor sentido assinalado pela idéia de autonomia partida da operação dos sistemas é, justamente, a de uma ruptura com a noção de imitação da natureza. Concebida essa como ato de representação e standardização. Esse processo de dissolução da realidade formal leva à *re-entry* dos sistemas parciais neles mesmos, na construção de um caráter para sociedade capaz de ser observado como senso de originalidade partido daquilo que se observa enquanto

---

<sup>29</sup> PARSONS, talcott. *The system of Modern Societies*. Englewood Cliffs N.J., 1971.

arte. E, assim, desta maneira aceitar a questão decisiva da formação de sistemas autopoieticos (autonomia e clausura própria: originalidade) no sistema autopoietico da sociedade.

Sem prostramentos a resposta a tal questão em um sentido absolutamente Luhmanniano dá-se na medida em que os sistemas autopoieticos concebem-se como forma autorreferencial dos problemas enfrentados pela sociedade global. A percepção dos sistemas em tais termos demonstra-se como capacidade operacional, considerando-se com isso que devem ser criativos no limite de sua própria originalidade, posto que os problemas sociais passem a tomar parte nesta complexa contextualização como função dos sistemas parciais que devem decidir autorreferencialmente e de maneira espontânea para que possam continuar existindo e se expandindo. Cabe inferir que a noção deste processo de dissolução anunciado pela evolução de uma concepção de arte mais ligada ao sentido Hegeliano, encontra acento na perspectiva de Niklas Luhmann (2005) quando prescreve que o sistema global da sociedade oferece as possibilidades de diferenciação dos seus sistemas parciais e de sua clausura operativa. Dizendo, então, que se realmente isso acontece o sistema parcial adota uma forma que pressupõe outro lado; a determinação de um sistema sugere de pronto a determinação de um tipo de sistema que cabe como expectativa do outro lado da própria forma – no caso do lado exterior da forma. O que demonstra a insustentabilidade da idéia de representação do mundo como unidade, rompendo com o sentido de uma regra universal capaz de amearhar a realidade dentro de um consenso. Seja ele de cópia da natureza ou de um antropocentrismo baseado em conceitos morais. Uma forma indefinida é a própria definição de um sentido de arte da sociedade que passa pela ideia de sua capacidade de criação para o novo. O que se justificaria pela própria perspectiva de um sentido pedagógico da arte que seria uma forma criada pela interação entre sistemas parciais e a arte. A estética produzida por uma perspectiva poética, por exemplo, da República romana se ocupava muito bem do Direito, onde a arte interagia com assuntos públicos e consuetudinários por excelência (função/problema social). Entretanto, mesmo ao tomar como exemplo um estandarte digamos já bastante reducionista, tal problema nos faz indagar a respeito da função da arte. Questão essa pensada por Luhmann (2005) como uma operação efetuada pela diferenciação dos sistemas funcionais e não obviamente como uma finalidade. Onde a própria ideia de um “fim” para Luhmann (2005) aponta para um programa de diminuição da diferença entre estado do mundo desejado e estado de mundo fático. Sendo o *fin* igualmente uma forma com dois lados, uma fixação de um estado que embora não se alcance tem o mundo como seu lado exterior.

Ao considerar, por conseguinte, esta observação de Luhmann (2005) a respeito da função da arte, tem-se em conta a partir da noção de uma arte da sociedade o rompimento com as doutrinas tradicionais que buscam explicar o mundo de maneira estratificada (mimética). Dando azo, então, a uma teoria social que parte do fato de que o motivo da existência de determinadas disposições sociais não estão ameadas a sua função ou a uma função, nem tampouco a uma explicação teleológica figurativa de uma perspectiva funcionalista. Neste sentido, o que se vê é a orientação na direção de uma perspectiva adequada ao senso de originalidade, concepção essa implícita à criatividade dos sistemas que podem utilizar a influência das funções como atratores para evolução rumo à expansão da sociedade em termos de sua própria preservação. Um estado de latência que leva em conta a própria contingência do meio proporcionando a existência da sociedade atual. A função da arte é uma pergunta formulada pelo observador que deve pressupor uma realidade já em operação, ao passo que o observador pode ser um observador externo como um cientista, um sociólogo ou um jurista. Contudo, há de se asseverar conforme reporta Luhmann (2005) que desde um ponto de vista operativo a comunicação artística independe em qualquer caso de uma resposta à pergunta acerca da função da arte. Pois, a operação acontece quando acontece, ou não acontece quanto não acontece. Sendo que para as operações de sistemas que por ventura forem usuários deste meio, o sentido (meio que serve a comunicação e a consciência) se apresenta unicamente em sua própria atualidade – o que nos remete segundo Luhmann (2005) a uma perspectiva de constante atualização de sentidos em momentos não atuais. Os problemas a serem resolvidos no âmbito do sistema/sociedade apontam para uma relação direta para com essa estrutura de sentido, havendo que a transformação da própria improbabilidade (LUHMANN, 2001) leva em consideração a capacidade de produção de sentido. O que perpassa pela noção da criatividade do sistema em poder dar sentido às coisas improváveis do mundo na perspectiva de sua contingência e imprevisibilidade. Assim, quando se desencadeia a diferenciação dos sistemas funcionais diz Luhmann (2005) os problemas aos quais os sistemas mesmos fazem referência se abstraem de tal forma que as respostas encontradas apresentam-se como soluções, obnubilando a questão de tratar-se de equivalentes funcionais e de uma operação de criação/criatividade dos sistemas sociais em sua busca por atualização de sentidos. E é assim que se dá no sistema da ciência na medida em que trata de atualizar verdades (ou não verdades). Estas, todavia, são desconhecidas, vivem no universo da abstração e da improbabilidade engendrando uma operação de criatividade que

aparece na medida em que programas de decisão relacionados com o instrumental de teorias e métodos potencializam perspectivas ainda improváveis. Entrementes, da mesma forma, no Direito se dá a criação partida de uma operação de criatividade, na perspectiva de que tal sistema busca criar a segurança das expectativas mantendo-as dentro de um nível de validade e dando-lhes apoio social no caso de atuar contra a própria sociedade. Sendo a concepção da arte em si e nestes termos, a própria evidência de uma autonomia na elaboração de formas. Numa dinâmica espontânea dos sistemas funcionais em pela evolução. Não havendo por suposto neste raciocínio nada de tangível, na perspectiva de que a obra do sistema possa ser considerada como um objeto natural, senão somente pelo fato de ser nada mais que um produto criado artificialmente pela operação criativa de um sistema funcional.

Remonta-se nestes termos a questão de que os sistemas não estão presos a uma função – ao nível de uma simetria representativa da unidade. Posto que suas obras não devam ser observadas do ponto de vista “útil” para consecução de objetos em contextos sociais, Luhmann (2005, p.235) pergunta “para que?” e a mantém como uma incógnita aberta, como uma pergunta que se anula a si mesma. Determina-se assim a noção de uma mortificação da unidade de conceitos universais, e isso no melhor sentido de originalidade dos sistemas que rompem com a simetria utilitarista (funcionalista). Operação esta que marca a própria aceção artística atual. A arte utiliza a percepção<sup>30</sup> fazendo uma atualização da própria consciência colocando-a em um nível de êxito no sentido de uma re-validação deste ponto de vista, o qual se encontrava até bastante encoberto pelas teorias que tomaram por base o inconsciente enquanto vetor do pensamento. Visto dessa maneira, Luhmann (2005, p.235) coloca a questão em termos tais referindo que “(...) la función del arte sería integrar lo incomunicable por principio (la percepción) al contexto de comunicación de la sociedad.” Diferente portanto do pensamento kantiano que havia por considerar a função da arte como um ato de representação das ideias estéticas, isso numa absoluta validação do conceito/regra enquanto unidade para representação do mundo.

Rompendo com essa simetria contida na lingüística, o que se oferece na arte é a visão como operação de diferenciação funcional: comunicação orientada pela percepção que é a

---

30 Na obra *El arte de la sociedad*, Niklas Luhmann (2005), vê-se que a relação autônoma entre redundância e variedade é, sobretudo, o que distingue a percepção e possibilita – de uma maneira insuperável por qualquer que seja o ato intelectual e por qualquer comunicação – a presença simultânea da surpresa e reconhecimento. Nesses termos, utiliza e incrementa as possibilidades da percepção, explorando-as; e, assim, a arte pode apresentar a unidade desta distinção.

descrição de um acoplamento estrutural entre consciência e comunicação. Arte como elemento de estruturação de sentido entre o sistema psíquico e o sistema social, na perspectiva de que se acoplam consciência e comunicação. O que nos faz observar o acontecimento mágico da função da arte metamorfoseada no sentido do “como” para a descrição da complexidade, evidenciando-se assim a capacidade de organização dos sistemas em face de sua eficiência criativa para inovar a forma “como” atualidade. Dizendo com isso que a arte possui as condições para provocar na observação um processo de oscilação entre surpresa e reconhecimento, nem que seja *tão somente* como refere Luhmann (2005) socorrendo-se do mundo através de seus meios de espaço/tempo, na garantia de sua própria continuidade: sentido de expansão e preservação. Importante acompanhar neste ínterim o pensamento de Luhmann para que assim se possa proceder na continuidade desta proposta de um sistema como arte, na perspectiva de que não se trata aqui de um prazer proporcionado pelo reconhecimento automático na visão de uma funcionalidade cultural, mas do prazer do assombro qual se refere à unidade da diferença enquanto paradoxo. Pelo qual *surpresa* e *reconhecimento* podem mutuamente incrementar.

Não obstante, se faz cada vez mais decisiva a produção de formas extravagantes (originais) que evidenciem o problema sem que se tenha a obrigação (regra) de recorrer-se ao já conhecido – o que rompe com a cadeia estilizante da simetria e uniformidade conceitual. Em termos Luhmannianos então rapidamente atemo-nos ao reconhecimento (*re-entry*) de um processo de repetição possibilitado pela percepção e não pela abstração conceitual. Pois, a arte<sup>31</sup> (LUHMANN, 2005) busca uma especificação do problema sendo isso exatamente o que a distingue do processo conservador das pequenas irritações manifestas pelas percepções da vida cotidiana. Sendo esse por certo o motivo pelo qual os sistemas sociais dependem de um senso de criatividade. Em seu âmago “como” arte na medida em que criam para o novo (no sentido de evolução e expansão) e não para o cotidiano já absolutamente conhecido.

Enseja a obra de arte uma realidade própria da qual se distingue à realidade habitual – o que ocorre mesmo havendo em seu fronte de observação toda uma perceptividade e realidade particular. Descrevendo-se pela forma de uma realidade adequada aos momentos

---

31 Niklas Luhmann (2005) deixa em aberto a questão: seria suficiente localizar a função da arte na integração de um segmento específico do entorno (em uma re-entry da diferença percepção/comunicação)? A função da arte residiria simplesmente em sua relação com o mundo, isto é, a partir da maneira com que interage com o mundo diferenciaria sua própria realidade? Desse modo, parece-nos que a arte poderia lograr isso, descrevendo o mundo em geral – não apenas suas especificidades – a partir das perspectivas das redundâncias surpreendentes.

atuais em conformidade com a re-atualização de sentidos. Em suma, imaginação e ficção sob manifesta operação criativa de formas assimétricas. Assim, de certa maneira há de se admitir, igualmente, que o sistema social na perspectiva de sua descrição partida da relação existente entre os sistemas funcionais, busca sempre se automortificar em face do já conhecido (cotidiano), atualizando seus sentidos a partir do enfrentamento com a complexidade. O que denota uma atividade de distinção frente à realidade habitual sendo sua obra - no sentido evolutivo, uma forma original manifesta na ficção imaginária para construção de uma sempre nova realidade. O mundo imaginário da arte oferece como mesmo denota Luhmann (2005) uma posição diante da qual algo diferente pode ser designado como realidade. Sendo que sem as marcas obtidas pelas diferenças o mundo seria simplesmente o que é e como é. E diz Luhmann (2005, p. 237) “Sólo la distinción entre mundo real y fictício posibilita la observación de uno de los lados, desde el outro.”

A realidade imaginária da arte é um campo ilimitado de possibilidades de inovação e atualização de sentidos, posto que uma duplicação de realidade que acontece em processos funcionais de diversos sistemas sociais pode sempre ser re-utilizada dentro da realidade imaginária de uma operação artística. Sendo essa uma peculiar expressão de originalidade da arte em si mesma, como um ato de desatendimento às imposições da tradição cultural/contexto cotidiano. Em vista disso para Luhmann (2005) a obra de arte ao duplicar a realidade com outra realidade desde o ponto em que se observa a realidade real, pode deixar à vontade do observador a seleção de sentidos com o qual poderá se estabelecer uma ponte, seja para a crítica, seja para a idealização, seja para confirmação ou não de experiências próprias. A arte como se lê em Luhmann (2005) deposita suas formas nas coisas, renunciando chegar a uma decisão através da força do consenso (ou dissenso) ou afirmação crítica das realidades. Devido ao desenvolvimento de uma convicção baseada no âmbito do perceptível, as formas ao seguir uma expressão própria produzem um novo tipo de autonomia reagindo com uma dinâmica própria. Ao traçar o perfil da sociedade a arte leva em consideração a construção da nova situação social, questionando e reagindo à unidade da concepção do mundo enquanto forma afeita à regra/crença em um sentido atrelado ao ideal mesmo religioso/dogmático. O que sem dúvida estende seus efeitos ao entendimento da própria sociedade como um todo.

Essa reação se dá na medida então da criatividade dos sistemas: procedimentos e princípios próprios, criando novas formas que podem muito bem serem descritas como

momento de novidade, como autodescrição que se distancia do racionalismo tradicional numa atitude que anima o cuidado estilístico do qual pode resultar vez e outra a impressão de certa obscuridade/abstrativismo. Nas formas da arte aduzem às possibilidades de se fazer visível a nova ordem delineada pelas mudanças sociais, as quais se apresentam em um nível de acelerada rapidez. Mudanças essas, que apesar de tudo, podem ser assimiladas no sentido da autorreferência do sistema social que pode perceber e descrever-se a si mesmo de maneira adequada ao momento atual. Cabe inferir de acordo com Luhmann (2005) que na arte do século XX podem se encontrar obras que tratam de superar a diferença entre realidade real e imaginária, apresentado uma forma que não mais se distingue dos objetos reais. Sendo que tal evidência leva ao questionamento de que essa atitude expressa uma reação da arte frente a si mesma? Ou o manifesto perdimento de sentido de confrontação face à realidade atual? Não obstante, reage Luhmann (2005) em meio a esta refrega referindo que não há necessidade de contestar estas perguntas, posto que tal intento fracasse de qualquer maneira documentando *tão somente* a improbabilidade de satisfação deste objetivo<sup>32</sup>. Pois, em tal caso o que se tem por evidência é que a função da arte consiste na própria reprodução da diferença. Isso denuncia por certo ser esta observação a descrição própria da impossibilidade de eliminação da diferença.

A ideia Luhmanniana da arte como um *atrator* evolutivo nos leva à diferença geradora de sentido entre atualidade e potencialidade. Que se projeta por certo sobre a realidade descrita pelo mundo ontológico – o qual pressupõe invariabilidade<sup>33</sup>. Por isso a arte busca uma relação distinta face à filosofia racional de Descartes ou da física matemática de Galileo e Newton. Numa viragem e re-descrição do cotidiano onde se expõe a diferença entre o real e o possível, no sentido de delinear que no âmbito do possível pode haver também uma

---

<sup>32</sup> Neste ponto observar o que Hegel (1996) manifesta no tocante à teorização da dissolução da arte, o que poderia ser descrito justamente como a tentativa de reprodução dos modelos reais. Tal superação da diferença entre o real e o imaginário é observada por Hegel como a manifestação de dissolução da arte no sentido mais próximo ao princípio de cópia da natureza ou *mimesis*.

<sup>33</sup> Neste sentido Luhmann (2005) chama atenção às análises acerca da pressuposição e produção de mundo como sustento dos movimentos de atenção à consciência em Edmund Husserl (1948). Pare este autor, se acentua nestes termos o fato de que o mundo está pressuposto em forma de possibilidades tipificadas de enlace, e, portanto, considera-se que o mundo adquire caráter e substrato atinente à condição prévia de um desvelamento dos horizontes de conhecimento. E assim, podendo-se dizer de maneira diferente, que a operação recursiva e a possibilidade de repetição são condição constitutiva de afloramento da identidade e das tipificações concebidas então como substrato de uma realidade sobre a qual se assenta a respectiva intenção e comunicação.

ordem (organização). Por conseguinte diz Luhmann (2005, p. 244) “El arte, para formularlo com Hegel, se opone a la ‘prosa del mundo’ pero justo por eso se debe ocupar del contraste.” Não obstante, existe uma aura de estupefato que envolve o fato de que se está face uma dinâmica estética de reconstrução, onde o espantoso coaduna-se ao sentido de ordem gerado pela própria diferenciação na relação de mudanças existentes na operação de re-descrição da realidade que tende seguir em nível de constante atualidade. A relação de mudanças entre um passo e outro, entre a provocação e uma possibilidade de resposta, entre o problema e a solução do problema, entre a irritação e a saída, gera segundo Luhmann (2005) uma ordem sobre a base de uma auto-irritação. Isso é possível graças à diferenciação de um meio para a arte, onde já se tem por decidido que as coisas manifestas enquanto realidade delineiam o mundo como algo seguindo um princípio de inevitabilidade, posto que o mundo real sempre é o que ele é, e jamais de outro modo. Há de se levar em consideração entretanto que a arte observa a partir de um contraste com o real sendo que o possível, no sentido de uma inevitabilidade, é capaz de ordem sem que haja a necessidade de delineamento teleológico: não se faz necessário nenhuma finalidade. Assim, mesmo estando a arte sujeita a um estado de compatibilidade com a realidade, o problema radica-se na questão da imitação (*mimesis*). Pois, quando se analisam realidades simuladas se faz difícil (impossível) perceber se podem coexistir ficção e realidade, sendo que a garantia da própria realidade em face dessa simultaneidade entre perspectivas diversas é possível esteticamente: o que acaba introduzindo (gerando) um sentido de ordem antes improvável. Não obstante, como reporta Luhmann (2005) a própria função da arte se encontra mais bem perfilada na comprovação de que no âmbito do estritamente possível existe necessariamente uma ordem. Influindo esse pensamento na questão, portanto, de uma ruptura com a noção de imitação da natureza a partir do conceito ou regra, já que a arbitrariedade se desloca para o *unmarked space* fora então dos limites da arte, sendo que assim nestes termos as coisas não podem mais seguir ou suceder de maneira arbitrária.

Em tais termos, o fato de se orientar por meio de possibilidades, ao invés de se manter aferrado a um fim proposto enquanto ato de imitação – o que se bem afirma pela noção de conceitualização do mundo – leva a um estado de consciência da sociedade a respeito do risco, sendo essa autologia uma perspectiva da própria estética criativa do sistema social. O sistema em sua operação para manter-se preservado no tempo precisa ser criativo na

medida de um controle de risco<sup>34</sup>. Isso leva a questão de que a arte sabe-se em sua perspectiva observar com tendência a procurar uma ordem, no sentido de uma observação de observadores. Visto por este prisma, a complexidade alcançada por uma forma artística converte-se segundo Luhmann (2005) em uma variável importante e decisiva. O outro lado de qualquer forma requer a tomada de decisões sobre formas que contém em si mesmas outros lados, de sorte que se torna difícil saber quanta diversidade se pode integrar e controlar através de uma concordância recursiva. Para isso, há de se lançar mão de uma relação harmônica entre ordem (redundância) e variedade, rompendo-se a noção de representação e idealização do mundo. Fazendo-se o sistema autônomo o centro gravitacional se translada da heterorreferência para a autorreferência, dado esse que não pode ser interpretado como um isolamento vez que não existe autorreferência (como forma) sem heterorreferência. E assim, diz Luhmann (2005), se a arte mostra uma ordem que resulta de sua própria existência (na interação entre percepção real e imaginária) isso se deve ao fato de que expõe a questão a respeito da lógica da realidade, a qual não se expressa apenas como realidade real, mas também, como realidade fictícia. O que nos demonstra uma unidade da diferença no mundo enquanto interação entre real e imaginário, na ordem das formas de distinção. Por suposto, com fulcro na arte se evidencia um caráter inevitável de ordem que recorre a estruturas segundo Luhmann (2005) trans-hierárquicas, círculos autorreferenciais, lógicas transclássicas. Em resumo, graus maiores de liberdade correspondentes às condições sociais da modernidade/pós-modernidade, o que serve para assinalar que uma sociedade diferenciada em sistemas funcionais deve renunciar a autoridade e a representação – efeito esse que como se vê não denota uma renúncia à ordem. Por conseguinte, há de se assinalar que uma das funções da arte para Luhmann é fazer com que o mundo apareça dentro do mundo: todo distinguir e assinalar dentro do mundo oculta o mundo. E para sua atual compreensão não existe mais sentido tratar de mostrá-lo desde seu melhor lado, tanto que um processo autorreferencial implica no desfazimento simétrico de se pensar o mundo apenas como perfeição. Há que se ampliar o foco de visão a respeito das formas possíveis dentro do mundo, e para isso há que se lograr uma superação e rompimento em relação à utilidade. Há que se pressupor o mundo desatrelado de uma perspectiva utilitarista, sendo que tampouco deve ser concebido em função somente de qualidades. Ideia essa capaz de seguir a perspectiva de sua própria inevitabilidade: sendo por isso mesmo necessitado de formas.

---

<sup>34</sup> Ver esta questão em DE GIORGI (1994).

Na elucidação do mundo a partir do afastamento da concepção de utilidade é que se bem coloca a noção artística como moto de uma sociedade em evolução no sentido de um rompimento simétrico. Isso em termos tais que a própria separação para com o senso finalista/teleológico deixa a operação de expansão do sistema social em um nível de liberdade e abertura cognitiva próximo ao que se poderia conceber enquanto criatividade. Diferente, pois, da noção de representação do mundo como unidade simétrica (estética finalista atrelada ao conceito de utilidade das coisas) tem-se a partir da forma artística a perspectiva de uma fórmula paradóxica no sentido de que o único fim é o de não perseguir nenhum fim. Tal noção rompe, portanto, com o vício subjetivista já que ao produzir uma obra o sistema deve estar livre das interferências individuais/pessoais ligadas ao senso de um utilitarismo e finalismo. E é a partir desta separação que se evidencia segundo Luhmann (2005) o contexto de ruptura com a tradição da imitação, dando-se azo ao que se auspicia no sentido de uma originalidade marcada como senso de criatividade e abertura cognitiva da sociedade na expressão de uma complexidade dos sistemas diferenciados funcionalmente. Segundo Luhmann (2005, p. 254), “También se puede mencionar em este contexto la ruptura con la tradición de la imitación, [...] según la cual el concepto de naturaleza capta tan solo la percepción cotidiana [...] precisamente por ello de ninguna manera es obligatorio para el arte.” A arte direciona-se incondicional para a autonomia, sendo que as referências externas não devem superar as formas criadas livremente como manifestação de sua clausura operativa. As referências externas são substratos mediais, coadunando-se essa concepção ao efeito de dissolução do meio que forma a base para acoplamentos laxos (LUHMANN, 2005, p.174): pluralidade aberta de possibilidades de conexão. E veja-se bem que esta concepção de dissolução do meio como pressuposto para acoplamentos laxos, bem assevera a noção Hegeliana das fases da arte que respeitam o caminho traçado pela dissolução/mortificação, no sentido desta enunciação de originalidade marcada como pluralidade de possibilidades de conexão.

Em razão de tal enunciação de originalidade levanta-se a questão de como é que no processo de criação (observação) se tem que ir de uma operação à seguinte. Motivo pelo qual se dá a continuidade e descontinuidade em diferentes situações, ao ponto em que o sentido se deve condensar sob formas múltiplas. O resultado disso é de que não se pode mais aceitar um estado fixo que se faça acessível por meio de definições, sendo necessária uma análise da concepção de como se pode fazer possível a repetição em situações sempre distintas. A resposta para isso é que a repetição deve dar-se com base nas rupturas marcadas com os

signos, sendo as próprias rupturas estruturas que se transladam e se movimentam enquanto diferença da diferença. Para teoria sistêmica a tradução desta operação significa que a sequência de acontecimentos pressupõe a separação entre sistema e seu entorno. Dizendo Luhmann (2005) que tal condição de clausura operativa se pode assinalar como autonomia autopoietica. E neste sentido, autopoiese e complexidade são termos correlatos, expressões de uma teoria evolutiva que tenderá a delimitar tal nexos.

Ao levar em conta a observação baseada no sentido de evolução, mais precisamente estar-se-á fundamentando o raciocínio de um sistema social expandindo-se a partir de funções diferenciadas. E neste pensamento encontraremos a noção exata de um sistema autopoietico, no qual a evolução é uma forma de mudança de estruturas que cria e reproduz suas próprias condições prévias. Dado com isso que a teoria da evolução de um pronto de vista teórico sistêmico rompe com uma lógica arcaica baseada na explicação das coisas a partir de uma origem. As explicações causais são frutos da própria evolução sistêmica da sociedade e variam de acordo com a complexidade dos sistemas funcionais diferenciados entre si. Esta distinção, de acordo com Luhmann (2005, p. 264) “presupone el establecimiento de la autopoiesis, es decir, la posibilidad para el arte de determinar lo que le es decisivo.” Mas como exigir critérios específicos de arte se ela mesma é a concepção da independência dos contextos de interpretação? Resposta à questão: a aspiração à autonomia parte de uma operação criativa que por sua índole limita-se às interações dentro do sistema social, fruto da própria diferenciação que requer para a tomada de decisão um grau de clausura operacional mínima como critério de criação e, portanto, um estilo teórico. Entretanto, o próprio estilo manifesta na atualidade a diminuição progressiva da disputa por critérios, sendo o gosto (regra) substituído pela noção de gênio (criação), o que se bem adéqua ao contexto de uma autologia e originalidade própria da arte em sua ampla liberdade de expressão como reatualização de sentidos para os momentos sociais atuais. Notório, portanto, que *autonomia* é a expressão de um estado de criatividade manifesto como grau mínimo de clausura operacional de cada sistema função, os quais não tomam o lugar um do outro inexistindo um âmbito de validade geral e uniforme (simétrico) que localize o mundo em um plano de unidade conceitual. Esse motivo descreve mais do que explica um estágio de mudança/dissolução do conceito de sociedade.

Vem Luhmann (2005, p.278) então manifestar, em sua obra *El arte de la sociedad*, que quando Hegel fala a respeito do fim (dissolução) da arte quer dizer somente que a mesma houve por perdido seu caráter imediato de referência para com a relação mundial da sociedade, devendo tomar em consideração a sua própria diferenciação. O que valida por certo à noção de um sistema social funcionalmente diferenciado e que manifesta a arte como um processo autor eferente de rompimento com a estrutura simétrica de mundo. A arte *como arte* no sentido de uma assimetria das formas do sistema social. Sem embargo, o Romantismo é o primeiro estilo de arte comprometido com a situação de autonomia que recai no sistema. Neste momento, o fundamento social da arte consiste na perspectiva de que cada sistema se ocupe de sua própria função, reclamando por autonomia funcional sem que avoque competência diversa de sua própria autorreferência. Isso significa que cada sistema produz um excedente de possibilidades de comunicação autolimitadas por sua própria originalidade de formas. Efeito esse que possibilita um desenvolvimento capaz de acompanhar as rupturas sociais, encarregando o sistema de subministrar as recursões e transições no processo de autodescrição. A trajetória até a forma original correlaciona-se à diferenciação social do sistema/arte, no sentido de um paralelismo que remete ao fato de um transfundo genérico sócio estrutural para transformações deste espaço que utiliza então sua obra para fazer presente o inacessível (inobservável) dentro do acessível: tratando-se então de uma forma de *re-entry* de uma distinção daquilo que já se havia distinguido. De certo modo a arte como mesmo refere Luhmann (2005) é irmã da magia, possibilitando a entrada a uma ordem de significação mais alta na transformação das coisas encobertas pelo paradoxo da atualidade. A transformação das improbabilidades beira por certo a fase de dissolução e rompimento simbólico que levam a renúncia de uma unidade que poderia quem sabe ocasionar-se operativamente. Tal manifestação criativa não obstante haveria por considerar-se como uma consciência de exterioridade que se dá em meio à percepção do distanciamento existente entre signo e significado (unidade operativa ocasional: regra/conceito/dogma/crença). A partir do séc. XVIII a exemplo do que referimos, abandona-se a estandardização das formas alegóricas deixando-se para a criatividade do artista a busca dos temas e formas adequadas. Agora, a amplitude da heterorreferência restará sujeita aos critérios internos do sistema função, onde tal esforço de reflexão mais tarde se formará teoricamente como estética. Ressaltando que a obra de criação do sistema será compreendida a partir de seu reconhecimento: que para teoria da informação denota-se como uma existência suficiente de redundância.

O critério exposto vai contra a ideia de uma auto-imitação da arte no seu sentido clássico (mimético), justificando-se assim a pretensão do que se quer dizer com autonomia: esforço de reflexão. Concepção que redundaria na substituição da relação de signo pela distinção entre universal e particular. Luhmann (2005, p. 292) ao referir que “La estructura del signo como la del símbolo – ahora, solo como un signo especial – se mantendrá como algo dualista: su forma es la diferencia” quer dizer que a anunciação da realidade é paradoxal no reconhecimento a partir do outro, consistindo isso na própria observação da complexidade. Concepção essa, portanto, que torna possível o entendimento do mundo dividido em dois tipos de realidade: uma realidade das coisas e uma realidade da linguagem; uma realidade real e uma realidade fictícia; uma realidade individual e uma realidade do Estado. Dualismo<sup>35</sup> esse que, por conseguinte, nos deixa frente à existência (visibilidade) de uma ideia baseada na concepção de norma jurídica. A qual pode ser tratada a partir de agora de maneira completamente diferente da antiga aceção dos universais concretos onde se contava apenas com a primazia de um dos lados da forma. Em uma instância por suposto de juízo estético *espírito* (em diferença a razão), os critérios designam-se de ideias estéticas, cuja noção não é a de simbolizar o mundo, mas sim de estimular as faculdades afetivas na delimitação mais fina da relação entre autorreferência e heterorreferência. Na viragem de uma visão prosaica de mundo se há de alcançar neste momento a partir de uma perspectiva poética a autoconsciência pela fórmula do “espírito” qual antecipa a ideia de “autopoiese”. Isso, então, na conformação entre as formas que simboliza nada mais do que a *re-entry* da forma na própria forma

---

<sup>35</sup> Quanto à noção de uma dualidade mínima como condição para própria existência, expansão do universo (autopoiese). Podemos considerar exemplos *não triviais* de dualidade pelos quais Brian Greene (2001) reporta ser aqueles em que as diferentes descrições de uma mesma situação física efetivamente geram percepções de fenômenos e métodos de análise matemática diferentes e complementares. Neste pormenor, Greene fundamenta a sua concepção na existência de uma teoria físico-matemática capaz de descrever uma completa indeterminação e imprevisibilidade em sua própria aplicação e efeitos práticos. Essa teoria, conhecida como teoria das cordas, pode ser descrita a partir de cinco, seis ou mais teorias das cordas. As cinco teorias são manifestamente diferentes quando são *fracamente acopladas* (expressão técnica que quer dizer que a constante de acoplamento é menor que um), assim durante algum tempo os cientistas viram-se impedidos de resolver o problema quanto à identificação das propriedades de qualquer das teorias das cordas se a sua constante de acoplamento fosse maior que um (*fortemente acopladas*). Interessante notar que os resultados obtidos sugerem de maneira convincente, segundo Brian Greene (2001), que quando qualquer das teorias apresenta um comportamento fortemente acoplado, existe uma descrição dual correspondente que apresenta um comportamento fracamente acoplado em alguma das teorias, e vice-versa. E isso, acontece igualmente com uma sexta teoria que de acordo com esse autor os cientistas ainda não conseguiram descrever.

(observação de um mundo inobservável) – na tendência de exigir da obra de arte individual o máximo de complexidade.

Em um contexto autopoietico de funções, a perspectiva artística pede passagem mostrando-se de suma importância a partir do momento em que no seu reconhecimento temos o fato de que em nenhum outro sistema podemos encontrar modos de operação tão heterogênicos quanto na arte. Efeito esse que abre indefinidamente o campo das possibilidades de conexões entre os sistemas funcionais, fazendo com que o senso de originalidade entre eles aflore no sentido sempre da busca por comunicação e produção de sentido. Abandona-se neste contexto a unidade do moralmente belo e a noção de que o decisivo reside na imitação, partindo-se para idéia de abertura cognitiva. Consequentemente, como efeitos desta viragem transcendental surgem as características da sociedade moderna, expressão do desenvolvimento do tempo e do impulso de superação da arte da sociedade em si mesma. A diversidade entre os diversos gêneros artísticos oferece segundo Luhmann (2005) uma saída natural (autopoietica: sem demasiadas condições prévias) para os processos de diferenciação, na capacidade de agremiação e conexão entre os campos da Política, Economia, Direito, Sociologia e todos os demais campos objetos da ciência. A relação interna dos gêneros de arte se torna, em certa ordem, correspondente às coordenadas sociais face as suas questões de igualdade e diversidade. Possibilitando que o sistema interrompa suas correspondências estruturais com o entorno e faça justiça, isso em termos tais que a sociedade possa se estabelecer numa posição em que todo sistema de funções seja capaz de verificar sua própria diferenciação desatrelando-se das correspondentes externas do entorno. E, então, diz Luhmann (2005), quando uma ordem de ruptura de simetria como esta se impõe a toda extensão da sociedade, já não pode ser possível conceber o mundo como uma forma cosmológica (estratificada). E com isso há de se ter por criada as bases de uma semântica policontextural, com a qual cada sistema funcional tenha que se adequar de forma original à sua própria maneira.

O contexto policontextural no qual se mostra a própria expressão de originalidade dos sistemas funcionais é a indicação e os traços que descrevem o fato de se estar observando um estado de rompimento com a estrutura simétrica. No sentido de uma inexistente capacidade de representação do mundo a partir de uma origem estruturalmente linear. A *perspectiva* e o *detalhe* enquanto característica da descrição de uma forma em oposição ao

universo contingencial, como traço da diferença é a noção exata do que se pode caracterizar como originalidade marcada como caráter criativo do sistema em expansão assimétrica: na dissolução do mundo simétrico e em ampla superação do conceito e da regra enquanto estágios de estratificação e determinação da origem das coisas.

### ***3.3. CRIATIVIDADE PARA A DESPARADOXIZAÇÃO NO DIREITO: Uma Expressão de Arte***

No ambiente policontextural de um estado de complexidade a produção de sentido é marcada pela capacidade de construção de formas assimétricas. O que por consequência nos leva a um estágio tautológico, obrigando-nos a dizer que tais inovações são devidas em face do próprio processo de rompimento simétrico no qual acontece a expansão do sistema social no tempo e no espaço. Então, a capacidade imaginária de formas para a produção de sentido (comunicação) no espaço policontextural<sup>36</sup> em que se expande a sociedade, tende a acompanhar um estágio de ruptura de simetria e, por conseguinte, da assimetria (ambiente) existente entre os sistemas funcionalmente diferenciados.

O ambiente marcado por este estágio de expansão em rompimento e dissolução de contextos simétricos é condição de possibilidade para a preservação do sistema social em sua gênese autopoética, caracterizada pela diferenciação entre os sistemas funcionais. Não obstante, como efeito da complexidade a sociedade se reproduz sob a forma das inovações, gerando momentos (estados) de perplexidade e oposição marcados pela existência inevitável dos paradoxos. Evidência tal que nos mostra a diferença e a oposição entre as formas assimétricas, como característica de um mundo já anunciado por sua própria inevitabilidade do paradoxo. Assim, no enfrentamento da fórmula paradoxal encontramos a engrenagem capaz de operacionalizar a noção de rompimento simétrico e dissolução das formas tradicionais. E isso como sendo a capacidade criativa dos sistemas em sua função de

---

<sup>36</sup> Sobre esse assunto consultar Gunther Teubner (2005).

preservação em estado próprio de manifestação de arte, expressão essa patente enquanto obra marcada pela originalidade.

A expressão artística manifesta como efeito do ato de originalidade das formas é a noção exata do que se entende por criatividade e, portanto, da superação da regra de representação do mundo a partir dos conceitos determinantes de uma estética linear e simétrica. A qual não mais existe faticamente senão apenas como afasia<sup>37</sup> de um imaginário a muito trôpego em suas revelações baseadas pela peregrinação da ontologia e transcendentalismo metafísico. Por conseguinte, a ferramenta do paradoxo enquanto ato operacional na perspectiva de um uso criativo da forma para preservação da sociedade no tempo/espaço é a manifestação de superação de um estado de distúrbio na percepção, o que influí diretamente nas condições de eficiência para a produção de sentido e, portanto, de comunicação entre os sistemas funcionais em um contexto policontextualizado.

Por suposto, não haveria de ser de maneira diversa que igualmente no sistema do Direito o uso do paradoxo é condição para sua preservação e reprodução no tempo e no espaço. O Direito em sua perspectiva funcional à margem da diferenciação para com o meio social depende da capacidade de operacionalizar suas formas de inovação em face à assimetria na qual se expande. A expansão em rompimento e dissolução é prenúncio do estado de evolução do sistema social e do próprio Direito, logo, há de se ter em conta que a desaparadoxização, como uma fase de eficiência dos sistemas funcionais, tem sua expressão marcada pela ideia de criatividade no uso do paradoxo. Essa expressão é marcada por Niklas Luhmann (2006, p.45) em sua obra *The third question*, que em um sentido teórico colaciona o uso criativo dos paradoxos no Direito e na história do Direito. Evidencia-se uma proposta pela qual se lança em perspectiva a utilização da mão invisível do paradoxo do Direito como uma orientação para a descrição da capacidade de construção do pensamento jurídico em sua própria historicidade que deve ser entendida a partir de nossa proposta como sendo estágios de rompimento e dissolução.

Como superação do estado de afasia que aprisiona a percepção da mudança, a ideia é vencer o impulso primário pelo qual se tende a evitar o paradoxo. A partir de seu uso no qual se concebe o expressionismo da criatividade, de muitas maneiras a forma para desaparadoxizar

---

<sup>37</sup> Ver essa questão também com base no que Humberto Maturana (1998)

o paradoxo depende como diz Luhmann (2005) das condições sociais de aceitabilidade, sendo que tais condições mudam com a transformação do sistema social da sociedade. Sendo os paradoxos nestes termos condições de expansão no tempo e no espaço, estando em constante interação com as estruturas sociais. Por suposto, a presunção dos fundamentos paradoxais do sistema do Direito oferece as condições de descrição dos estágios de rompimento e dissolução enquanto reflexões autológicas na correlação entre mudanças nas estruturas sociais e na própria expressão das formas jurídicas em seu âmbito de criação.

Indubitavelmente, o enfrentamento do paradoxo leva a uma situação de assimilação dos estados de contradição que ocorrem no meio policontextualizado e heterogêneo. Na existência interativa entre os fatos sociais, os sistemas funcionalmente diferenciados dependem de sua capacidade autorreferencial para poder se comunicar entre si. Na medida de um acoplamento que leva em consideração a aceitação das contradições do meio, o uso criativo do paradoxo parece funcionar de maneira eficiente na operação de produção de sentido e, portanto, na solução do próprio controle de expectativas de cada sistema funcional do sistema social. Verdadeiramente, o que acontece nesta situação é que o paradoxo – funcionando como um instrumento invisível na operação de produção de sentido em meio à contradição – deixa aberta a via cognitiva de criação na perspectiva da originalidade da forma autorreferida pelo sistema funcional que responde à determinada questão pela qual fora irritado. E neste ponto delimitamos nosso campo de visão para analisar com base nesta perspectiva, a questão do Direito como um sistema que decide a partir de sua auto-organização os problemas cotidianos do ponto de vista da legalidade e ilegalidade, do certo e do errado, do lícito e do ilícito. A questão é que o Direito tem que decidir não podendo se omitir na solução de uma controvérsia pela qual tenha sido irritado. Não obstante, ao sistema jurídico cabe a função de produzir sentido a partir de um estado de permanente controvérsia, o que lhe coloca em uma situação de efusiva capacidade para a criação de formas originais engendradas pela utilização dos paradoxos existentes. Os quais funcionam como elementos de operação de um estado de produção criativa, no sentido mais próximo de uma condição de Arte do Direito.

O preço, portanto, como refere Niklas Luhmann (2006, p.46) é aceitar o paradoxo de um código binário aplicado a ele mesmo. “O quê, então, sobre o certo e o errado decide sobre o certo e o errado? (...)” assim, voltamos à idéia inicialmente trabalhada no Direito simbólico

quanto à capacidade do sistema em desvendar enigmas, na perspectiva de que a contradição como estado próprio de assimetria no Direito permite ao sistema jurídico utilizar-se criativamente do paradoxo para poder dizer o que é ou não direito. A questão parte, então, da análise de um senso de criatividade no uso do paradoxo para dizer se “Existe algum certo para inventar o errado, criar o errado, ou mais recentemente falando, ‘construir’ o errado?” (LUHMANN, 2006, p.46) Igualmente, pelos críticos da Escola de Frankfurt<sup>38</sup> a discussão obteve desdobramentos que levaram a entender pela necessidade de se expor as contradições existentes na realidade, o que re-coloca a questão novamente de volta ao enfrentamento do paradoxo. Pois havemos de observar que existem paradoxos em todos os lugares, toda vez que se intenta procurar por fundamentos. Fato esse que segundo Luhmann (2005) leva a um problema fundamental encontrado pelo Direito, no qual se vê que o essencial não é encontrar e identificar o motivo máximo ou razão que justifique a existência do paradoxo, mas como suprir ou atenuá-lo na medida em que o observador possui tendências lógicas e lineares. Revelando-se então permanentemente possível a iminência da “terceira questão” no sentido de inquirir-se pela existência de condições para se aceitar posições contraditórias na interação e alternância entre os códigos binários dos sistemas função. Como pode, então, o Direito decidir produzindo sentido em um espaço marcado pela diferença, delimitando a ideia a respeito do certo e do errado? Ao menos modernamente, a questão enunciada não pode ser evitada. O que não impede de passarmos ao enfrentamento desse tema a partir de uma investigação a respeito da própria forma, sendo essa descrita como um elemento enigmático (mutante) que se comunica a partir da própria improbabilidade e inevitabilidade de um contexto complexo. Assim, com o semblante de um coringa no jogo de cartas poderíamos fornecer a partir da forma do paradoxo uma metáfora suficiente e autológica de uma resposta/pergunta para diferentes fatos sociais. Circunstância essa que deixa ao alvedrio da capacidade criativa do sistema do Direito, a possibilidade de dissolução do paradoxo para a sua expansão no tempo e no espaço como efeito de sua atualização de sentido social.

Assim, em uma limitação do caso há de se ter em conta que existem muitos paradoxos no Direito conectados com problemas sociais específicos. Entretanto, na maioria das vezes eles passam despercebidos quando um observador com tendências lógicas, como no

---

<sup>38</sup> Niklas Luhmann (2006) refere que Walter Benjamin chega a esse ponto dizendo que não existe certo sobre o certo e errado, nenhum supercerto. Existe apenas *Gewalt*; sentido semântico no qual se pode entender a questão do domínio pelo poder, seja legislativo ou com fulcro na própria violência do Estado.

caso do Direito, se coloca em uma posição de indiferença. Todavia, toda essa situação se altera segundo Luhmann quando o Direito desenvolve a partir de sua teorização um interesse pela argumentação jurídica e tomada de decisão. Pois, neste momento os paradoxos emergem fazendo o sistema descrever uma atitude de ampla criatividade para a solução de problemas jurídicos. Paradoxos deste tipo podem ser observados a partir do ensaio de George Fletcher (1985 *apud* LUHMANN, 2005, p.46) quando exemplifica casos como a necessária observância quanto à obrigatoriedade da lei, a sua ignorância ou o erro referente a questões legais, ou paradoxos manifestos pelas mudanças de interpretação que algum direito sofre quando não pode fundamentar-se em determinada legislação. Outros paradoxos são referidos por este autor quando se leva em conta a autorreferência subjetiva, refletindo mudanças moderadas quanto ao não cumprimento da lei. A teoria econômica do Direito seria da mesma forma segundo Fletcher (1985 *apud* LUHMANN, 2005), outro paradoxo, na medida em que calcula as conseqüências das decisões jurídicas divergentes, incluindo as conseqüências das próprias decisões para um comportamento futuro e então usando as mesmas conseqüências como critério para a própria decisão.

No enfrentamento dos paradoxos o Direito em sua expressão de criatividade utiliza-se destas formas como condição para operacionalizar o novo, no sentido da organização a partir de um estado entrópico que é manifesto pelo princípio de inevitabilidade e, portanto, de uma constante referencial. O que se quer dizer com isso é: não existe sistema em expansão sem que haja capacidade criativa para utilização dos paradoxos existentes na realidade. E mais, só se observa um estado de reprodução de formas assimétricas a partir da operacionalização de paradoxos, sendo esta a expressão de originalidade das formas adequadas ao ambiente policontextural. Quando George Fletcher (1985 *apud* LUHMANN, 2005), em seu texto *Paradoxes in legal thought*, mostra que a teoria do Direito enfrenta tais paradoxos com as inovações conceituais, acaba corroborando a concepção de que o sistema do Direito depende de um senso de criatividade para poder avançar enquanto pensamento jurídico. Sendo que tal opção passa pela construção de uma distinção que decomponha/dissolva o paradoxo, processo esse que coloca o Direito como operação autodescritiva de sua própria expansão de formas assimétricas no tempo. Assim, nessas distinções que partem da dissolução do paradoxo existem aquelas que já foram descobertas ou construídas como mesmo refere Fletcher (1985 *apud* LUHMANN, 2005) e hoje se encontram já incorporadas na estrutura do pensamento jurídico sendo já direito. Entretanto, de igual

maneira, existem outras formas das quais ainda não houve descoberta e que dependeram da criatividade do Direito para poderem ser criadas, mas que por enquanto são apenas momentaneamente objeto de um assunto jurídico futuro.

Entretanto, essa perspectiva leva ao aprofundamento do problema que envolve a ação criativa do Direito, no sentido de que voltamos a reformular junto com Niklas Luhmann (2005) a terceira questão:

Como uma sociedade pode impor um código binário? Como alguém poderá ter sempre certeza de que a verdade não é a não-verdade e o certo não é o errado – exemplos que são relatados em tragédias gregas ou romances sul-americanos? Ademais, o que acontece dentro do sistema legal quando a sociedade impõe seu próprio código? (LUHMANN, 2005, p.47)

O problema referente à supressão e atenuação do paradoxo passa pela capacidade do sistema ser eficiente na operação de seus códigos binários. Acerca dessa questão, a presunção anterior dos fundamentos paradoxais do sistema do Direito oferece a possibilidade de conectar reflexões lógicas e históricas, descrevendo correlações entre mudanças nas estruturas sociais e na semântica jurídica. A partir de uma estética de oposição concebida sob a forma assimétrica produzida pelo sistema funcional, a sociedade organiza um sentido de expansão que ordena de certa maneira o caos da complexidade onde esta inserida. O sentido para os fatos sociais é dado de forma operativa na medida em que acontecem os rompimentos e dissoluções das estruturas de um espaço social. Tal perspectiva deixa a sociedade no limite de observação do sistema social que se auto-observa a partir dos seus sistemas parciais. Os quais, como no caso do Direito, podem dar ênfase a uma forma ou outra que tenha sido por ele criada em adequação a um determinado fato/caso, e assim gerar uma unidade para observação na supressão de algum paradoxo que se apresentou. Por exemplo, não se verifica a observação da sociedade a partir de um raciocínio estratificado. O código binário desenvolvido e utilizado pelos sistemas, em suas diferentes funções, produz sentido para relação de complexidade do meio social que gera uma estabilidade para a sociedade na medida em que constrói uma visão que torna provável o que antes era improvável de ser comunicado. Assim, a ideia passada pelo próprio contrato social – que respondeu a uma expectativa social já anacrônica, na qual se eleva a sociedade a um sentido a partir da observação do Direito baseado numa operação

binária formulada entre “estado de selvageria” e “civilização” (sociedade ordenada) – resolve a expectativa gerada pela noção de desordem com base em suas conotações normativas.

Nestas mesmas condições de diferenciação funcional há de se observar o Direito em sua antiga compreensão a partir do binômio Direito Natural e Direito Positivo, código esse que mesmo já desprovido de relevância para questões atuais nos interessa como fonte de análise para questões pelas quais aqui abordamos. Isso na perspectiva de que fora uma forma assimétrica desenvolvida pelo Direito no sentido de dissolver um paradoxo do tempo e que com sua função nos mostra como mesmo afirma Luhmann (2005) que toda multiplicidade surgiu da unidade (da diferença). Nesse sentido, há de se ver que a criatividade do sistema como motor imóvel criou a diferença entre as coisas. E, assim, foi possível conceber adequadamente ao momento da antiguidade o Direito eterno ou divino, criando-se a distinção entre Positivismo e Naturalismo, como também, a forma binária legal/ilegal. Portanto, um grau de dualidade mínima<sup>39</sup> que torna possível a expansão do sistema no sentido de sua organização face à entropia da complexidade de um contexto policontextual.

As várias formas pelas quais o Direito se manifesta denuncia as diversas maneiras com que trata do paradoxo. E no transfundo da própria invisibilidade do mesmo observa-se a sua substituição como diz Luhmann (2005) por um conto narrativo de distinções de gêneses. O que, entretanto, não culmina em uma extinção da existência do paradoxo, já que possui uma tendência fatídica de sempre reaparecer. Evidência essa que se torna necessária quando é possível observar os fatos que colocam o Direito numa situação de ilegitimidade ou ineficácia em relação à sua validade. Pois, ocasiões em perspectiva (particulares) podem ser caracterizadas quando necessidades urgentes levem a uma decisão contra o próprio Direito vigente. E para esse propósito, novas caracterizações foram inventadas que provocaram no cotejo do que refere Niklas Luhmann (2005) novos antônimos. A esse exemplo Luhmann (2005) diz que se criou a noção de Direito estrito e formal, como também, a equidade foi inventada para justificar sua negligência nos casos onde seria difícil de expandir-se o Direito. A própria distinção crueldade/clemência, serviu para dissolver o código jurídico de certo e

---

<sup>39</sup> Acerca desse conceito, Roberto Aguiar (2006) diz que o Direito, em algumas considerações sobre alteridade, somente pode ser entendido como um sistema de interações simétricas ou assimétricas, onde uma dualidade mínima é condição para sua existência. “Isso significa dizer que as relações jurídicas são sempre móveis, constituindo-se em processos permanentes de variações e transformações, sem determinações rígidas e com direcionamento variável, onde nada é linear, nem expresso por conseqüências necessárias de causas anteriores. É o reino da probabilidade e da bifurcação.” (AGUIAR, 2006, p.11)

errado no fito então de reincorporar o Direito na sociedade humana. Depois de séculos de tomadas de decisões, esta distinção retorna ao Direito, passando-se a encontrar um casuísmo que lembra os casos nos quais o próprio Direito permite tolerância, estabilizando-se assim as causas: “A distinção que primeiro articulou o paradoxo do direito recusável é finalmente transformado num dispositivo para aprendizagem social criativa dentro do sistema jurídico.” (LUHMANN, 2006, p.47) Não obstante, as distinções criadas pelo sistema são fruto de sua capacidade criativa e, portanto, de sua manifestação original que pode muito bem adequar-se ao sentido de uma expressão de Arte do Direito. A distinção é uma forma criativa e jocosa do sistema, de maneira a fazer com que o paradoxo apareça. É uma operação de “ludibriar” fazendo com que o paradoxo se mostre a partir de uma ação que irá fazê-lo ser desvendado e assim se autodissolver por meio de suas próprias ações. Desse modo, o Direito apresenta um paradoxo e sugere maneiras criativas de resolvê-lo.

Existe por conseqüência, na relação do paradoxo segundo Luhmann (2005) a manifestação de uma reaparição que é condição de possibilidade para a sua re-desaparição. O que pode ser, então, interpretado como sendo a descrição dos estados de dissolução que sofre o Direito, na representação das fases criativas que passa o sistema em sua expansão no espaço/tempo. E isso, no resultado de uma forma original capaz de atribuir sentido às coisas do momento presente: uma arte sempre viva que independe de utilidade. Pois, como mesmo diz Wittgenstein (1969 *apud* LUHMANN, 2006, p.48) “Que utilidade tem uma regra para nós aqui? Não poderíamos (de outra forma) errar aplicando-a?”.

A partir do séc. XVII e XVIII é observada uma mudança onde a terceira questão procura por novas respostas. O paradoxo do Direito busca por novos lugares para se esconder, aparecendo conforme mesmo concebe Luhmann (2006) sob novos disfarces adequando-se às mutantes condições sociais. Numa permanência operativa, o paradoxo mantém-se sob uma expressão tautológica replicando uma distinção que passa a ser interpretada enquanto conteúdo da razão racional, e por esse motivo uma forma imperceptível por seu estado de naturalidade. Contudo, quando determinados assuntos não se enquadram no âmbito da razão deparamo-nos imediatamente com conceitos paralelos de auto-autenticação, na perspectiva então do gosto para a arte e o amor. Noção essa que nos rende a ideia de um rompimento com a regra no momento em que o mundo perde sua viabilidade de representação formal/racional, dependendo de um senso crítico e autológico para se desenvolver e preservar. Criatividade

seria neste caso o estágio de estabilidade do sistema autopoietico no momento de fissão e rompimento de simetria do pensamento: fase essa em que a expressão artística pode dar sentido às coisas complexas do mundo.

Neste momento de rompimento simétrico o paradoxo reaparece, todavia com a perspectiva de ser mais sofisticado do que a razão racional jurídica. Como obra expressiva desta capacidade de uso criativo do paradoxo, temos a criação dos direitos sociais que geram uma margem capaz de colocar em comunicação Estado e sociedade. Haja vista a impossibilidade de separação entre estes arquétipos. Sendo que Luhmann (2006) ao manifestar-se sobre a desparadoxização diz que este processo deve ter seu espaço dentro do contexto de reflexões sobre a sociedade política.

No contexto da reformulação do paradoxo, que no começo mostrava-se como uma forma praticamente mítica<sup>40</sup> (simbólica), em face dos novos tempos a multiplicação das pessoas e a invenção das Artes e da ciência redescreveram a questão do uso criativo da forma que se manifesta na unidade de uma diferença. No sentido de uma atitude de humanização/re-humanização dos institutos jurídicos, na concepção que passa, por exemplo, pela ideia de propriedade e sua função social, na perspectiva da construção de margens de humanização no uso e gozo do direito de propriedade. Arquétipo político-jurídico esse que antes se concebia de maneira absoluta, sendo em si mesmo um estado de representação mimética que teve sua unidade simétrica rompida pela própria movimentação do espaço social que é de constante expansão. No qual o sistema do Direito oportunizou a partir de sua criatividade uma obra de re-adequação social no sentido de um humanismo solidário da propriedade, que era um conceito já existente. Mas é claro que o paradoxo tende a permanecer invisível demandando a criatividade do sistema jurídico em saber onde se esconde agora.

Em um Luhmann (2006) então bastante poetizado encontramos a mensagem escondida de que o paraíso perdido já não era mais o pecado (como pressupõe a lei), mas a violência de Deus expulsando Adão e Eva do jardim do Éden e impedindo seu retorno com

---

<sup>40</sup> Neste sentido em conformidade com Niklas Luhmann a origem da propriedade deve ser entendida a partir da concepção de um princípio mítico e não, simplesmente, um estado histórico. E assim, uma vez decifradas a estrutura do pensamento olhando através de sua forma mítica, há de ser encontrado a concepção de direitos naturais. E direitos naturais são direitos que independem de reconhecimento de obrigações complementares, sendo direitos como diz Luhmann (2006): antes do direito, independentes do reconhecimento de outros direitos. Isto é, direito criados antes mesmo da distinção certo/errado: é um direito paradoxal que responde à terceira questão.

tropas armadas. E esse olhar novo está na rejeição de uma idéia contratual do Direito – uma concepção que é por evidência tautológica (paradoxal), fundando o Direito na pressuposição do Direito. É possível encontrar, portanto, segundo Luhmann (2006) esta rejeição e a origem correspondente do Direito na violência em Linguet, um escritor Frances pós-iluminista que se interessou pela noção dos paradoxos banais. A qual se encontra igualmente em Kant, porém, menos conhecida e intrigante.

No princípio era violência. Esqueça isso. As coisas são muito melhores agora e nós podemos melhorar ainda mais, por exemplo, projetando uma constituição. Mas então, nós estamos conhecendo o desconhecido? O futuro? E, fazendo isso, rejeitando o passado, nós rejeitamos também a história da Torre de Babel? (LUHMANN, 2006, p. 49)

De qualquer modo o paradoxo atravessa as fases de expansão e reaparece num futuro próximo. Portanto, as tentativas para domesticá-lo com base em elaborações representativas de uma razão racional, acompanham é claro o ciclo da dissolução e não são criativas. Como diz Luhmann (2006), a inflação Kantiana de esperanças relativas às origens do Direito não impressionou. No sentido de que o pensamento desenvolveu-se a partir da crítica aos modos inexatos e superficiais pelos quais o kantismo foi transferido para a Teoria do Direito. E nessa ocasião, uma ciência do Direito positivo estava em plena efusão, onde as opções se dirigiam no sentido de: se a lei positiva deveria ser projetada através de constituições conceituais, levando em conta experiências históricas de gerações de advogados, ou se, então, na base do Estado constitucional a legislação deveria ser o norte para o futuro.

O paradoxo acaba disfarçando-se como o futuro esplêndido do gênero humano, o futuro da liberdade e igualdade, o futuro das emancipações e constituições democráticas, o desejo por um estado de bem-estar social, ou um Estado socialista, uma fraternidade entre comunidades internacionais no âmbito de relações comunitárias. Além disso, disfarçando-se como o futuro ainda em vista de uma sociedade autônoma, a construção do coletivo como sociedade justa e sem violência. Contudo, o paradoxo referido por Luhmann (2006) impede observações e descrições fazendo do futuro algo de inobservável em si mesmo. Sendo que, em uma perspectiva realista o futuro se torna a desculpa para o cometimento de todas as ações

ilegais da nova sociedade, na perspectiva então do Direito produzido por um cálculo de interesses.

Não obstante, como de costume, sempre achamos formas mais técnicas de desparadoxização. E usar o paradoxo, manifesto em suas nuances, depende como já se sabe do senso de criatividade do sistema, que é expresso também por essas técnicas de desparadoxização, na qual temos a unidade da diferença entre legislação e administração da justiça. Concepção essa que tem na perspectiva da lei uma ideia de generalidade, diferentemente da aplicação das decisões de Tribunais que devem operar a subsunção da lei ao caso concreto. Na prática, com Luhmann (2006) temos então a noção de que a diferenciação institucional de papéis funciona satisfatoriamente bem, onde problemas remanescentes podem ser agremiados sob a noção de *legitimidade*: onde se torna possível resolver o paradoxo do direito de mudar o próprio direito. O sistema legal pode reconhecer motivos políticos como suficientes para mudar o Direito – claro que ao nível da legislação (autorreferência). Forma essa que substituí o paradoxo por uma distinção a partir de seu próprio uso. O que pode ser metaforizado pelo que diz Luhmann (2006), quando refere tal ação como o ato de cortar o futuro em pequenos blocos que podem ser manejados nas situações da vida diária. Isso por consequência da própria assimetria que se constitui na forma estética dos sistemas de função da sociedade.

Uma vez assimilada tais formas de desparadoxização podemos esperar por um mecanismo compensatório. No dizer de Luhmann (2006), um dispositivo autocorretivo que leva à concepção de que quando os resultados não aparecem, o Direito deve ser mudado adequadamente. Então, denomina tal operação linguisticamente como “hiper-correção” que nos remete à metáfora de que a máquina acaba permanecendo constantemente em reparo. Entretanto, o paradoxo promovido para o uso criativo continua em sua perspectiva de invisibilidade. Manifestação esta quem sabe possa ser interpretada como a condição de possibilidade para o ato de criatividade para o novo. Pois, a própria invisibilidade do paradoxo coloca a operação de criação em uma constante de movimento não linear e expansivo.

Esse mecanicismo sistêmico que interage com o paradoxo é muito bem pensado por Luhmann (2006) quando diz que uma resposta para a terceira questão é um meio de pôr um porão debaixo do edifício, um porão onde podem ser preservados os segredos (enigmas) do

sistema ou, como mesmo reforça o autor, seus cadáveres. Essa é uma necessidade que pode ser comparada à regra sem exceção. Para Niklas Luhmann (2006, p.51) ela é: “como a exceção para a regra que não há nenhuma regra sem exceção. Nós precisamos disto como o paradoxo.” Se percebe com isso que o uso do paradoxo segue o curso daquilo que se expressa pela noção de inevitabilidade. Pois, como já se falou em páginas precedentes o paradoxo é o coringa do baralho que encaixa as ordens de jogada no sentido de uma organização das assimetrias a partir da criatividade (eficiência) no seu uso. Na caracterização do *jocker* o paradoxo funciona com eficiência apenas quando o sistema não se deixa aprisionar por ele. Assim a visão do paradoxo não pode ser direta, mas no sentido de operar a partir de seus reflexos o que justifica a ideia de sua própria e permanente invisibilidade. Há é verdade a interação do sistema com a brincadeira (jogo, enigma ou segredo) em que o paradoxo se coloca como elemento chave de operação. Portanto, de condição para a criação e reinvenção das formas dando um novo sentido para o sistema enquanto parcial função da expansão e preservação da sociedade.

O *jocker* acaba recolocando a unidade do sistema dentro do sistema, sua funcionalidade enquanto engrenagem para o sistema operar a diferença dentro do processo de reprodução do sistema. Mas não é como diz Luhmann (2006) uma descrição suficiente da unidade do sistema. É novamente um esconderijo do paradoxo. Respeitando assim a idéia de que a unidade do sistema não é algo fora do sistema, nem algo dentro do sistema. Mas, então, como observá-la? O sistema, diz Luhmann (2006, p. 51) é a multiplicidade de suas operações. Contudo, nunca age como esta multiplicidade, nunca age com a rede de suas operações: “como a rede de todas as decisões jurídicas. Não é nada mais do que os constrangimentos produzidos por uma decisão para outros do mesmo sistema.” Tal constrangimento exclui outras possibilidades do mesmo sistema. Sendo que o próprio sistema contém estas possibilidades excluídas (terceiro excluído). Neste contexto podemos observar, por exemplo, a instituição jurídica da liberdade provisória, que coloca o preso em uma condição de liberdade. Ou ainda, a própria condição de execução de uma pena de prisão que leva em consideração a existência de pessoas que cumprem pena restritiva de liberdade e pessoas que não cumprem pena restritiva de liberdade. Se o Direito cria a permissão para a construção de presídios é porque temos pessoas que estão dentro da prisão e outras que estão fora da prisão. Da mesma forma, outro exemplo jurídico nos diz que a simples existência do instituto da

propriedade não nos permite concluir que todos os homens possuem uma casa própria ou que sejam donos de alguma coisa, existindo então donos e não-donos.

Do ponto de vista dos sistemas, na expressão de Talcott Parsons (1971 *apud* LUHMANN, 2006), fazer uma distinção entre este nível técnico da execução de funções sociais e um âmbito institucional no qual o sistema tem que produzir autologicamente um sentido para a sua integração no sistema abrangente da sociedade total. Teorias mais contemporâneas fazem uma distinção entre dispositivos “naturais” e “artificiais” para manipular os paradoxos de autoreferência ou entre observação interna e externa. Entretanto, Niklas Luhmann (2006) no afimco de explorar a ideia da terceira questão preocupa-se em responder um problema mais específico, que diz respeito à probabilidade de existência das razões estruturais na sociedade moderna que fazem apropriado sujeitar esse pensamento em dois níveis no sistema legal e garantir níveis mais altos de descrição que vão além da opinião meramente técnica. Sendo que em sua proposta, importa conceber que na sociedade moderna a referida problemática não é simplesmente uma questão de legitimação no sentido de considerar valores simbolicamente compartilhados comunicando às intenções que direcionam suas ações. Refere Luhmann (2006), que o problema é, então, melhorar na transparência dos fundamentos internos de sistemas funcionalmente diferenciados para eles mesmos e para os outros. Mas como diz nosso autor, se paradoxos são os obstáculos cruciais para observar os sistemas, e se as maneiras pelas quais sistemas interagem com seus paradoxos produzem *transparência e intransparência* como dois lados da mesma moeda, então esse assunto deve substituir o tópico da legitimação. A distinção – entre os dois níveis de teorias operativas e de teorias refletivas (reflexivas), de opinião técnica na solução de problemas de legalidade e de crítica a respeito dos modos pelos quais um sistema se torna compreensível para si mesmo (autológico) e para os outros – pode, então, como diz Luhmann (2006) não se tornar a solução do problema. Certamente, pode não ser uma técnica de autolegitimação, mas pelo menos se denota como uma forma adequadamente diferenciada para produzir descrições.

Neste nicho no qual se envolve a ideia de progressão evoluída do Direito, a concepção do tempo em descompasso com a ilusão de simetria e imitação na qual se imagina possível a solução de todos os problemas mediante uma adequação à razão racional. Colocamos diante de um nível de distinções secundárias onde o Direito possui condições de se adaptar à evolução social e, particularmente, de acordo com Niklas Luhmann (2006), à sua

própria diferenciação crescente. O que acaba levando então o pensamento peregrinar por caminhos menos trôpegos, no limiar de uma interface entre técnica e autologia do sistema do Direito. Distinção, portanto, que segundo Luhmann podemos designar de “salvadora” na medida em que dissolve o paradoxo a partir de um duplo sentido: de salvar o sistema despistando o paradoxo através de uma distinção e salvar a própria distinção pela operação que faz uso dela. Opondo, por suposto, à prevalente opinião da ciência jurídica e social quanto à unidade do sistema descrever um *valor*, no fito de representar a autonomia social e cultural como sua tarefa.

E assim, a partir da noção de que o mundo rompe-se estruturalmente para sua expansão, há de se ter em conta a concepção de que o sistema legal tem que implementar a distinção. A qual, na forma de um paradoxo a ser desvendado pelo limite figurado da unidade da diferença, concebe-se como o resultado que advém do senso de criatividade do Direito para a criação de uma obra que se expressa como capacidade original de sua arte.

#### 4. O DIREITO COMO ARTE NA ARTE DO DIREITO

Da antiga inquirição na qual se enunciava a ideia de um Direito como arte, concepções introdutórias da Teoria do Direito percorreram entrelinhas de enunciações que buscaram amiúde colocar em plano de paralelismo a profusão interativa entre estas operações de capacidade organizacional da sociedade. Abandonando-se tendências aferradas ao anacronismo de um pensamento sectário e estratificador, do qual haveríamos por separar a arte das expressões manifestas de capacidade criativa do sistema jurídico. Optamos pela noção mágica de re-estabilização do sistema social a partir de suas manifestações originais, no fundamento de uma construção criativa perfectibilizada enquanto expressão da arte da sociedade.

O Direito na perspectiva de sua autonomia funcional mostra-se eficiente enquanto parcial descrição dos problemas sociais, buscando uma limitação de sentido e controle das contradições do meio complexo. A partir de sua pronta capacidade criativa observada na medida da já enunciada expressão da arte, como operação de redescritção transforma-se o Direito de maneira à sempre se diferenciar para atender aos auspícios sociais que tanto dependem de sua resposta operativa. Resposta essa que na forma de uma decisão organiza controlando as expectativas, o que por conseqüente fundamento nos leva a crer na existência de um senso de originalidade das formas que passa pela expressão da Arte do Direito: concepção baseada na proficiente criatividade do sistema função de comunicar informações relacionadas interativamente entre um estado de legalidade/ilegalidade (Recht/Unrecht) e a ordem de problemas da sociedade como um todo complexo e evoluído para o futuro.

Há de se conceber então como viés de uma Teoria do Direito voltada para as questões sociais de um mundo em efusiva expansão e mudança, a descrição de um espaço que se rompe dissolvendo a sua própria simetria e linearidade. Isso na dependência por certo da capacidade criativa do sistema funcional do Direito para a construção de formas eficientes, capazes de organizar a sociedade a partir da própria assimetria do meio complexo. Essa, portanto, a chave que serve enquanto uso criativo do paradoxo do meio expresso pela constante redescritção e adequação social do Direito. Perspectiva que nos leva à concepção do sistema do Direito como umas das expressões da arte da Sociedade.

#### ***4.1. DISSOLUÇÃO E RUPTURA SIMÉTRICA COMO EXPRESSÃO DA EVOLUÇÃO DO DIREITO NA ARTE DA SOCIEDADE***

Percebemos ao levar em consideração a historia do Direito que em sua pronta evolução adquiriu-se muito conhecimento acerca de sua própria historiografia. O Direito enquanto sistema que possui sua historia, tem acumulado a partir de suas formas (obras) muito conhecimento desde o momento de sua ruptura com as estruturas simétricas baseadas na cópia. O que nos mostra ser a noção de representação um modelo que perdeu sua força de

vinculação com o futuro (com o novo), deixando de ser um paradigma capaz de responder ao mundo como forma enigmática de um oráculo que vocifera o Direito a partir da mera adequação a conceitos. Na superação, então, ao que se poderia descrever como ato de imitação, ocorre o rompimento com a delimitação linear (simétrica) do mundo na descrição de um estado de dissolução das fórmulas deterministas.

Ademais, torna-se então possível observar o Direito nestes termos como uma expressão de cultura. Idéia essa segundo a qual os próprios manuais de introdução ao estudo do Direito<sup>41</sup> se referem. O que por certo torna possível delinear um movimento mais próximo ao sentido dado à arte, visto que o sistema como expressão desta perspectiva existe enquanto cultura. Senão como diz Niklas Luhmann (2005) de uma elevada esfera da realidade onde todos os testemunhos da própria atividade do sistema se registram pela segunda vez. E isso não segundo aspectos de sua utilidade, mas sim em face de sua comparação com os demais testemunhos culturais do sistema social. Nesta comparação (paralelismo) diz Luhmann (2005, p. 349) “[...] las obras de arte aparecen – como también las religiones, las instituciones de derecho, las formas del orden social – como ‘interesantes’, y todavía, más interesantes em cuanto más exóticas, bizarras, raras, difíciles de comprender.” Não obstante, enquanto cultura a arte e o Direito se apresentam como condição universal da sociedade humana. Conseqüência disso diz Luhmann (2005), é o resultado de que em nossa atualidade se encontra arte onde não se sabia ainda existir. Perspectiva a qual nos permite buscar no Direito a descrição de manifestações criativas como um senso artístico onde antes não se imaginava existir.

A perspectiva desta ideia de arte para o Direito como a manifestação viva da criatividade na construção de formas adequadas à novidade social (mudança social), refere-se ao sentido de evolução no qual se observa a própria cultura como uma espécie de observação de segunda ordem. Mas, não obstante, o entendimento que leva ao sentido de cultura rendeu igualmente conseqüências insatisfatórias, na medida em que se buscou criar obras precisamente para a comparação. Circunstância, portanto, pela qual a historiografia da arte deve ser conduzida teoricamente à base da diferenciação entre a arte como observação e a arte como cultura. Querendo dizer com isso que a obra deve nascer de um processo de diferenciação que manifeste espontaneidade e, nestes termos, como já referido diversas vezes,

---

<sup>41</sup> Ver a exemplo disso in: NADER, Paulo. *Introdução Ao Estudo Do Direito*. Ed. Forense. Rio de Janeiro, 2006.

construir uma forma original que represente a própria dissolução das formas num sentido de liberdade de expressão quanto à atitude (operação) de criação. Assim, a cultura não pode servir de anteparo para a observação do sistema como um filtro determinante por onde o pensamento será projetado e influenciado. Posto que estejamos falando aqui de um processo de evolução que rompe com a noção mimética, conduzindo o sistema a um estado de operação funcional, que tem em sua expressão a gênese marcada pela unidade da diferença, consideremos a observação do meio e sua redescrção como atitude de autonomia. Além disso, é uma atitude de originalidade para organização da assimetria em uma atividade de preservação da espontaneidade.

Não obstante, a cultura torna-se indissociável do processo de diferenciação funcional no Direito, mas deve ser entendida como uma esfera da realidade onde todos os testemunhos da atividade social e humana se registram pela segunda vez (observação da observação). O que descreve uma função de memória para o sistema, processada como diferenciação entre os diversos sistemas culturais parciais. Por suposto, a partir de uma unidade da diferença entre culturas sociais podemos antever o nascimento de uma expressão sensível denominada “interesse”. Moto capaz de impulsionar o sistema a estabelecer um processo de envolvimento com determinado objeto de observação, condição essa de possibilidade para se criar em relação a esse interesse a forma original de sua perspectiva criativa.

A interação entre historiografia da arte e sociedade apresenta, segundo Niklas Luhmann (2005), a nosso horizonte temporal, configurações de tempo dentro de um horizonte reflexivo (autológico) no qual o tempo faz com que o horizonte mesmo mude. Evidência, portanto, do meio em seu estado assimétrico. Uma vez que o processo de diferenciação funcional entre culturas coloca em projeção estruturas latentes, as quais deixam desvelada a maneira como o conhecimento se funde em um mar de desconhecimento. O que nos faz reafirmar entrementes a concepção do imprevisível e incerto mundo novo, o qual tanto se mostra através das próprias fissuras em suas fases de dissolução. Conservando na inevitabilidade da forma assimétrica a capacidade quanto a sua eficiência criativa.

A opção neste momento é delinear a concepção de uma análise teórico-evolutiva do Direito, como expressão de seu estado de ruptura simétrica e dissolução das formas conceituais. O que denota a ideia de um Direito como arte da sociedade, postura essa que pode ser aceita na perspectiva de uma expansão do sistema funcional jurídico enquanto

manifestação da capacidade operacional dos problemas sociais. Que dependem de uma resposta criativa do Direito sem a qual não haveria condições de se avançar para o futuro. Dimensão temporal, por excelência, entregue a sua própria imprevisibilidade e incerteza. Condição que deixa o sistema funcional jurídico adstrito a uma operação de controle das expectativas, eficiente apenas no sentido de sua capacidade de organização dos interesses sociais. Os quais adquirem relevância como estruturas latentes caracterizadas por sua própria condição exótica de difícil compreensão. Vindo à tona então a retumbante ideia do sentimento de “espanto” para o sistema parcial do Direito, sensação que faz com que seja provocado a decidir sobre questões sociais que lhe perturbem.

Sentido tal que se coaduna à questão enunciada por Niklas Luhmann no que tange a necessidade de se oferecer uma explicação, ainda que prévia, para uma análise teórico-evolutiva do Direito. Sistema parcial que se encontra jungido à entropia do meio complexo e que se questiona da mesma forma acontecida na biologia, por exemplo, de como se chega à diversidade das espécies a partir de um único surgimento biológico da vida? Por outro ângulo, na teoria da sociedade: como é que de maneira oligofrênica e não somente esporádica resta assegurada a comunicação, que tende a ser interrompida continuamente, para chegar

a uma alta complejidad estructural tanto em las múltiples sociedades históricas como em La sociedad/mundo moderna? O como lo expresa Spencer em su famosa formulación: ‘Change from a state of indefinite, incoherent homogeneity to a state of definite, coherent heterogeneity.’ (LUHMANN, 2005, p. 351-352)

Nesse sentido, da forma com que ocorre a evolução na arte da sociedade, é impressionante no sistema/sociedade, confessa Luhmann (2005), o evidente surgimento de uma multiplicidade de sistemas funcionais. No seu interior, por sua vez, igualmente evidencia-se o surgimento de meios que fazem possível uma multiplicidade de formas mesmo que instáveis, como por exemplo, as novas formas de negociação econômicas, e em nosso caso específico, uma contínua variação do Direito Positivo. Reconheça-se, então, que fazer uso de uma noção teórica – posta em manifesto com a concepção de uma teoria evolutiva, baseada na perspectiva de uma necessária atividade criativa (expressão da arte da sociedade) por parte dos sistemas sociais – possui como interesse o esclarecimento das condições de possibilidade das mudanças de estruturas. Limitando-se quem sabe a uma explicação referente

ao surgimento da própria complexidade estrutural e semântica não somente do sistema do Direito como da sociedade.

As circunstâncias pelas quais se concebe o processo de expansão do Direito podem ser analisadas pela perspectiva de um resultado da evolução. Entendido não apenas como descrição da arte, mas também enquanto emergência de uma nova concepção de cultura. Na expressão então da culturalização dos sistemas função: como evolução teórico-sistêmica na construção de formas autorreferenciais/autopoieticas. A evolução deixa de ser entendida como fundamento de uma linearidade determinista, assinalando-se teoricamente nas ciências sociais como *untried theory*. Do ponto de vista da arte da sociedade Niklas Luhmann (2005) diz que a teoria da evolução utiliza um tipo específico de distinções: variação/seleção/re-estabilização. Essa não é uma perspectiva que tenta explicar um processo, e muito menos tem a pretensão de aclarar as coisas a partir de um viés causal-determinista (histórico). O movimento de expansão está motivado por descrições sistêmico-teóricas, nas quais temos os sistemas autopoieticos dispostos de modo que suas estruturas são criadas a partir de suas próprias operações: num enlace entre as operações. Pergunta-se, então, como pode ser possível a construção de uma complexidade estrutural se em primeiro plano é concebida dentro de sua improbabilidade.

Tal concepção lança a ideia de que apesar de um estado entrópico no qual a improbabilidade é a própria certeza de que não existem certezas, a probabilidade funciona como mecanismo de organização das assimetrias e dissoluções do mundo, deixando de creditar-se no determinismo para lançar mão do uso criativo da probabilidade. Tornando o que é improvável em provável, podemos dizer que o sistema mostra-se criativo sendo eficiente na medida em que cria uma nova forma e impressiona por sua arte. Como sentido de uma estabilidade da improbabilidade, a sociedade se demonstra dissolvida em suas concepções conceituais partindo para um estágio seletivo que descreve a assimetria como condição de possibilidade para sua expressão de originalidade. Pois, nesta perspectiva se resolve a questão acerca de “cómo es posible que la improbabilidad del surgimiento se transforme continuamente en probabilidad de la preservación” tal como a propôs Luhmann (2005, p. 353) que informa, em nota de rodapé da mesma página, ser essa a versão do enigma segundo Magoroh Mayurama, numa obra de 1963, chamada *Postscript to the second cybernetics*.

No cotejo deste enigma remetemo-nos a própria condição autopoietica dos sistemas, como sentido teórico da evolução que se dirige à dissolução do paradoxo da probabilidade do improvável. Fazendo com que o conceito de mundo baseado na sua viável representação como forma determinante seja superada. A imitação/cópia da natureza enquanto estágio no qual se busca o raciocínio baseado em uma cadeia causal se dissolve na medida de uma ruptura do espaço simétrico. Isso porque a noção de improbabilidade do surgimento (existência) transforma-se em movimento de expansão (continuidade) da probabilidade de preservação do sistema no tempo. O Direito como parcial sistema que interage nesta complexidade faz uso da probabilidade como recurso ao paradoxo, permitindo a visão (desvelamento) do próprio paradoxo. Como recurso auto-implicativo do paradoxo, a distinção probabilidade/improbabilidade<sup>42</sup> lança-se como movimento de perspectiva para o uso da criatividade. Sentido esse que denota a condição de abertura cognitiva do sistema, onde a unidade assinalada de forma paradoxal cria um raciocínio autológico. Eficiente na medida de sua capacidade de conexões e, por assim, sempre original em sua constante característica de adequação ao novo. Neste processo recursivo do paradoxo encontramos o Direito permanentemente em um movimento de ruptura e dissolução, condição proposta pela assimetria do meio complexo que é a possibilidade viável para a transformação da improbabilidade no meio social.

A projeção da visão a partir do paradoxo da probabilidade do improvável é a perspectiva em si da arte da sociedade. Onde, então, se encaixa o Direito fazendo o uso criativo deste código para poder criar novas formas assimétricas, na solução (produção de sentido) de questões (enigmas) sociais e humanas. Mais do que uma resposta, temos nesta análise a posição crítica segundo a qual Niklas Luhmann (2005, p. 354) diz poder-se apresentar a própria história da sociedade como uma forma geral da evolução sócio-cultural. Posição na qual o sistema de referência é o próprio sistema total da sociedade. Onde as mudanças acontecidas no campo da arte denotam-se como momentos da evolução social. E neste sentido, continua Luhmann, dizendo que o problema se discute precisamente em uma fase do Direito Clássico

---

<sup>42</sup>Ver a respeito desse tema a obra de Niklas Luhmann (2001)

por volta de 1800 com relação ao motivo do conceito jurídico-político da sociedade proposto por Kant, no qual se observa a crescente expectativa sobre a arte e a educação estética. Então, se no lugar de uma teoria da consciência nos ativermos, sobrepondo uma à outra, a uma teoria grandemente elaborada da evolução, a pergunta seria então se dentro dos sistemas, que evoluem por si mesmos, pode haver evolução dos seus sistemas parciais. Portanto, para demonstrá-lo haveremos que provar como e por quais condições os sistemas parciais se clausuram autopoieticamente e chegam assim a diferenciar seu próprio modo de operação, ou seja, a tomar os acontecimentos do entorno como acidentes que estimulam a variação e seleção das estruturas internas do sistema. (LUHMANN, 2005, p.354, tradução nossa)

No estágio de dissolução e ruptura dos parâmetros causais o sentido do Direito, como sistema descrito por uma teoria da evolução, nos termos então propostos pela ideia de uma forma original alcançada de maneira seletiva pelas estruturas internas do sistema, temos a obra jurídica como resultado da culturalização indicada por um viés de espontaneidade do Direito. mediante a decisão e uma margem de consciência o Direito como arte se serve da própria criatividade (autonomia) adquirindo suas distinções a firmeza necessária para a pretensa expansão no tempo e no espaço (evolução): transposição da improbabilidade do surgimento como movimento de probabilidade da preservação. Para que, então, a obra de arte do Direito alcance consciência em si mesma podendo reconhecer e observar sempre de novo. No que tange ao fato de ser sempre possível a destruição (dissolução) e modificação, não existindo nunca um estado perfeito e acabado automortificando o sentido absoluto de representação do mundo.

O problema central constatado na idéia de Luhmann (2005) a respeito da evolução é de aclarar as discontinuidades abruptas, pela qual nos atemos como fundamento para a concepção de um mundo em plena dissolução e ruptura de estados. Estas, enquanto súbitas mudanças de estruturas depois de longos períodos de estagnação mostram que a evolução ocorre num ambiente em expansão (preservação) e em si mesmo assimétrico. A questão, portanto, é considerar a concepção de ruptura simétrica enquanto momento de dissolução das formas, onde teoricamente podemos aceitar e adequar tal perspectiva ao sentido de evolução: como a visão mais clara das discontinuidades abruptas (assimetrias e estágios de dissolução). Sendo função do sistema em evolução conseguir desvendar este movimento de expansão que nada mais é do que as constantes irritações pelas quais estão expostas as formas. Condição essa de possibilidade para a clausura operativa do sistema em sua autonomia autopoietica.

Ao tratar desta questão devemos ater ao fato de que estamos analisando um processo de diferenciação, o qual ao ser consubstanciado pela noção de arte se denota a possibilidade de poder reutilizar uma capacidade anteriormente adquirida. No sentido de uma construção do próprio passado. Tal circunstância leva à visão de “rompimiento social de la estructura, primero como inovación artística, como un poder hacer mejor las cosas”. (LUHMANN, 2005, p. 359) A perspectiva dessa concepção situa o sistema como processo de criação da novidade e da originalidade, sendo esses elementos a demanda de sua obra. E, assim, Luhmann (2005) ao adequar esta análise à perspectiva teórica da evolução apresenta a solução (dissolução) do estágio paradoxal da probabilidade do improvável, mediante outra distinção já referida entre “variação” e “seleção”. Código esse que na perspectiva da arte, a partir de uma interpretação sistêmico teórica conduz a uma readequação (inovação) das explicações individualistas. Num rompimento social do fundamento que parte da idéia de individualismo coletivo. Essa ideia fomentou o culto ao gênio (subjetivismo), já atualmente dissolvido por uma visão que melhor delinea a questão como oposição pertinente ao fato de que os gênios individuais são produtos e não as causas da evolução. Ele próprio, o gênio é: sujeito capaz de responder aos enigmas do mundo atual, situado em uma posição de improbabilidade do surgimento. Entretanto, o *gusto* enquanto probabilidade de preservação da obra do sistema é o ato decisório que organiza a incerteza como fundamento de um processo de autoreferência dos sistemas função. O que nos deixa em um nível de evolução baseado na capacidade criativa não só do Direito como, também, dos demais sistemas parciais da sociedade na superação da atitude individual fundamentada em uma possível arbitrariedade. O *gusto* enquanto concepção sensível da seletividade, dentro da variedade em que se encontra o sujeito, nas palavras de Luhmann (2005): “valor de estrutura assinalado ao novo”, é a força criativa que fundamenta a própria decisão, em relação à estabilidade (organização) a própria variação manifesta enquanto operações novas. O sistema dependeria, então, de sua capacidade de seleção para criação estrutural para o novo, pois problemas de estabilidade devem ser resolvidos integrando as novas estruturas de maneira a recordar as inovações desejadas ou autorreferenciar a partir do rechaço de outras. (LUHMANN, 2005, p. 371)

Portanto, do ponto de vista da evolução do Direito *como arte* temos uma ordem fundada na unidade da diferença entre variedade/seletividade. O que se expressa pela estabilização de um estado caótico, e neste sentido de uma construção crítica e autológica do Direito onde temos a idéia de sua re-estabilização como efeito da eficiência das formas

criativas que passam pelo processo de diferenciação operacionalizado pelo código gosto/gênio.

Tal perspectiva descreve uma estética assimétrica e dissolúvel que bem se adéqua ao que refere Luhmann (2005), quando diz que os sistemas precisam ser suficientemente estáveis para que consigam admitir variação. Sendo a estabilidade princípio e fim da evolução, estado este que transcorre mediante mudanças de estrutura (estágios de dissolução) no modo da própria instabilidade. Para expressão da criatividade há de se conceber o que descreve a evolução em sua ótica teórica, no sentido de uma interação circular entre variação/seleção/re-estabilização. O que para a teoria dos sistemas se aponta como um conceito de estabilidade dinâmica, movimento constante de expansão em grau de estabilidade das assimetrias existentes como expressão já manifesta dos momentos de dissolução do Direito. Descrevendo-se, então, uma coordenação aleatória de seus mecanismos (processos) no sentido da autopoiese dos sistemas. Caráter esse de estados de rompimento que na evolução orgânica segundo Niklas Luhmann (2005) há de apresentar-se a partir de conceitos como mutação, reprodução bissexual, seleção natural, extermínio de organismos para a reprodução e a estabilização ecológica de uma população.

Um esquema teórico manifesto em tais termos pressupõe sistemas de suficiente complexidade, o que significa que entre a multiplicidade de operações simultâneas deve acontecer o que Luhmann (2005) define como: *acoplamiento laxo*<sup>43</sup> no fim de haver por eliminado de maneira imediata as variações. O sistema, para que seja capaz de evoluir, deve estar organizado no sentido em que Luhmann (2005) colaciona as concepções da antiga cibernética, de maneira “ultraestável” para poder assimilar e visualizar (margear) as mudanças de estruturas. Pela noção de evolução se acaba supondo que entre passado e presente deva haver uma estabilidade para o sistema, alcançando-se este estágio pela própria distinção. O que nos permite pensar juntamente com Luhmann (2005) no sistema/sociedade como portador de uma evolução sócio-cultural. Tencionaremos, então, perguntar mediante esse estado de

---

<sup>43</sup> Ao analisar o que Niklas Luhmann (2005, p. 175) diz a respeito dos acoplamentos laxos, em *El arte de la sociedad*, está determinado como uma pluralidade aberta de possibilidades de conexão; podem ser concebidos tanto de uma dimensão objetiva quanto temporal. Tal perspectiva aclara o fato de que os meios (condição de possibilidade das formas) apenas podem ser reconhecidos na contingência do próprio estabelecimento de formas, isso em correspondência com a antiga doutrina pela qual se diz que a matéria como tal (como caos puro) é inacessível à consciência. Isso justifica um processo de diferenciação de formas, que a partir da distinção possa estabelecer acoplamentos no sentido de uma evidente estabilidade e re-estabilização da assimetria existente na relação entre os sistemas e do meio com os sistemas função.

coisas a respeito da possibilidade de evolução dos sistemas parciais do sistema/sociedade, em nosso caso o sistema do Direito. Nestes termos, em *El arte de la sociedad* Luhmann (2005) contempla que de maneira característica tem-se desenvolvido teorias da evolução em âmbitos onde não surgido problemas de racionalidade. Como se observa, por suposto, na teoria do Direito: lugar em que a própria renúncia ao Direito Natural e a necessidade de se procurar por outras explicações faz com que se evolua no sentido de selecionar o Direito vigente. Por conseguinte, as próprias teorias da evolução são por si objetos da evolução sendo criadas onde as dúvidas acerca da racionalidade já não podem mais ser suportadas.

Para que se possa utilizar o pensamento teórico exposto devemos dar atenção ao fato de que a arte se serve da transformação estrutural da sociedade, de sua estratificação e diferenciação funcional. Harmonia e proporção no sentido de uma unidade da diversidade demonstram a expressão mesma de uma interação entre a arte e os demais sistemas parciais. A importância desta comunicação existente com a arte situa-se no momento em que se alcança o rompimento com a noção de imitação e representação da natureza. Concepções pelas quais Luhmann (2005) mesmo denota a inexistência por uma garantia de estabilidade: de onde se extrai a impossibilidade de redundância e reprodução. Leva à ideia de que, a partir do momento de dissolução da arte com as formas representacionais do mundo, se tem por aberta a perspectiva da originalidade dos sistemas. Por conseguinte, encerrando um plano de abertura cognitiva sem a qual o sistema social estagnaria “no absoluto de si mesmo” sem possibilidade de raciocinar para poder dar soluções às novas questões da sociedade. Chamáremos esta circunstância então como sendo um estado de *simetria absoluta* no qual o sistema não expandiria suas vertentes e raízes para direção do admirável mundo novo. Contudo, há de se ter em mente que a própria simetria extrema especificada pela atitude representacional e mimética da natureza (mundo) fora a condição para ruptura e dissolução da forma absoluta. Sem a qual o sistema autopoietico não se manifestaria no sentido de sua própria inevitabilidade assimétrica e dissolúvel. Portanto, mediante as novas concepções alcançadas pela arte os estilos acabam definidos como unidades simultâneas tanto objetivas quanto temporais. Aqui, é importante salientar que tais critérios não se poderiam mais canonizar. Então, em referência a Luhmann (2005) podemos dizer na expressão de uma arte da sociedade que o *estilo* estabelece o preceito de desviar-se do próprio estilo respaldada tal concepção quando se efetua a obra como obra de arte.

Na seleção efetuada pelo estilo se separam as funções evolutivas de seleção e re-estabilização. Em consequência disso, a evolução adquire para si um tempo no qual existem de acordo com Luhmann (2005) paralelismos pontuais em outros sistemas como, por exemplo, a razão do Estado orientada por circunstâncias como critério da política, e no caso do Direito a positividade como critério de validade. Assim, igualmente ao que ocorre na operação da arte a experiência da própria dinâmica do sistema força a uma estabilidade que se baseia em sua autonomia. O sistema segundo Luhmann (2005) deverá assegurar seja por suas idéias seja pelo rompimento com a tradição, que a arte (como originalidade e criatividade) seja algo possível de distinguir e observar. Levando este pensamento à noção de que as formas de adequação do Direito para as novas questões da sociedade devem ser observáveis por sua aplicabilidade diferencial: como originalidade (arte) do Direito. Sendo este um objeto da estética determinado por Hegel (1996) como um momento de consciência (autologia que se produz a si mesma). O qual na observação de Luhmann (2005) experimenta a sua própria determinação, sendo que tal noção Hegeliana pode ser reformulada como a memória do sistema.

A evolução do Direito enquanto expressão de sua capacidade criativa não se pode efetuar mediante intervenções vindas do exterior, nem pela ideia de uma subjetividade genial ou muito menos ainda por concepções Darwinistas de uma “seleção natural” do entorno social. Não se opera uma evolução do sistema como origem ou como começo, nem se constrói de maneira linear e determinante. O que se demonstra pela própria descrição dos processos de diferenciação entre variação e seleção, sendo eles resultado da evolução. Entretanto, a evolução não é um processo de partenogênese que se cria a partir do nada. Pressupondo na afirmação de Luhmann (2005) um mundo minimamente estabelecido, onde os sistemas autopoieticos se clausuram para poder operar. Efeito disso são as formas criativas construídas pelos sistemas função a partir de rupturas abruptas, que levam a responder novas questões sob a expressão de suas inovações. Desenvolvendo-se nestes termos até mesmo condições para o descobrimento de uma nova acepção de evolução. Efeito esse que a partir da moderna ciência coloca a arte em imediata interação com a educação. Onde do ponto de vista de uma evolução da sociedade o paradoxo por certo se preservará no fim de que se encontrem saídas para busca de uma lógica da criatividade: “La paradoja por cierto se cultivará en la literatura con el fin de encontrar salidas a la búsqueda para-lógica de la creatividad.” (LUHMANN, 2005, p. 390)

A incipiente reflexão sobre a arte nos conduz à ideia de uma separação em relação a determinados modos de raciocínio, de maneira que se possa assimilar enquanto elemento autológico do sistema seu estado sensível<sup>44</sup>. Ocupando lugar no processo de evolução do Direito a percepção da beleza não pode simplesmente ser subsumida pelo trato da lei e das regras. Podendo, então, o sistema jurídico reclamar para si um âmbito próprio condizente a sua autonomia e espontaneidade: critério esse de criatividade para a forma original adequada as mudanças de estrutura social e humana. O indivíduo mesmo em sua forma subjetiva é envolvido pela questão de que não encontra mais no velho mundo um chão firme que possa reinventar sua beleza. A característica de estratificação de uma ordem doméstica é vencida pela ação de uma metáfora Quixotesca dos tempos atuais, adquirindo-se sentido e intensidade a partir da interação e da vivência de uma não fixação da realidade prévia: representativa da natureza no conceito de mundo. O esforço da arte sobressalta a si mesmo não tendendo a cair no conceito do arbitrário, rompendo com o acoplamento rígido de representações que buscam a perfeição linear e simétrica do conceito puro como natureza imaculada nas regras que prometem êxitos sem abandonar a arbitrariedade.

Como resultado da evolução da arte surge um sistema autônomo, o que correspondentemente sucede também em todos os demais sistemas funcionais. Efeito pelo qual todos os sistemas realizam sua clausura operativa e auto-organização aumentando assim a independência causal através das formas seletivas, podendo ser isso considerado na maneira dita por Luhmann (2005) como uma característica da sociedade moderna. Que na dependência por acoplamentos laxos (assimetria do mundo), precisamente, instala a necessidade por uma demanda de originalidade e não uma orientação apenas por meio do conceito absoluto dentro do sistema. Comparando então relações internas de outros sistemas como o Direito e política,

---

<sup>44</sup> Este pensamento nos remete novamente a questão da improbabilidade. Niklas Luhmann (2001), na sua obra *A improbabilidade da comunicação*, apresenta tal raciocínio como uma perturbação das situações tais como são, dissipando as expectativas comuns e as seguranças da vida quotidiana empreendendo a tarefa de demonstrar como é de se esperar que se realizem, com uma grande margem de segurança, processos em si improváveis, mesmo que não impossíveis. A questão primordial diz Luhmann (2001) não se resume mais às melhorias práticas; sendo uma questão teórica prévia a todas elas: “como é possível estabelecer uma ordem que transforme o impossível em possível e o improvável em provável?” (LUHMANN, 2001, p. 40) o que acontece, é não podermos mais pensar ingenuamente que existam possibilidades ilimitadas de aperfeiçoamento a partir da natureza, quer se trate da natureza física ou humana. “Ao conceber a natureza como uma improbabilidade superada acede-se a uma nova dimensão a partir da qual se pode valorizar o que já se conseguiu e o que falta melhorar; torna-se então patente, pelo menos, que toda a destruição de uma ordem remete para a improbabilidade de uma reconstrução.” (LUHMANN, 2001, p. 41)

a ciência e economia e etc., uma vez consideradas as implicações que fazem a arte se manifestar em sua profusão moderna, o que confirmamos é exatamente a concepção de a respeito da situação de simbolizar a partir dela o problema mais fundamental da sociedade moderna segundo Luhmann (2005, p. 397): “no estar perfilada a la imitación de la naturaleza, ni a la crítica de los efectos que provoca.” A arte é a própria duplicação da realidade, o *jocker* que operacionaliza o resultado e a condição para a evolução. É a criatividade do sistema como manifesta sinalização da própria inobservabilidade do mundo.

Arte, constante questionamento e enigmática duplicação. Como unidade e limite sempre a ultrapassar é a expressão que oferece infinitas possibilidades de descrição, efeito que permite à sociedade poder escolher como mesmo diz Luhmann (2005) sempre uma descrição que mais se adéque enquanto inovação das suas mudanças estruturais. A crítica na qual a sociedade busca uma relação positiva ou negativa de acordo consigo mesma é um símbolo primeiro em sua essência. E, assim, nesta constante multiplicidade de descrições que gera o estado de arte quem sabe possamos remontar a questão lançada por Luhmann (2005) quando refere ser exatamente este o problema da própria policontexturalidade pós-moderna das autodescrições, com a qual a sociedade experimenta em primeiro plano o âmbito da arte.

#### ***4.2. O DIREITO COMO ARTE MODERNA/PÓS-MODERNA EM SUA DISSOLUÇÃO ROMÂNTICA: A CRIATIVIDADE COMO EXPRESSÃO DE ORIGINALIDADE PARA A DECISÃO***

Retomar a questão do Direito como expressão de sua própria arte, no sentido mais próximo que se possa observar a ideia de originalidade do sistema, mostra a concepção da criatividade como sendo a condição para decidir no âmbito da policontextualização<sup>45</sup> do

---

<sup>45</sup> Gunther Teubner (2005), em resposta a esta realidade, rompe com a visão moderna de sociedade manifestando como proposta um pensamento voltado à questão da policontexturalidade, em sua obra *Direito, sistema e policontexturalidade*. Teubner (2005), com sua ideia de Direito neo-espontâneo e constituição dualista para sociedade global, traz uma resposta ao questionamento desta nova reinterpretação da imagem do Direito, na medida em que reforça a ruptura com as anacrônicas concepções do pensamento dualista aplicado ao paralelismo das formas numa perspectiva metafísica e positivista. Temos, então, segundo esse autor, uma nova imagem do

mundo descrito atualmente por sua incerteza. Aproveitando o pensamento já anteriormente analisado de uma culturalização do sistema em sua perspectiva evolutiva, no qual encontramos a arte como sendo uma perspectiva da própria educação estética. Como operação social em sua manifestação autônoma face à contingência do meio, antevemos a noção de uma pedagogia e teoria da sociedade que perpassa problemas de reflexão em Luhmann e Schorr (1993) do ponto de vista da educação. O Direito como expressão de criatividade passa, portanto, pela concepção de um estágio definido por modernista e que pela arte evolui na perspectiva de uma obra pós-moderna. Tudo isso na relação de uma atividade de criação do sistema para a nova estrutura da sociedade, isso sob o efeito de sua própria culturalização na redescritção de modelos fixos. Que no sentido de suas dissoluções aproveitam a ideia de um sistema autopoietico preservado na constância de seus problemas de reflexão. Assim, caímos por certo neste ponto na concepção da própria contingência e autonomia, sendo inegável que a educação seja observada como um processo que transcorre dentro da sociedade. Tal efeito, na medida da interação social, posteriormente firmará a ideia de reflexão pela crítica (autologia) sobre o verdadeiro conteúdo enunciativo da tradição cultural. Que não deixa de ser a forma determinante de traço linear e simétrico na representação da natureza social.

Importante para a expressão de originalidade é que o uso desse conceito de reflexão encobre como mesmo diz Luhmann e Schorr (1993) uma disposição teórica que se quer desvelar e modificar, devendo ser aplicada, conseqüentemente, aos sistemas sociais. Herwig Blankertz (1963 *apud* LUHMANN; SCHORR, 1993) formula tal objeção independentemente das decisões pedagógicas, dizendo da pertinência de uma reflexão crítica sobre a realidade no

---

Direito baseado na já anunciada peregrinação por autonomia, sendo a espontaneidade o pensamento em si da própria possibilidade de observação da complexidade e a organização dos setores sociais o movimento de polifonia e libertação. Entretanto, Teubner (2005) aponta para o questionamento de quais seriam os possíveis catalisadores de uma sociedade civil global capaz de contrapor uma dinâmica dual entre os subsistemas desta policontextualidade? Sinalizando para propostas que alternam entre a idealização de movimentos sociais e a concentração nas organizações formais. Interessante notar que tal questionamento reforça a idéia do dualismo (forma = meio/forma) como base para o entendimento, na formação de uma imaginação capaz de manter em um mesmo espaço de comunicação fragmentário e global interesse em comum num movimento de harmonia. Outrossim, Teubner (2005) manifesta o pensamento de que diante dos sucessos especuladores dos movimentos de protesto nos últimos tempos, esses seriam de certa forma candidatos fortes a poderem ser considerados um potencial democrático na esfera mundial. Entretanto, reporta que esperar que tais movimentos constituam um contrapeso autônomo à globalização, no caso, por exemplo, da economia e da política, seria exigir demais deles. Mesmo assim, diz que essas provocações deveriam tornar-se cada vez mais importantes na medida em que as instituições políticas do Estado perdem sua força como lugar do poder. Mesmo assim, suas atividades são apenas irritações possuindo pouco potencial para a solução dos problemas. Pois, como afirma: “Movimentos de protesto são, no fundo, parasitários, e pressupõem a existência de instituições especializadas com um alto potencial de solução de problemas – que podem ser acusadas de terem uma visão estreita e praticamente um tecnicismo idiota – de forma que esses movimentos possam provocá-las a produzir inovações.” (TEUBNER, 2005, p. 119-120)

sentido de uma materialização do ensino. Pois, justamente abaixo desse título se encontram as demandas por autonomia e a crítica de sua própria fundamentação. Superando-se o sentido subjetivista no rompimento com o marco individual ligado à tradição. Concepção observada como metáfora de uma noção didático-racional que acaba encobrendo as próprias relações de poder da sociedade<sup>46</sup>. Nestes termos, pela perspectiva da relação existente entre educação e sociedade, uma crítica apenas satisfaz as exigências sociológicas quando as expectativas pelas quais se guiam estão controladas por uma teoria sociológica. Não bastando partir de ideias normativas, princípios ou tipos ideais – sejam quais forem às formas pelas quais se projete o argumento – porque sempre deixarão a realidade em déficit. Entrementes, no desenvolvimento de sua teoria a respeito do sistema educativo, diz Luhmann que para evitar esta dificuldade na relação de um déficit de realidade, daqui por diante aceitar-se-á que a própria realidade social é autocrítica. O que corrobora a ideia dos sistemas sociais como expressão de um senso de originalidade manifesta em sua autológica.

A unidade das diferenças entre os sistemas sociais constitui em si a própria estrutura da realidade, no sentido de que os parâmetros sociológicos da crítica a esta realidade global do sistema social levam em consideração a originalidade que cada sistema parcial possui quando se normatiza, idealiza ou reflexiona em relação a si mesmo. O que em termos gerais segundo Luhmann e Schorr (1993) substituiria a matriz básica a respeito do conceito de *sistema social autorreferencial*. Esta concepção geral de um sistema social autorreferencial leva ao fato de que estamos diante de uma realidade assimétrica, de uma evolução em decomposição (dissolução) uma vez observando-se que a própria originalidade do sistema parcial está vinculada a forma geral de sentido, pressupondo com Luhmann um excedente de

---

<sup>46</sup> Lipovetsky (1997) vê se instalar no âmago da era autoritária moderna um dispositivo organizacional antinômico aos das disciplinas. Com isso, então, a moda ou tendência passa a ser programada diversamente da cultura moderna, posto que perca seu caráter de imposição inaugurando-se a partir deste momento um poder maleável, sem injunção estrita, incorporado neste funcionamento aos gostos imprevisíveis e diversificados do público. Passa a existir assim um dispositivo rico em futuro que engendra uma forma preponderante de controle social nas sociedades democráticas, a partir do momento que estas se engajam em uma realidade de consumo e comunicação de massa. De uma maneira geral na *open society* os aparelhos burocráticos que organização a produção, a distribuição, a mídia, o ensino, os lazeres, reservam um lugar maior, sistemático, aos desejos individuais, à participação, a psicologização, à opção. Encontramo-nos, então, na segunda geração da era burocrática, ficando para trás a geração das disciplinas imperativas, da personalização, da escolha e da liberdade combinatória. Dá-se assim uma imensa transformação nas modalidades e finalidades de poder que hoje ganha setores cada vez mais amplos da vida social. Esta novel lógica do poder se dá, entenda-se, paralelamente, a renúncia do sistema dominador e previsivelmente sem falhas. Este novo poder é exercido na forma desagregadora das coações imperativas, impessoais e totalizadoras, deixando uma margem de iniciativa aos indivíduos e à sociedade, na inversão das noções de poder disciplinar.

referencias que se atualiza seletivamente. Onde em cada interpretação se abrem possibilidades de articulação em três dimensões<sup>47</sup>: sentido objetivo, temporal e social. Sendo essa a expressão mesma de uma realidade que evolui a partir da diferenciação (rupturas simétricas e dissolução de formas absolutas).

Objetivamente se há de observar a questão desde a perspectiva da contingência e autonomia, inscritas por Luhmann do ponto de vista educativo a partir da tese correspondente de que as fórmulas de contingência idealizantes se desenvolvem porque a autonomia de um âmbito funcional somente se pode reclamar socialmente se for possível indicar em que consiste seu sentido particular. Há de se ter em conta que o sistema em sua funcionalidade educativa não apenas requer autonomia, senão também faz uso do tempo, evolutivamente falando, como fase de desenvolvimento social começando a perceber e reflexionar sobre suas próprias mudanças. Acaba por tornar-se consciente de suas revoluções e aceleração dos câmbios sociais, ao passo que a expansão de suas relações descreve o movimento dinâmico e constante. O sistema em sua característica criativa tende a flexibilizar-se em relação ao momento temporalmente presente, adaptando-se a situações no sentido de realizar-se dentro de uma perspectiva ocasional rompendo a cadeia causal. Assim, ao seguir o tema de o sistema adquirir sua capacidade crítica (de reflexão) Luhmann e Schorr (1993) levam em consideração a sua interface educativa, perguntando se por um acaso e de que maneira o sistema é capaz de desenvolver uma tecnologia própria. Ou senão quais os motivos da incapacidade de fazê-lo. Sendo que em uma dimensão social o sentido produzido pelo sistema implica também em um sentido para outros sistemas função. O que faz reiterar a questão de que o sentido acaba se convertendo em um tema de reflexão. Neste cotejo, originalidade e capacidade crítica interagem numa perspectiva de eficiência quanto às condições para construção de soluções criativas em meio aos novos problemas sociais. Assim, como respostas inovadoras e imprevisíveis, geram espanto. O que descreve um movimento autônomo como expressão da arte do próprio sistema.

Luhmann e Schorr (1993) ao abordar a relação de contingência e autonomia do sistema educativo, diz não ser mera coincidência que na transição para a idade moderna “la referencia a la *realitas*” as estruturas temporais e o conceito de sociabilidade sejam modificados em um sentido de maior capacidade de resolução. (LUHMANN; SCHORR,

---

<sup>47</sup> Ver o termo *Asimetrización (Asymmetrisierung)* em Baraldi (1996).

1993, p.35) Numa flexibilidade permanente e crescente independência das diferentes dimensões semânticas entre si. Podemos considerar, portanto, que pelas mudanças sofridas como efeito da evolução em níveis de diferenciação se pode desenvolver a consciência de um problema especificamente pedagógico, que se confunde com a noção já analisada de uma educação estética promovida pela perspectiva da arte. No sentido dos sistemas parciais da sociedade em ser criativos quando participantes da gênese de novos conceitos objetivos, novos conceitos temporais e expectativas mais intensas em relação à sociedade. Isso como manifesta expressão reflexiva de adequação às transformações, descrevendo com maior clareza os problemas específicos da função ante as exigências de uma realidade cambiante. Mediante a assimetria entre as distinções de sentido temos como efeito a expressão da sensibilidade para problemas que se percebem afetados pela diferenciação de um sistema determinado, e que com isso dentro da seletividade tornam-se relevantes para reflexão. De acordo então com a orientação de uma função educativa, a temática da reflexão (crítica) se baseia na condução para a consciência, porque somente assim dentro de um sistema surge o problema de sua própria identidade. A partir deste processo seletivo se torna possível identificar questões de relevância social, como

a raíz de los problemas que se derivan de la diferenciación de un sistema de educación dentro de la sociedad. La identidad del sistema es el último punto de referencia para enlazar el desencadenamiento y la solución de los problemas subsecuentes de la diferenciación. (LUHMANN e SCHORR, 1993, p. 36)

Nesses termos, o que se tem é uma necessária “autotematização” como forma de reflexão para tratar o problema. Sendo essa uma sensível afirmação de originalidade do sistema em sua capacidade dinâmica de evolução, circunstância pela qual se traça as condições sociológicas da autonomia<sup>48</sup> do sistema enquanto manifesta “capacidade de reflexão histórica cambiante”, segundo Luhmann e Schorr (1993, p. 37, tradução nossa).

Pela noção de independência em relação a qualquer processo arbitrário, a diferenciação enquanto efeito da evolução é resultado como diz Luhmann e Schorr (1993) de

---

<sup>48</sup> Luhmann e Schorr (1993) entendem a autonomia do sistema como uma necessidade imposta, quase uma situação de emergência, da qual se acerca o sistema social do ponto de vista educativo.

um contexto histórico no qual a assimetria entre os sistemas função do sistema social serve de processos de socialização e educação. Contudo, não representativos da vida social. Pois, em toda evolução social o sentido de educação nunca tem sido o fator determinante das transformações estruturais, mas sim uma consequência destas cambiantes. Razão pela qual deva existir no âmbito dos sistemas o desejo pela autonomia, na perspectiva de uma reflexão crítica das próprias atividades educativas. O que consiste em possibilitar muito mais do que conhecimento e destreza, senão premissas das inevitáveis improbabilidades para os contatos sociais. Indicativos da própria criatividade que operacionaliza a diferenciação em sua função especial. Posto que um plano de organização não possa ser levado a cabo de maneira absoluta (pura) em todas as partes requerendo “âmbitos traslapantes” (LUHMANN; SCHORR, 1993, p. 42): condições estruturais marginais dos processos intrassociais que servem como condição de possibilidade para a autologia do sistema em sua função educativa<sup>49</sup>.

De acordo com Luhmann e Schorr (1993) ao curso da diferenciação social observada já no modernismo como uma ordem de orientação primordialmente funcional, tem-se a partir da operação dos sistemas parciais funcionais do sistema social o aproveitamento das relações sociais assimétricas como catalisadores para erigir sistemas sociais relevantes enquanto funções específicas. Circunstância na qual inserimos o Direito na medida de sua função parcial de organização da sociedade a partir de sua estrutura jurídica, o que se considera a partir deste prisma um sentido de evolução social catalisada pela assimétrica formação do sistema social como um todo em constante expansão. Incluindo o sistema do Direito a partir de seu acesso a todos os demais sistemas funcionais, rompendo-se com a instituição de estruturas hierárquicas lineares no sentido de relações contínuas e deterministas na base de uma estratificação social de classes, importância ou fundamentação. A originalidade do sistema parcial sobressai sob manifesta capacidade de interação com o sistema social, na medida de sua criatividade em construir uma clausura operativa capaz de dar soluções a problemas sociais a partir de uma referência auto-reflexiva.

Chegar ao aspecto de uma lógica própria e de uma expressão original indica que o sistema remonta o sentido mesmo de sua *autonomia*, mostrando-se necessária em meio aos

---

<sup>49</sup> A referência a *âmbitos traslapantes* na função educativa em Luhmann e Schorr (1993) pode ser entendida, no sentido atribuído ao nosso tema, como referência a estágios ou estados de dissolução e rompimento simétrico. Estes, bem se assentam à questão abordada pelos autores no âmbito da diferenciação funcional dos sistemas educativos.

efeitos do processo histórico das transformações sociais e da noção de diferenciação funcional. Novas demandas por autonomia surgem entretanto na perspectiva de uma autodeterminação e imunização, preservando-se o sistema na sua relação com o próprio entorno. Assim, os postulados de autonomia na consonância com que manifesta Luhmann e Schorr (1993) são sempre as formas primárias e rudimentares da reflexão sobre si mesma. Surgindo de forma espontânea em um movimento de libertação dos aparatos conceituais, num momento em que o sistema inicia a comunicação com sua própria função havendo por apreender sua aplicação tanto em forma prática quanto teórica. Autonomia e espontaneidade coadunam-se num dualismo vital para o entendimento a respeito do que se quer dizer com *educação*.

Na perspectiva de um ato de originalidade do sistema a educação deve ser praticada como entendem Luhmann e Schorr (1993, p. 62) a respeito da autonomia no âmbito do sistema educativo: “este quiere decir que la educación debe ser practicada por su misma gente como un arte em si.” Ideia pela qual temos na capacidade de criação um processo de diferenciação face o *establishment* que em si não ensina. Raciocínio que nos leva a unidade de um sistema complexo a partir do aumento de sua autonomia, o que possibilita o alcance de níveis de combinação que leve a um maior número tanto de dependências quanto de independências do entorno. Ao gerar um estado que aumenta as possibilidades de conexão em quaisquer níveis de dimensões assimétricas – acoplamentos laxos – o sistema depende de sua criatividade auto-reflexiva uma vez que o incremento de sua autonomia não diz respeito à ausência de limitações, mas sim se refere à capacidade de utilizá-las. Nestes *âmbitos traslapantes* a necessidade de criação do sistema é imprescindível, na medida em que a inclusão de um sistema em relação a outro aumenta o nível de acessibilidade entre os sistemas sociais reforçando-se a própria autonomia de cada sistema função. O que gera uma escala de desenvolvimento dos processos de socialização em nível dos alcances de diferenciação social. Portanto, características não lineares e não deterministas na perspectiva de uma autotematização dos sistemas funcionais: um indeterminismo que deve ser levado a uma contingência determinada ou pelo menos determinável. Aspecto pelo qual, essencialmente, fundamenta a questão de haver como estado de preservação dos sistemas sociais um caráter original de criatividade enquanto característica de sua autopoiese.

A referência ao indeterminismo alijado à perspectiva da originalidade leva ao encontro de um conceito de *perfectibilidad ou perfección*. Luhmann e Schorr (1993) concebem a ideia de uma eliminação do pecado original, no sentido então da criação de formas essenciais da *realitas sive perfectio* quais se abstraem em condições de possibilidade-sensibilidade e autorreferência, e em leis processuais sendo ambas as coisas vistas em primeiro plano como natureza. Feito isso, conseqüentemente, analisa-se uma concepção antropológica de *perfectibilidad* autocentrada que por sua vez se entende como negação da negação, como negatividade natural a negar-se naturalmente. A natureza humana passa a ser reinterpretada não mais como positividade fragmentada, senão como negatividade original. O que leva o homem a ser desnaturalizado (desadaptar) a partir da educação. Sendo que isso, de acordo com Luhmann e Schorr (1993, p. 80) pode ser realizado de maneira natural. “La naturaleza es negatividad y, a la vez, negación de la negatividad. Es indeterminación.” Entrementes, com essas novas disposições os obstáculos de *perfección* real perdem a função de limitar as mudanças. Sendo que as limitações necessárias são obtidas a partir deste momento com base em problemas de referencia e funções específicas. Não obstante, de parte desta questão a perfectibilidade do homem pode ser descrita a partir de um processo de diferenciação do sistema que possui como característica funcional educar.

El proceso de diferenciación que se persigue se manifiesta primero solo em delimitaciones de La fórmula de contingencia, por ejemplo, em la tesis de que la verdad (y mucho menos La redención del pecado original), sino La dicha es La finalidad de La enseñanza. (LUHMANN e SCHORR, 1993, p. 81)

Assim, no processo de educação o homem é incluído e reaplicado em seu estado de *perfección* no qual o gozo original (próprio) *sensação de beleza* é o efeito de uma provocação do sistema que o educa e socializa. Passando o sujeito ser reinterpretado a partir dos efeitos de operatividade dos sistemas sociais, sendo produto e obra da arte deste sistema a partir de sua provocação à sensibilidade.

E assim, retomamos o que já disse Luhmann e Schorr (1993, p.82) quanto à noção de que “la educación debe ser practicada como arte em sí por su própria gente.” expressão pela qual retiramos conteúdo próprio ao Direito, perspectiva sem a qual não seria possível reinserir o homem em um contexto social de evolução manifestamente estética. Parece nestes termos, indubitável a ideia de que o Direito também provoca o homem a partir de sua função jurídica,

fazendo com que se manifeste em sensibilidade como expressão mesmo de uma arte em si. Que educa socializando, mas sempre nos limites de sua própria função. Respeitando a perspectiva dual entre indeterminismo e originalidade: interpretados igualmente como efeito da própria assimetria/dissolução e criatividade.

Claro que uma vez considerando a implicação do próprio homem neste contexto não estamos aqui tomando rumo diverso pelo qual já fora proposto, senão pelo fato de que o importante é delinear o liame de uma sempre viva inconstância quanto a uma forma ou fórmula absoluta. Pois, como mesmo assevera Luhmann (1993, p. 87) de pronto se toma consciência de que a re-especificação da fórmula da contingência que aponta à prestação entra em contradição consigo mesma (noção de paradoxo): “El problema se plantea como contradicción de la perfección y la utilidad del hombre” isso porque a *perfección* tem que transmitir-se como utilidade, mas para tanto tem que perceber-se e reflexionar-se. Assim, evidencia-se uma dissolução da fórmula de contingência separando-se em função (*perfección*), prestação (utilidade) e reflexão (felicidade). O que gera uma reformulação de relações e, portanto, uma nova construção de pedagogia tanto em termos teóricos como práticos. Não obstante, tal evidência reafirma a necessária capacidade criativa do sistema social na medida em que na sua obra de revisão encontram-se propostas práticas de maneira dual no estabelecimento de novas estruturas e na operação de seletividade. Sendo a questão do uso da contradição um estado premente neste tipo de visão evolutiva. O que por certo não faz desaparecer as características anteriormente abordadas às quais fazem parte desta mesma evolução moderna/pós-moderna.

Cabe destacar uma situação abordada por Luhmann na medida em que manifesta a concepção sistêmica de educação não encontrar como ponto de partida uma teoria social, mas sim encontrar no Estado um potencial de organização cada vez mais eficaz. Pois, nesta estrutura de organização há um processo de diferenciação capaz de derivar estímulos para relacionar reflexão e organização. Tais inovações (figuras) encontram legitimação em um conceito denominado “*formación*” (LUHMANN; SCHORR, 1993, p.89), sendo que esta teoria da forma em que é buscada por Humboldt conflui a uma ciência do conhecimento numa abertura cognitiva capaz de assimilar as rápidas diversificações do próprio conhecimento. Seguramente temos nesta perspectiva uma ideia de redescritção da própria educação, levando à reformulação da fórmula de contingência. Assim, numa construção moderna que na sua

essência possui já um código de sua automortificação, a educação passa ser entendida na perspectiva da idealização da individualidade no encaminhamento da função de representação do geral. Indivíduo e ciência no âmbito desta teoria da formação consideram-se titulares de uma relação com o mundo que reflexivamente passam a se fundamentar (legitimar) a partir desta relação. Adapta-se, então, ao indivíduo uma fórmula universal referida de “harmonia” servindo essa como fórmula de contingência justamente porque “disuelve la contingencia de una totalidad, negando las contingencias en la totalidad.” (LUHMANN; SCHORR, 1993, p.92) Assim, tal ideia *tomada de la obra de arte* é aplicada ao indivíduo e de maneira correspondente reformula a noção de ciência como uma estrutura hierarquizada na ordem do conhecimento que se converte em um sistema de conhecimento que se pode agora fundamentar a partir de um princípio.

A individualidade e a cientificidade convergem assim à perspectiva de formação, à noção de uma representação do mundo a partir do conceito. Entretanto, há de nos perguntarmos da mesma maneira como alude Niklas Luhmann: “Mas, é possível aprender a ser indivíduo? Se pode aprender o geral? Como se relaciona a fórmula de contingência com o processo de aprendizagem e com a técnica e a didática do ensino?” (LUHMANN; SCHORR, 1993, p.93) Visto por esse ângulo comprovamos a noção de que a fórmula de *formación* é preñe de sua própria dissolução, acompanhando o processo de automortificação que já evidenciamos anteriormente quando abordamos a questão das fases de dissolução da arte. Pois, mesmo Luhmann refere em mais de uma oportunidade que o processo de educação/socialização vem acompanhando os momentos acontecidos na arte. Sem contar que na reformulação deste individualismo existe uma adequação ao sentido de evolução baseada em uma regra de seleção, momento este que se mostra superado pela noção teórico-sistêmica na qual Luhmann concebe a evolução diferentemente de uma proposta Darwinista. Consequentemente, ante a formulação do problema da contingência como um âmbito de rendimento tematizado pela “vida do indivíduo no mundo”, nas conferências pedagógicas de Schleiermacher encontramos exemplos que dizem respeito diretamente à *formação* a partir do Direito. No sentido de que a vida estaria subordinada a condições fundamentais de uma antinomia existente entre lei e liberdade, reespecificando-se a função educativa. Entretanto, a utilidade, necessariamente transposta, não pode ser entendida, segundo Luhmann e Schorr (1993), como uma contradição na *formação*, perspectiva essa pela qual faz subentender que um indivíduo educado deva saber como enfrentar o mundo. É de supor então que exista um

alto grau de agregação entre o conceito de mundo e a referência à realidade, sobretudo em relação à sociedade, onde se obtém uma abstração e transcendentalidade social dos conceitos “mundo” e “indivíduo”, mas que na mesma proporção pela qual fazem supérflua qualquer reflexão adicional, certifica entretanto sua própria improdutividade. Isso porque, de acordo com Luhmann as relações com o mundo se dão em frações infinitamente múltiplas sobre a base da individualidade, o que precisamente individualiza o indivíduo. Efeito esse no qual nos colocamos frente a uma neo-ontologia da qual se gera um estado absoluto de simetria pelo qual já se antevê a ruptura e expansão dentro do sentido da própria inevitabilidade do sistema social autopoietico.

O ensino observado como um problema sócio-estrutural do sistema de interação, como sentido da diferenciação funcional entre os sistemas parciais, nega um estado de idealismo absoluto que gera para si um problema (paradoxo) a ser solucionado como condição de sua própria evolução. Assim, através do enfrentamento de caminhos trôpegos Niklas Luhmann descreve um estado de hipostasia do sistema social pelo sistema educativo, no qual pela própria condição de interação e de âmbitos traslapantes houveram por sedimentados em outros sistemas parciais o mesmo retardamento de expansão. Que não obstante, traduz-se melhor como uma condição para a própria evolução em seu sentido de automortificação e dissolução das formas conceituais. Nessa perspectiva, afirmamos o ponto de vista de um estado de dissolução que segue descrevendo, em face das condições de ruptura simétrica, os sistemas sociais em sua dinâmica autopoietica de preservação e reprodução para o novo, porque “La fórmula de contingencia de la formación se disuelve em esa indeterminación, cuya determinación debió haber sido su función.” (LUHMANN; SCHORR, 1993, p. 101)

A descrição do movimento de dissolução (redescrição) no Direito enquanto manifesta dinâmica evolutiva do conceito de sociedade moderna, levando em consideração a arte romântica como caminho traçado desta evolução socioestrutural. Por certo, esse caminho vai, na direção da estética da arte, até o estado de originalidade sob um processo de dissolução/redescrição do romantismo (modernismo) concepção pela qual Hegel (1996) delineou com fundamento bastante em seu Curso de Estética. O Direito, então, observado em uma dinâmica de redescrição do modernismo poderia ser indicado atualmente como a manifestação da obra pós-moderna, a qual alude o próprio Hegel (1996) ao final de sua tese sobre a dissolução/morte da arte no que tange a automortificação do romantismo aos olhos do

que se observaria como originalidade. Em primeiro plano, a redescritção da arte Romântica manifesta-se como circunstância das mudanças estruturais do sistema social, pelo fato de que em suas expressões e movimentos identificamos a viragem (dissolução) do próprio discurso tradicional então existente. O que Sugere uma mudança particular relativa à visão social do sistema social a respeito de si mesmo. Niklas Luhmann (1996), no artigo *A redescription of romantic art* refere-se a *second-order observation* que redefine o papel da própria tradição, no sentido de continuar ou não como discurso oficial na perspectiva, portanto, de uma sugestiva descrição de mudanças particulares (funcionais). A questão mais adequada e que tende a servir de chave para as concepções do próprio conceito de romantismo, são exatamente as manifestas expressão inovadoras ocorridas na estética da arte como a poesia, a ironia, o arabesco e até mesmo a visão do cristianismo a partir da idade moderna. A fórmula de contingência da formação (tradição) se dissolve na própria indeterminação dos movimentos sociais expressos pela dinâmica artística, passando a se desenvolver no romantismo um sentido de imprevisibilidade a respeito da própria obra.

Evidente que tal circunstância acaba ensejando àquilo que já manifestamente descrevemos como mortificação do romantismo. Visto sua dissolução como a mirada da própria ruptura com o tradicional (ruptura simétrica), na perspectiva de uma expressiva originalidade das formas. Noção essa que indica para direção das mudanças estruturais da sociedade moderna que se autodescreve e em sua expressão mostra-se inovadora a partir da criação de sua obra,

[...] as here, it is a matter of redescriving with systems-theoretical instruments what happened when Romanticism discovered its own autonomy and realized and worked through what had already taken place historically, namely the social differentiation of a functional sistem specifically related to art. (LUHMANN, 1996, p. 507)

Assim, com a redescritção dos próprios sistemas teóricos, na arte romântica está essa noção, como um reflexo da reorganização da sociedade em suas características funcionais de diferenciação.

Há de se ter em relação a esta perspectiva uma concepção de que na arte existe uma ligação/acoplamento entre o sistema social e o sistema psíquico (comunicação), no qual podemos observar a partir da fase romântica um fechamento operacional que traduz o momento de mudança estrutural da sociedade como um todo. Sendo que tais mudanças são

expressas pelo Direito em suas concepções modernas como fase de sua própria criatividade, traduzida pela ruptura de um horizonte de ação orientada por valores fixos e tradicionais. Importantes mudanças que repercutem teoricamente na substituição de definições essenciais que descrevem a própria autonomia do sistema *operative closure*. A expressão do sistema em sua orientação moderna caracteriza uma distinção (unidade da diferença) entre auto e heterorreferência, sendo a arte em seu caráter romântico uma observação de segunda ordem. Uma visão do sistema a respeito de si mesmo na tradução de suas transformações. De certa maneira, encontra-se nesta ação uma característica pela qual Luhmann (1996) se ocupa no sentido de dizer que há um senso de percepção que remonta a distinção entre realidade e ilusão a partir da própria exterioridade do mundo. Isso no sentido da capacidade de imaginação que permite a visão mais nítida do processo de construção imaginária dos sistemas a partir de seu senso de construção/desconstrução/reconstrução. Um processo de consequente e necessária ordem de dissolução dos paradoxos existentes “as an ongoing process, na ongoing displacement of distinctions (Derrida’s *diférance*), is necessary in order to dissolve paradoxes in and as time.” (LUHMANN, 1996, p. 508)

A concepção artística como criatividade para dissolução de paradoxos leva a inferir a respeito da problemática pela qual Spencer Brown (1979) em sua tese da lei da forma emprega o conceito de *re-entry*, noção essa que caracteriza a autonomia do sistema enquanto atividade de autorreferenciamento *itself*. Como indicação da própria distinção existente na forma o processo de dissolução de paradoxos é a condição para a construção da novidade, um senso que indica a análise de um *romantic world* como *re-entry* de uma nova perspectiva social. Essa, portanto, como mesmo refere Luhmann (1996) a descrição de um futuro aberto onde tudo pode chegar a ser diferente do passado. Na superação então de um estado de arbitrariedade para o uso das distinções, para a ação de descrição e aplicação da diferença. Uma via temporal operativa da diferença que cria o próprio estilo, na perspectiva da novidade que a dissolução das formas paradoxais gera como instrumento de operação da própria contingência. A dissolução de arquétipos teóricos em sua manifestação paradoxal, deixa à estética da novidade sua manifesta expressão de simultaneidade no tempo. O que marca a inexistência de uma ordem temporal na perspectiva evolutiva dos sistemas, uma assimetria que esteticamente redireciona a percepção de maneira não linear. Concebendo-se a ação do sistema autopoietico do Direito na modernidade como atividade de sua própria capacidade original de criar para decidir. Ou, então, a possibilidade de aceitar uma margem mínima de

dualidade como limite da criatividade do Direto em sua arte de criar/decidir. Não existindo uma separação definida nesta ação do sistema, tornando-se capaz de decidir na medida em que seja suficientemente criativo para criar (redescrever) as mudanças estruturais da sociedade a partir de sua função individual.

Do ponto de vista de Luhmann (1996), a sociedade moderna é uma forma concebida como mudança estrutural que fora antecipada pela descrição do próprio estilo romântico na expressão da arte. Para tanto o autor considera as noções de *true above all for chaos theory* na concepção de cálculo para Spencer Brown (1994 *apud* LUHMANN, 1996), a matemática de Gödel e a *catastrophe theory* de René Thom (1960 *apud* LUHMANN, 1996) e contempla a noção de autonomia e de fechamento operacional. Este último seria, de acordo com Luhmann (1996), proporcionado pela atividade dos sistemas funcionais que criam os limites reproduzindo as diferenças entre o sistema e seu entorno. Assim, a partir de um futuro aberto pela concepção romântica de sociedade temos a condição para uma *re-entry* da distinção sistema/entorno como manifesta atitude de autonomia do próprio sistema. Afirma-se nestes termos que a arte geraria redundância e por consequência restringiria a variedade criando condições para a auto-organização<sup>50</sup> dos sistemas. Isso seria determinado pela capacidade de adequação das mudanças a partir da criação de múltiplos temas, fato que no romantismo se há de conceber na questão da originalidade da arte romântica em seus diversos estilos. Circunstância que por si descreve a simultaneidade e interatividade de redes de comunicação, concebidas não como um estado arbitrário sedimentado pela norma ou regra, mas pela multiplicidade e liberdade de seleção no momento de criação da obra como margem da realidade identificada pela expressão da arte de um sistema função. Luhmann (1996, p.514) assim concebe a questão em termos que “seeks forms with which it can respond to the necessity/impossibility of transcending the limits of the imagination.” os quais bem delineiam a seletividade como capacidade criativa do sistema. A autonomia em sua função criativa (arte) é resultado da própria diferenciação do sistema social.

---

<sup>50</sup> Sobre esta questão Luhmann (1996, p.506-522) escreve que “More and more, art must generate the requisite redundancies itself, and this through the restriction of variety. Today one would speak of ‘self-organization’. For this reason, Romanticism discovers itself as if new born in an empty space and give itself its own meaning.”

A autonomia, portanto, é a expressão de preservação do sistema contra as agressões externas do ambiente no sentido de uma necessária originalidade das formas. Forçando à seletividade traduzida como a liberdade funcional de auto-organização, o que se concebe enquanto condição de possibilidade para decisão num meio complexo. Perspectiva, por suposto, de um estado de inevitabilidade quanto à resposta do sistema ser uma constante expansão da visão do sistema a respeito de si mesmo. Sua função responde às questões do mundo como processo de seletividade para então decidir face às mudanças sociais. O que gera comunicação, no sentido de uma observação de segunda ordem proporcionada pelo acoplamento entre o sistema social e o sistema da consciência, função essa que é essencialmente a operação da arte.

Na expressão da arte romântica, um sistema social em constante evolução dissolve o antigo conceito de ser humano a partir de uma re-humanização. Concebendo-se a noção de uma revolução social como o espírito do tempo *Zeitgeist* ocupando-se assim de um desenvolvimento adequado do ponto de vista de uma inovadora teoria social. Fato que traduz o sentido de autonomia como redescrição do romantismo em sua perspectiva de rompimento com o mundo da cópia.

O romantismo servindo como memória funcional operacionaliza o processo de sociedade moderna, no sentido então daquilo que já se falou como culturalização: “regard to the autopoiesis of a highly complex societal system.” (LUHMANN, 1996, p. 518) Não obstante, a problematização se materializa ao passo que é evidenciado como tema romântico a renovação necessária para decisão a respeito dos novos conflitos de valores. Sendo que tal questão, como mesmo reporta Luhmann (1996), ocupou a temática de horizonte da sociedade moderna enquanto capacidade criativa para a solução do paradoxo da modernidade. Assim, o próprio romantismo enquanto expressão de arte fora a solução de dissolução do paradoxo para construção de uma forma descrita para a assimilação da complexidade social. A redescrição do romantismo capacitada pela expressão da arte possibilitou a culturalização como ato de originalidade. Isso numa perspectiva conforme diz Luhmann (1996) de um segundo momento cultural do século XIX que teve como principais inovações as concepções de Marx, Nietzsche e Freud. Preparando o que viria conceber-se pelo menos em arte como sendo a obra pós-moderna.

A respeito de uma visão sobre a modernidade, imperioso falar sobre a própria pós-modernidade. Semântica pela qual Niklas Luhmann insurge-se no sentido de rechaçá-la, mas que não obstante para aplicação em termos de arte poderemos fazer uso com a devida acuidade. Luhmann (1997), em sua *Observaciones de la modernidad* delinea a questão a partir de um *re-entry* da sociedade moderna, o que seja *la modernidad de la sociedad moderna* acabando então por depurar sua negativa quanto à semântica da pós-modernidade. A caracterização da modernidade se deve ao fato de um processo das autodescrições sociais, sendo um problema para Luhmann a abrupta mudança de orientação semântica da descrição de moderno a pós-moderno. Considerando que um discurso fundamentado na semântica da pós-modernidade é um discurso sem futuro, havendo que resolver de outra maneira o paradoxo da descrição do sistema no próprio sistema “de la descripción auto-codescriptiva pues” (LUHMANN, 1997, p.15), ocorrendo isso sob a forma do pluralismo no sentido de um *anything goes*. Entretanto, como mesmo refere Luhmann em sua visão sobre a modernidade, tais mudanças aclararam-se a partir da percepção das distinções aplicadas sobre a própria sociedade em seus âmbitos, sobretudo em relação à ciência e à arte. A perspectiva, portanto, é de uma redescricao (dissolução) da própria forma de sociedade moderna<sup>51</sup>, sendo tal efeito observado como processo de evolução criativa do sistema social que se evidencia igualmente na sua expressão romântica. A modernidade também se dissolve para um estado de inovação da própria sociedade moderna na aplicação então de suas distinções como diz Luhmann (1997, p. 16) “[...] ya no somos lo que éramos, y ya no volvemos a ser lo que somos. Esto arruina todas las características de la modernidad.”

Em seu estado sensível as características da sociedade moderna de hoje não são as que foram ontem e tampouco serão as do amanhã, descrevendo um constante movimento de renovação que como vagas de criatividade deixam a sociedade feita obra inacabada, sempre suscetível a mudanças. Nessa característica, precisamente, reside sua modernidade enquanto “razão autológica” (LUHMANN, 1997, p. 17). Assim, no plano dos desenvolvimentos sócio-estruturais fenômenos especificamente modernos como o Direito positivo tornam-se imprevisíveis em sua estética de continuidade. Pois, a partir da observação destes sistemas

---

<sup>51</sup> Considere-se que a história da própria racionalidade moderna européia se pode descrever como história da dissolução de um continuo de racionalidade, que havia unido o observador do mundo com o próprio mundo: “Si el observador es visto como ser pensante (animal racional), de lo que se trata es de la convergencia de pensar y ser.” (LUHMANN, 1997, p. 51)

modernos temos a percepção da multiplicidade de possibilidades ínsitas a eles e os inúmeros problemas que carregam. Considerando que apenas através da descrição destes fenômenos e de suas ambições e riscos, os quais lhes caracterizam, pode haver segundo a visão de Luhmann (1997) em relação à modernidade da sociedade moderna um estado de descontinuidades, no sentido de uma contínua evolução sócio-estrutural. Tal perspectiva pode remontar à própria noção de mudanças em âmbito globalizante, sendo cada vez menores as circunstâncias locais as que produzem sentido à vida na complexidade moderna. Podendo isso ser correlacionado ao sentido pelo qual Anthony Giddens (1990) caracteriza a modernidade em uma *time-space-distanciation*<sup>52</sup>. Onde existe, insiste Luhmann, um entrecruzamento recursivo de disposições de ação com outras atuações ou possibilidades de ação.

As referidas descontinuidades, na perspectiva de um rompimento simétrico das relações sociais descrevem a estética assimétrica do sistema. Assim, como um todo fragmentado em funções, concebemos o sistema social a partir da indeterminação do mundo. O que por conseqüência leva à impossibilidade de sua representação por conceitos ou normas absolutas no sentido de uma imitação da natureza *concepção mimética*. Momento onde se desperta a capacidade criativa do sistema em sua expressão arte da sociedade<sup>53</sup>, na construção de formas inovadoras capazes de decidir a respeito das mudanças sócio-estruturais, organizando a sociedade enquanto fundamental espaço autopoietico (em expansão/reprodução/preservação). De acordo com Luhmann (1997) a dissolução desta ordem começa talvez pelo próprio nominalismo da Baixa Idade Média mais especificamente no séc. XVII sobre tudo com Descartes, na perspectiva de uma evidente reação mais concreta sobre a base da diferença. Assim, o processo de dissolução, manifestado pela própria redescrição da razão, ramifica-se na história pelas concepções Newtonianas, na modernidade referida em sua expressão do trabalho, na língua, na ciência e, também, na fantasia do Romantismo que seguia representando a unidade do mundo. Mas, que chega à inevitabilidade de sua própria transformação e no rompimento com a distinção entre a facticidade da ação e as exigências

---

<sup>52</sup> Ver *The consequences of modernity*, Stanford, 1990.

<sup>53</sup> Sobre esse assunto, consultar W. Ross Ashby (1962), em sua obra *Principles of the self-organizing system*. Um âmbito onde autologicamente o sistema pode reconhecer sua fundamentação paradoxal e resolvê-la com apoio da assimetria entre sistema e entorno, no sentido de uma autorreferência em relação ao outro. Delineando-se, assim, o sentido de uma auto-organização, a qual não se torna possível sem que haja entorno. Nesses termos, “Más bien son el ámbito en el que la autorreflexión del sistema puede reconocer su fundamentación paradójica y resolverla com ayuda de la asimetría entre sistema y entorno en el sentido de autorreferencia/referencia ajena.” (LUHMANN, 1997, p. 33)

normativas como conseqüência de uma abordagem de problemas do sistema social. Indicando-se para os olhos de um futuro incerto a noção de uma obra que dissolve a modernidade pela distinção da evolução da própria modernidade. O que para arte chamaríamos de visão pós-moderna, na qual o romântico se visualiza aos olhos da morte de sua arte concebida como fruto representativo do mundo em simetria mimética com a natureza. Menção pela qual há de se buscar uma abertura capaz de assimilar o que Luhmann (1997) manifesta como uma ação que também pode convergir à racionalidade mesma em componente de uma distinção na qual a outra parte tem que ser algo irracional, na perspectiva de um gozo, uma fantasia, a “imaginação”. Assim, pergunta Luhmann (1997, p.55): “Pero, no sirve quizá lo irracional tan sólo de protección a um insuficiente concepto de racionalidad?” Questão que nos leva conceber o próprio reflexo da incapacidade da sociedade moderna em projetar sua própria unidade.

A questão que se faz aflorar, igualmente na teoria jurídica pode ser cotejada na visão de Luhmann (1997) quando aborda a posição de Ronald Dworkin em sua afirmação de que os problemas jurídicos, incluso a eles os *hard cases*, somente podem obter uma solução correta quando fundamentada em teses que remetam a princípios morais do Direito. Contudo, essa correlação não é algo passível de demonstração segundo a perspectiva Luhmanniana. Pois, o jurista ao levar o Direito a sério diz Luhmann (1997, pp. 58-59) “tendría que estar bendecido com uma suficiente incompreñión para las opiniones de otros.” Considerando que em sua fase derradeira o racionalismo ocidental apenas pode manifestar-se a partir de suas próprias debilidades com mais claridade.

Por outro lado, a noção de uma autodeterminação do Direito afirmada por Marcelo Neves (1996) em seu artigo intitulado *De la autopoiesis a la alopoiesis del derecho* se fundamenta na distinção entre expectativas normativas e cognoscitivas, que *tão somente* se mostram claras a partir da codificação binária de forma exclusiva por parte do sistema jurídico da diferença entre lícito e ilícito. Baseado, então, em uma distinção entre o normativo e o cognoscitivo a clausura operativa do sistema é alcançada e de maneira simultânea compatibilizada sua abertura ao meio. Referindo-se literalmente a Luhmann em termos que:

Los sistemas jurídicos utilizan esa diferencia para combinar La clausura de la autoproducción recursiva y la apertura de su referencia al medio. En otras palabras, el Derecho constituye, un sistema normativamente cerrado, si bien cognoscitivamente abierto. [...] La cualidad normativa sirve a la autopoiesis del

sistema, a su autocontinuación diferenciada del medio. La cualidad cognoscitiva sirve para que ese proceso concuerde con el medio del sistema. (NEVES, 1996, p. 409)

O sistema do Direito, ao poder observar/descrever a realidade desde um *unmarked space*, busca decidir os problemas que lhe agrirem a partir de sua criatividade. Portanto, de sua abertura cognitiva no sentido de um espaço entre racionalidade/irracionalidade do sistema. Solução essa que passa pela perspectiva de um caráter de originalidade para dissolução dos paradoxos existentes no meio complexo, qual seja uma obra de inovadora modernidade como expressão de sua redescritção para a pós-modernidade.

#### ***4.3. DIREITO COMO ARTE UMA CONDIÇÃO AUTOPOIÉTICA PARA ORGANIZAR E DECIDIR***

Na relação que buscamos estabelecer desde o início deste trabalho entre Direito e arte, a condição autopoietica dos sistemas sociais é uma característica fundamental. Isso para poder-se chegar à conclusão de que realmente o sistema do Direito em sua expressão criativa é uma condição de auto-reprodução do próprio Direito. Havendo, portanto, uma condição autopoietica para a obra criada pelo Direito e suas características de preservação no tempo/espaço. O que pode ser observado enquanto Arte do Direito, no sentido de sua capacidade original em poder criar formas inovadoras, frutos de um estágio de ruptura simétrica e dissolução das continuidades absolutas.

Ao dizer “Os sistemas autopoieticos produzem os elementos de que consistem a partir dos elementos de que consistem,” Niklas Luhmann (1996) assevera que se trata de sistemas autorreferenciais fechados, mais especificamente de sistemas que articulam a sua relação com a ambivalência a partir de inter-relações operacionais circularmente fechadas. De acordo com essa teoria, podemos então definir o sistema social como sistema autopoietico. O qual é composto de processos comunicativos, produzidos e reproduzidos pelos processos comunicativos de que se compõe. Nestes termos, resta saber de acordo com a tese

Luhmanniana em que condições outros sistemas sociais podem adquirir essa forma estrutural de fechamento autorreferencial e de autonomia na constituição de seus elementos.

A hipótese para tal questão segundo Niklas Luhmann (1996) seria de que a estrutura da sociedade moderna possibilita a formação de sistemas parciais autopoieticos. Tanto é verdade, que o sistema função se preserva e se reproduz na condição de um ambiente *traslapante* pelo qual a própria incerteza serve de possibilidade para a ação criativa que o sustenta. Pois, depende de sua autonomia na medida em que sobrevive condicionado pela diferenciação funcional do sistema social. No caso do Direito, o sistema gera sua condição de autonomia a partir da comunicação de expectativas jurídicas normativas, que apenas adquirem validade face à variedade de outros elementos do mesmo sistema. Esse fato nos leva à necessária multiplicidade temática, que faz com que o sistema dissolva-se sempre em outra forma atualizada. Sendo autônomo nesse processo circular na medida em que cria a partir da diversidade.

A diversidade temática é então a possibilidade para a expressão de originalidade do sistema, posto que sua autonomia descreva a espontaneidade capaz de gerar espanto. O que bem se relaciona à ideia de um caráter inovador para o sistema do Direito, no sentido de decidir e organizar a partir de uma solução do paradoxo em que sobrevive e que por si é circunstância da complexidade. Assim, no cotejo desta facticidade, a relação entre sistemas parciais e expressão da arte se faz presente. Segundo Luhmann (1996, p. 243) a produção e recepção da obra de arte surgem no momento da autonomia do sistema, no sentido de poder determinar seus elementos na medida em que busca autorreferência: “procurando, assim, desenvolver sua sensibilidade em relação à ambivalência”. Tal situação é característica de uma “autonomização” na sociedade, isso em relação à própria condição parcial/funcional não só do Direito como também de qualquer outro sistema social. Evidência essa contemplativa da condição de um estado de originalidade, que bem aceito pode levar o sistema do Direito a ser observado como expressão de sua própria arte. Isso na condição da criatividade para decidir, controlando as expectativas jurídicas num âmbito de *autonomização* na sociedade. Portanto, a liberação de uma função específica coaduna-se ao que refere Luhmann (1996) a respeito das condições sociais da arte. Sendo apenas possível como *realização da esfera social*.

Na medida em que o Direito compartilha o futuro com a sociedade moderna, tenta sempre articular-se como sistema que se tornou autônomo. E nessa concepção materializa a expressão de sua forma inovadora como arte, que em sua diferenciação funcional autopoiética mostra-se na perspectiva de um destino baseado em ações que questionam os critérios tradicionais, as funções de representação e a própria qualidade simbólica das coisas. Contando que tal circunstância leva ao pressuposto da capacidade do sistema em estabelecer conexões. Sentido pelo qual há de se conceber a obra do sistema como comunicação ou programa para inúmeras comunicações, realizando a ligação entre o sistema social e a consciência. Idéia que nos leva à concepção de uma matéria autológica que é sem dúvida alguma de importância incontestável para concepção de autonomia/originalidade. A obra de arte do Direito perfectibilizada pela decisão jurídica reduz a aleatoriedade controlando as expectativas, sendo tal ponto antigamente observado como *gosto*<sup>54</sup> pela arte, mas que para o caso do Direito poderíamos então falar em seletividade. Dizendo Luhmann em sua tese da obra de arte como auto-reprodução da arte, que a obra uniformiza a comunicação do sistema organizando a sua participação e reduzindo a aleatoriedade das atitudes esperáveis no sentido de transformar a improbabilidade do meio. O que aclara a noção de ser essa uma forma de controle das expectativas.

De qualquer forma, ao ensejar um processo criativo que busca vencer a improbabilidade do meio, diríamos que a comunicação se torna um fim, a essência artística dos sistemas funcionais autorreferentes e autopoiéticos. tal estética gera um contexto harmônico onde a assimetria é condição para a produção de sentido, isso porque na obra de arte (e nestes termos relacione-se a obra do Direito) em sua unidade – observada a sua função de programação comunicativa – sua eficiência deve ser ressaltada em âmbito maior que o da própria argumentação. Parece ter sido isso que levou Luhmann (1996) a enfatizar uma teoria a respeito do “gosto”, no contexto de uma percepção da informação que gera comunicação, ou que seja, então, de um processo de seletividade na variedade.

A manifesta atitude inovadora no sentido de uma criação artística para o Direito nos coloca diante de um fato que simultaneamente, remontando a própria concepção Luhmanniana de auto-reprodução da arte por sua obra, demonstra uma condição e

---

<sup>54</sup> Ver na obra *El arte de la sociedad* o que Niklas Luhmann (2005) diz a respeito da questão do *gosto* e do *gênio*.

impedimento para a autopoiese do sistema. Pois, sem obra de arte (decisão) não teríamos arte (Direito) e furtado da perspectiva por “novas” obras não teríamos um sistema social artístico (jurídico). O “novo”, portanto, não significa apenas mais um exemplar referindo-se ao *desvio* do anterior e assim surpreende: é original sendo a manifestação ativa de um futuro aberto. O que *surpreende* (no sentido do espanto) se traduz pela descontinuidade simétrica dos contextos enquanto superação da *mimesis* provocada pela representação do mundo. Essa descontinuidade pressupõe igualmente uma descontinuidade social, no sentido da aplicação da própria diferenciação da arte no domínio de outros interesses, principalmente daqueles arraigados aos conceitos absolutos e estados de absolutismo da regra. E, assim, a perspectiva de uma inconstância (dissolução) da obra (forma) deixa à visão de um futuro mutável, o que cria a necessidade da circularidade de produção de sentidos atuais que se confortam em face às mudanças estruturais do sistema social. “O que precisa ser novo obrigatoriamente não tem futuro pela simples razão de que não pode permanecer novo”. (LUHMANN, 1996, p. 246) Por isso a importância de uma expressão da arte, na medida em que ela lida com o problema da constante mutação e efemeridade do novo. Concepção, então, que afirma o ponto de vista daquilo que suscitamos enquanto processo de evolução dos sistemas autopoieticos na medida de sua autodissolução das formas. Sendo este estado um momento pelo qual o próprio Hegel (1996) toma como ponto principal em sua observação a respeito da estética Artística na tese de dissolução da arte para a busca do sentido original (novo).

Ao se falar a respeito de sistemas que produzem sentido não é demais manifestarmos que a referida terminologia fora sugerida, como diz Luhmann (2009), por Heinz Von Foester em seu *Observing systems* de 1981, em que constrói a diferença entre *máquinas triviais* e *não triviais*. Neste contexto então o que nos interessa é exatamente o a formulação da concepção de máquinas não triviais, como manifestamente expressão dos próprios sistemas autopoieticos. Isso, pois, na medida em que as máquinas não triviais têm “integrado” um circuito pelo qual se referem a si mesmas. São máquinas recursivas que ao operar mudam cada vez suas regras de transformação. E, assim, quando fazemos uso deste pensamento nos resta mais claro que os sistemas de consciência não são máquinas triviais (que se definem como aquelas nas quais certos *inputs*, supostas regras de transformação específicas, devem produzir *autoputs* determinados). Ou seja, sobre essas máquinas não se pode fazer um cálculo (simetria linear/determinante) ou apenas possibilidades de previsão. Ocorre que a produção de sentido nos sistemas autopoieticos, levando em consideração essa concepção de *não trivial*,

adéqua-se ao que queremos dizer com *sentido original/novo* na superação de procedimentos no qual um sistema banaliza aspectos parciais dele mesmo, visando um absoluto da regra ou norma representando uma segurança extrema e eliminando-se os acasos.

Importa dizer como diz Luhmann (2009) que na vida social estamos geralmente orientados por processos de banalização pressupondo-os nos outros. Adquirindo relevância à diferenciação de Heinz Von Foester em *triviais/não triviais* na medida em que formula a questão de podermos pensar, se é possível renunciar a comportamentos que adquirem características triviais. E, assim, até onde há a possibilidade de expansão dos limites para poder operar somente como máquinas *não triviais*? Luhmann (2009, p. 110), ao trazer à baila uma possível solução, propõe uma nova questão: “Por que, no âmbito da arte, não estamos já predispostos a uma repetição necessária, de tal maneira que, digamos, os 90% devam consistir (para agradar) em algo conhecido, e que só 10% contenham elementos de surpresa?”

Porque então negarmos a relação de uma expressão de arte para a produção de sentido no Direito? Tal questionamento fundamenta-se pelo fato de que no Direito existe, também, a necessidade da criação de formas originais capazes de responder às expectativas sociais. E expectativas sociais, levam a uma conexão com o *novo* mediante a perspectiva de dever-ser o Direito um sistema criativo e, por conseguinte, expressar-se a partir de uma obra inovadora que depende de sua *não trivialidade*. Aí, portanto, fala-se de um “Direito como arte” na perspectiva de uma não predisposição ao *trivial* (repetição necessária). Afinal, as próprias qualidades de uma obra de arte são responsáveis, como disse Luhmann (1996), por traduzirem uma autorreferência inexprimível: “elas paralisam a autorreferência e revelam, assim, que um problema é solucionado”, referindo-se ao contexto em que o problema surge, mas também a si próprias. Então elas transformam-se em unidade da diferença, absorvendo todas as referências e criando somente a sua própria significação na tradução de seu sentido original. A expressão da obra como arte estimula o *estranhamento* provocando o processo de autorreferência que leva em consideração elementos de surpresa, no rompimento de uma simetria da repetição necessária.

Estes elementos da forma estética são funcionais para a organização da experiência e da comunicação sobre o Direito como arte. Mas são também disfuncionais na medida de um paradoxo isso porque a obra particular enquanto produto do fechamento operacional pode e deve contribuir para a criação de novas obras. Então, como mesmo diz Luhmann (1996, p.

247) “Onde se encontra a “organização” da autopoiese, se a obra de arte valoriza a própria imanência?” Não obstante, o questionamento encontra uma resposta a partir do conceito de estilo, quando Luhmann (1996) o refere como a capacidade de reconhecer o que a própria obra criada deve a outras obras e o que significa para novas obras. Sendo função do estilo, organizar a contribuição da obra para a autopoiese do sistema materializando-se como percepção de uma forma sem forma. Um instrumento que operacionaliza o *unmarked space* dando sentido à própria improbabilidade. O estilo corresponde à autonomia da obra individual do sistema, posto que a contradiga. Permite, então, a unicidade da obra criada, desde que se desenvolvam de forma simultânea relações de contiguidade (conexões) com outras e novas obras. Através dessa concepção, adequamos à pluralidade temática, capaz de reforçar o sentido autopoético do sistema do Direito como expressão de sua própria arte. Ou seja, a condição de diversidade é possibilidade para a autoreferência do sistema e, por conseguinte, de sua auto-reprodução. Assim, a partir da arte evita-se o risco do estilo unitário preservando-se a pluralidade (ecletismo expressivo) e o sentido original no desenvolvimento da obra do sistema. Manifestação essa de sua capacidade de inovar gerando espanto e surpresa, mas na medida de uma relação autêntica com as coisas.

O receptor não depende mais de estereótipos formalistas; a sua capacidade de compreensão pode ser desenvolvida, especialmente na poesia e na prosa, a partir do texto, e fórmulas tradicionais provocam tédio e sensação de impertinência, subestimando-se as capacidades do espectador ou do leitor. (LUHMANN, 1996, p. 252)

A questão das normas estéticas que orientam a produção e o juízo crítico precisa satisfazer novas exigências como diz o autor, e para isso a concepção de estilo relaciona-se enquanto noção de auto-regulação nessa articulação. Sendo o estilo um problema (abertura cognitiva) decorrente do processo de diferenciação de um sistema artístico, gerando consciência em relação a sua própria obra numa contextualização também histórica. Essa relação partida de uma concepção de arte tem sua razão de ser justamente pelo fato de que a arte em seu domínio sobre estilo como consigna Luhmann (1996) tem a possibilidade de

romper abruptamente com seu passado, coisa que outros sistemas funcionais como a religião, por exemplo, não conseguem. Assim sendo, o sistema funcional em sua expressão de arte, que no Direito está na decisão, desenvolve-se conscientemente e abruptamente por descontinuidades. Isso porque a obra uma vez criada (a decisão uma vez aplicada) encerra um fato e, portanto, pode-se dizer é “terminada” em relação sensível ao espaço/tempo em que fora construída (aplicada). A arte em si mesma não deixa de ser uma antecipação da evolução social, sendo que as mudanças expressas por ela não tem como interesse algo melhor, mas sim algo diferente. Obras de arte transformam-se em momentos de desenvolvimento estilístico, e por isso são permanentemente concebidas como descontinuidades do próprio espaço e tempo, descrevendo um momento de rompimento estrutural e estilizante. Isso nos faz perceber que o estilo em si mesmo é momentâneo e acompanha as descontinuidades abruptas das mudanças sociais.

Importa ressaltar que, de acordo com a tese Luhmanniana da auto-reprodução da arte, o estilo se manifesta a partir da articulação entre obras, permitindo assim a autopoiese do sistema. No sentido, então, de uma reação do sistema à sua própria diferenciação e autonomia, revelando processamentos sistêmicos internos do fato de que em sua expressão de arte não operacionaliza sua própria autopoiese de forma arbitrária, mas no contexto de sua ambivalência social. O que marca por suposto a autonomia como expressão da arte do sistema função, necessária à sua autodeterminação a partir da diferença entre sistema e a ambivalência. Produzindo a crítica (consciência) sobre a situação social do próprio sistema. Sendo o estilo romântico enquanto expressão da modernidade do sistema social, o primeiro exemplo marcante a celebrar como diz Luhmann (1996, p. 257) a reflexão íntima da própria obra de arte: “Celebra paradoxos. Cultiva ironia. Inicia a tendência a citar arte na própria arte (o que é diferente da reutilização de elementos estilísticos históricos).” Tal perspectiva, é expressão do sentido de uma não arbitrariedade na superação da representação do mundo como regra. Dizendo com isso que a condição para criação dos sistemas em sua arte, como operação de seletividade na variação entre obras caracteriza algo mais de concreto do que simplesmente ideológico. Correspondendo a pluralidade de estilos à definição de um sistema autopoietico, expressão da sobrevivência durante a evolução social. Sendo a diversidade (diferenciação) um plano de mediação entre a arte e a sociedade, no sentido então da percepção das rupturas estilísticas para perfeição da especificidade da obra criada.

Neste contexto Luhmann (1996) deixa claro que a capacidade de percepção torna-se cada vez mais complexa não podendo ser satisfeita por atitudes ingênuas. Remontando-se a noção, por consequência, do que já se falou anteriormente quanto à capacidade de um sistema *não trivial* vencer a própria banalização de processos triviais (FOESTER, 1981 *apud* LUHMANN, 2009). Significando com isso a ideia de rompimento com a simetria de uma estética da cópia como repetição necessária (regra): estado de natureza na expressão dos sistemas que nestes casos se designariam como *triviais*. Despedindo-se os sistemas autopoieticos em sua perspectiva de arte, da estética fundada na banalização absoluta, o que há de manifestar a noção de autonomia e, portanto, da tese pela qual Luhmann (1996, p. 259) refere que “A própria arte dispensa o uso de regras em função da necessidade de garantir a sua autopoiese e, portanto, o seu estilo.” Não obstante, o estilo em si é marcado como momentos de rompimento e dissolução na arte, o que se relaciona à questão de que o valor da criatividade de um sistema autopoietico é sumamente importante. Isso no sentido de que a mortificação existente na efemeridade do estilo proporciona a novidade, garantindo que a criação da obra possa realizar a sua função de organizar a comunicação sobre si mesma. Nessa perspectiva, de uma autologia (autocrítica) do presente, metaforizada nos moinhos de vento, vale lembrar Hermann Hesse (1982 *apud* LUHMANN, 1996, p.263) quando diz que “o passado invade o presente para contestar que ele deva ser como é”.

Assim, o estado de dissolução (ruptura simétrica) da obra de arte manifesta como capacidade criativa dos sistemas autopoieticos quanto à própria expressão de inovação, é condição para sua organização num eficiente controle de expectativas sociais que se expressão enquanto ato decisório. Pois, criar de maneira criativa é decidir um fato de forma inovadora. Isso estreitamente relaciona o Direito como arte, segundo Luhmann (2009, p. 265), a uma motivação para revisões críticas de premissas tradicionais da reflexão estética. Sendo, então, a autonomia dos sistemas autopoieticos fundamentados em sua arte o que podemos assinalar remontando a própria concepção Hegeliana, uma condenação à morte quanto à proposição de uma revisão das bases teóricas manifesta na arte dos sistemas sociais em expansão.

O efeito de dissolução pelo qual se manifesta a arte em sua evolução, na caracterização dos efeitos da criatividade dos sistemas autopoieticos enquanto processo de consciencialização das rupturas abruptas, leva em consideração a superação da lógica

simétrica pela ideia de uma autologia. Que uma vez já devidamente delineada por um momento de *re-entry* descrito como acessibilidade da sociedade a partir das autodescrições dos sistemas funcionais por Niklas Luhmann (2007) e que leva a um *unresolvable indeterminacy*, segundo o autor, ao referir-se à teoria de George Spencer Brown. No sentido de uma impossibilidade de previsão e determinação do mundo a partir de um resultado inequívoco (representação do mundo ou cópia da natureza). Requerendo o sistema um espaço imaginário que alcança o incalculável da ação comunicativa da sociedade, isso como criatividade para construção da unidade do sistema possibilitando a comunicação social. Ensejando tal operação uma superação do estandarte da filosofia clássica (como também do Direito Clássico) na relação absoluta do esquema sujeito/objeto<sup>55</sup>, que ironicamente confia em sua operação, mas que fracassa ao buscar abranger o mundo a partir de um absoluto da forma pelo conceito ontológico. Assim, o estado de indeterminação *unmarked space* transforma-se em estado imaginário, no qual se cria as condições para as auto-observações e re-entradas da forma na própria forma, sentido pelo qual mensuramos a própria ideia de um sistema original em sua expressão inovadora, participante de uma atividade crítica e autológica. Portanto, como diz Luhmann (2007), o ato de pensar enquanto fixação do ser chega ao seu fim. Isso numa consonante adequação da perspectiva de criatividade (arte) enquanto momento de dissolução e mudança de orientação para a diferença no mundo. Como evolução em rompimentos abruptos de simetrias (absolutos) para a expansão no espaço e no tempo.

Pressuposta a arte na expressão do sistema autopoietico, há de se observar a perspectiva de uma poética em superação à concepção prosaica, visto que o senso de poesia possui as condições criativas para se utilizar do paradoxo numa reformulação daquilo que está pressuposto como saber (regra). O sistema autopoietico enquanto expressão de sua arte manifesta-se poeticamente como que numa constante reformulação de suas bases lógicas (em sua autocrítica), oportunizando uma abertura cognitiva que diz respeito ao *ambito traslapante* da imaginação para o novo. Essa, portanto, uma medida teórica que leva o sistema em sua noção autopoietica e criativa a desontologizar o mundo como mesmo refere Luhmann (2007). Tanto é verdade que as teorias do Estado ao levar em consideração a selvageria/violência e

---

<sup>55</sup> Essa noção deve ser compreendida no conceito de *desconstrução* segundo Derrida, quer dizer, uma desconstrução fundamentada em uma assimetria, pelos quais se considera o objeto tão-somente como *supplément* do sujeito, quando na verdade diz Luhmann (2007) que a desconstrução não será outra coisa que a unidade operativa da autorreferência/distinção, a qual interessa como meio para estabelecimento da forma.

seu apaziguamento pela concepção de um contrato social, são evidências de um ato de criatividade do sistema social que em sua fase clássica deu origem a novas formas de sociedade. As quais mesmo que superadas servem atualmente de oposição ao novo caráter da sociedade moderna, ideia essa que se enquadra na teoria de uma *invisible hand* do paradoxo que é condição de sua necessária e possível utilização criativa. Princípio que em essência rompe com a noção de uma representação do mundo, pois demonstra a própria indeterminação e incerteza a respeito da forma do futuro. Fato com o qual faz do tempo nada mais que um processo de dissolução do paradoxo, acabando-se com visões de mundo baseadas em uma origem e sentido<sup>56</sup> predeterminados de maneira calculável. (LUHMANN, 1998, p. 82)

Desde então refere Luhmann (2007) que tem havido incontáveis esforços para dissolver os paradoxos, o que simultaneamente descreve a própria aplicação prática da distinção. Esse processo remonta a arquitetura hierárquica da Idade Média até as inclinações modernas como *solidariedade*, que não apenas consideradas enquanto elementos morais denotam igualmente uma forma normativa. Operação que faz a diferenciação entre a própria estrutura da sociedade e sua semântica, isso do ponto de vista de uma sociologia que supera a lógica linear como solução límpida e absolutamente segura. Dizendo com isso que a autodescrição da sociedade é o que gera suas concepções do ponto de vista de um ato de criação que descreve sua arte. A própria humanização ou conceito humanístico da sociedade é obra da autodescrição da antiga Europa. Certamente, ela se distingue das novas concepções de humanismo com as quais se busca compreender idealisticamente os problemas da sociedade moderna e que, posteriormente, vem constituir dentro de uma concepção evolutivo-teórica o que se denomina hoje como *neo-humanismo* em suas versões manifestas por Foucault<sup>57</sup> como o homem da segunda metade do século XVIII. Sendo, portanto, a autodescrição social fundamento que se encontra no próprio sistema do Direito, na medida em que supre as

---

<sup>56</sup> Na concepção aqui empregada por Luhmann na obra *Sistemas sociais*, o *sentido* é instável, pois somente assim a realidade pode ser tratada como sentido para os fins da formação de sistemas emergentes, no qual implica a noção de construção de sistemas sociais. O sentido, em sua instabilidade e inquietude, deve constituir-se mediante uma provocação que lhe direcione a mudança. Pois, conceitualmente falando, o sentido nada mais é do que a atualização constante de possibilidades, por conseguinte, é a unidade de atualização e virtualização, de reatualização e revirtualização, num processo que se impulsiona a si mesmo. Assim, é capaz de ser condicionado mediante sistemas.

<sup>57</sup> Tal aceção a respeito da nomenclatura *neo-humanismo* é encontrada em Luhmann (2007, p. 741), quando cita Foucault em nota 114.

expectativas normativas em uma condição da vida social que corresponda a sua autocrítica moderna em relação a sua própria função jurídica. Na construção de uma obra passível de organizar a partir de suas decisões, o que seria manifestamente produto de sua capacidade criativa em dissolver seus próprios paradoxos como condição autopoiética da sociedade. E nesta comunicação, a ética na forma mesma de uma constituição social do homem em seu estado doméstico, se converte segundo Luhmann (2007) em uma ciência normativa concebida instrutivamente. Claro, que esta constatação em termos de um conceito ético serve enquanto elemento pelo qual a tradição tem se utilizado para suas autodescrições. Havendo de um ponto de vista moderno, novas inclinações críticas de componente moral da vida político-social<sup>58</sup>.

E, assim, sem volvermos ao que fora já discutido a respeito do senso educativo/pedagógico na base de uma função culturalizadora. Há de se dizer em conformidade com Luhmann que se está tratando aqui de uma capacidade criativa de intensificar a comunicação a partir de situações com interesses similares, mas logrando o enlace a novas formas sociais de desenvolvimento. Então, as antigas concepções cosmológicas do saber se dissolvem enquanto matéria suficiente para forma de organização e expansão do pensamento em sua autorreflexão. Sob condições de satisfazer novas exigências, o que se poderia denominar de uma socialização adequada aos níveis de originalidade dos sistemas funcionais autopoiéticos em sua arte. Sendo a autonomia garantida a partir das próprias *rupturas de continuidade* que surgem ao passo que a sociedade moderna se preserva em condições mutável/atualizadas. E não enquanto movimento de conservadorismo/tradicionalismo de estruturas superficiais.

A sociedade moderna se caracteriza por uma primazia de diferenciação funcional, num estado de rompimento com a tradição onde não é visível uma unidade representativa do mundo. Por conseguinte, a própria criatividade do sistema social se transforma em um problema de autonomia dos novos sistemas funcionais. Criados, então, para organizar a sociedade em sua extrema complexidade, dissolvendo segundo Luhmann (2007) tanto o cosmos da essência como a codificação moral. Assim, a codificação destes problemas começa a ser difundida a partir da pluralidade de estilos funcionais do sistema social. E nesta relação

---

<sup>58</sup> Luhmann (2007) observa a moral cada vez mais como resultado da própria comunicação na utilização de seus signos, o que lhe coloca em íntima relação com a produção juntas às artes e em certa maneira à bela aparência sem a qual não se poderia viver em sociedade. Não obstante, separam-se segundo o autor os fins e os motivos com a questão a ser levantada sobre o que é que pode ou não mostrar a comunicação. Somente quando tais distinções estiverem em nível de uma capacidade de dissolução, conseguirão impor-se destruindo (desconstruindo) a unidade do social e do moral.

de pluralidade entre interesses comuns, a partir da diferença entre sistemas parciais e suas funções específicas, é que ocorre a evolução social no sentido da afirmação da autonomia original dos sistemas Político, da Ciência, da Economia, do Direito, da Educação e, também, da arte.

Digamos que na visão evolutiva da ciência moderna, relativo à percepção do novo, há de se ter como patente o rompimento com a versão simétrica atribuída ao processo de conhecimento. Referindo Luhmann (1998) que os círculos se romperão, obrigando-nos a pensar assimetricamente, como verificação da complexidade: sendo somente desta maneira possível extrair do mundo complexidade estruturada plena de sentido. Pois, nesta dinâmica a reflexão se transforma em estágio de dissolução do paradoxo. O que bem se observa no Direito em sua expressão evolutiva teórica, visto que do ponto de vista de sua práxis as novas exigências rompem conforme denota Luhmann (2007), com o antigo conceito de unidade *iurisdictio* conduzindo ao problema de dividir os ônus da decisão entre legislação e jurisprudência. Assim, desde esse estágio a diferença legislação/jurisprudência é fonte de questionamento para as discussões teóricas. O paradoxo da codificação lícito/ilícito se resolve na assimetria das competências para decidir, o que descreve um estado de organização ao nível do controle das expectativas jurídicas que depende da capacidade criativa do Direito em conseguir dissolver seus paradoxos. Efeito esse que é condição de possibilidade para o ato de decidir em meio à pluralidade de estilos existentes no Direito. Característica essa que converte o problema do Direito em uma questão de autonomia e, portanto, de sua forma original referente à sua condição de autofundamentação positiva.

Como arte o Direito se expressa por sua criativa eficiência em conseguir preservar-se reproduzindo suas formas em expansão/evolução social. Isso na medida em que sua organização é pressuposto das condições para decidir a respeito de fatos que lhe agridem e que, portanto, são elementos de sua característica autopoietica. O controle de expectativas do sistema do Direito encontra expressão na sua própria arte (originalidade das formas), usando de sua criatividade para dissolver a unidade tradicional que possui o efeito paradoxal capaz de aprisionar o saber para o novo. Rompimentos abruptos são desta forma condição para a tomada de decisão, haja vista que em uma perspectiva da própria abertura cognitiva o Direito situa-se em um ambiente de criatividade e imaginação. Onde a imitação da natureza (unidade do mundo), expressa como regra absoluta, encontra seu estágio de mortificação

(dissolução/rompimento) na autopoiese do sistema em sua acepção original e autocrítica. Assim, diz Luhmann (2007) que a antiga ideia de que a origem sempre é presente *mimesis*, é abandonada a partir da nova concepção de originalidade, referindo que a ciência do Direito desenvolve/dissolve (atualiza) a noção de aplicação da lei fundada em uma ordem jurídica. As reformas, portanto, precisam ser fundamentadas sendo percebidas em um constante *unmarked space* aberto para a perspectiva do novo enquanto obra criativa. Pois, é na expressão do novo e original que se torna possível vencer a incerteza, utilizando-se do próprio paradoxo *jocker* para *organizar* as jogadas que decidirão sobre o futuro (acaso). O Direito<sup>59</sup> depende assim da arte de criar jogadas capazes de organizar e decidir a própria incerteza de um mundo complexo.

Com isso se faz referência a uma dimensão social que alude a renúncia de antigas vantagens naturais que se dissolvem mediante a capacidade de autorreferência<sup>60</sup>, compreendida neste contexto a partir do sentido evolutivo da autopoiese<sup>61</sup> dos sistemas sociais. Então, como observador destes observadores descrevem-se diversas estratégias para solucionar a questão da unidade, a qual apenas pode ser apreendida como paradoxo. A sociedade pode definir-se então paradoxalmente não sendo mais o que é; mas já existindo

---

<sup>59</sup> Em relação a essa concepção há de se levar em conta a própria elucidação feita por Luhmann (2007) quanto à capacidade geral de ser *sujeito de direito* e membro de um Estado ou país que se elevam a atributos de Estados modernos, e de direitos civis que se desligam gradativamente das condições de gênero, da autonomia econômica e etc. Igualmente, fórmulas de liberdade e de igualdade se postulam mais além dos próprios conceitos afeitos aos direitos civis, e a exemplo disso temos os próprios direitos humanos como expressão de novidade aos auspícios de uma concepção de pós-modernidade. Dessa forma, certas expectativas normativas que estão ligadas ao conceito de sociedade moderna são transformadas, surgindo a suspeita de que uma sociedade sem sujeito já não seria moderna, mas então pós-moderna. E nesta questão evidencia-se, atualmente, uma disputa semântica para considerar entre moderno e pós-moderno o que designaria como a mais clara relação com a complexidade do mundo.

<sup>60</sup> Consulte Luhmann (1998, p. 103), para quem a realização da autorreferência em cada uma das dimensões específicas (objetiva, temporal e social) conduz à dissolução de todos os pontos de referência naturais. Assim, passando a aquisições de sentido como fruto da recombinação capaz de estabilizar tal processo, devemos refletir acerca desta questão, buscando na dissolução a semântica adequada. Pois, a complexidade da sociedade é o vetor de seu próprio desenvolvimento.

<sup>61</sup> Ressalte-se que a perspectiva autorreferencial dos sistemas deve ser observada a partir de sua própria evolução em sentido autopoietico. Pois, não é demais elucidar conforme denota Niklas Luhmann (1998, p.33) que a clássica distinção entre sistemas fechados e sistemas abertos é substituída pela questão de como a clausura autorreferencial pode produzir abertura. Não obstante, tal problema é resolvido na medida em que da transição do sentido de auto-organização é substituído pela noção de autopoiese, mudando o problema fundamental de referência da teoria no campo dos sistemas abertos ao entorno (os sistemas psíquicos e sociais). Pois, na teoria dos sistemas autopoieticos, se questiona como é possível passar de um acontecimento elementar ao seguinte; sendo, por suposto, que o problema não está na *repetição* e sim na *capacidade de enlace* sendo que para isso torna-se imprescindível diferenciar a reprodução de um sistema autorreferencial fechado. As estruturas, assim dizendo, devem possibilitar a capacidade de conexão da reprodução autopoietica, “si no quieren abandonar su propia base de existência; esto limita el terreno de los cambios y de un aprendizaje posible.” (LUHMANN, 1998, p.57)

pelo que deixou de ser. E, assim, como diz Luhmann (2007) o presente do futuro serve, todavia, como lugar indeterminado para o cumprimento de uma promessa de racionalidade que poderia ser reinterpretada como senso de criatividade, na qual Carlo Mongardini (1986 *apud* LUHMANN, 2007, p.853) chamaria de “reconducción mágica del creciente resquebrajamiento social em la homogenia unidad de nuestro modelo de racionalidad.” Está aí a indicação clara de uma condição para a arte da sociedade.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Direito como expressão afeta à sua perspectiva de arte leva-nos a concepções pelas quais se descreve um estado de dissolução de formas conceituais e de rompimento com a simetria de um espaço determinado pela idéia de cópia da natureza. Como função parcial do sistema social, acompanha a expansão no espaço e no tempo a partir de uma concepção de evolução teórico-sistêmica que rompe com a ideia de um determinismo. Ao criar, eleva-se ao estágio de sua capacidade original, na construção de formas assimétricas capazes de harmonizar as rupturas abruptas que são condição para a autoconsciência do Direito enquanto particular operação de criatividade para o novo.

Dissolução e assimetria são estágios afeitos à condição da arte do sistema em sua expressão autopoietica. Permeado por essa celeuma, encontramos na relação teórica entre Hegel e Luhmann fundamento bastante convincente para a afirmação desta concepção. No tocante em que a tese Hegeliana da dissolução da arte pode ser bem interpretada para a questão evolutiva do Direito a partir de uma caracterização de suas fases dissolúveis da forma (estilo), que bem representam o que sucede na arte em sua frenética busca por originalidade. Sendo essa, então, a visão estético-artística do estado de autorreprodução contido na expressão de sua obra como fator de preservação dos sistemas autopoieticos. Segundo a construção estética da arte, e a partir de sua concepção de evolução como momento de autodissolução da forma, Luhmann (1998) propõe um estado de assimetria, que parte de uma condição de rompimento com a simetria do sistema, vencendo a própria improbabilidade para a comunicação com o meio complexo onde se encontram operando todos os sistemas sociais funcionais.

Em sua abertura cognitiva o sistema do Direito opera a produção de sentido, interrompendo a autorreferência *pura* em sua estética tautológica num processo de seletividade dos pontos de referência que operativamente introduzem uma assimetria na circularidade das próprias referências. Dizendo com isso que “La capacidad de relación es la condición de la operatividad de los sistemas y es por lo tanto la condición necesaria para su reproducción autopoietica.” (BARALDI, 1996, p.27) Nessa destautologização concebemos a própria aceção dissolutiva das formas conceituais/tradicionais, na tradução das fases estético-artísticas do Direito pelas quais classificamos em Simbólico, Clássico e Romântico. Processo no qual há de se conceber a busca pela originalidade das formas assimétricas, partidas então da capacidade de criação a partir da ruptura de simetria. Fato esse que denota a própria adequação de uma produção de sentido no Direito como processo de sua originalidade, circunstância pela qual comprovamos a existência de uma perspectiva da arte enquanto eficiência do sistema para estabelecimento de conexões com o meio. O que torna possível a autorreprodução do sistema como perspectiva criativa de sua obra, a qual tende a ser capaz de descrever as mudanças estruturais da sociedade e, por conseguinte, sedimentar o terreno para a organização do sistema que parte de sua criatividade decisória.

Sem embargo, esta concepção enseja a ideia de que cada obra é o resultado de um programa específico não devendo “[...] volverse a comenzar desde el principio cada vez. Las conexiones entre las diversas obras se presentan por el estilo, que permite establecer una relación entre diversas obras de arte y establecer el arte como sistema.” (BARALDI, 1996, p.27) que corrobora a circunstância pela qual se afirma a íntima relação entre a tese de dissolução e de ruptura simétrica, como uma condição da própria expressão de arte do sistema jurídico. Isso porque, em sua perspectiva parcial e funcional segue no curso da expansão do sistema social autopoietico. Evoluindo, conseqüentemente, na proporção de sua capacidade criativa em poder controlar as expectativas jurídicas no seio social a partir de sua obra decisória. Sendo este estado de coisas um movimento de organização do sistema em sua aceção parcial e autocrítica. Que no uso criativo dos paradoxos, concebidos como produto da própria complexidade, nos leva a crer na insuficiência de seguir um único estilo (ato de imitação) para poder gerar uma obra que se possa apresentar como novidade. Sendo então necessária a combinação de formas inéditas (assimétricas) para a própria clausura operacional: condição de autonomia do sistema a partir da expressão original de sua obra.

Efeito que denota a existência de uma dinâmica autopoietica de reprodução, onde se fundamentam as conexões recursivas estabelecidas a partir do senso criativo do sistema.

Não obstante, a dissolução do modelo representativo de mundo baseado na *mimesis* concebida a partir dos conceitos e regras ontológicas – no sentido de um modelo *trivial*, expressa a transição dos momentos de rompimento simétrico no Direito como descrição da própria mudança estrutural da sociedade em sua totalidade. Assim é que conseguimos tornar possível a percepção de uma fase pré-simétrica, anterior à própria descontinuidade do mundo em sua efêmera formação estética e artística. Pois, segundo Michel Onfray (1995) em uma situação conflitante com o conhecimento e a percepção de mundo tradicional, antevê a angústia travestida metaforicamente no problema construído pelo papel do personagem *Caillois* em procura misturada ao espanto, na medida em que ao enumerar e catalogar os objetos do conhecimento e de sua natureza percebe que são poucos os contornos que não são simétricos.

Haveria, então, algum mistério no fato de que mesmo em meio ao que se percebe como caos haja possibilidades de encontrar ordem e sentido que possa como diz Onfray (1995, p. 76) “quase permitir um deslizamento em direção ao luxo, à calma e à volúpia?”. Há de se imaginar então que a simetria alegra o espírito porque cria uma noção de equilíbrio provedor de um sentido de segurança. Contudo, esta simetria nada mais que um dado do sistema (que existe *tão somente* no caos) é a própria descrição do caos em harmonia (estabilidade/organização) - um momento de *panteísmo* realizado, uma confusão de todas as ordens num imenso acorde musical. Dependente, por suposto, da criatividade em conceber-se originalmente a forma a partir da perda (dissolução) da própria forma. O que situa o sistema do Direito na expressão mesma de sua autopoiese já que compelido à inevitável função de autorreprodução da sua arte para a decisão a respeito do novo.

Caracteristicamente, então, o termo de Luhmann (2005, p. 437): a “teatralização” do mundo como viragem de sua concepção mimética abre para o sistema do Direito – a partir de sua expressão de arte – espaços livres para a criação. Entrementes, acabando por melhorar a sua relação com os demais sistemas sociais no sentido de uma sedimentação das formas modernas de sociedade, as quais mais especificamente demonstrar-se-ão na fase dissolutiva do próprio romantismo. Sendo neste momento, oportuna a construção de uma obra pós-

moderna *contrafática* pela perspectiva de uma perene existência da própria estética modernista.

O sistema ocupando o espaço aberto para a imaginação aplica a diferença como condição para criar novas formas, posto que a própria assimetria enquanto estética da forma é possibilidade para expressão da criatividade do sistema em sua autopoiese. Sendo que a diversidade (diferenciação) existe num plano de mediação entre a arte e a sociedade, no sentido da percepção das rupturas estilísticas para perfeição da especificidade da obra criada. Alcançando o momento da impossibilidade de previsão e determinação do mundo a partir de um resultado inequívoco (representação do mundo ou cópia da natureza). O que justifica o senso imaginário para a superação do incalculável da ação comunicativa social (improbabilidade): interpretado como criatividade para construção da unidade do sistema.

Essa unidade é produto de uma capacidade criativa que se anuncia no Direito como a condição para decidir. E, assim, o próprio controle das expectativas jurídicas que depende da aplicação de uma decisão, passa a ser observado a partir de uma expressão de originalidade da forma. O que seja conceber a própria decisão como obra de arte do sistema do Direito, na perspectiva de uma superação estética condizente com a capacidade criativa de usar as oposições/contradições para operar a organização do sistema. Portanto, o Direito observado como arte comprova a capacidade de dar respostas inovadoras fazendo romper com a necessidade de repetição. Remontando assim a ideia de rompimento para com a perspectiva estética de imitação da natureza, baseada sob a forma de sujeição à regra e ao conceito ontológico de mundo (mimetismo).

Há de se admitir nestes termos como mesmo demonstrou Pasteur<sup>62</sup> em sua tese da dissimetria molecular, que o universo é um conjunto dissimétrico pelo qual é preciso convencer-nos que a própria vida depende da assimetria do mundo e de suas conseqüências. Para tanto, nos situamos face à concepção pela qual o sistema social, em sua autopoiese, depende da própria capacidade de criação das formas assimétricas. Essa é a expressão de sua criatividade, já que uma vez mais é necessário o esforço pelo uso eficiente dos paradoxos emergentes enquanto condição da própria complexidade em que estão inseridos os contextos

---

<sup>62</sup> Referência feita por Deisy Ventura (2005). A obra na qual Pasteur manifesta sua tese da dissimetria é *Oeuvres de Pasteur*, que deve ser considerada, uma vez mais, na proporção em que os sistemas evoluem e se preservam autopoieticamente.

funcionais como é o caso do sistema do Direito. Neste esforço, fica evidente por certo a perspectiva de uma necessária superação lógica que condiciona simetricamente o pensamento em um estado de conforto. Assim, sob o absoluto da própria forma o pensamento entra em inércia apenas podendo sair de seu sono profundo quando provocado pela ação autológica, capaz então de criar a consciência enquanto estágio de abertura para uma desconstrução da própria forma simétrica.

Por consequência, na perspectiva da expressão original dos sistemas autopoieticos o Direito como arte se manifesta a partir de sua obra, na manifesta condição de ruptura e dissolução com a estética absoluta. Síntese de uma inevitabilidade da forma assimétrica, o sistema se expande no espaço e no tempo provocado pela inspiração do próprio ambiente que lhe serve de substrato criativo. Nele, as relações jurídicas tendem a respeitar a expressão de uma capacidade de invenção de novas formas, o que as descreveriam como uma atitude original dos sistemas em expansão.

O Direito como sistema operacionalizador de diferenças, descreve as relações jurídicas enquanto atos de expressão autocrítica, dentro de uma perspectiva da aleatoriedade das infinitas possibilidades de se estabelecerem novas formas no sistema social. Constantemente, se re-inventando, no respeito a uma estética artística que poderia ser concebida como pós-moderna. E isso enquanto designação da forma para as relações inventadas pelo Direito atual.

O moderno então se auto-observando enquanto expressão de sua obra pós-moderna é, por conseguinte, o vazio evidente do sujeito, o vazio para além de toda fenomenologia. O que Fredric Jameson (2007) determina como a capacidade de adotar outro estilo, como se fosse outro mundo: o pós-modernismo trocou a temporalidade pelo espaço, tornando-se cada vez mais cético a respeito de experiências fenomenológicas profundas, sendo outra perspectiva do próprio conceito de percepção. Seria uma atitude de inscrever a forma de modo elegante e autopoietico no interior deste conteúdo efusivo e em ebulição. A forma como expressão de originalidade re-insere o Direito, constante e infinitamente, a partir de si mesmo como *re-entry*, para direção do limite de um possível imaginário criativo no qual adquire autonomia por seu processo de diferenciação e uso criativo da contradição.

Nesse contexto as relações jurídicas são descritas como a forma do sistema do Direito em sua expressão de originalidade, onde a noção de evolução é o que comportaria a direção

para uma perspectiva de uma obra para a pós-modernidade de um mundo moderno. A evolução a partir da expansão de formas inventadas em acordo com o espaço assimétrico do sistema social, nos leva ao encontro de uma teoria que descreve e explica o efeito de que um sistema estruturalmente determinado pode mudar suas próprias estruturas, mediante suas operações de diferenciação com o meio. Assim, a capacidade de construção de novas formas assimétricas sob efeito da relação do sistema com seu entorno, faz das relações jurídicas um mecanismo de comunicação capaz de operacionalizar o sistema do Direito com o sistema social de maneira consciente pela expressão de sua obra de arte (decisão). Criando-se, assim, um ambiente de estabilidade para a preservação do próprio sistema dentro de sua condição autopoietica.

Por suposto, as relações jurídicas como formas inventadas pelo sistema do Direito para sua preservação no tempo são uma condição do próprio estado de autorreprodução condicionado pela capacidade criativa de sua obra. Condição essa que descreveria a evolução do próprio Direito a partir de suas contradições com o meio social, expandindo-se pela interação para com as dificuldades enfrentadas com o meio e materializando-se dentro de sua provisoriamente de respostas às expectativas sociais. O que ao final, desenha uma geometria espacial assimétrica identificada com o sentido de um expressionismo pós-moderno das formas em sua própria originalidade.

A decisão enquanto produto da organização do sistema pode ser observada a partir da relação entre Direito e arte, na medida em que não é resultado de um raciocínio puramente estruturalista formulado com base na uniformização da regra (conceito). Mas sim da autopoiese do sistema do Direito dependente então da ruptura simétrica/assimetria como condição de operacionalização. Tal condição assimétrica faz com que o sistema do Direito decida a partir de sua criatividade/criação original, gerando autonomia pela sua espontaneidade. Efeito este que pode ser entendido num estado de arte/autopoiese do sistema. Assim, a relação do Direito como arte confunde-se com a condição autopoietica dos sistemas a partir do momento em que se observa a decisão como produto desta autopoiese e, portanto, da capacidade de criatividade/criação do Direito: a Arte do Direito (decisão como obra de arte do sistema do Direito).

A criação de formas originais compreendidas na expressão das relações jurídicas do sistema do Direito para uma visão pós-moderna da modernidade social, leva ao sentido de

uma evolução como possibilidade de produção de variações estruturais (pluralidade de estilos não determinantes). Promovendo-se, assim, derivações comunicativas com respeito às estruturas sociais e as expectativas existentes. Sendo um processo seletivo que re-especifica suas condições para poder decidir, respeitando um sistema organizado para o controle de expectativas de um ambiente aleatório e imprevisível. O que nos parece pelo menos ao certo bem delimitar a ideia do Direito como expressão da arte da sociedade.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Roberto A. R. Alteridade e rede no Direito. *Veredas do Direito*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 9-10, jul./dez. 2006.

BARALDI, Claudio; CORSI, Giancarlo; ESPOSITO, Elena. *Glossário sobre la teoria social de Niklas Luhmann*. México: Universidade Iberoamericana, 1996.

BALMES, D. J. L. *Estética*. São Paulo: Cultura Moderna, 1930.

BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

CORSI, Giancarlo. Sociologia da Constituição. *Revista Jurídica Unigran*, Dourados, v. 4, n. 8, pp. 97-116, jul./dez. 2002.

DE GIORGI, Raffaele. O risco na sociedade contemporânea. *Buscalegis.ccj.ufsc.br*, n. 28, ano 15, p. 45-54, jun. 1994. Disponível em: <http://www.buscalegis.ufsc.br/revistas/files/journals/2/articles/25143/public/25143-25145-1-PB.pdf>. Acesso em 6 jul. 2010.

GREENE, Brian. *O universo elegante: supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUSSEL, E. *Investigações lógicas: sexta investigação: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HERDER, Johann Gottfried. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Lisboa: Antígona, 1987.

IRMEN, Friedrich. *Langenscheidt: dicionário de bolso da língua portuguesa e alemã*. Langenscheidt, 1982.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

LEÓN, Lourdes Otero; SANZ, Eugenio Florentino. De la experiencia estética a la razón práctica en la hermenéutica de H. G. Gadamer y H. R. Jauss. *Estudios Filosóficos*, Salamanca, vol. 57, n. 164, p. 101-123, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LUHMANN, Niklas. *El arte de la sociedad*. 1.ed. México: Herder, 2005.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria dos sistemas*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *La sociedad de la sociedad*. México: Herder, 2007.

\_\_\_\_\_. *Sistemas sociales: lineamentos para una teoría general*. México: Anthropos, 1998.

LUHMANN, Niklas; SCHORR, Karl Eberhard. *El sistema educativo: problemas de reflexión*. México: Instituto de Estudios Superiores de Occidente, 1993. (Colección Laberinto de Cristal)

\_\_\_\_\_. *A improbabilidade da comunicação*. 3.ed. Lisboa: Veja, 2001.

\_\_\_\_\_. O paradoxo dos direitos humanos e três formas de seu desdobramento. *Themis*, Fortaleza, v. 3, n. 1, p. 153-161, 2000.

\_\_\_\_\_. *Observaciones de la modernidad: racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1997.

\_\_\_\_\_. *O amor como paixão: para a codificação da intimidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Confianza*. Barcelona: Anthropos; México: Universidade Ibero Americana; Santiago do Chile: Pontificia Universidade Católica de Chile, 1996.

\_\_\_\_\_. A redescription of romantic art. *MLN*, v. 111, n. 3, p. 506-522, abr. 1996.

\_\_\_\_\_. A obra de arte e a autorreprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 241-271.

\_\_\_\_\_. A terceira questão: o uso criativo dos paradoxos no direito e na história do direito. *Estudos Jurídicos*, São Leopoldo, vol. 39, n. 1, p. 45-52, 2006.

\_\_\_\_\_. *La ciencia de la sociedad*. Tradução de Silvia Pappé, Brunhile Erder e Luis Felipe Segura; Guadalajara: Iteso; Universidad Iberoamericana; Barcelona: Anthropos, 1996.

LUHMANN, Niklas; DE GIORGI, Raffaele. *Teoria de la sociedad*. Tradução de Miguel Romero Paéz e Carlos Villalobos. Guadalajara: Universidade de Guadalajara, 1993.

MARCONDES FILHO, Ciro. O escavador de silêncios: formas de construir e desconstruir sentidos na comunicação. *Nova teoria da comunicação II*. São Paulo: Paulus, 2004. p. 93-97.

MATTURANA, Humberto R. R. *Da biologia a psicologia*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

MORIN, Edgar. *O método 6: ética*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NADER, Paulo. *Introdução ao estudo do direito*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

NEVES, Marcelo. De la autopoiesis a la alopoiesis del derecho. *Doxa*, n. 19, p. 403-420, 1996.

ONFRAY, Michel. *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PASTEUR, Louis. La dissymétrie moléculaire. *Oeuvres de Pasteur*. Paris: Masson, 1922. (Conférence Faite a la Société Chimique de Paris. v. 1) Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7356c.image.r=pasteur.f382.langPT>>. Acesso em 6 jul. 2010.

PARSONS, Talcott. *The system of modern societies*. Nova Jersey: Englewood Cliffs, 1971.

WARAT, Luiz Alberto. *Introdução geral ao direito: interpretação da lei temas para uma reformulação*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1994. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Introdução geral ao direito: a epistemologia jurídica da modernidade*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1995. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Introdução geral ao direito: o direito não estudado pela teoria jurídica moderna*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1997. v. 3.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo; a imaginação; questão de método*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores)

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SPENCER-BROWN, George. *Laws of form*. Portland: Cognizer Connection, 1994.

TEUBNER, Gunther. *Direito, sistema e policontextualidade*. São Paulo: Unimep, 2005a.

\_\_\_\_\_. *El derecho como sistema autopoietico de la sociedad global*. Bogotá: Universidad Externado de Colômbia, 2005b. (Colección de Estudios, 33)

VENTURA, Deisy de Freitas Lima. *As assimetrias entre o MERCOSUL e a União Européia: os desafios de uma associação inter-regional*. 1. ed. São Paulo: Manole, 2003.

\_\_\_\_\_. *Las asimetrías entre el Mercosur y la Unión Europea: los desafíos de una asociación inter-regional*. Montevideo: Konrad-Adenauer-Stiftung, 2005.