



RDL

REDE BRASILEIRA
DIREITO E LITERATURA

DENOTAÇÃO E EVOCAÇÃO: PARA UMA MELOGRAFIA LEGAL

JOSÉ MANUEL CABRA APALATEGUI¹

TRADUÇÃO DE HENRIETE KARAM

RESUMO: Nos últimos tempos, temos assistido à projeção da metodologia e das categorias epistemológicas do movimento *Law & Literature* às demais artes e às humanidades. Este artigo oferece uma aproximação à relação entre direito e música em dois movimentos: primeiro, através da análise da taxonomia categorial herdada das abordagens literárias do direito (direito da música, direito na música e direito como música); e, segundo, um enfoque sincrônico para abordar dois aspectos da interpretação que o discurso da modernidade coloca no centro da questão: a autenticidade da interpretação e a normatividade dos textos que dela são o objeto.

PALAVRAS-CHAVE: direito e música; linguagem; interpretação; autenticidade; normatividade.

1 DIREITO E MÚSICA OU AS AFINIDADES INCÓGNITAS

Direito e música são duas realidades aparentemente estranhas; dois mundos que mal têm algo em comum. Essas ideias que costumamos associar ao Direito – rigidez (das normas), previsibilidade (das decisões dos tribunais) ou solenidade (das formas que regem a *práxis* jurídica) – contrastam imensamente com o que vem à mente quando pensamos na música e nas artes em geral: criatividade, subjetividade e emoção; resumindo, liberdade. Um aparente alheamento que, no entanto, deve partir de uma verificação de origem: ambos os elementos estão presentes

¹ Professor de Filosofia do Direito. Faculdade de Direito. Universidad de Málaga (UMA). Málaga, Espanha. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6032-5112>. E-mail: jcabra@uma.es.

em todos os grupos sociais e fazem parte daquilo que denominamos *cultura* (Arban, 2017, p. 71-72). Traços de direito e de música são encontrados nos costumes, práticas e ritos ancestrais de todas as comunidades primitivas. Os homens sempre usaram regras e procedimentos para ordenar sua vida em sociedade; e questões como a segurança e integridade físicas, as relações familiares, a propriedade, o comércio ou o poder fazem parte do que Hart chamou de "conteúdo mínimo do direito natural". Da mesma forma, utilizaram as mais diversas ferramentas para produzir sons de maneira não arbitrária, desde a concha marinha que o homem primitivo fez soar pela primeira vez antecipando os instrumentos de sopro até a criação de sequências rítmicas empregando dois pedaços de madeira ou batendo em seu próprio corpo com a palma da sua mão². Desse material rudimentar provêm os complexos sistemas institucionais atuais ou as criações musicais mais sofisticadas, desde a sublime complexidade da música sinfônica até as requintadas e meticulosas produções da música popular atual. Hoje é válida, portanto, a observação de que tanto o direito quanto a música são fruto do esforço das elites sociais e expressões da inteligência humana mais refinada e civilizada (Kornstein, 1999, p. 1331-1334).

Essa conexão antropológica ou etnográfica já sugere algum tipo de correlação entre o direito e a música, da qual se tem plenamente consciência desde a antiguidade. Sabe-se que, na Grécia, todo pensamento sobre a música é dominado pela questão ética, assim como pelo seu poder educativo e transformador. O termo *musiké* refere todo um conjunto de atividades formativas que abarca a ginástica, a dança, a poesia e o teatro e, portanto, o canto e a música. Ora, a dimensão política ou instrumental da música, embora importante, não deve ofuscar outros aspectos de maior significado filosófico. Refiro-me à conexão entre direito e música

² Sobre a origem dos instrumentos há apenas conjecturas, e como tal devem ser lidas essas afirmações. Como aponta Bernard Sève (2018, p. 57 *et seq.*), todas as civilizações cunharam mitos fundacionais sobre a origem dos instrumentos musicais. Assim, os gregos atribuíram a invenção da flauta a Pan ou a lira a Hermes. Foi Lucrécio quem formulou uma concepção materialista sobre a origem dos instrumentos musicais, a partir de uma explicação primígena baseada na ideia – aqui, marcadamente antiteológica – da imitação. O resto é evolução. Nesse mesmo sentido, e muitos séculos depois, o etnomusicólogo e antropólogo francês André Schaeffner destacou a importância do corpo humano (como fonte sonora independente da música vocal) na origem dos instrumentos.

estabelecida no mundo antigo, e em particular em Pitágoras, a partir da ideia de harmonia. O conceito de harmonia, que, junto com a doutrina do número, ocupa posição central na especulação pitagórica, é concebido como a unificação de opostos ou de elementos discordantes. Mas o é em um sentido metafísico; a harmonia torna-se um conceito musical apenas por analogia ou extensão (Fubini, 2012, p. 59). Assim, a harmonia do *cosmos*, fundada no *lógos* pré-socrático, segundo o qual tudo acontece e ao qual tudo é comum, manifesta-se na unidade essencial do direito e da natureza, do *nómos* e *phýsis*. A harmonia é, portanto, princípio comum ao direito e à música, que participam da ordem primitiva do mundo. Uma ideia – a existência de determinada ordem harmônica – que condicionará a evolução futura tanto do direito quanto da música.

Um olhar com perspectiva suficiente permitirá constatar outras analogias ou paralelismos em sua evolução, muitos dos quais passaram despercebidos e permanecem ainda inéditos; em parte por causa do aparente alheamento a que me referi anteriormente, mas também, e não menos importante, porque tanto o direito quanto a música são dois mundos herméticos e fechados em si mesmos. Abre-se, assim, um vasto território a ser explorado, o qual remete, diretamente, às grandes diretrizes que, a partir de um plano superior de abstração, determinam a realidade social, política e cultural de cada época. Mas se poderia dizer mais. Não se trata só de que a evolução tanto do direito quanto da música responde aos mesmos princípios sobre os quais caiba lançar luz a partir do diálogo ou do confronto de conceitos, categorias ou teorias específicas de cada área – o que seria justificativa suficiente –, mas que são possíveis outras abordagens ou análises para abordar uma rede mais complexa de relações, de modo que o direito e a música encontram-se constitutivamente incorporados na construção do discurso social. Desse modo, enriquecemos a nossa imagem do direito a partir de explicações que recorrem a conceitos estéticos ou categorias próprias da musicologia ou da história da música e vice-versa, mas não só isso, pois partimos da teoria e da filosofia do direito para

explicar a dimensão performativa da música, ou seja, o que ela faz e como faz³.

2 DO MOVIMENTO LAW & LITERATURE AOS ESTUDOS SOBRE LAW & MUSIC

Os recentes e ainda escassos estudos sobre direito e música têm sua origem no movimento *Law & Literature* e na teoria jurídica crítica. Era uma questão de tempo para que a metodologia e as categorias epistemológicas próprias da abordagem literária ao estudo e ao ensino do direito fossem expandidas para outros campos; primeiro, às humanidades – cinema, música, arquitetura –, sua área de expansão natural, por assim dizer, e, mais tarde, a quase toda prática social ou aspecto da vida cotidiana, como a comida ou os próprios sentidos. Isso é o que alguns autores denominam "sinestesia do direito" (Branco; Nitrato Izzo, 2017). Até que ponto a teoria crítica vai longe demais quando vê interseções do direito com cada ocorrência da vida, por mais insignificante que possa parecer para, em geral, denunciar a maneira pela qual a penetração silenciosa e inadvertida do direito nas práticas sociais serve para ocultar, dar um caráter de natureza ou, pior ainda, justificar como benignas ou benéficas as assimetrias de poder presentes nas relações humanas, é algo a respeito do que não é necessário pronunciar-se aqui. Na minha opinião, as ligações entre direito e música convidam outros tipos de abordagens.

Apesar de sua relação original com o movimento *Law & Literature*, os estudos sobre direito e música apresentam necessariamente algumas peculiaridades. Em primeiro lugar, porque a taxonomia categorial geralmente adotada nas relações entre direito e literatura – ou seja, o direito *da* literatura, o direito *na* literatura e o direito *como* literatura⁴ – é apenas parcialmente transferível para o campo do direito e música; e, em

³ Um exemplo desse tipo de análise pode ser encontrado no livro *Justice as Improvisation: The Law of the Extempore*, de Sara Ramshaw (2013). Cfr. com a lúcida crítica de Desmond Manderson (2014), no artigo "Towards Law and Music".

⁴ A referência obrigatória é Richard Posner (1988). Uma revisão desses tipos de relação entre Direito e Literatura encontra-se em Calvo González (2007; 2008).

segundo lugar, porque os limites entre essas categorias parecem menos claros ou mais permeáveis quando se trata de direito e música.

2.1 Direito da música

Existe o direito *da* música, assim como existe o direito *da* literatura e de qualquer criação artística, em geral. A música como objeto de normativa legal remete ao rol de institutos que regulam a criação artística e, em especial, aos limites da liberdade criativa, bem como às normas que regulam a exploração econômica da obra de arte (direitos do autor, de divulgação, de distribuição etc.). Na verdade, existe um direito *de* qualquer matéria que seja objeto de regulamentação legal; e de qualquer matéria – não só unicamente das artes – pode-se este tipo de ligação pode ser postulado esse tipo de vínculo: direito e agricultura, direito e saúde, direito e numismática etc.

Do ponto de vista metodológico e epistemológico, o direito *da* música resulta de um interesse relativo: não difere no essencial da perspectiva da ciência jurídica tradicional. Sua importância, no entanto, não deve ser subestimada; a história nas normativas da criação artística é a história da superstição, do paternalismo e da censura, mas também do progresso moral e da liberdade (Suárez Llanos, 2017).

De resto, a compreensão do papel da música na construção dos discursos sociais e políticos é inseparável dessa dimensão reguladora. Um exemplo paradigmático é a censura da música de vanguarda ou de compositores judeus na Alemanha nazista, que rotulou como *entartete Musik* ("música degenerada") as obras de Mahler, Schoenberg, Berg, Webern e o resto da segunda escola de Viena, Korngold, Kurt Weil ou Hindemith, entre outros. A música desses compositores foi qualificada como decadente e perniciosa, e sua interpretação pública foi proibida. Obviamente, esse não era um juízo puramente estético, mas fundamentalmente político e envolvia o isolamento social e o descrédito profissional desses músicos, muitos dos quais tiveram que emigrar (para sorte da indústria cinematográfica americana, diga-se de passagem). Igualmente significativo é o caso do hip-hop. O conteúdo explícito, obscuro ou violento de suas letras e, em qualquer caso, o uso de linguagem que afronta as formas e as convenções sociais, impôs a obrigação de advertir, de

forma visível nos discos, sobre seus conteúdos, chegando até, em alguns casos, a proibir-se a transmissão desse tipo de música em rádios públicas. Aqui não se trata, unicamente, de que a proibição sirva para evidenciar o caráter contracultural e reivindicativo da música⁵, mas de que tal caráter lhe é constitutivo; é a resposta do sistema jurídico, e não a atitude de escândalo e de rejeição dos setores sociais mais conservadores, que confere à música um caráter político e revolucionário. Não é de se estranhar, portanto, que o hip-hop ainda hoje seja proscrito em lugares como a China.

2.2 Direito na música

A segunda categoria é aquela que aborda a presença de temas jurídicos na música, isto é, o direito *na* música. Embora talvez não sejam tantos quanto os literatos, há um número surpreendente de músicos com formação jurídica⁶, no entanto, o direito e, em particular, a justiça não são temas recorrentes na música instrumental. A explicação mais imediata recaí sobre a natureza da linguagem musical. Diferentemente da linguagem verbal, a linguagem musical não tem natureza proposicional⁷. Pode ter um sentido descritivo ou programático altamente preciso⁸, mas em qualquer dos casos a linguagem musical não pode oferecer uma teoria sobre o mundo como faz a linguagem verbal (Arban, 2017). Em outras palavras, a linguagem musical não *descreve* em um sentido próprio ou denotativo; a linguagem musical *evoca*. É outra maneira de se referir e de se comunicar; abstrato e menos óbvio, embora não necessariamente, muito pelo contrário, menos eficaz. Tem-se afirmado que, por sua natureza onírica e

⁵ Algo semelhante pode ser dito sobre o início do Jazz; veja Ramshaw (2013).

⁶ Atendo-nos aos séculos XIX e XX, podemos mencionar Schumann, Tchaikovsky, Chabrier, Chausson, Sibelius, Stravinsky ou Luigi Nono. Para uma lista mais ampla de compositores; bem como de musicólogos com formação jurídica, pode-se consultar o trabalho de Wayne Alpern (1999, p. 1461, nota 4), “Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq.”.

⁷ Enrico Fubini (2012, p. 33) apontou que a secular reflexão sobre a questão do significado na música “assume, frequentemente, como pressuposto que o modelo de função denotativa é característico da linguagem verbal”. Esse postulado condiciona que tal debate seja conduzido em termos da maior ou menor capacidade da música para significar, isto é, para denotar eventos do mundo externo ou reproduzir as emoções dos homens. Se quisermos abordar as relações entre direito e música, talvez devêssemos levantar a questão do significado na música não em termos comparativos com a linguagem verbal, mas tentando elucidar a maneira peculiar da música de comunicar ou de transmitir (ainda que mesmo isso seja algo que só podemos fazer através da linguagem verbal).

⁸ Pensemos, por exemplo, em “La mañana”, o primeiro movimento da *Suíte n.º 1 de Peer Gynt*, op. 46 de Edvard Grieg.

indeterminada, a música tem um papel limitado na deliberação pública (Nussbaum, 1995, p. 6). Certamente, ainda que talvez tal avaliação não esteja completamente ajustada: o papel da música na transmissão de mensagens ou na promoção de fins políticos é necessariamente outro. A música não é, nem pode funcionar como um argumento ou uma narração; seu significado ou, melhor, sua capacidade conotativa e seu modo de comunicar dificilmente podem ser apreendidos em termos de linguagem verbal. A música não nos *interpela*, ela *apela* para a nossa sensibilidade, embora, enquanto discurso político, possa fazê-lo tanto em um plano sentimental e quanto em um plano definitivamente racional⁹.

A questão é outra quando se trata de música cantada, ou seja, quando a literatura está incorporada. Especialmente na ópera, os temas jurídicos são recorrentes, ainda que a remissão direta seja algo raro¹⁰. As paixões humanas são o grande tema do gênero operístico: ambição, inveja, ódio, mesquinha, amor, ciúme... Não é incomum que a história derive de um crime e que entre em cena uma ampla gama de delitos e de penas¹¹, que processos judiciais sejam encenados e, até mesmo, execuções, o que torna o direito penal a predileção dos libretistas¹².

⁹ Um dos eventos musicais recentes com maior impacto político foi sem dúvida o Festival de Woodstock de 1969. Em particular, a interpretação que Jimmy Hendrix ofereceu do hino nacional dos Estados Unidos, *The Star Spangled Banner*, pode ser considerada como uma intervenção significativa no debate público sobre a participação do país na Guerra do Vietnã. Para uma análise semiótica da interpretação de Hendrix, veja Manderson (2010).

¹⁰ Constitui uma singular exceção a ópera cômica “Scalia vs. Ginsburg”, de Derrick Wang, que estreou em 2015 e era dedicada aos juízes da Suprema Corte dos Estados Unidos da América, Ruth Bader Ginsburg e Antonin Scalia. As opiniões de Ginsburg e Scalia, progressistas as da primeira, conservadoras as do segundo, amigos há décadas e conhecidos antagonistas em suas posições sobre a interpretação constitucional, inspiram o libreto dessa obra. Por outro lado, esse fenômeno de incorporação à cultura popular, e em particular à música, não se estende apenas às mais altas instâncias judiciais, como a Suprema Corte, mas também a grandes obras acadêmicas, como ocorre em “A Theory of Justice: The Musical!”, que estreou em 2013 e foi dedicado ao trabalho de John Rawls.

¹¹ Sobre os crimes e as punições na ópera, podem ser consultados os trabalhos de Carlos García Valdés (1988), *Castigos, delitos y bel canto*; e de Rosario de Vicente Martínez (2010), *Las artes contra la pena de muerte*. Uma abordagem mais geral encontramos na discussão entre Ginsburg, Verilli e Freud (2012), “Arias of Law: The Rule of Law at Work in Opera and the Supreme Court” ou no trabalho mais recente de Annunziata e Colombo (2018), *Law and Opera*.

Para uma abordagem da aprendizagem baseada em problemas de Direito Penal a partir da ópera, veja Souto (2011) e Rodríguez Álvarez (2017).

¹² Veja, como uma exceção, a opereta de Gilbert e Sullivan *Trial by Jury* (1875), que aborda a questão da bigamia.

É possível que as narrativas jurídicas enriqueçam o cânone operístico de um modo diferente do que fazem no âmbito literário? Em outras palavras, é justificável falar aqui de direito e música em um sentido diferente daquele que falamos de direito e literatura? Essa conclusão dificilmente pode ser alcançada. Os defensores do movimento *Law & Literature* sustentam que a literatura oferece uma perspectiva privilegiada para a análise dos problemas jurídicos em duplo sentido. Em primeiro lugar, num sentido puramente pedagógico: a literatura facilita o ensino do direito, torna-o mais amável, atraente ou memorizável; em segundo lugar, em um sentido epistemológico e, inclusive, moralizante (Suárez Llanos, 2017). A partir desse segundo ponto de vista, a literatura serve não apenas para ilustrar as categorias jurídicas, mas para colocá-las sob um olhar crítico, mostrando a tendência do direito de simplificar situações moralmente complexas, formas desadvertidas de irradiar autoridade, coerção ou certa ideologia, bem como o tratamento que um direito generalista dá a minorias e grupos vulneráveis. Em suma, o substrato moral da literatura permite ao jurista (a quem essas correntes tendem a estereotipar como a *alma mater* da ortodoxia, quando não como o mais rançoso conservadorismo) expandir sua visão para outras formas de vida, apreciar criticamente as convenções sociais, abrir-se às emoções, que adquirem nesse contexto uma função cognitiva, ou estender sua empatia para os sentimentos das partes no processo. E é a literatura que fornece os modelos exemplares do juiz virtuoso que devem servir como guia para uma teoria da *areté* do raciocínio jurídico¹³. Numa só palavra, a literatura ajuda a abandonar o formalismo. Bem, a música e, em particular, a ópera, podem ser muito atraentes do ponto de vista pedagógico ou metodológico, mas me parece que, do ponto de vista epistemológico, não são comparáveis. As diferenças óbvias de estilo existentes entre um texto para ser lido e um para ser cantado são geralmente favoráveis ao primeiro, mais reflexivo e capazes de recriar com mais precisão os detalhes moralizantes da ficção.

¹³ As figuras de juízes exemplares ou virtuosos – explica Amaya (2013, p.436) – "não apenas ilustram as virtudes judiciais, mas estão na origem da nossa concepção de virtude judicial"; têm, portanto, uma natureza constitutiva, ao invés de encarnações de virtudes previamente concebidas e delimitadas, é o seu modo de agir que dá conteúdo às virtudes.

2.3 Direito como música

A projeção para o campo da música da terceira das categorias que definem a relação entre direito e literatura – direito *como* literatura – parece resistir no início e, em todo caso, está longe de ser óbvia. Devido à diferença essencial entre as linguagens verbal e musical – proposicional e denotativa, a primeira; abstrata e evocativa, a segunda –, a relação entre direito e música não pode almejar ser frutífera nos mesmos moldes que o direito *como* literatura. Por outro lado, trata-se de um vínculo bidirecional que não se esgota em uma aproximação musical ao direito, ou seja, ao "direito *como* música". A existência de práticas rituais baseados na música, cuja finalidade é a resolução de conflitos sociais, como os duelos de canções (*song duels*) ou de percussão (*drum songs*) praticados pelo povo de esquimós da Groenlândia até o início do séc. XX, invertem, numérica e conceitualmente, os componentes do sintagma, resultando disso que uma aproximação da "música *como* direito" proporcione outra imagem, outra iconografia e talvez outro conceito de Justiça (Petersen, 1998; 1999).

Voltemo-nos novamente para o ponto de vista do jurista. Obviamente, pode-se falar de "direito *como* música" em um sentido estritamente metafórico. O advogado Steiner usa referências musicais para contrapor a figura do jurista movido exclusivamente por interesses econômicos e aquele que é capaz de "ouvir a música do direito":

Uma música que contém a lógica e a clareza de Bach, a potência, às vezes excessiva e pomposa, de Wagner, a paixão lírica de Verdi e de Puccini, a genialidade de Mozart, a inventividade de Gershwin, a calma de Brahms, as boas modalidades de Handel, a energia de Rossini e de Vivaldi, o estilo movimentado de Offenbach, o sentido comum de Copland, a grandiosidade de Beethoven e, infelizmente, não um pouco do tédio de Mahler e do intelectualismo estéril de Schönberg (Steiner Jr., 2004, p. 168).

As remissões alegóricas à música, sejam ou não os gostos e apreciações expressas nelas compartilhados, não deixam de ter valor meramente ornamental e anedótico¹⁴. Obviamente, uma leitura metafórica

¹⁴ Esse tipo de referências não é incomum nas sentenças dos tribunais americanos; consulte um extenso catálogo delas em Bernhard Grossfeld e Jack A. Hiller (2008).

da relação entre direito e música, visa a ir mais longe na identificação de analogias e modelos que ampliem o contexto cognitivo disponível¹⁵. Uma analogia frequente é aquela que associa o direito às formas musicais. Assim, Kornstein destaca a natureza *quase sinfônica* do direito, identificando o que poderíamos chamar de universais jurídicos e a recorrência dos principais temas nas obras sinfônicas¹⁶, embora talvez seja a *fuga* um dos símbolos de maior uso e desempenho. O próprio Kornstein utilizou-o para ilustrar, através da repetição dos temas e do método contrapontístico, o processo de transformação sofrido pelas normas jurídicas empregadas pelos tribunais em suas decisões¹⁷. A mesma metáfora tem sido usada por Leung para mostrar, a partir do espírito da fuga, a tensão interna entre direito e justiça¹⁸. Em um sentido mais ambicioso, Manderson vê nessa forma musical um modelo da "textura polifônica" que apresenta uma aproximação estética do fenômeno jurídico (Manderson, 2000, p. 46 *et seq.*). Menos frequente, por outro lado, é a qualificação geral de uma teoria do direito em

¹⁵ Essa leitura metafórica já pode ser encontrada nos trabalhos pioneiros de Jerome Frank (1973) ou de Daniel J. Kornstein (1982) e tem continuidade em Carol Weisbrod (1999), Giorgio Resta (2010), Mônica Sette Lopes (2017) e Erika Arban (2017).

¹⁶ "O direito" – escreve Kornstein (1982, p. 18) – "nos oferece determinados temas principais com múltiplas variações. Justiça, piedade, devido processo, equidade - esses são alguns dos principais temas recorrentes que servem como *Leitmotiven* no direito. As variações desses *Leitmotiven* jurídicos surgem dos diferentes contextos factuais, bem como da evolução dos valores morais e sociais. Mas a questão é que os temas principais se repetem"; consulte, também, Kornstein (1999, p. 1331).

¹⁷ "A fuga começa com um tema baseado em determinada norma jurídica cantada por determinado juiz. Enquanto o tema ainda está sendo cantado, uma segunda voz judicial modifica o primeiro tema e introduz um segundo tema – um contra-sujeito – que contrasta com o sujeito. À medida que vão se sucedendo as modificações da norma jurídica, cada voz judicial é incorporada, cantando o tema, muitas vezes acompanhada pelo contra-sujeito em alguma outra voz. Uma vez que todas as vozes judiciais se uniram, já não existem mais "normas", mas uma coleção de precedentes que podem ser mencionados por ambas as partes em quase qualquer assunto jurídico. A fuga jurídica – o jogo de princípio e contra-princípio, a dialética do tema e do contra-tema – encaixa-se claramente no processo da *common law*. Demonstra como um coro confuso pode estar cantando o tema principal" (Kornstein, 1982, p. 19).

¹⁸ Leung parte da tensão interna em que se encontram os elementos da fuga: por um lado, a repetição do tema; por outro, a geração de harmonias polifônicas através do uso do contraponto. A fuga é – diz Leung – *fugere*, fugir, e *fugare*, perseguir. E assim, o direito é as duas coisas ao mesmo tempo, *fugere*, a perseguição do jurídico, e *fugare*, fugir da lei. Essa fuga não é mera opção ao enfrentamento com o direito, mas o direito que se constitui fugindo de si mesmo, uma fuga que evoca a justiça como desconstrução. O eterno retorno, longe de significar o fim opressor do direito, é a promessa de mudança e de renovação do direito, enquanto mantém sua identidade como um direito. O espírito da fuga gera a sensação de ser livre e, ao mesmo tempo, não o ser na tensão entre *fugare* e *fugere*, o individual e o outro, e por extensão: entre direito e justiça" (Leung, 2018, p. 5 *et seq.*).

termos de movimentos ou correntes musicais. Uma exceção nesse sentido é a definição da teoria kelseniana com uma *Teoria dodecafônica do direito*¹⁹.

No entanto, a analogia mais relevante, para a qual Jerome Frank (1973) chamou a atenção originalmente, é estabelecida entre a figura do compositor e a do legislador e, conseqüentemente, entre a do juiz e a do intérprete ou, singularmente, a do maestro²⁰. No mundo moderno, as leis e partituras estão destinadas a serem interpretadas e executadas por indivíduos distintos daqueles que as criaram. Como disse Furtwängler, "a música sempre depende dos intermediários" (Furtwängler, 2011, p. 11). Existe, tanto no direito quanto na música, uma divisão de trabalho que distancia o criador de sua criação; uma mediação inevitável que determina sua plena realização²¹. Essa última metáfora nos permite conectar com o que talvez seja o campo mais promissor e a questão central da relação entre direito e música: o problema da interpretação²². Um problema que, por outro lado, permanece em muitos aspectos alheio à diferente natureza da linguagem verbal e da linguagem musical. No que consiste uma boa interpretação? Quando está justificado afastar-se das orientações – das ordens! – do compositor ou do legislador? Toda interpretação deve apoiar-se em uma teoria ou, ao contrário, as virtudes do ato hermenêutico residem em sua historicidade e em propriedades internas como a coerência ou a profundidade? Existem interpretações autênticas, como defende a escola da

¹⁹ “O programa de Schönberg foi concebido com base na distorção consciente da tonalidade clássica. Busca estabelecer em todos os momentos uma rígida divisão entre a harmonia tônica – o que poderia ser chamado de música – e uma harmonia atônica cuja regra principal é não se parecer em nada com a sucessão melódica tradicional [...] A intenção do dodecafonismo era, em suma, criar música sem parecesse música. Pois bem, Kelsen, em sua *teoria dodecafônica do direito*, tenta conceber o direito como um contraponto da teoria imperativista tradicional – a teoria tonal – embora estando consciente de que ela é essencialmente precisa. Para isso, necessita de uma separação tão acentuada quanto a que foi realizada por Schönberg ou Stravinsky. Com a diferença de que os termos de polarização serão agora validade e eficácia” (Bastida Freixedo, 2002, p. 295).

²⁰ Veja Balkin e Levinson (1999), bem como os trabalhos recentes de Resta (2011) e de Pratelli (2017).

²¹ O legislador, como o compositor, "não pode evitá-lo: ele deve deixar a interpretação para os outros, especialmente para os tribunais. [...] Aqueles que hoje lamentam a «criação judicial do direito» na interpretação dos textos legais, lamentam a intrusão da personalidade dos juízes. No entanto, assim como Krener mostrou que o efeito das reações pessoais do intérprete não pode ser eliminado, os teóricos do direito mostraram, em número crescente, que o elemento pessoal na construção legislativa é inevitável” (Frank, 1973, p. 300-301).

²² Veja a recente colaboração entre o músico Mario Brunello e o jurista Gustavo Zagrebelski (2016); Valerio Nitrato Izzo (2010); e Mario Caterini (2015).

interpretação historicista ou do originalismo jurídico? Outras interpretações devem ser evitadas? Com as devidas precauções, porque o sentido das artes e a razão de ser dos sistemas normativos são muito diferentes, o que essas questões levantam projeta o vínculo entre direito e música a um nível diferente do meramente analógico; por assim dizer, as questões suscitadas aqui transcendem o fisionômico e remetem ao fisiológico.

3 INTERPRETAÇÃO E MODERNIDADE

O núcleo da convergência entre direito e música reside, como já foi dito, no problema da interpretação. Nesta última seção, propomos uma abordagem sincrônica para os dois aspectos centrais desse problema – a saber, a *autenticidade* da interpretação e a *normatividade* nos textos que são objeto de interpretação –, que evidenciam o tipo de conexão a que fez referência no início e que escapa às categorias analisadas na seção anterior.

3.1 A autenticidade na interpretação

Nas últimas décadas, um dos debates mais intensos, que se situa no meio do caminho entre a musicologia e a historiografia, é o que foi levantado em relação às interpretações históricas das obras medievais, renascentistas e barrocas. As escolas históricas postulam a recriação fiel da obra musical, tal como foi concebida na época, de tal modo que a sua interpretação deve conformar-se aos parâmetros composicionais e sonoros de tal época, atendendo ao princípio da fidelidade absoluta à partitura – o que justifica complexas e exaustivas investigações musicológicas – e a utilização de instrumentos originais ou reconstruídos de acordo com técnicas históricas, a fim de preservar as características de timbre, por exemplo, da viola de gamba, do piano ou do clavicórdio. Essa pretensa autenticidade leva-os a dispensar todo e qualquer efeito técnico – por exemplo, os *vibratos* – de cujo uso, na época em que a obra foi composta, não se tenha conhecimento. Igualmente, são adaptadas as dimensões dos conjuntos instrumentais, significativamente menores do que as das atuais orquestras sinfônicas. Para os ouvidos acostumados às grandes formações que surgem com o classicismo e, principalmente, com

o romantismo, as interpretações históricas sofrem de certa rigidez e, ao mesmo tempo, são mais transparentes e de textura mais leve. De igual modo, os *tempi* de algumas dessas versões – não de todas, felizmente – são de uma rapidez anômala e – essa é uma questão de gosto – desagradável e perturbadora²³.

O evidente paralelismo entre os postulados das escolas de interpretação histórica e as teorias originalistas da interpretação constitucional a partir da ideia de *autenticidade* não pode passar despercebido (Balkin; Levinson, 1991; Arban, 2017). Direito e música, nesse ponto, não podem ser pensados apenas como dois objetos suscetíveis de comparação, mas imbricados em um mesmo processo cultural de longo prazo²⁴. Assim, a resposta à pergunta de como é possível que, em nossa época, tenha se desenvolvido um movimento organizado em torno da noção de autenticidade na interpretação musical, transcende o escopo da música e remete à própria experiência da modernidade na cultura ocidental como um todo (Balkin; Levinson, 1991, p. 28 *et seq.*).

A *autenticidade* é uma construção do presente. Não se trata somente da nossa falta de certeza de que o que hoje consideramos autêntico corresponda completamente à música barroca – como podemos saber o modo como soava uma música que nenhuma pessoa viva chegou a escutar e da qual não temos nenhum registro sonoro? –, mas de que a própria ideia de que existe apenas uma versão, a versão autêntica, dessas obras é também uma construção gerada retrospectivamente. É preciso ter presente, entre outras coisas, que a profissionalização das grandes orquestras sinfônicas é um fenômeno relativamente recente e que o número de integrantes e de instrumentos de um grupo era contingente e variável de uma interpretação para outra.

²³ Compare-se, para evocar um exemplo entre muitos outros possíveis, o *allegro* do Concerto Brandenburg N° 3 interpretado pela *Berliner Philharmoniker* sob a direção de Karajan e a versão histórica do mesmo movimento oferecida por Karl Richter à frente da *Münchner Bach-Orchester*.

²⁴ Max Weber, a quem devemos o grande discurso sobre a racionalização ocidental, dedicou um ensaio a *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* (Weber, 2015 [1911]). Sobre os elementos compartilhados pela música e pelo direito nesse processo, veja o estudo sociológico de Arturo Rodríguez Morató (2015) que acompanha a completa e recente edição espanhola.

A modernidade, especialmente desde o Iluminismo, significa o reconhecimento do conflito entre razão e tradição como formas de entender o mundo. A espiral tecnológica e burocrática determina nossa relação com o passado. Um sentimento de distanciamento e de fragmentação parece ter invadido nossa experiência da cultura, com uma predominância clara da segmentação temporal em períodos históricos – antiguidade, idade média, renascimento etc. –, em vez da continuidade. O próprio conceito de "interpretação autêntica", do qual não se tinha consciência no passado, é o produto dessa fratura; na verdade, os intérpretes do séc. XIX tocavam a música do momento – que agora denominamos "clássica" –, em vez de se dedicarem a preservar o repertório herdado do passado: o próprio Bach tinha sido condenado ao ostracismo até a sua recuperação por Felix Mendelssohn! De qualquer forma, não estabeleciam divisões temporais ou – o mais importante – estilísticas. A música era interpretada de acordo com os padrões técnicos e estéticos vigentes na época. A música do passado adquiria uma coloração de acordo com os gostos e as práticas do momento, mas o fazia inadvertidamente; passado e presente eram um contínuo do qual o músico participava. Evidentemente, parece difícil compreender as coisas dessa maneira se levamos em conta as enormes diferenças entre os compositores do período clássico (Haydn, Mozart ou Beethoven) e as vanguardas europeias (Schönberg, Debussy ou Stravinsky). Para lançar alguma luz sobre essa questão, Balkin e Levinson propõem a seguinte analogia com o *rock and roll*. Pensemos no que acontece quando Bruce Springsteen toca uma versão de "Twist and Shout". Ele não pretende, de modo algum, reproduzir com precisão e fidelidade a maneira de tocar *rock and roll* nos anos 60; e mais, ninguém espera isso, nem considera que seja importante. A paráfrase também é *rock and roll*; e isso porque, no marco de uma tradição cultural viva e em plena expansão, a autenticidade não é um valor.

A consciência da separação ou de ruptura com a tradição cultural, que é própria da modernidade, provoca – sugerem Balkin e Levinson – duas reações típicas: a primeira, apegar-se à tradição tal como ela é percebida e tentar recuperar – pretensão fadada ao fracasso – a centralidade de seus referentes paradigmáticos; a segunda, reconhecer e aceitar que o passado não retornará e fazer uso dos elementos da tradição perdidas aqui e ali

(pastiche). Ansiedade e desapego; Schönberg e Stravinsky, respectivamente. Essas reflexões servem para apresentar o pai do realismo americano, Oliver Wendell Holmes, como um modernista desprendido; por outro lado, a ansiedade modernista mais aguda estaria obviamente representada pelas escolas originalistas da interpretação. Como se sabe, Holmes defende a superação de uma concepção da ciência jurídica voltada quase exclusivamente à interpretação de textos legais para dar lugar ao estudo do direito como um fenômeno social e, conseqüentemente, à abertura do direito para as outras ciências sociais. Na minha opinião, o valor dessa análise não está em sua exatidão ou em sua erudição: não há aspectos novos da obra de Holmes que tenham sido revelados ou aspectos que tenham sido questionados; o valor dessa análise está na incorporação de suas ideias no discurso da modernidade ou – talvez se poderia dizer – nesse discurso da modernidade e em sua aproximação do sentido da autenticidade como recuperação arqueológica do passado, isto é, de seu caráter eminentemente nostálgico e fetichista.

3.2 Textualidade e normatividade

Outro episódio que merece destaque nessa aproximação entre direito e música é aquilo que o seu caráter textual revela. O caráter autoritativo que os textos escritos adquirem na modernidade transforma não somente as fontes, mas a própria noção de normatividade. No espírito pré-moderno, a improvisação é acolhida tanto no âmbito do direito quanto da música²⁵; entre o legislador e o juiz ou entre o compositor e o intérprete, há uma relação de colaboração criativa que, na modernidade, transforma-se em estrita divisão do trabalho. Com a modernidade, o julgamento, sensível ao contexto e à particularidade, é substituído pela identificação da vontade abstrata expressa nos textos. As concomitâncias que apresentam a evolução da lei escrita e da notação musical respondem a essa nova forma de integrar poder, participação e sentido. Nos tempos pré-modernos, as leis e as partituras tinham significado mais estético do que normativo; elas

²⁵ Sobre o conceito de improvisação como base para uma aproximação estético-musical do direito, ver os trabalhos de Manderson (2010), Piper (2010) e Ramshaw (2010, 2016).

registravam um modo, “*un orden antes que una orden*”²⁶; elas eram, em suma, guias para futuros intérpretes, não mandatos. Em algum momento posterior ao séc. XVI, a descrição torna-se prescrição e passa de *meio comunicativo* à *instrumento* regulador. Com isso, estão colocadas as bases para um formalismo que acaba por isolar os textos autoritativos tanto do juízo quanto da vontade original que os cria (Manderson, 2010, p. 2 *et seq.*).

Há uma base ideológica comum no direito e na música do Iluminismo. Tomando o texto autoritativo como ponto de partida, o *juízo* e o *caráter* de raiz aristotélica são substituídos pela uniformidade e pela reprodutibilidade. Em correspondência com as leis gerais, o modelo clássico substitui, na música, a ação do intérprete, única e irrepetível, por uma partitura que pode ser reproduzida a qualquer momento e em toda a sua meticulosidade.

Já na transição do barroco para o classicismo, com o surgimento das formas musicais tal como as conhecemos hoje – sonata, quarteto, concerto ou sinfonia – ocorre uma virada para a abstração. Desse modo, a música, assim como o direito, inicia uma jornada rumo à *pureza* e à autorreferencialidade de enormes consequências²⁷: por um lado, sua dissociação da vida mundana e, por outro, a concentração da liberdade criativa nas figuras do legislador e do compositor. Se, antes, o juiz ou intérprete exercem poderes discricionários – o que, genericamente, podemos chamar de improvisação – condicionados pela tradição e pelas expectativas, com o formalismo perde-se todo o contato com a comunidade (um alheamento que a música contemporânea levou a níveis extremos). As

²⁶ O jogo de palavras empregado aqui resulta do fato de que, em espanhol, diferenciam-se *el orden*, substantivo masculino, que corresponde à disposição, distribuição ou organização, de *la orden*, substantivo feminino, correlato de mandato, prescrição, determinação.

²⁷ Não é de se estranhar que, já na aurora da teoria pura do direito, o próprio Kelsen havia equiparado a ciência jurídica com a geometria nesses termos: “A jurisprudência não é o direito criador e regulador, assim como a geometria não é a arte da formação dos corpos. [...] a ciência geométrica incorrerá na mais grave das infrações contra o método a que deve se ater, se pretender levar em consideração, de qualquer modo que seja, o conteúdo. De fato, nenhuma disciplina demonstra melhor do que essa que é possível criar «formas sem conteúdo», sem conduzir, com isso, a “resultados sem valor” e tampouco cair, irremissivelmente, no escolasticismo. E o que dizemos sobre a geometria é aplicável, em sua totalidade, à jurisprudência” (Kelsen, 1987 [1911, 1923]), p. 79-80). Pois bem, essa identificação da ciência jurídica com a geometria é algo diferente da adoção do *more geométrico* ou do método dedutivo. Calvo González (2013, p. 22) examina esse giro ao advertir que a geometria da teoria pura é uma *geometria cubista*, ou seja, uma geometria figurativa da forma em estado puro.

convenções e a prudência dão lugar a regras e estruturas. Ao mesmo tempo, o poder da criação, antes disperso, concentra-se em um momento. E se o direito, assim como a música, é mera estrutura, qualquer conteúdo pode ser acomodado em suas formas. A criação, em ambos os casos, configura-se como um momento de absoluta liberdade e soberania, representado pelo *Auctoritas non veritas facit*. hobbesiano ou pela figura do gênio criativo quinta-essenciado no último Beethoven, incapaz já de escutar fisicamente sua própria obra. O resultado – o texto – não admite ornamentos, acréscimos ou qualquer outro tipo de manipulação ilegítima. Produção e reprodução são assim completa e definitivamente separadas; legislador e compositor aparecem como figuras dominantes, às quais juízes e músicos estão submetidos, na sua condição de intérpretes do texto autoritativo.

A impossibilidade desse fim incide em seu caráter ideológico. Como manifestaram as escolas antiformalistas ou autores positivistas como Kelsen, Ross ou, em menor grau, Hart, a inferência de conclusões individuais a partir de normas gerais, formuladas como enunciados universais, não é uma operação puramente cognitiva, mas, em parte, volitiva. Por outro lado, tampouco o surgimento do metrônomo, no início do séc. XIX, serviu para consagrar essa divisão de poderes.

4 EM CONCLUSÃO

Partimos da aparente alienação entre dois mundos herméticos e fechados em si mesmos, direito e música, perseguindo uma intuição que nos coloca atrás do traço de afinidades ignoradas; algumas periclitantes, outras pouco evidentes. Essa busca, ainda tateante, emprega as classificações resultantes da taxonomia relacional – (*de, na, como*) – entre direito e literatura; mesmo que seja para destacar as especificidades que a projeção de tais classificações, no campo da música, nos oferece. A conceituação da música como significando que transcende a experiência estética, isto é, como discurso social e político, é inseparável da sua regulamentação jurídica: a proibição não é consequência, mas causa do caráter contracultural da música. Acima de tudo, é necessário entender o modo de significação da música. A música cantada é literatura; o discurso sonoro, por outro lado, carece de conteúdo proposicional. Ao contrário da linguagem verbal, a linguagem musical não formula uma teoria sobre o

mundo; a música não denota, mas evoca, apelando para as nossas emoções e sensibilidade. É por isso que, desprovido da palavra, o direito *como* música indica o caminho da metáfora (que não é o da mera alegoria) e das analogias com as formas musicais abstratas: sinfonia, variação, fuga. Mas é com a interpretação, a assincronia entre a criação e recriação e a ação mediadora que vai da escrita à reprodução, que o direito e a música convergem em um território que transcende o meramente analógico, referencial ou especular. O problema da interpretação admite traçar paralelos a partir do caráter essencialmente textual que, com o extraordinário desenvolvimento e sofisticação da codificação e da notação que, respectivamente, o direito e a música adotam na modernidade. A autoridade que é atribuída aos textos legais e às partituras redefine as ideias de normatividade e de autenticidade; o *ex post* consuetudinário transforma-se em um *ex ante* legislativo e o intérprete se destina a ser reduzido a mero e neutro transmissor. Talvez essa aproximação do direito à música tenha servido apenas para revelar uma proximidade nem sempre notada. Ou talvez tenha conseguido algo mais: aquela nuance ou aquele detalhe central que somente a reiteração torna visível.

REFERÊNCIAS

ALPERN, Wayne. Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq. *Cardozo Law Review*, v. 20, p. 1460-1511, 1999.

AMAYA, Amalia. Exemplarism and Judicial Virtue. *Law & Literature*, v. 25, issue 3, p. 428-445, 2013.

ANNUNZIATA, Filippo; COLOMBO, Giorgio Fabio (eds.). *Law and Opera*. [s.l.]: Springer, 2018.

ARBAN, Erika. Seeing Law in terms of Music: A Short Essay on Affinities Between Music and Law. *Les Cahiers de Droit* 67, v. 58, n. 1-2, p. 67-86, 2017.

BALKIN, Jack M.; LEVINSON, Stanford. Law, Music, and Other Performing Arts. *Faculty Scholarship Series*, 279, 1991. Disponível em: http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/279. Acesso em: 25 maio 2019.

BALKIN, Jack M.; LEVINSON, Stanford. Interpreting Law and Music: Performance Notes on “The Banjo Serenader” and “The Lying Crowd of Jews”. *Faculty Scholarship Series*, 252, 1999. Disponível

em: http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/252. Acesso em: 25 maio 2019.

BASTIDA FREIXEDO, Xacobe. La teoría dodecafónica del Derecho. Una interpretación sociologista del pensamiento kelseniano. *Revista de Estudios Políticos*, n. 116, p. 281-302, 2002.

BRANCO, Patricia; NITRATO IZZO, Valerio. Intersections in Law, Culture and the Humanities. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 112, p. 45-72, 2017.

BRUNELLO, Mario; ZAGREBELSKI, Gustavo. *Interpretare: Dialogo tra un musicista e un giurista*. Bolonia: Il Mulino, 2016.

CALVO GONZÁLEZ, José. Derecho y Literatura. Intersecciones instrumental, estructural e institucional. *Anuario de Filosofía del Derecho*, n. 24, p. 307-332, 2007.

CALVO GONZÁLEZ, José. Derecho y Literatura. Intersecciones instrumental, estructural e institucional. In: CALVO GONZÁLEZ, José (coord.). *Implicación Derecho Literatura: contribuciones a una teoría literaria del derecho*. Granada: Comares, 2008. p. 3-27.

CALVO GONZÁLEZ, José. *Direito curvo*. Trad. André Karam Trindade, Luis Rosenfield e Dino del Pino. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2013.

CATERINI, Mario. La creatividad de la interpretación: Una comparación entre el Derecho Penal y el arte musical. *Derechos y Libertades*, n. 32, p. 49-78, 2015.

FRANK, Jerome. Words and Music. In: FRANK, Jerome. *Courts on Trial. Myth and Reality in American Justice*. New York: Atheneum, 1973. p. 292-309.

FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. Trad. Francisco Campillo. Madrid: A. Machado, 2012.

FURTWÄNGLER, Wilhelm. *Conversaciones sobre música*. Trad. Joan Fontcuberta. Madrid: Acantilado, 2011.

GARCÍA VALDÉS, Carlos. *Castigos, delitos y bel canto*. Madrid: Edisofer, 1988.

GINSBURG, Ruth Bader; VERILLI, Don; FREUD, Anthony. Arias of Law: The Rule of Law at Work in Opera and the Supreme Court. ABA Section of Litigation, 2012. *ABA Annual Meeting, August 2-5 2012*.

GROSSFELD, Bernhard; HILLER, Jack A. Music and Law. *International Lawyer*. v. 42, issue 3, p. 1147-1180, 2008.

KELSEN, Hans. *Problemas capitales de la teoría jurídica del Estado: Desarrollados con base en la doctrina de la proposición jurídica [1911, 1923]*. Trad. Wenceslao Roces. México D. F.: Porrúa, 1987.

KORNSTEIN, Daniel J. *The Music of the Laws*. New York: Everest House, 1982.

KORNSTEIN, Daniel J. Introductory Remarks: Panel on Politics. *Cardozo Law Review*, n. 20, p. 1331-1334, 1999.

LEUNG, Gilbert. Law is a Fugue. *Critical Legal Thinking*, 2018 Disponível em: <http://criticallegalthinking.com/2018/03/15/law-is-a-fugue/>. Acesso em: 25 maio 2019.

LOPES, Mônica Sette. A Metaphor: Music and Law. *Revista da Faculdade de Direito da UFMG, Nº Especial – 2nd Conference Brasil-Italy*, p. 285-303, 2017. Disponível em: <https://www.direito.ufmg.br/revista/index.php/revista/article/viewFile/1833/1736>. Acesso em: 25 maio 2019.

MANDERSON, Desmond. Fission and Fusion: From Improvisation to Formalism in Law and Music. *Critical Studies in Improvisation*, v. 6, issue 1, 2010.

MANDERSON, Desmond. Towards Law and Music. *Law Critique*, n. 25, p. 311-317, 2014.

MANDERSON, Desmond. *Songs without Music: Aesthetic Dimensions of Law and Music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

NITRATO IZZO, Valerio. Playing the Law: on Musical Performance and legal Interpretation. In: GIZBERT-STUDNICKI, Tomasz; KLINOWSKI, Mateusz (org.). *Law, Liberty, Morality and Rights*. Varsóvia: Walters Kluwers Polska, 2010. p. 38-46.

NUSSBAUM, Marta. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.

PETERSEN, Hanne. On Law and Music: From Song Duels to Rhythmic Legal Orders. *Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law*, n. 41, p. 75-87, 1998.

PETERSEN, Hanne. Peripheral Perspectives on Musical Orders. *Cardozo Law Review*, v. 20, p. 1683-1694, 1999.

PIPER, Tina. The Improvisational Flavour of Law, the Legal Taste of Improvisation. *Critical Studies in Improvisation*, v. 6, issue 1, 2010.

POSNER, R. *Law and Literature: A Misunderstood Relation*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1988

PRATELLI, Giulia. Diritto e Musica: il terreno comune dell'interpretazione. l'esperienza di arturo toscanini e gustav mahler. *ISSL Papers* 10, 2017. Disponível em: [http://amsacta.unibo.it/5565/1/Pratelli ISSL Papers 2017 Vol 10.pdf](http://amsacta.unibo.it/5565/1/Pratelli_ISSL_Papers_2017_Vol_10.pdf). Acesso em: 25 maio 2019.

RAMSHAW, Sara. The Creative Life of Law: Improvisation, Between Tradition and Suspicion. *Critical Studies in Improvisation*, v. 6, issue 1, 2010.

RAMSHAW, Sara. *Justice as Improvisation: The Law of the Extempore*. Oxford: Routledge, 2013.

RAMSHAW, Sara. The Paradox of Performative Immediacy: Law, Music, Improvisation. *Law, Culture and the Humanities*, v. 12, issue 1, p. 6-16, 2016.

RESTA, Giorgio. Variazioni comparatistiche sul tema: "Diritto e Musica". *Comparazione e diritto civile*, 2010. Disponível em: http://www.comparazionediritto civile.it/prova/files/urb_resta.pdf. Acesso em: 25 maio 2019.

RESTA, Giorgio. Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: diritto e música. *Materiali per una storia della cultura giuridica*, v. 41, n. 2, p. 435-460, 2011.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Ana. El Derecho Procesal en el arte, el cine, la literatura y la música: una primera aproximación para neófitos. *ISLL Papers*, n. 10, 2017. Disponível em: http://amsacta.unibo.it/5723/2/Rodriguez_ISLL_Papers_2017.pdf. Acesso em: 25 maio 2019.

SÉVE, Bernard. *El instrumento musical: Un estudio filosófico*. Trad. Javier Palacio Tauste. Barcelona: Acantilado, 2018.

SOUTO, Miguel Abel. Desde la literatura, ópera, cine y televisión hasta las Ciencias jurídicas y el Derecho penal mediante la nueva técnica pedagógica del aprendizaje basado en problemas. *Dereito*, v. 20, n. 2, p. 183-205, 2011. Disponível em: <http://www.usc.es/revistas/index.php/dereito/article/view/134/63>. Acesso em: 25 maio 2019.

SUÁREZ LLANOS, Leonor. Literatura del Derecho. Entre la ciencia jurídica y la crítica literaria. *Anamorphosis - Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 3, n. 2, p. 349-386, 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.32.349-386>.

STEINER JR.; Frederick K. The Music of the Law. *The Green Bag*, v. 7, issue 2, p. 167-168, 2004.

VICENTE MARTÍNEZ, Rosario de. *Las artes contra la pena de muerte*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2010.

WEBER, Max. *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Trad. Javier Noya y Miguel Salmerón. Estudio y edición musicológica de Elena Queipo de Llano. Estudio sociológico de Arturo Rodríguez Morató. Madrid: Tecnos, 2015.

RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo. Estudio sociológico: Max Weber y la sociología de la música. In: WEBER, Max. *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: Tecnos, 2015. p. xcvi–clix.

WEISBROD, Carol. Fusion Folk: A Comment on Law and Music. *Faculty Articles and Papers*, 106, 1999. Disponível em: https://opencommons.uconn.edu/law_papers/106. Acesso em: 25 maio 2019.

Idioma original: Espanhol

Recebido: 30/02/19

Aceito: 01/05/19

TITLE: Denotation and evocation: for a legal melography

ABSTRACT: Recently, we have witnessed the projection of the methodology and epistemological categories of the Law & Literature movement for the other arts and humanities. This work offers an approximation of the relationship between law and music in two movements: first, by analyzing the categorial taxonomy inherited from literary approaches to law (law of music, law in music and law with music); and second, a synchronic approach to address two aspects of the interpretation that the discourse of modernity places at the center of the question: the authenticity of the interpretation and the normativity of the texts that are the object of it.

KEYWORDS: law & music; language; interpretation; authenticity; normativity.