

**Belmiro Jorge Patto**

*Universidade Estadual de Maringá - UEM*

bjpato@gmail.com

## JAZZ E O DIREITO: O QUE PODE A MÚSICA NA DI(K)CÇÃO JURÍDICA?

---

### RESUMO

O presente trabalho trata da interdisciplinaridade da música e do Direito como forma de melhor conhecer e desenvolver conceitos e problematizações no âmbito jurídico. Visa identificar na voz humana a característica principal do próprio humano e nota fundamental para que o Direito possa alcançar seus objetivos enquanto arte/ciência. Aponta para a perda da dimensão sonora do Direito como um de seus problemas fundamentais, perda esta em detrimento da forma escrita formalizada e burocratizada. Apresenta as características principais do jazz enquanto estilo musical e enquanto possibilidade artística originalmente criativa. Aponta no Direito as conseqüências da não observância da oralidade e como resultado a perda da dimensão da alteridade, sua formalização e esterilização na escrita. Ensaia a aproximação da música e do Direito no problema levantado por Alexy em sua doutrina da colisão de princípios. Indica o equívoco da metáfora e propõe soluções através da interação dessa problemática com a música e sua estética.

**Palavras-Chave:** interdisciplinaridade; música; direito; jazz; topoi; voz humana; oralidade jurídica; colisão de princípios; proporcionalidade; polirritmia; ressonância; harmonia.

---

### ABSTRACT

This work deals with the interdisciplinary nature of music and Law in order to better understand and develop concepts and concerns in the legal framework. Aims at identifying the human voice the main characteristic of the very human and fundamental to note that Law can achieve your goals as an art / science. Points to the loss of the sound dimension of Law as one of its fundamental problems, this loss at the expense of writing formalized and bureaucratic. Shows the main characteristics of jazz as a musical style and artistic ability as originally creative. Points in the Law the consequences of non compliance of orality and result in the loss of the dimension of otherness, its formalization and sterilization in writing. Rehearses the approach of music and Law at issue raised by Alexy's collision of principles doctrine. Indicates the misunderstanding of metaphor and proposes solutions through its interaction problem with the music and its aesthetics.

**Keywords:** interdisciplinarity; music; law; jazz; topoi; human voice; legal orality; collision of principles; proportionality; polyrhythms; resonance; harmony.

Anhanguera Educacional Ltda.

Correspondência/Contato  
Alameda Maria Tereza, 2000  
Valinhos, São Paulo  
CEP 13.278-181  
rc.ipade@aesapar.com

Coordenação  
Instituto de Pesquisas Aplicadas e  
Desenvolvimento Educacional - IPADE

Artigo Original  
Recebido em: 17/5/2011  
Avaliado em: 22/5/2011

Publicação: 11 de agosto de 2011

## 1. INTRODUÇÃO

Na dimensão epistemológica da contemporaneidade impossível não referir às questões da interdisciplinaridade, ou transdisciplinaridade, onde os saberes de determinada ciência, ou mesmo arte, se entrecruzam produzindo novos conceitos, novas percepções dos problemas e das soluções que os avizinham. Assim, ao pensar o Direito, seja como ciência seja como arte, o que se verifica é o aumento da produção desses conhecimentos que se comunicam para tentar entender ou repor os problemas que as chamadas sociedades complexas apresentam.

Dessa visada pensamos ser possível entrecruzar conhecimentos de forma produtiva e com alguma contribuição para o entendimento daqueles problemas e soluções.

O presente trabalho, então, busca uma aproximação entre a música e o Direito, mais especificamente o jazz e o Direito. Tal aproximação se deve primeiramente ao fato de que estas duas artes foram e são objeto de nosso interesse, inclusive tendo atuado profissionalmente em ambas. Disso resultou uma percepção para o fato que nos parece bastante grave de que o Direito está perdendo a Voz.

O trabalho apresenta um paradoxo imanente uma vez que estamos atacando o problema da mesma forma que o identificamos como problema, ou seja, se é a utilização da escrita que vem levando a essa conseqüência, nossa *denúncia* e nossa análise pecam do mesmo *vício* de origem.

A não possibilidade de outro meio evidencia e justifica o que vimos *dizer*.

No aspecto formal optamos por utilizar, na estrutura do trabalho, termos que são utilizados nas partituras musicais, aspecto este também abordado como relevante mais adiante, ou seja, a música também pode ser representada pela escrita, só que, diferentemente do (ou como o) Direito é impossível sua completa percepção sem a sua efetivação, a não ser para uma reduzida minoria que tem treino suficiente de leitura para mentalmente acompanhar a escrita musical.

Optamos ainda pela utilização da palavra música grafada em minúscula em contraposição ao Direito, escrita com a inicial maiúscula, não para diminuir uma ou engrandecer a outra, mas justamente para demonstrar que a potência do som, ainda que imperceptível aos olhos é primordial e sutil e ultrapassa mais facilmente os limites territoriais do pictórico.

Assim, o trabalho se estrutura a partir da análise da importância dos sons primordiais nas civilizações humanas, onde se aborda a questão da imanência da sonoridade da voz antes mesmo das palavras.

Num segundo momento, é abordada a aproximação entre a música e a língua, o surgimento das palavras e suas conseqüências. Em seguida o trabalho enfoca a relação propriamente entre o Direito e os sons, bem como o problema da escrita e seus conseqüentes.

Num terceiro momento são retomadas, sob outra perspectiva as características do jazz, suas especificidades em termos de intensidades e possibilidades de aproximação com a produção e aplicação do Direito. O quarto momento é a vez do retorno ao Direito em suas especificidades lingüísticas, sendo usado nessas abordagens a tópica como ponto de contato entre as duas expressões.

Em seguida uma breve hipótese é ensaiada, onde se busca demonstrar a utilidade da presente aproximação e suas possíveis conseqüências para o Direito e o resgate daquela Voz primordial que caracteriza o humano enquanto Humano.

Por fim, nossas considerações finais em *notas* conclusivas.

## 2. ABERTURA: DOS SONS PRIMORDIAIS NA CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL

Desde “a encarnação do Verbo”, pode-se dizer que os sons e as palavras são parte integrante da existência humana. Sem a dimensão sonora – que só é possível na ambiência terrestre ou outra hipoteticamente similar – não haveria o próprio humano, porque como já se afirmou (ARISTÓTELES, 2006, p. 11), a principal característica do humano é a linguagem, ou seja, esta capacidade de significar através de sons e símbolos. Para Norbert Elias, o processo civilizatório requer aquilo que o mesmo conceitua por *figuração*. Para o autor:

O conceito de *figuração* distingue-se de muitos outros conceitos teóricos da sociologia por incluir expressamente os seres humanos em sua formação. Contrasta portanto decididamente com um tipo amplamente dominante de formação de conceitos que se desenvolve sobretudo na investigação de objetos sem vida, portanto no campo da física e da filosofia para ela orientada. Há *figurações* de estrelas, assim como de plantas e de animais. Mas apenas os seres humanos formam *figurações* uns com os outros. O modo de sua vida conjunta em grupos grandes e pequenos é, de certa maneira, singular e sempre co-determinado pela transmissão de conhecimento de uma geração para outra, portanto por meio do ingresso do singular no mundo simbólico específico de uma *figuração* já existente de seres humanos. Às quatro dimensões espaço-temporais indissolivelmente ligadas se soma, no caso dos seres humanos, uma quinta, a dos *símbolos* socialmente aprendidos. Sem sua apropriação, sem, por exemplo, o aprendizado de uma determinada língua especificamente social, os seres humanos não seriam capazes de se orientar no seu mundo nem de se comunicar uns com os outros. Um ser humano adulto, que não teve acesso aos símbolos da língua e do conhecimento de

determinado grupo humano permanece fora de todas as figurações humanas e, portanto, não é propriamente um ser humano. (ELIAS, 2006, p. 25)

Mas não se pode perder de vista a dimensão sonora que ultrapassa a própria fala como ato de expressão e intensidade da própria vida sem a qual não seria possível qualquer desenvolvimento civilizatório, tal qual o conhecemos e concebemos.

Ocorre que no decorrer das evoluções tecnológicas e sociais, a fala e seus sons vêm passando por profundas alterações que ao final nos distanciam cada vez mais dos contatos presenciais que possibilitam a percepção de maneira direta daquelas sonoridades primordiais. E, se vivenciamos hoje uma perda dessa característica fundamental de nossa existência, vale a imprecisão *artaudiana*:

Que retornemos o mínimo às origens respiratórias, plásticas, ativas da linguagem; que colemos as palavras nos movimentos físicos que delas nasceram, e que o aspecto lógico discursivo da palavra desapareça de seu lado físico e afetivo. (LINS, 1991, p. 12)

O tema aqui proposto faz jus a tal reivindicação uma vez que tenta aproximar duas artes fundamentais da existência humana, quais sejam, a música e o direito no sentido de reelaborar os problemas que são colocados por essas expressões e a atualização de suas possíveis soluções.

Da música não paira qualquer dúvida de seu estatuto artístico, já o direito supõe-se uma ciência e renega muitas vezes aquela condição. Já os romanos definiam na época do Direito clássico “a jurisprudência: *juris prudentia est diuinarum atque humanarum rerum notitia, iusti atque iniusti scientia* (a jurisprudência é o conhecimento das coisas divinas e humanas; a ciência do justo e do injusto)” (MOREIRA ALVES, 1965, p. 38).

Não se pode, evidentemente, a partir do conceito afirmar categoricamente tratar-se de ciência nos moldes em que o vocábulo é hodiernamente utilizado. Se formos buscar a origem de tal conceito, vamos encontrar, em verdade, a noção mítica do Direito elaborada pelos gregos que como se sabe tanto influenciou a cultura romana. Por isso a alusão às “coisas divinas e humanas”. Nesse sentido:

O senso de justiça exprime-se em primeiro lugar sob uma forma teológica, mitológica. Por exemplo, em Hesíodo, as histórias de *Temis*, de *Dique*, de *Eunômia*, de *Irene*, de *Nêmesis* e das *Erínias* (*Teogonia*, v. 185, 223, 901 s. etc.). Também Platão terá especial predileção por essa linguagem mítica, própria para exprimir o caráter transcendente do direito (VILEY, 2005, p. 17).

Ademais, como bem ressalta Jaa Torrano, a sonoridade é mesmo a pedra de toque do próprio vocábulo grego que nomeia a Justiça, assim:

Reis são nobres locais que guardavam fórmulas não-escritas (*dikai*) consagradas pela tradição como normativas da vida pública e social. Estes senhores, por seu poderio e riqueza, detinham a autoridade de dirimir litígios e querelas, mediante a aplicação das fórmulas corretas, i.e., *itheieisi dikeisin* (v. 86), cujo conhecimento e conservação era privilégio deles. A palavra *Dike*, que em grego veio a significar “Justiça”, é cognata do verbo latino *dico, dicere* (= dizer), e designava primitivamente estas fórmulas pré-jurídicas. Os reis, portanto, dependiam do patrocínio de Memória, para preservarem as

*dikai*, do de Zeus, para poder aplicá-las em cada caso, e do das Musas, para que esta aplicação fosse eficiente e bem-sucedida, se não também para os fins anteriores (TORRRANO, 1995, p. 28).

Por isso também nos parece que em seus primórdios e, mesmo contemporaneamente, a expressão jurídica além de se imbricar na dimensão sonora da produção ontológica do mundo mítico, estaria bastante aproximada das artes, até porque fruto da produção e da fabulação humanas no que se designa poiética do Direito.<sup>1</sup> Daí a possibilidade da aproximação que aqui ensaiamos.

### 3. PRIMEIRO MOVIMENTO: MÚSICA E LÍNGUA

Segundo noticia FLUSSER (2009, p. 75), o vocábulo grego *musiké* significa “o que é inspirado ao homem pela boca dos deuses”.

Mas, poderia se objetar que duas expressões tão diferentes (o som e a palavra), seriam inconciliáveis, ainda mais no que diz respeito a uma tal aproximação em termos de linguagens técnicas específicas como são o jazz e o Direito. Tal objeção, no entanto, não subsiste à análise mais acurada dos estudos lingüísticos. Ainda com Flusser, quando analisa as línguas flexionais, das quais a maioria dos países ditos ocidentais compartilha, assim assevera:

Assim é a língua no território flexional: potencialmente uma língua falada. Pensamos uma língua a *ser falada*. A própria palavra *língua* o atesta. Qual é o resultado para a poesia *sensu stricto*? Sua atividade reside, conforme foi elaborado, na condensação da língua e na proposição de novas estruturas e novos conceitos. A poesia *sensu stricto* distingue-se da filosofia produtiva e da ciência hipotética pelo tipo de novas estruturas e conceitos que propõe. Propõe inovações do tipo *estético*, isto é, novas vivências. Sendo, entretanto, a vivência das línguas flexionais a língua falada, tendem as inovações da poesia *sensu stricto* a serem faladas. A poesia das línguas flexionais tende para a música. *A música é o lado estético, a vivência das línguas flexionais* (FLUSSER, 2005, p. 169).

Ora, sendo a música a vivência das línguas flexionais, sendo as línguas latinas todas elas flexionais, percebe-se a possibilidade do tratamento ao tema proposto no presente trabalho.

Mas, seria a música uma arte possível de tal aproximação? Suas características seriam tais que refugiriam em um senso comum que invalidariam a tentativa de fazê-la operar como dimensão sonora interessante para o Direito? Pensamos ser possível a aproximação porque a música é capaz de fazer surgir em nosso interior mundos de possibilidades. Nesse sentido:

<sup>1</sup> Veja-se nesse sentido o texto de Willis Santiago Guerra Filho, onde o autor assevera “ser o tipo de discurso que é desenvolvido no âmbito da teoria jurídica de se considerar, em um sentido amplo, um discurso ficcional, poético, ou melhor, “poiético” (do grego *poiésis*, “fazer”, “produzir”, “criar”), já por podermos imaginar várias versões para a história da origem do humano, permanecendo sempre o mesmo desfecho, a saber, o de sermos um ser produzido pelas proibições que se nos impõem e, logo, também, nos impomos.” *In* Por uma poética do Direito: Introdução a uma teoria imaginária do Direito (e da totalidade). *Panoptica Law e-Journal*, virtual, n. 19. Disponível em <<http://www.panoptica.org>>. Acesso em: 23 ago. 2010.

Muitos historiadores, músicos, filósofos e estudiosos das mais variadas especialidades têm se dedicado a estudar a música. Entre eles, alguns contemporâneos como John Cage, Pierre Schaeffer, Steve Reich, Brian Eno e Sílvio Ferraz são citados por Rodrigo Fonseca e Rodrigues (2003) no artigo *A experiência da música e as escutas contemporâneas*. Segundo Rodrigues, todos apontam para diversos modos de invenção e escuta musicais. John Cage expressa a necessidade da apreciação dos ruídos diários, propondo uma independência maior em relação àquilo que se diz de “elite dos sons musicais”. Schaeffer, propondo um tipo de escuta chamada ‘acusmática’ diz que muito do que se acredita escutar está associado a uma experiência visual e auditiva. Entre os minimalistas, como Steve Reich, há uma proposta de escuta musical que se caracteriza pela percepção auditiva para localizar as gradações de som, seu valor timbrístico, sem respeitar uma continuidade sonora. Já Brian Eno introduz a noção de *ambient music*, dada pela relação entre o ato de escutar música e o espaço, acionando a sonoridade na sua integração ao meio ambiente em que o ouvinte estiver presente. Por fim, Rodrigo Fonseca cita Sílvio Ferraz, músico e pesquisador que trata de umas escutas múltiplas, correspondentes às variadas formas de composição, dentre elas a escuta *textural*, uma escuta das “nuanças do espectro sonoro”, propiciando que o ouvinte vagueie entre os seus espaços. O que podemos observar de comum entre os variados estudos aos quais têm se dedicado esses autores é um interesse em discutir a relação entre a música e o campo da percepção humana no ato da escuta. Mas não são apenas os que se dedicam ao estudo da música que tratam dela. Pensadores de expressão incontestável no campo da ciência têm na música uma metáfora fundante para compreender a condição humana, o tempo e o espaço. Destaco Edgar Morin, ‘maestro’ do novo método científico pautado na “religação dos saberes”, na reforma do pensamento e numa educação para a complexidade; Ilya Prigogine (1917- 2003), físico-químico, Prêmio Nobel em Química (1977), considerado pelos físicos de “o poeta da Termodinâmica”, um cientista que apostou no permanente diálogo entre homem e natureza e na religação do campo científico com outras áreas do saber, entre elas as ciências humanas, a filosofia e a arte; e, por fim, Werner Heisenberg (1901- 1976), físico que formulou o *princípio da incerteza* e que tinha uma visão de ciência como construção humana indissociável da arte. (MARTON, 2005, p. 49)

De outro lado, também na música vamos encontrar problemas da relação entre sua produção e a escrita que demonstram o quão frutíferas podem ser as análises aqui tratadas. Nesse sentido:

O tema da relação entre o espaço e o tempo na música é tratado por Pierre Boulez no ensaio dedicado à obra de Paul Klee, em que analisa a relação entre música e pintura, do qual extraímos a observação: “E, no passado assim como hoje, o músico está sempre diante do mesmo dilema: o da confusão do espaço e do tempo”. Ao afirmá-lo, Boulez se refere a uma contradição que o músico experimenta a partir do momento em que é inventada uma grafia de sons. A notação musical introduz critérios visuais, baseados em categorias do espaço, que, segundo o compositor francês, passam a influenciar a arte de compor, contrapondo-se aos critérios sonoros com que o músico lida, baseados em categorias do tempo. (TERRA, 2000, p. 111)

Assim, o que se busca no presente trabalho, é através da percepção musical e dos processos que estão nela envolvidos, se possa daí construir analogias<sup>2</sup> válidas para o Direito, sua produção e aplicação, como adiante se desenvolverá.

<sup>2</sup> “Analogia não é repetição do mesmo. É, antes, seu desdobramento, possibilidade infinita de linguagem”. (TEMES, 2008, p.144).

#### 4. SEGUNDO MOVIMENTO: *JURIS DICTIO*

Como já referido, o Direito desde os seus primórdios guarda uma íntima relação com a palavra pronunciada, inclusive como fórmula que seria de caráter religioso e mesmo mágico. Desse modo:

O bom êxito dos reis em sua função judicatória dependia sobremaneira de suas “palavras de mel”, do dom da sedução persuasora. Esta capacidade de “persuadir com brandas palavras”, tanto quanto a conveniência geral da sentença dada no julgamento, é que asseguravam aos reis o gozo da boa reputação e popularidade. Além disso, a administração da justiça não era de modo algum um ato meramente cívico, mas também de caráter religioso e até mágico,—na medida em que a ordem social não se distinguia ainda, para a mentalidade mítica e arcaica, da ordem natural e até da ordem temporal (i.e., cronológica). A injustiça social acarretaria distúrbios nas forças produtivas e na ordem da natureza: peste e esterilidade nos rebanhos, escassez nas colheitas e portanto penúria e fome, e ainda filhos que não se assemelham aos pais ou que já nascem encanecidos (cf. *Trabalhos*, vv. 180-200 e 214-247). A manutenção da boa ordem social pelos reis era solidária da ordem da natureza e dos acontecimentos, a sacralidade da justiça social transcendia o caráter civil das ações ao envolver o próprio cosmo e suas forças fecundantes e produtivas.

Encontrar a fórmula correta, pronunciá-la com autoridade e inculcar a aceitação dela no ânimo dos contendentes é praticar a reta justiça, e assegurar a pacificação social e a ordem da natureza (pela mutualidade desta com a justiça). (TORRANO, 1995, p. 29)

No entanto, o que nos parece fundamental é a percepção de que o Direito vem perdendo sua dimensão vocal, portanto, sonora.

Importa salientar que este problema já havia sido percebido por vários pensadores e que tal questão não passou ao largo da doutrina pátria. Nesse sentido:

O caráter em si repressivo da escritura, especialmente aquela fonética, com alfabeto, é suscitado por Jacques Derrida (1930-2004), em sua obra “Gramatologia” (*De la grammatologie*, 1ª. ed. bras. 1973), na esteira de J. J. Rousseau: “Mais racional, mais exata, mais precisa, mais clara, a escritura da voz corresponde a uma melhor polícia. Mas, na medida em que ela se apaga melhor do que qualquer outra diante da presença possível da voz, ela se representa melhor e lhe permite ausentar-se com o mínimo de danos (...) Pois a sua racionalidade a afasta da paixão e do canto, isto é, da origem viva da linguagem (...) Correspondendo a uma melhor organização das instituições sociais, também dá o meio de dispensar mais facilmente a presença soberana do povo reunido”. A representação abstrata através da escrita é empregada na elaboração de normas jurídicas na forma de decretos redigidos por representantes políticos que “falam”, i.e., escrevem e lêem a *Lex*, enquanto os representados “emudecem”. Nessas condições, “o corpo político, como corpo do homem, começa a morrer desde o nascimento, e traz, em si mesmo, as causas de sua destruição”. (GUERRA FILHO, 2009, p. 123-124).

Nascido *jurisdição*, com a atuação de *advogados* nas *audiências*, o Direito tem mesmo características originais bastante sonoras. Mas o fato é que tal dimensão foi totalmente absorvida pela escrita deixando uma enorme lacuna no que respeita a verbalização enquanto enunciação do Direito. Um mutismo empobrecedor da dimensão humana da voz, isolando as pretensões em montanhas de papel e tinta que adormecem silentes nos meandros burocráticos daqueles que têm a função de *dizer* o Direito.

E mesmo a função legislativa, típica dos países categorizados como de *Civil Law*, ainda aí houve um nítido empobrecimento da verbalização, uma vez que ao final o que vem a público é o texto legal que *sintetiza* as discussões e os debates dos representantes. A

lei passa então a fazer parte de um sistema geral de escritura chamado ordenamento jurídico e raramente será enunciada, portanto raramente fará parte da *vida* das comunidades onde vigem.

Disso parte nossa escolha de tratar esta aproximação de duas expressões culturais que, pretende-se demonstrar, podem atuar *pari-passu* naquilo que Deleuze nomeia de síntese disjuntiva.

Ora, o processo consiste em um percurso de intensidades que, longe de se equivalerem, ocasionam uma avaliação permanente. A síntese disjuntiva confunde-se então, em última instância, com essa avaliação e com o Eterno Retorno nietzschiano interpretado como seletivo. Se compreendemos que não sejam escolhidos os modos de existência que voltam “uma vez por todas”, é preciso entender com o maior cuidado a radicalidade do modo que a isso se opõe e que supera a prova - porque se mostra capaz de voltar “por todas as vezes” (LS, 349). Não se trata de uma existência que muda de modo, mas de uma existência cujo modo é suspender todo modo: princípio de uma ética nômade cuja fórmula é “devir-todo-mundo”, “devir-imperceptível” (MP, 342-3). Não vamos considerar essa existência como retraída ou mesmo contemplativa no sentido comum, ela que consiste, em suma, em se igualar ao mundo para vivê-lo na realidade de suas intensidades: ao contrário, ela implica a maior atividade “maquínica”, uma incessante construção de “agenciamentos” sob a regra do involuntário.

A síntese disjuntiva (ou disjunção inclusa) é o operador principal da filosofia de Deleuze, o conceito assinado entre todos. Pouco importa que seja um monstro aos olhos dos chamados lógicos: Deleuze, que definia de bom grado seu próprio trabalho como a elaboração de uma “lógica”, criticava a disciplina institucionalizada sob esse nome por reduzir exageradamente o campo do pensamento ao limitá-lo ao exercício pueril da reconhecimento, e por assim justificar o bom senso satisfeito e obtuso aos olhos do qual tudo o que da experiência abala os dois princípios de contradição e do terceiro excluído é puro nada, e vão, todo empreendimento de aí discernir o que quer que seja (QPh, cap. 6). O pensador é antes de tudo clínico, decifrador sensível e paciente dos regimes de signos produzidos pela existência, e segundo os quais ela se produz. Seu ofício é construir os objetos lógicos capazes de dar conta dessa produção e levar assim a questão crítica a seu mais alto ponto de paradoxo: ali onde são focalizadas condições que não são “maiores que o condicionado” (esse programa conduz diretamente ao conceito de disjunção inclusa). Deleuze, portanto, protesta com veemência contra a confusão do irracionalismo e do ilogismo, conclamando por “uma nova lógica, plenamente uma lógica, mas que não nos reconduza à razão”, uma “lógica irracional”, uma “lógica extrema e sem racionalidade” (FBL, 55; CC, 105-6). O irracionalismo deleuziano não deve permanecer um rótulo vago, propício a todos os mal-entendidos e malignidades. Ele comporta pelo menos dois aspectos fortes, que compõem igualmente o programa de “empirismo transcendental”: refutação do fundamento (a necessidade dos conceitos deve ser buscada do lado do involuntário de um encontro), lógica da síntese disjuntiva ou disjunção inclusa, ou ainda da complicação (os princípios de contradição e de terceiro excluído não exercem sua jurisdição senão sobre um domínio derivado). (ZOURABICHVILI, 2004, p. 57).

Dessa forma, música e Direito podem estar nesta disjunção inclusiva que opera nas intensidades, que aqui se identifica com a dimensão sonora destas duas expressões artísticas. O que se busca, portanto, não é especificamente o *logos* da comunicação, mas as máquinas abstratas dos sons primordiais.

As máquinas abstratas não funcionam como um sistema de codificação que viria sobrepor-se do “exterior”, sobre as estratificações existentes. No quando do movimento geral de desterritorialização que evoquei a pouco, constituem uma espécie de *matéria de mutação* - o que chamo de “matéria de opção” - composta de cristais, possíveis catalisadores de conexões, das desestratificações e das reterritorializações tanto do mundo vivo quanto do mundo inanimado. Marcam, em suma, o fato de que a desterritorialização, sob todas as suas formas, “precede” a existência de estratos e territórios. Não sendo “realizáveis” num puro espaço lógico, mas unicamente através de manifestações maquínicas contingentes, não constituem nunca uma simples



combinatória; implicam sempre o agenciamento de componentes irreduzíveis a uma descrição formal. “Descendo” dos campos pragmáticos aos agenciamentos, dos agenciamentos aos componentes, depois dos componentes às matérias de expressão, veremos que não passaremos necessariamente do complexo ao simples. Não poderemos nunca estabelecer hierarquia sistêmica definitiva entre o elementar e o composto. O elementar pode sempre, em certas condições, fazer emergir potencialidades novas; *proliferar* e implicar remanejamentos no seio dos agenciamentos aos quais se refere. Também, mais que partir de um nível elementar que corre o risco de não ser senão um logro, a análise se aterá a não simplificar nunca, a nunca reduzir o que parece preferível chamar de um *nível molecular*. As moléculas maquínicas podem ser portadoras de chaves de codificação que conduzem aos mais diferenciados agenciamentos. (GUATTARI, 1988, p. 14-15).

Trata-se de perceber como as intensidades musicais advindas da voz humana numa linguagem sonora que, embora não se utilizando das palavras denota as nuances das possibilidades de enunciação verbal, são capazes de, tanto na música quanto no Direito, produzir sentidos ou contextos. Assim, em seu momento de produção/enunciação, os debates no *Parlamento* são de suma importância no processo de forma(liza)ção do Direito, bem como as manifestações das chamadas sustentações orais dos *advogados*, ou ainda o *veredito* nas sessões de um Tribunal do Júri.

Em interessantíssimo trabalho sobre o esquecimento da língua, HELLER-ROAZEN, investigando a obra *De vulgari eloquentia* de Dante, onde este argumenta que a fala humana sempre começou com uma exclamação, fruto do desespero da consciência de sua situação existencial, assim analisa o problema:

Qual o significado de a forma primordial de fala humana não ser uma afirmação, uma pergunta ou uma nomeação, mas uma exclamação? A observação de Dante, tomada ao pé da letra, presta-se à confusão, pois define menos as condições empíricas da fala do que as condições estruturais que permitem a definição da língua como tal. Essas condições, Dante sugere, são as da interjeição: no instante em que há uma exclamação pode haver uma língua, mas não antes disso; uma língua que não admitisse o grito não seria verdadeiramente uma língua humana. Talvez por causa disso a intensidade da língua não seja tão grande em nenhuma outra esfera quanto na da interjeição, na onomatopéia, e na imitação humana daquilo que não é humano. Em nenhum outro domínio a língua é mais “si mesma” do que no momento em que parece deixar o âmbito de seus sons e sentidos, assumindo a forma sonora daquilo que não tem – ou não pode ter – uma língua própria: os ruídos dos animais, do mundo natural ou mecânico. É aqui que uma língua, para um gesto além de si mesma, em uma fala que não é fala, se abre para a não língua que a precede e a sucede. É aqui, na enunciação de sons estranhos, que os falantes de um idioma pensavam ser incapazes de produzir, que uma língua se mostra como uma “exclamação” no sentido literal do termo: um “chamado” (*ex-clamare*, *Aus-ruf*), para além ou para alguém de si mesma, nos sons de uma fala não humana, que não consegue nem se recordar completamente, nem totalmente se esquecer. (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 15).

Não seria então necessário aproximar o jurídico das sonoridades verbalizadas nas expressões humanas que estariam como diz o supracitado autor, além e aquém da própria língua? Podem os agenciadores do Direito através dos textos escritos, estritamente, entender com a profundidade necessária aquilo a que são chamados a pleitear e decidir?

Ocorre que os paradigmas do racionalismo iluminista, com pretensões de totalidade e completude, no longo percurso da dita *modernidade* acabaram por eleger a

forma escrita como a mais consentânea com tais pretensões. Seria como se a escrita pudesse de forma definitiva fazer surgir do texto as verdades essenciais do ideal da perfeição humana.

Não se deprecia aqui a importância da escrita enquanto meio que possibilita a fixação das ideias e seus desdobramentos tais como a reflexão e a crítica. Mas, mesmo dentro dessa positividade já se encontra na história mesma do processo de evolução desse meio uma *superficialização* que vai acabar alterando, como não poderia deixar de ser, sua própria função. Assim:

As inscrições são escritas que demandam muito esforço e são produzidas lenta e cautelosamente. São “monumentos” (“*monere*” = contemplar). As sobrescrições são escritas fugazes aplicadas em superfícies, cuja finalidade é ensinar uma mensagem a um leitor. São “documentos” (“*docere*” = ensinar). As inscrições são monumentais, as sobrescrições são documentais. Essa diferença nem sempre é óbvia. Quando os romanos riscaram as placas de cera com seus buris, tratava-se para eles de fixar seus conceitos. Eles queriam documentar. E quando os monges copiavam árdua e cautelosamente uma letra sagrada depois da outra no pergaminho com suas penas de ganso, tratava-se para eles de devoção, de contemplar a divindade; erguer seu monumento. Mas fica o sentimento de que teria sido melhor se os romanos tivessem pincelado e os monges, cinzelado.

Nossa literatura não é monumental (como a da Mesopotâmia), ela não exige circunspeção nem contemplação. Ela é documental, ela quer ensinar e instruir. Nossa literatura não pretende formar sábios, mas doutores. Ela é escrita rapidamente, para ser lida rapidamente. E essa velocidade é uma das explicações para a dinâmica da crescente torrente de textos em que estamos imersos (FLUSSER, 2010, p. 32).

Veja-se que tais mudanças podem ser altamente nefastas para o resultado final do processo de produção/aplicação do Direito. Enquanto, de um lado, a escrita possibilita o incremento da desterritorialização da informação, de outro, ela incrementa também a banalização dos sentidos pela repetição *ad nauseam* dos dados.

Fala-se muito da morosidade da Justiça (em âmbito mundial) advinda da plethora de demandas que inundam as atividades jurisdicionais, e disso pode-se perceber uma tendência do uso cada vez mais intenso dessa sobrescrição citada por Flusser. Em nosso sistema processual civil, por exemplo, pode o Juiz deixar de promover a chamada audiência de conciliação se entender que não será ela frutífera. A prática forense demonstra, no entanto, que nessas ocasiões pouco se abre o próprio Magistrado à oitiva dos interessados, perdendo-se muitas vezes tais oportunidades. Sintomático, também, o recente caso da Meta 2 do Poder Judiciário brasileiro<sup>3</sup>, a indicar uma tendência à celeridade como um fim em si mesma.

<sup>3</sup> O Conselho Nacional de Justiça, criado pela Emenda Constitucional n. 45, instituiu uma série de *metas* que o Poder Judiciário brasileiro deveria atingir. Nesse sentido: No 2º Encontro Nacional do Judiciário, realizado no dia 16 de fevereiro, em Belo Horizonte (MG), os tribunais brasileiros traçaram 10 metas que o Judiciário deve atingir no ano de 2009 para proporcionar maior agilidade e eficiência à tramitação dos processos, melhorar a qualidade do serviço jurisdicional prestado e ampliar o acesso do cidadão brasileiro à justiça. Atualmente, o Judiciário está empenhado em alcançar a Meta 2: “Identificar os processos judiciais mais antigos e adotar medidas concretas para o julgamento de todos os distribuídos até 31.12.2005 (em 1º, 2º grau ou tribunais superiores)”. O objetivo é assegurar o direito constitucional à “razoável duração do processo judicial”, o fortalecimento da democracia, além de eliminar os estoques de processos responsáveis pelas altas taxas

Por isso se entende aqui que não pode o Direito perder essa importante dimensão de sua própria produção que é justamente a sonoridade da oralidade.

No entanto, ao eliminar através da escrita a dimensão sonora da fala humana, o Direito se esteriliza para a própria produção de símbolos, seja de autoridade, seja de coerção, seja de emancipação. Mesmo numa perspectiva metafórica pobre que identificaria o juiz com o pai autoritário, como obedecer estritamente a ordens escritas sem a gravidade impositiva da ordenação, a suavidade eloqüente da persuasão, ou a afetividade de um conselho apaziguador que só a voz humana consegue comunicar?

De um outro ponto de vista, mas, ainda assim aproveitável ao que vimos afirmando é a perspectiva de AGAMBEN (2006), com supedâneo em Heidegger, quando afirma:

Quem chama, na experiência da Voz, é, para Heidegger, o próprio *Dasein* das profundezas do seu ser estranhado na *Stimmung*. Chegando, na angústia, ao limite da experiência de seu ser lançado, sem voz, no lugar da linguagem, o *Dasein* encontra outra Voz, ainda que esta Voz chame somente no modo do silêncio. O paradoxo aqui é que a própria ausência de voz do *Dasein*, o próprio “silêncio vazio” que a *Stimmung* lhe havia revelado, transmuta-se agora em uma Voz, mostra-se, aliás, como já sempre determinado e “entonado” (*gestimmt*) com uma Voz. Mais originário do que o ser lançado sem voz na linguagem é a possibilidade de compreender o chamado da Voz da consciência, mais originário do que a experiência da *Stimmung* é a experiência da *Stimme*. (...) É esta dupla negatividade que caracteriza a estrutura da Voz e a constitui como o mais original e *negativo* (isto é, abissal) fundamento metafísico. Sem o chamado da Voz, até mesmo a decisão autêntica (que é essencialmente um “deixar-se chamar”, *sich vorrufenlassen*) seria impossível, como seria impossível também a assunção, da parte do *Dasein*, de sua possibilidade mais própria e insuperável: a morte (AGAMBEN, 2006, p. 81-82).

É esta Voz original é o que constitui especificamente o humano, e que, enquanto tal, nos parece, está presente também no Direito, uma vez que o mesmo A. afirma que “a experiência da Voz – pensada como puro e silencioso querer-dizer e com puro querer-ter-consciência – revela mais uma vez a sua *fundamental* função ontológica” (Idem, p. 84).

Sendo a Voz a condição de possibilidade da linguagem, de se observar estar também presente na música, e mais especificamente no jazz, nosso tema seguinte.

---

de congestionamento. Neste sentido, os tribunais e associações sob a coordenação do Conselho Nacional de Justiça, criaram a campanha “Meta 2: bater recordes é garantir direitos”. Trata-se de um desafio que o Judiciário deve superar e um serviço que a sociedade merece receber. Disponível em: <<http://www.cnj.jus.br/index.php?Itemid=963>>. Acesso em: 25 ago. 2010. Apesar da louvável intenção, nada se fez em termos de adequação das estruturas do próprio Poder Judiciário para se atingir tais fins, e, diga-se, estruturas estas que em grande parte são as responsáveis por tal congestionamento.

## 5. PRIMEIRO RITORNELO<sup>4</sup> – DESTERRITORIALIZANDO OS SONS: DAS ESPECIFICIDADES DO JAZZ

A escolha do estilo *jazz* é no sentido de, além do já exposto, tentar indicar algumas características comuns entre tal expressão musical e a forma de produzir Direito.

Primeiramente, cumpre fornecer ao leitor menos familiarizado com este estilo musical os pontos distintivos que se pode dizer, caracterizam o *jazz*. Assim:

*As performances de jazz são estruturadas ao redor de composições que são, por sua vez, estruturadas, de forma solta, por arranjos musicais parciais chamados temas. O tema de uma composição define, pelo menos, uma seqüência de acordes, uma ideia melódica básica e, normalmente, um andamento aproximado. Os músicos de jazz podem tocar um tema em qualquer clave, usando uma variedade de ritmos e harmonias alteradas que eles introduzem enquanto tocam a composição. A improvisação se faz ao redor do tema, que normalmente é tocado “direto” (sem muitos adornos improvisacionais) no começo da composição, depois passa por improvisações e, finalmente, é retomado e tocado novamente como a conclusão. O tema é apresentado na composição sugerindo um ritmo, uma harmonia e uma melodia particulares. A composição é, então, trabalhada deste ponto de partida por meio da improvisação, na qual diferentes interpretações da ideia inicial são oferecidas e novas ideias e outras interpretações podem ser exploradas. Apesar do tema ser normalmente tocado explicitamente somente no começo e no fim de uma composição, a estrutura contida no tema é implicitamente mantida o tempo todo. (...) De fato, os jazzistas muitas vezes mantêm o tema em suas cabeças (isto é, em sua imaginação auditiva) enquanto tocam e o usam não somente como um foco improvisacional, mas para se orientarem em relação a sua posição temporal, harmônica e melódica na música (HATCHE, 2002, p. 22).*

Tal processo, como se percebe, se aproxima bastante daquilo que foi definido como síntese disjuntiva acima uma vez que sua atualização se dá no momento mesmo da execução, ou seja, não há nada pré-definido em termos dessa mesma atualização, não há roteiros ou mesmo combinações entre os músicos, mas acontecimento puro. Aliás, esta maneira de produção da música não é exclusiva do *jazz*, mesmo na música *erudita/contemporânea*, alguns autores dela também se utilizam.

*A introdução de elementos indeterminados na música vem atender à necessidade de uma estruturação sonora mais flexível. Os sons passam a ser organizados sem que se recorra a modos de formar pré-determinados. A nova estética musical inaugura a pesquisa de formas abertas, que se configuram como um campo de possibilidades, em lugar de se apresentarem para o ouvinte como objetos de arte definidos e acabados (TERRA, 2000, p. 22.)*

Ora, é justamente esta incompletude e indefinição que aqui nos interessa como ponto de encontro entre o *jazz* e o Direito, uma vez que, como apontado, da perspectiva poética, também o Direito está em constante transformação, em constante *devoir*. Pode-se mesmo arriscar dizer que se está diante do que vem sendo denominado em outras searas artísticas de *work in progress*:

<sup>4</sup> Além do sentido estritamente utilizado na escrita musical que indica uma repetição, um “ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. O ritornelo seria portanto do tipo cristal ou proteína (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 167).

A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem.

O uso de linhas de força (*leitmotive* criativos, narrativas) de “irracionalidade”, a incorporação do acaso/sincronicidade, são operações do *work in progress*, no qual o paralelismo entre o processo e o produto são matrizes constitutivas da linguagem (COHEN, 2006, p. 1-2).

O jazz contém também características que podem ser sintetizadas por *topoi*. O termo aqui será utilizado naquele sentido apontado por AGAMBEN (2006), sem olvidar das advertências feitas pelo mesmo sugerindo uma espécie de degradação do conceito num mero tecnicismo mnemônico, onde a tópica vai perder sua “experiência dos eventos da linguagem”, interessando-nos aqui a manutenção de suas características da retórica antiga, e, posteriormente seu ultrapassamento na poética, como segue:

A retórica antiga conhecia, com o nome de *tópica*, uma técnica dos originários adventos de palavra, vale dizer, dos “lugares” (*topoi*) dos quais brota e inicia o discurso humano. Segundo esta tradição de pensamento, que teve uma posição dominante na cultura humanística até os limiares da idade moderna, mais originária do que a dimensão em que se situa a *ratio* (ou *ars iudicandi*, isto é, a ciência – a lógica –, a qual assegura a verdade e a correção do discurso pronunciado, é a *ratio* (ou *ars inveniendi*, que tem experiência do próprio advento do discurso e assegura a possibilidade de “encontrar” a palavra, de ter acesso ao seu lugar. Enquanto a doutrina do juízo não dispõe do acesso originário ao lugar da linguagem, mas pode constituir-se apenas a partir de um ser já dado da palavra, a tópica, por sua vez, concebia o seu ofício como a construção de um lugar para a palavra, e este lugar constituía um *argumento*. O termo *argumentum* deriva do mesmo tema *argu* que é encontrado em *argentum*, e que significa “esplendor, clareza”. *Arguo* significa originalmente “faço brilhar, clareio, abro um caminho para a luz”. O argumento é, neste sentido, o evento iluminante da palavra, o seu ter-lugar (AGAMBEN, 2006, p. 92).

No concernente à poética, adverte o A.:

Não compreendemos, contudo, o sentido daquilo que os poetas chamam de amor enquanto nos obstinamos em colhê-lo, repetindo um secular equívoco, apenas no plano do vivido: não se trata aqui, para os trovadores, de eventos psicológicos ou biográficos, os quais, em seguida, seriam expressos em palavras, mas sim da tentativa de *vivero próprio topoi*, o evento de linguagem como fundamental experiência amorosa e poética (Idem, p. 94). (Grifos no original).

Pois, bem o primeiro *topos* que podemos identificar no jazz seria a *blue note* que é uma característica melódica da utilização de determinado intervalo das escalas musical<sup>5</sup>. É ela que nos induz a um movimento ondulatório na percepção da frase melódica; é como se alguém estivesse conversando de forma afirmativa/exclamativa, induzindo o ouvinte a perceber mais as intensidades do que propriamente a forma musical. Mas há também um

<sup>5</sup> Do ponto de vista sistêmico, consiste em criar uma nota que não consta na escala diatônica tradicional, baixando alguns comas aos terceiro, quinto e sétimo graus da referida escala. Estas transformações tornam uma escala maior numa escala de blues. A escala de blues é usada na maioria dos blues de 8 e 12 compassos, mas também em várias canções populares convencionais com um sentimento “blue”. Esta herança escalar migrou mais tarde para o universo jazzístico. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Blue\\_note](http://pt.wikipedia.org/wiki/Blue_note), acessado em 25.08.2010.

suave nível de melancolia (em inglês, *blues*), quase uma nostalgia que, no entanto, é nostalgia do presente<sup>6</sup>.

Quanto ao ritmo, o jazz trabalha com a síncope que, por sua vez é uma forma de acentuação das figuras rítmicas de forma a deslocar nossas percepções temporais que, em geral, tendem ao chamado tempo forte. Disso resulta um fluxo – porque é como se os compassos deixassem de existir – num pulso contínuo de intensidades.

A síncope faz com que a percepção do ouvinte tenda ao movimento em sincronia com o próprio ritmo. É de se observar que o músico deve ao treino o desenvolvimento das sutilezas dessas expressões, é como dissemos acima sobre a voz, o chamado *swing*, em português na gíria dos músicos se diz *molho*, é também característica primordial, são fluxos aos quais o músico retorna, mais do que *aprende*.

Já se afirmou, com fundamento em Boulez, tratar-se muito mais de uma autonomia imanente.

Debussy criticava Wagner comparando os *leitmotiv* a marcos de sinalização que indicariam as circunstâncias ocultas de uma situação, os impulsos secretos de um personagem. E é assim, num nível ou em certos momentos. Mas quanto mais a obra se desenvolve, mais os motivos entram em conjunção, mais conquistam *seu próprio plano*, mais tomam autonomia em relação à ação dramática, aos impulsos, às situações, mais eles são independentes dos personagens e das paisagens, para tornarem-se eles próprios paisagens melódicas, personagens rítmicos que não param de enriquecer suas relações internas. Então os motivos podem permanecer relativamente constantes ou, ao contrário, aumentar ou diminuir, crescer e decrescer, variar de velocidade de desenvolvimento: nos dois casos eles pararam de ser pulsados e localizados; mesmo as constantes o são pela variação e endurecem mais ainda por serem provisórias e acabam por valorizar essa variação contínua à qual resistem (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 126-127).

Como se percebe, para os A. a música permanece sempre em aberto em termos de possibilidades de atualização de suas potências.

De outro lado, Nietzsche apontava para as características rítmicas da música de forma a identificá-la com a arte apolínea, mais que a dionisíaca, numa complementação necessária entre a embriaguez e a ilusão. Assim :

(...) em outros textos da mesma época, principalmente em “A visão dionisíaca do mundo”, mostra (Nietzsche) claramente que a música não é uma arte puramente dionisíaca. Relacionando-a à questão da vontade, no item 4 desse ensaio, ele afirma que há nela elementos – harmonia e melodia – que traduzem diretamente a dor e o prazer, e outros – ritmo e dinâmica – que acalmam momentaneamente a dor, moderando-a pela medida. A harmonia guarda em sua textura e espessura sonora a essência do querer e, por isso, permanece como elemento específico da música. Já o ritmo é apresentado como fator de ilusão – véu apolíneo jogado sobre o inebriante mundo sonoro. Enquanto a harmonia expressa o núcleo mais íntimo do querer, o ritmo é o símbolo externo da vontade, sua aparência individual que não reflete o todo. O ritmo está no ponto de encontro entre a plástica e a harmonia, o fenômeno e a vontade, a aparência e a essência, o sonho e a embriaguez, o apolíneo e o dionisíaco (DIAS, 2008, p. 212).

<sup>6</sup> “então esta é verdadeiramente, nas palavras de Novalis, nostalgia (*Heimweh*), isto é, ‘desejo de estar em casa em todo lugar’ (*Trieb überall zu Hause zu sein*), de reconhecer-se a si no ser-outro” (AGAMBEN, 2006, p. 127).

Assim, ao mesmo tempo que permanece aberto às possibilidades, o ritmo sincopado funciona como um verdadeiro espaço/tempo (*topos*) do acontecimento musical no jazz. No entanto não se pode perder de vista que há inúmeras linguagens jazzísticas, com inúmeros sotaques que diversificam ainda mais as possibilidades de atualização.

Outra característica, talvez a essencial, é a improvisação, que é uma característica do âmbito do desejo, porque produtiva, poética. É de se notar que a improvisação não é algo novo, surgido do universo da música (Bach já utilizava este meio de liberdade em suas composições), mas também os antigos Cínicos, como afirma BRANHAM (2007, p. 95-119), já viviam sob signo da contingência, e propunham uma forma de vida que se fazia de improviso.

Aqui também há síntese disjuntiva.

Para improvisar o músico precisa abandonar a racionalidade à intuição num movimento que possibilita a desterritorialização do saber formal em prol de um agenciamento rizomaticamente instituído. Isto não significa que o processo criativo seja fruto de algo que já não está presente na música, como se tudo fosse instituído a partir da novidade. Não, é justamente a partir das repetições que advêm as criações.

This schizoanalytic account of the psycho-dynamics of repetition is crucial for understanding the significance of improvisational jazz, which maximizes the proportion of difference over reproduction in repetition. Whereas classical musicians merely reproduce the parts written for their particular instruments by the composer, and play them, moreover, at the tempo dictated by a conductor, a jazz musician is free to vary the notes, the tempo, even the key in which she is playing. Indeed, the imperative of jazz improvisation is always to 'make it new' - not just once (i.e. at the moment of composition), but every time you play. John Coltrane will take a familiar tune - 'My Favorite Things' from Mary Poppins, for example - and put it to flight: adding (and subtracting) notes, changing the melody and tempo; and the resulting improvisation will be different every time he plays it. Improvisational jazz thus epitomizes what Deleuze and Guattari call 'free action' (1987: 395-403, esp. p. 397) - action not programmed in advance, not devoted to any ulterior aim other than maximizing creative difference in repetition.<sup>7</sup> (HOLLAND, 2008, p. 201).

Nunca se está sozinho quando se improvisa, há sempre um *outro* no som<sup>8</sup> que muitas vezes *indica* os caminhos a seguir. Mesmo o erro pode fazer parte do processo criativo sendo incorporado e reterritorializado num outro contexto musical.

Ouvir tem uma importante função no *jazz* improvisacional Essa importância vem do fato da abertura da estrutura no *jazz* (sutileza, subentendido e ambigüidade) significar que a

<sup>7</sup> Em tradução livre: A levada em conta, pela esquizoanalítica, das psicodinâmicas da repetição é crucial para se entender a importância do jazz improvisacional, que maximiza a diferença sobre a repetição na reprodução. Enquanto os músicos clássicos meramente reproduzem as partes escritas pelo compositor para seus instrumentos particulares, tocando-as, ainda mais, com o andamento determinado pelo maestro, um músico de jazz é livre para variar notas, o andamento, até mesmo o tom no qual ele está tocando. Na verdade, o imperativo da improvisação no jazz é sempre "a novidade" - não apenas uma vez (i.e. no momento da composição), mas toda vez que você tocar. John Coltrane vai pegar uma música familiar - 'My Favorite Things' de Mary Poppins, por exemplo - e *viajar*: adicionando (e subtraindo) notas, mudando a melodia e o andamento, e o improviso resultante vai ser diferente a cada vez que ele toca. O jazz improvisacional então epitomiza o que Deleuze e Guattari chamam 'ação livre' - ação não programada de antemão, não buscando qualquer fim ulterior outro que a maximização da diferença criativa na repetição.

<sup>8</sup> Seja dos instrumentos, seja da própria música que se executa.

previsibilidade da atuação dos outros se mantém em um nível mínimo e que as chances de conflito (desarmonias indesejáveis, discordância rítmica) são extremamente altas. Entretanto, em vez de restringir ou mesmo impedir um bom desempenho, esses conflitos podem desafiar os músicos a construírem um sentido com base em padrões inesperados de sons. *Jazzistas* experientes sabem que os erros são definidos pelo contexto, então, se alguém tocar uma nota “errada”, a alteração do contexto pode salvar a situação e, na melhor das hipóteses, produzir uma ideia inusitada. A incorporação do inesperado é essencial para uma boa improvisação no *jazz*. Naturalmente, à medida que os *jazzistas* vão adquirindo mais experiência, sua capacidade de antecipar os movimentos dos outros aumenta junto com sua habilidade de reagir a movimentos inesperados. Frustrar as expectativas antecipadas daqueles com quem se toca torna-se um mecanismo importante para manter o *jazz* “vivo” (HATCHE, 2002, P. 22).

Cumprir observar a importância do ouvir para se poder tocar, ou seja, é necessária essa alteridade para que a improvisação aconteça. São estas intensidades que nos parece de suma importância estejam presentes no produzir Direito.

## 6. SEGUNDO RITORNELO – RETERRITORIALIZANDO A LINGUAGEM: AS ESPECIFICIDADES DO DIREITO

Ora, também o Direito apresenta específicos *topoi*. Aqui, trataremos alguns deles que, pensamos, apresenta relação direta com as questões que aqui se está analisando.

O dá-me o fato, dar-te-ei o direito (*da mihi factum, dabo tibi jus*) corresponde ao nível da improvisação do *jazz*. Observe-se que ocorre uma desterritorialização do fato em direção ao Direito denotando o mesmo movimento intelectual da razão em direção à intuição. A decisão judicial é momento criativo do Direito, rizomaticamente instituída.

Por isso depende também da abertura para o *outro*. Precisamente através da oralidade é que nos parece possível, principalmente ao Juiz, ao menos no que diz respeito ao momento mais crítico da realidade jurídica atual, na formação de sua convicção, perceber aquela dimensão sonora em toda sua inteireza para dela participar, não enquanto mero órgão burocrático ou mesmo de autoridade, mas dialogicamente, como *interlocutor*.

Além, inclusive das propostas habermasianas, mas muito mais num sentido da criação musical, ou seja, percebendo as intensidades e as possibilidades de atualização do Direito para aquele específico caso concreto, que a nosso ver é sempre singular.

Não há espaço aqui para maiores digressões sobre este ponto, mas nos parece que a massificação dos processos fere o princípio da dignidade da pessoa humana. Sabemos, como apontado, do problema da morosidade, mas esta não nos parece a melhor solução (princípio da eficiência); pensamos ser possíveis esforços em outras direções que não firam justamente os pilares da democracia brasileira.



No parece crucial que todos os envolvidos no processo de formação do Direito, desde as discussões no *parlamento*, passando pela sanção presidencial, até sua interpretação/aplicação/efetivação, todos devam ter ao menos a chance de enunciar seus pontos de vista para que a partir das problematizações surgidas desse modo de vida em sociedade, que atualmente é chamado de pós-moderna, possam ocorrer as atualizações dos agenciamentos dos desejos enunciados.

Obviamente que tal posicionamento demanda um outro pensar no Direito, além do dogmático da lógica formal.

A temporalidade do Direito, por isso mesmo, é expressa de forma a corresponder às velocidades e intensidades sociais que lhe informam. Disso decorre, ao menos atualmente, não a percepção de fluxos contínuos, mas, ao contrário, uma temporalidade seccionada pelas máquinas jurídicas da escrita e da burocracia estatal que determinam e restringem a ocorrência das linhas de fuga do tempo. O tempo jurídico, apreendido na forma escrita técnica *imunizadora*, é o tempo do andamento aceleradíssimo sem nuances nem desvios. É o tempo dos dados.

Aqui não há nem mesmo a vertigem necessária para a embriaguez musical, somente a esterilidade do deslocamento na superfície, onde se desintegra o próprio do humano: sua voz, sua sonoridade intensiva e expressiva.

Ainda, o Direito apresenta a necessidade de justiça como importante *topos*. A melodia que embala o ideal de justiça também pode conter estados variados de intensidades valorativas, tais como os intervalos musicais são capazes de induzir estados de afirmação, tensão, melancolia. A busca dessa modulação dos fatos sociais é que permite seja o Direito um sistema aberto, participativo, rizomaticamente instituído.

Mas, ainda assim, falta a voz. Por isso nossa proposta de uma necessidade de aprender a ouvir; sentir a falta do som desse Direito mudo sufocado em pilhas de palavras escritas. É preciso ouvir para voltar a reconhecer a voz humana se comunicando, clamando suas demandas, verbalizando suas intensidades. É preciso voltar a ouvir as nuances, os movimentos ondulatórios das frases quase musicais da voz humana. Perguntar, afirmar, exclamar, exaltar e até mesmo gritar! São mudas nossas petições, são polidas nossas petições, são estéreis nossas petições.

É preciso, escrevem (!) os doutrinadores. Porque também já não têm espaço para dizer. Não há mais tempo para dizer, a não ser no *viva-voz*. Como se aqui fosse possível uma outra formalização do espaço, sem qualquer conseqüência para nós humanos. O espaço em prol do som sem emissor presente, como forma de garantir a esterilidade da voz. Deixar a voz falar somente em condições bastante específicas, vigiadas.

Voz mediada/formalizada, escrita técnica e decisão dogmática são os três momentos de desumanização do Direito contemporâneo uma vez que impedem os fluxos de intensidades próprios da potência da vida que deixam de trespassar o jurídico, imunizando-o, esterilizando-o.

## 7. FUGA: DAS INTENSIDADES SONORAS NAS DICÇÕES JURÍDICAS

Pode-se dizer que o som da voz humana é o veículo que mais aproxima a expressão e intensidade dos afetos. Obviamente que não é um privilégio seu a produção de sons, vivemos num planeta sonoro devido às suas próprias condições.

Certamente, como diz Messiaen, a música não é privilégio do homem: o universo, o cosmos é feito de ritornelos; a questão da música é a de uma potência de desterritorialização que atravessa a Natureza, os animais, os elementos e os desertos não menos que os homens. Trata-se, antes, daquilo que não é musical no homem, e daquilo que já o é na natureza. E mais, o que os etólogos descobriam do lado animal, Messiaen o descobria do lado da música: não há qualquer privilégio do homem, com exceção dos meios de sobrecodificar, de fazer sistemas pontuais. É até o contrário de um privilégio; através dos devires-mulher, criança, animal ou molécula, a natureza opõe sua potência, e a potência da música, àquela das máquinas do homem, tumulto das fábricas e dos bombardeiros. E é preciso ir até esse ponto, que o som não musical do homem faça bloco com o devir-música do som (...) (DELEUZE, GUATTARI, 1997p. 112-113).

Veja-se que mesmo a linguagem é segunda a tal dimensão, uma vez que o surgimento das palavras é posterior a tal vocalização que já comunicava sentimentos como a raiva, o medo, a afeição, etc.

A escrita, por sua vez, é como que uma quarta dimensão já que instrumentaliza o som das palavras no substrato material necessário à sua fixação, levando-se em conta os aspectos do regramento lingüístico que a caracteriza como formalizada. Disso resulta um afastamento brutal do som e do sentido, bem como das intensidades que viabilizariam a sensibilização dos atores/agenciadores do jurídico.

A música, por sua vez, e, principalmente a música dita instrumental, é pura intensidade uma vez que trabalha tão somente os sons, timbres, tessituras e tonalidades. O jazz se apropria desses elementos de forma potente e criativa, levando o ouvinte a perceber a riqueza do mundo sonoro através de sensações e impressões que, no limite, resgata e atualiza as potências da voz humana, sem necessidade de outras mediações. Por isso este contato direto com o sensível nos remete a uma questão importante no jurídico:

É possível a produção jurídica, apesar da escrita, levando-se em conta o som e a intensidade do humano, seu objeto e fim?

Pensamos que sim, principalmente se levarmos em conta as complexidades que hoje se apresentam para o viver em sociedade, que em última instância é o que constitui o

próprio humano. Se o papel do Direito é a vida harmônica, veja-se a metáfora musical reinscrita no próprio conceito de ordem, então as dissonâncias poderiam ser apresentadas não como conflitos em si, mas possibilidades sonoras que tenderiam a se resolver (outro termo utilizado na música), ainda que provisoriamente, em notas ou acordes que funcionariam como complementos de aporias sem especificamente se falar de um fim ou término.

Em outras palavras, não é necessário que haja uma solução para os conflitos, mas talvez composição que termina numa longa fermata deixando soar a nota dissonante que tenderia a uma espécie de desaparecimento espontâneo (*fade out*) no silêncio imanente. Esta busca pela decisão definitiva é bastante característica de um mundo que talvez já não seja o nosso, a partir dos nossos conhecimentos. Veja-se as questões epistemológicas que as chamadas *ciências exatas* vêm se colocando a partir do último século.

Apoteoses nem sempre funcionam como finais desejáveis à vida social. O que se pensa aqui é que as características que são próprias da música também se evidenciam no mundo jurídico.

Essas ideias também nos surgiram a partir do problema proposto por ALEXY (2008, p. 56-57), para *solucionar* o problema dos princípios e, embora os considere pertencentes à dimensão mais abstrata do Direito, entende que seria possível aos mesmos uma materialidade tal que os levariam à *colisão*.

Tal ideia sempre nos incomodou porque demonstra estar alguma coisa inapropriadamente submetida ao mundo da mecânica newtoniana, quando se trata em verdade de elemento da termodinâmica. Por isso nos parece mais adequado falar em *turbulência*.

Ora, levando-se em conta que a música só é possível onde haja a resistência do ar, somente é possível por força de ondas ou turbulências provocadas pelo deslocamento desses elementos sonoros, pensamos na possibilidade de tal aproximação. Mas ainda assim, talvez estaríamos bastante próximos de uma física newtoniana.

Imagine-se, no entanto, que o problema dos princípios esteja mais afeto aos problemas rítmicos que são apresentados na música, enquanto problemas de temporalidade/intensidade. Refiro-me especificamente à polirritmia. Aí sim, talvez, a metáfora seja mais condizente, ou seja, quando há dois pulsos que, embora em tempos diferentes ocorrem simultaneamente, o que se dá não é uma colisão de ritmos, mas durações diferenciadas de simultaneidades singulares. Há uma ressonância de ondas que podem, inclusive, gerar as turbulências.

Ao ouvir músicas que trabalham com a polirritmia a sensação é de um deslocamento espaço/temporal das linhas de fuga da própria subjetividade. Há uma espécie de descentramento do eixo de equilíbrio, mas que, no entanto, não é possível definir e localizar. Esse entre/espço/tempo é o que nos parece ocorrer com o problema dos princípios.

O que se quer dizer é que não é possível a colisão quando do que se trata são as intensidades atualizadas. O que parece ocorrer com os princípios é mais o caso de uma agitação molecular advinda de seu centro de ressonância em relação ao sistema e que em verdade não se anulam, mas interagem nessas mesmas ressonâncias, gerando outros campos de ressonâncias, por isso a possibilidade referida, do aparecimento das turbulências.

Parece-nos que todos os casos apontados na obra em comento, como de colisão, não passam de reverberações das ressonâncias que a própria ordem jurídica incita. Isto porque ainda estamos arraigados a uma visão newtoniana mesma do próprio Direito, ou seja, as leis como a conhecida expressão *direito material* que por subsunção dos fatos são aplicadas.

Em trabalho anterior, PATTO (2009), pensamos ter demonstrado o equívoco desta forma de perceber o fenômeno jurídico, uma vez que para nós a lei escrita é tão-somente uma virtualidade que só se atualiza em seu momento de interpretação/aplicação/efetivação. Assim, mesmo o fato construído processualmente não seria realidade concreta, por isso o que mais nos parece assemelhar com as hipóteses apresentadas pelo A. na obra citada, não são casos de colisão, mas de ressonâncias.

No caso então das polirritmias, não há colisão, mas oscilação, fluxos de intensidades que ora nos fazem perceber um ritmo como prevalente, ora outro, ora ambos. Por isso nos parece ser possível, inclusive, repensar a ideia de proporcionalidade aproximando-a dos problemas de harmonia em música, ou seja, há acordes<sup>9</sup> de princípios que podem soar simultaneamente, criando tensões, dissonâncias, ainda que seja uma nota dominante, outra maior, outra menor, mas todas soando para compor e resolver as intensidades problemáticas dos pulsos poli-rítmicos.

Iniciamos nosso trabalho com uma imprecisão, retornamos a uma outra:

Caminhamos no bosque: de repente um farfalhar de asas ou de relva remexida. Uma perdiz alça vôo e mal a vemos sumir na mata, um porco-espinho se enfia na moita mais densa, estalam as folhas secas em que se revolve a cobra. Não o encontro, mas essa fuga de animais invisíveis é o pensamento. Não, não era a nossa voz. Aproximamo-nos da

<sup>9</sup> Na música o acorde é um conjunto de notas que têm a função de estabelecer o contexto sonoro em que a melodia se desenvolverá. Assim, uma mesma música comporta inúmeras harmonizações, sendo a harmonia o encadeamento dos acordes.

linguagem tanto quanto possível, quase a tocamos, mantida em suspenso: mas o nosso encontro não aconteceu e então tornamos a nos afastar, livres de qualquer pensamento, rumo a casa.

Portanto, a linguagem é a nossa voz, a nossa linguagem. Como agora falas, isto é a ética (AGAMBEN, 2006, p. 147). (Em itálico no original).

Pensar as dimensões simultaneamente, compor, fazer soar as intensidades do Direito na grande sinfonia do vozerio humano, esse o resgate que pensamos necessário.

## 8. CODA

Em *notas* conclusivas podemos afirmar a possibilidade da transdisciplinaridade da música e do Direito, pois ambos necessitam dos sons para se efetivar.

Os sons primordiais que antecedem à linguagem e mesmo à música estão presentes em qualquer forma de comunicação.

A música é um resgate desses sons em outro registro lingüístico, com a potência da desterritorialização da própria linguagem, fazendo-nos perceber diretamente tais intensidades.

O Direito guarda uma primordialidade sonora que vem se perdendo pela utilização da escrita e que por isso mesmo despotencializa o humano do próprio Direito.

O jazz é um estilo musical que permite perceber que as estruturas rígidas nem sempre são necessárias para se chegar atingir processos criativos e produtivos. Ainda, ensina através do exercício da improvisação a percepção do outro na escuta, bem como da utilização do erro como positividade e não como eterna fonte de culpabilização e reparação do próprio erro.

O Direito pode se abrir à oralidade de forma produtiva percebendo a musicalidade que existe na voz humana integrando a alteridade na solução de seus problemas, bem como a lógica produtiva do erro.

Ao perceber na voz o problema das intensidades, esta idéia pode ser transposta para a análise da questão dos princípios jurídicos, não mais comparando-os a entes dotados de materialidade, mas intensidades que ressoam no sistema podendo inclusive gerar turbulências que, no entanto, podem ser resolvidas no sentido musical de que uma harmonia pode se resolver em acordes dissonantes, podendo inclusive a dissonância ser percebida como uma abertura para novas soluções.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: Um seminário sobre o lugar da negatividade. trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 147 p.
- ALEXY, Robert. **Constitucionalismo discursivo**. trad. Luís Afonso Heck. 2 ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. 166 p.
- ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo: Martin Claret, 2006. 272p.
- ARTAUD, Antonin. **Apud** Daniel Lins: **Antonin Artaud**: O artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. 128 p.
- ÁVILA, Humberto. **Teoria dos princípios**: Da definição à aplicação dos princípios jurídicos. 4 ed. São Paulo: Malheiros, 2005. 145 p.
- BRANHAM, R. Bracht. Desfigurar a moeda. A retórica e Diógenes e a invenção do cinismo. In: GOULET-CAZE, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht (Org.). **Os cínicos**: o movimento cínico na antiguidade e o seu legado. trad. Cecília Camargo Bartaloti. São Paulo: Loyola, 2007, 493 p.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 178 p.
- DIAS, Rosa. A música: um jogo com a embriaguez. In: LINS, Daniel; GIL, José (Org.). **Nietzsche/Deleuze**: jogo e música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 230 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. v. 4, Gilles Deleuze e Félix Guattari; trad. Suely Rolnik, v. 4. São Paulo: 34, 1997. 170 p.
- DWORKIN, Ronald. **Levando os direitos a sério**. trad. Nelson Boeirs. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 445 p.
- ELIAS, Norbert. **Escritos & ensaios**; 1: Estado, processo, opinião pública; org. e apresentação, Frederico Neiburg e Leopoldo Waizbord; tradução textos em inglês Sérgio Benevides; textos em alemão, Antonio Carlos de Souza; textos em holandês, João Carlos Pijnappel, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 238 p.
- FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2009. 230 p.
- \_\_\_\_\_. **A escrita**. Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010. 180 p.
- GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico**: Ensaios de esquizo-análise. trad. Constança Marcondes César; Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1988. 320 p.
- GUERRA, Willis Santiago Filho. **Filosofia**: Uma introdução. Teresópolis: Daimon Editora, 2009. p. 123-124.
- \_\_\_\_\_. Por uma poética do Direito: Introdução a uma teoria imaginária do Direito (e da totalidade). **Panoptica Law e-Journal**, virtual, n. 19.
- HATCHE, Mary Jo. Vazios: jazz e estrutura organizacional. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo: RAE, v. 42, n. 3, p. 22, 2002.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. **Ecolalias**. Sobre o esquecimento das línguas. Trad. Fábio Akelrud Durão. Campinas: Unicamp, 2010. 216 p.
- HOLLAND, Eugene. Jazz improvisation: music of the people-to-come. In: O'SULLIVAN, Simon; ZEPKE, Stephen (Eds.). **Deleuze, Guattari and the production of the new**. Londres: Continuum, 2008. 231 p.
- MARTON, Silmara Lúcia. A música e a complexidade das ideias de Edgar Morin, Ilya Prigogine e Werner Heisenberg. **Sessões do imaginário**: cinema, cibercultura, tecnologias da imagem. Porto Alegre: Famecos/PUCRS, 2005, n. 13. p. 49.
- MOREIRA ALVES, José Carlos. **Direito romano**. Rio de Janeiro: Borsoi, 1965. 408 p.
- PATTO, Belmiro Jorge. Virtual e atual: Deleuze & Guattari e a filosofia do direito. **Anais do XVIII Congresso Nacional do CONPEDI**. São Paulo, 04-07 nov. 2009.
- TEMES, José. Retorno da linguagem, intensidade musical. In: LINS, Daniel; GIL, José (Org.). **Nietzsche/Deleuze**: jogo e música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 230 p.

TERRA, Vera. **Acaso e indeterminado na música**: Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC/PAPESP, 2000. 153 p.

TORRANO, Jaa. **Teogonia**. A origem dos deuses. 3.ed. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995, 119 p.

VILLEY, Michel. **A formação do pensamento jurídico moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 486 p.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. 64 p.

---

***Belmiro Jorge Patto***

Doutorando em Filosofia do Direito pela PUC/SP.  
Mestre em Direito Processual e Cidadania pela UNIPAR/PR. Professor Assistente de Direito Processual Penal da UEM/PR. Advogado em Maringá.