A imitação da linguagem na música de *Khôra*

José Eduardo Costa Silva
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória - ES

Resumo: O presente artigo traz uma reflexão filosófica sobre a relação entre retórica e música à luz dos conceitos de *Khôra* e mimese, tal como estabelecidos por Platão, Derrida e Heidegger. Assim, esta reflexão é orientada por procedimentos metodológicos dialógicos e também por procedimentos fenomenológicos, sobretudo quando incide diretamente sobre as obras de arte. Ela tem como objeto de observação exemplos da música para alaúde praticada na França do século XVII, particularmente prelúdios e danças de J. Gallot (1625-1695), François Dufaut (1604-1672) e Johann Gottfried Conradi (†1747), os quais, em seu tempo, foram identificados por seus autores e editores como obras de retórica. A articulação entre conceitos, método e objeto permite deslocar a reflexão sobre a retórica musical para um âmbito mais amplo e originário, qual seja, o âmbito das reflexões sobre as relações entre música, linguagem e ser, ampliando e sustentando, desse modo, o campo de abertura para a investigação do tema abordado.

Palavras-chave: Retórica. Música. *Khôra*. Ser. Mimese. Linguagem.

Imitation of language in Khôra music

Abstract: *This article brings a philosophical reflection on the relationship between rhetoric and music in the light of the concepts of Khôra and Mimese, as established by Plato, Derrida, and Heidegger. Thus, this reflection is guided by both dialogic methodological procedures and phenomenological procedures, especially when focusing directly on works of art. The object of observation includes examples of music for lute practiced in seventeenth-century France, particularly preludes and dances by J. Gallot (1625-1695), François Dufaut (1604-1672), and Johann Gottfried Conradi (+1747), which, at the time, were identified by their authors and editors as works of rhetoric. The articulation between concepts, method, and object allows us to shift the reflection on musical rhetoric to a broader and more original scope of the relationships between music, language, and being, thereby expanding and sustaining the potential field of investigation on this topic.*

Keywords: *Rhetoric. Music. Khôra. Being. Mimese. Language.*

SILVA, José Eduardo Costa. A imitação da linguagem na música de *Khôra*. *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-28, maio/ago. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021b2702.

Recebido em 4/11/2020, aprovado em 8/5/2021

A primeira parte do texto é sobre *Khôra*. A segunda é sobre a Mimese. A terceira é sobre a produção mimética de uma retórica musical.

Khôra: espaço de produção da linguagem

Quem dialoga nos diálogos de Platão senão o pensamento que torna a si mesmo? Eis um sentido da maiêutica de Sócrates. Do mesmo modo, perguntamos a quem se dirigem as perguntas e respostas de uma música. E assim desconfiamos que não há perguntas e respostas onde não há propriamente a interlocução, mas apenas ordens de eventos sonoros desenhados como melos. E esta desconfiança está subtendida na questão proposta por Godard: "alguma vez já conversarmos?"[1]. Falo desta impressão de que os diálogos nunca foram efetivos. Sinto-me como o inútil conselheiro que, ao aconselhar o viciado, suspeita que o desejo de ouvir o que se quer é mais forte do que o de realmente ouvir. Entretanto, há situações que permitem impressões contrárias, como os estados de enamoramento, quando, por exemplo, uma pessoa tem a impressão de ter encontrado alguém que a ouviu. Mas ela nunca saberá se o diálogo realmente houve ou se é produto de sua memória desejante. E há outros momentos semelhantes a esse, como os de uma seção de análise, em que supomos respostas para perguntas não enunciadas. E certamente muito conversam os que compartilham cesuras com o olhar. De fato, conversar sem palavras é hábito. Extraordinário é conversar no silêncio das palavras, como fazem os poetas e os músicos, porque os diálogos surgem como sensações forjadas pelo silêncio do outro.

O silêncio do outro é expressão provisória que aqui introduz o enigmático conceito: *Khôra*. Nesses momentos em que o outro não diz nada que possa ser dito, o silêncio do outro é também o silêncio da linguagem e do pensamento. Deparamo-nos aqui com uma relação ontológica, que nos leva a indagar sobre a existência ou não das coisas às quais a linguagem eventualmente se refere. Assim, Platão pensa *Khôra* originariamente. *Khôra* é o terceiro gênero do ser[2]. Receptáculo do vir-a-ser, mãe do devir. Uma matéria sem forma e sem propriedades, da qual se molda a totalidade dos existentes. *Khôra* é o espaço para o aparecimento das imagens do sensível, cópias do inteligível que constituem o mundo fenomênico que é aberto pela linguagem (PLATÃO, 2004: 50e-52d).

O que é matéria, mas não tem forma e propriedades! O que é espaço, receptáculo de tudo que há! Noções intrigantes e obscuras. Nas palavras de Platão, "uma certa forma invisível e amorfa, que tudo contém e que participa do inteligível da maneira mais embaraçosa e difícil de compreender" (PLATÃO, 2004: 51a). O que é fora do habitual da sensação, posto que não provém de uma concordância entre raciocínio, sensação e crença; "um raciocínio bastardo, dificilmente crível" (PLATÃO, 2004: 52a). Eis o caráter extraordinário daquilo que o pensamento busca alcançar. Considerando que Platão determina o ente como forma (*eidos*), é plausível aventar que *Khôra* seja uma espécie de não-ser que, por necessidade (*ananké*), participa da totalidade do ser e que, como não-ser do ser, é também limite da existência e da linguagem. Por conseguinte, parece justificado o emprego das metáforas do receptáculo e da mãe para determinar *Khôra*:

[1] Refiro-me à questão que permeia e estrutura o enredo do filme *Adieu au Langage* (Suíça/França, 2014), de Jean-Luc Godard.

[2] No *Timeu* Platão determina os três gêneros do ser: 1) aquele à semelhança do qual nasce aquele que se gera (o inteligível); 2) aquele que se gera (o sensível); 3) aquele no qual se gera (o receptáculo) (PLATÃO, 2004: 49a-50d).

> E é conveniente assimilar o receptáculo a uma mãe, o modelo a um pai, e a natureza que está entre os dois a um filho; e saber ainda o seguinte: se a marca impressa vai ser variada e apresentar à vista todo gênero de variedade, aquilo no qual foi impressa não estaria adequadamente disposto a recebê-la se não fosse totalmente desprovido das formas de todas aquelas formas que tem de receber seja de onde for; com efeito, se fosse semelhante a algumas daquelas formas que nele entram, quando se apresentassem formas de natureza contrária ou totalmente diferente, assimilá-las-ia mal, por dar a ver a sua própria aparência (PLATÃO, 2004: 50e).

Depreende-se do excerto o produto da necessidade do receptáculo, qual seja, a de não ter forma e propriedades, é a possibilidade de as coisas possuírem o aspecto de si mesmas. Esta possibilidade é condição para o fenômeno de aparecimento radical do aparente, a partir do qual a linguagem realiza sua função nomeadora. O reconhecimento da existência desse fenômeno fundamenta o pensamento sobre a linguagem que se ergueu entre os gregos e que teve desdobramentos históricos, sobretudo porque consagra a noção de que a linguagem vai ao lugar onde o fluxo constante das imagens do sensível (corpóreo e material) é produzido, em *Khôra*[3].

É de *Khôra* que o filósofo-cientista extrai o conceito mais próximo à origem eidética. É de lá também que vem a palavra do poeta que inaugura a designação. E, por que não dizer, é de *Khôra* que o músico, como qualquer outro ente falante, retira o conteúdo do que ele pretende dizer. *Khôra* é, portanto, uma fonte inesgotável das formas que recebem nomes. Eis uma ideia corrente entre os gregos que desemboca no pensamento de um Platão parmendiano, que acredita que a função dos discursos é a tentativa de estabilizar na linguagem o vir-a-ser, que é ontologicamente móvel:

> De nenhum, e o mais seguro ao tratar com estes elementos é de longe dizer o seguinte: sobre aquilo que vemos estar constantemente a transformar-se de uma coisa noutra, como o fogo, nunca pode proclamar isto é fogo, mas dizer aquilo que é desta maneira é fogo, nem dizer isto é água, mas sempre aquilo que é desta maneira é água, nem nenhum outro, como se tivesse alguma coisa de permanente, que designamos utilizando termos como isto ou aquilo, pensando estar a mostrar alguma coisa. Porque eles fogem e não suportam o "o" nem o "isto" nem o "aquilo", nem qualquer outra palavra que os designe como entidades estáveis (PLATÃO, 2004: 49e).

O excerto destacado sugere que o "isto", o "aquilo", o "o" ou qualquer outra palavra sempre é imprecisa, posto que toca a tensão entre a mobilidade do vir-a-ser e a imobilidade do ser que quer estabilizá-lo. Justamente, o ser que existe na palavra e que permite que esta signifique as coisas que se transformam incessantemente. Desse modo, pode-se atribuir a Platão a noção de que a imagem (corpórea) de uma coisa é diferente da significação, diga-se, da significação construída pela força imobilizadora do ser. E é, pois, justamente em *Khôra*, onde se produzem as imagens para os discursos, que se produz esta diferença (PLATÃO, 2017: 32).

[3] Em nota de tradução (350), Luc Brisson ressalta que o que se produz em *Khôra* é o sensível, corpóreo e material, cópia do inteligível (PLATÃO, 2017: 249). Evidentemente, os conceitos que nesse momento tratamos estão no contexto da ontologia de Platão.

Por conseguinte, *Khôra* é fonte de permanente angústia, posto que a diferença que nela se produz é acompanhada pelo desejo de encontrar a palavra ou qualquer outro signo que pretensamente signifique melhor as imagens de um mundo fenomênico. No fundo, trata-se do desejo de ser no vir-a-ser, de destacar o permanente do movimento da vida em direção à transformação aniquiladora. O fracasso da linguagem, seja ela qual for, que não encontra a expressão definitiva das coisas é tão certo como a morte do ente; um fracasso que tem o caráter do desconhecido. Mas também é certo o desejo de que as coisas não sejam assim.

Os que pronunciam discursos movem-se na angústia. E buscam significados, esperando que em *Khôra* possam encontrar a certeza radical, mesmo que não tenham qualquer ideia sobre o que fazer com esta certeza. Fazem perdurar antigas querelas, por exemplo, aquela de saber se a música veio antes da palavra ou vice-versa. Entretanto, perdura a esperança de um encontro com a origem da linguagem. Como quer Lacoue-Labarthe, uma esperança inscrita no cotidiano do músico, que faz da própria experiência uma tentativa de alcançar uma origem anterior ao mito, à filosofia e à literatura (LACOUE-LABARTHE, 2015: 12).

O desejo de retorno à origem do ser faz com que a produção de discursos seja necessariamente condicionada pelo próprio ser. As coisas não produzem o desejo daquilo que elas não são. Isto é válido, inclusive, para o pensamento que tem a questão do ser constantemente subentendida. Por isso, pergunto se o pensamento contemporâneo conduz as antigas questões metafísicas para um outro paradigma de pensamento, qual seja, o paradigma que torna a linguagem o objeto de nossas indagações. Teria então Derrida deslocado o pensamento sobre *Khôra* para o contexto paradigmático da linguagem? Algo semelhante teria feito Giorgio Agamben ao pensar *Khôra* no campo da ética? A propósito, Marcelo de Andrade Pereira e Gilberto Icle traçam um percurso do pensamento sobre *Khôra* em Platão, Derrida e Giorgio Agamben, focalizando os referidos deslocamentos paradigmáticos-epistemológicos. Ao ler este artigo, ocorre-me a ideia de que é plausível sustentar que tais deslocamentos constituem aprofundamentos de perspectiva dentro de um paradigma e que não podem ser compreendidos como um rompimento com a questão fundadora, ou seja, com a questão do ser, que está subtendida na história da filosofia, uma vez que, como argumenta Heidegger, ela é fundante (PEREIRA; ICLE, 2018: 121-137).

Convém evocar o lastro entre pensamento e empiria (*empeiría*), sobretudo quando se trata do pensamento fundador grego[4]. Conceitos ou mesmo as meras palavras não são caprichos da imaginação do filósofo ou dos artistas, antes disso, são produtos da ação perscrutadora de um pensamento que, sob a luz do ser, interroga o fenômeno. Ao pensar *Khôra*, Platão leva o pensamento à região do indeterminado do ser e assim explicita a mais radical das situações existenciais, qual seja, a de existir efetivamente disposto à indeterminação. Uma vez nesta região, isto é, uma vez existencialmente situado em *Khôra*, todos são poetas, pois pertence a qualquer um o dizer originário que dali vem.

Khôra é sobretudo um lugar que coloca o pensamento fora das dicotomias entre o inteligível e o sensível, entre o mito e o lógos (DERRIDA, 1993: 15). *Khôra* escapa ao horizonte do sentido. Diz, mas não determina. Mãe, ama, receptáculo (*dekhomenon*) – metáforas para o que é em si e que não possui nenhuma propriedade; para além do nome, ela mesma (DERRIDA, 1993: 16-19). *Khôra* é lugar dos *Skhemata*! Diz Derrida: "Os *Skhemata* são figuras recortadas e impressas na *Khôra*, as formas que a informam. Retornam a ela sem lhe pertencer" (DERRIDA,

[4] Ver artigo de Miguel Spnelli que destaca o lugar epistêmico de dois grupos relacionados: *aísthêsis*, *empeiría* e nóêsis / ser (*tò eón*), *alêtheia* e *noêma* (SPNELLI, 2019:137-158).

1993: 19). Formas não informadas empregadas na produção mimética do sensível e dos seus discursos associados[5].

Ocorre-me a provocação lançada pelo compositor e alaudista Ernest Gottlieb Baron (1696-1760), que, mesmo estando familiarizado com a poética dos alaudistas franceses de seu tempo, não hesitou em apontar a estranheza do título da Courante *O Trovão* (GALLOT, 1987: 5, tradução nossa),[6] do compositor J. Gallot (1625-1695)[7]. Afinal, como poderia ele expressar raios e trovões com o alaúde? Por que não teria indicado na partitura os lugares onde havia raios e trovões? Ora, é sabido que alguns alaudistas franceses dos séculos XVII e XVIII e também seus editores e mecenas costumavam dar títulos sugestivos às obras, os quais geralmente sugeriam que a música poderia cumprir as funções de uma obra de retórica. Um célebre exemplo é a coleção de peças de Denis Gaultier (1603-1672) intitulada pelo editor Anne de Chambré (1652): *A Retórica dos Deuses* (GAULTIER, 2008: 3, tradução nossa)[8]. Esse costume era certamente conhecido em outros países. Na Alemanha, por exemplo, entre os pertences de compositores, tais como Esaias Reusner (1636-1679) e do próprio Baron, há expressiva presença de manuscritos de alaudistas franceses (DUGOT, 1987: 4).

Provavelmente, considerando-se as características estilísticas de sua música, Baron não teve dificuldade de compreender as articulações entre retórica e o *Style Brisé*, de Gallot. Pelo contrário, admirou e assimilou essas articulações. Destarte, o que à primeira vista pode parecer impropério, é elogio irônico e regozijo, destinado a alguém a quem se supõe conhecer os limites da linguagem. É como os músicos, particularmente os alaudistas, mostravam-se: retóricos iniciados, que moviam a alma de seus ouvintes com a música. E para tanto não se furtavam ao emprego dos *Skhemata* (figuras de retórica) em seus discursos, a propósito, uma prática corrente entre os músicos do período.

Por exemplo, a Fig. 1 é uma representação do *Gradatio*[9] da referida dança *O Trovão*, de Gallot. Nesta obra, o *Gradatio* é análogo a uma progressão harmônica que, por meio de uma movimentação transitória nas tonalidades Fá Maior, Dó Maior e Sol Maior, conduz o discurso a um *Climax*[10] no acorde de Sol menor (1º do segundo sistema), que também marca o início da *Catabasis*, isto é, do movimento cadencial descendente, que conduz a obra ao seu repouso na tonalidade original de Fá Maior[11]:

[5] No *Timeu*, os *Skhemata* são concebidos como as formas não informadas para uma ação, justamente, para a ação do Demiurgo que, ao mirar o exemplo do inteligível, produz a cópia sensível (PLATÃO, 2004: 50a-d). Analogamente, os *Skhemata* são empregados na produção dos discursos, possibilitando a associação entre ideia a alguma forma pretensamente correlata na linguagem. Esta é uma ideia presente no *Crátilo*, obra que será comentada adiante. Especificamente na música, o termo, certamente oriundo da retóricas de Cícero e Quintiliano, generaliza-se nos tratados latinos e germânicos, para doravante fazer parte do arsenal teórico dos compositores renascentistas e barrocos. Os *Skhemata* correspondem às figuras de retórica, certos esquemas recorrentes na prática do contraponto, da harmonia e da estruturação fraseológica (CORBI, 2007:11-15). No pensamento de Gjerdingen, o conceito é visto, sobretudo, no contexto do Estilo Galante, ficando então evidente que os procedimentos composicionais retóricos do Renascimento e do Barroco desdobraram-se na história (GJERDINGEN, 2007).

[6] Original: *Le Tonnerre* (GALLOT, 1987: 5).

[7] Ver Le Vieux Gallot em bibliografia citada.

[8] Original: *La Rhéthorique des Dieux* (RICHARD, 2008: 3).

[9] *Gradatio*: crescimento gradativo de um movimento na música (CORBI, 2007: 15).

[10] *Climax*: o ponto culminante de um *Gradatio* (CORBI, 2007: 15).

[11] *Catabasis*: passagem musical descendente, que expressa imagens ou afetos negativos, de lamento, submissão ou humildade (BARTEL, 1997: 214).

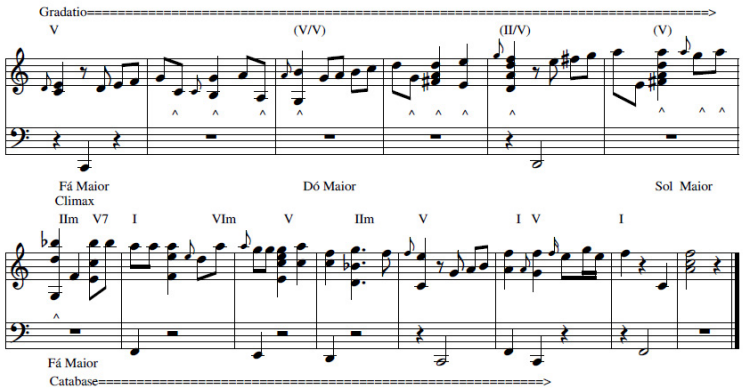

Fig. 1: Representação do *Gradatio* e do *Climax* de *O Trovão*, transcrita do original em tablatura.

A Fig. 1 representa também as tensões que estão envolvidas no excerto da música. No *Gradatio*, o sentido ascendente do discurso que se desenvolve por uma harmonia de quintas é reforçado pelo movimento contrastante de baixos (indicado pelas setas verticais), que leva a cada novo grau alcançado. A *Catabasis* que vem após o *Gradatio* tem evidentemente o seu valor cadencial acentuado pelo explícito contraste com a estrutura antecedente. A repetição desse esquema nesta obra e em outras do período certamente causa expectativa nos ouvintes, tornando-o reconhecível como padrão.

Esquemas desse tipo foram historicamente assimilados em obras teóricas subsequentes. Isto é visível, por exemplo, no tratado *O Mestre de Capela Perfeito*, de Johann Mattheson (1739, tradução nossa)[12], composto por uma série de procedimentos de ordem fraseológica, contrapontística e harmônica que expressam a articulação entre o léxico retórico e o léxico musical[13]. A propósito, uma tal articulação de léxicos projetou-se no tempo; fala-se alhures em frases, períodos, figuras, cacofonia e tudo mais que pertence a um e outro âmbito (FAVIER, 2017: 149).

Entretanto, um saber generalizado perde algo de sua experiência originária em *Khôra*. Podemos representar a música de diferentes maneiras nos mais diversos contextos. Porém, nada disso toca a diferença fundamental entre o que uma música ou parte dela foi em sua experiência originária, como é o caso do *Gradatio* citado, e o conceito que decorre dessa experiência. Fora dela, a luz do conceito apaga os contornos do particular e faz da palavra mera convenção. Mas a experiência de *Khôra* acontece no lusco-fusco, e as coisas destacadas por sua luz seletiva sempre parecem algo mais. Com essa luz, enxerga o alaudista que está retraído em sua música. Ele poderá escutar trovões e pressentir a melancolia silenciosa que o aguarda ao final da tempestade. Por que não? Ou, simplesmente, ele poderá escutar movimentos de linguagem que saem de *Khôra*, imagens sem forma que passam no tempo: puro melos.

Do retraimento da experiência advém o sentido que torna uma palavra diferente de outra. No exemplo, *Gradatio* é diferente de progressão harmônica, posto que evoca o sentido retórico, um sentido que só existe na escuta, quando a música é mimese da linguagem e vice-versa. *Gradatio* e progressão harmônica também são palavras que, como qualquer outra, não alcançam a completude do indeterminado dos esquemas ou, melhor dizendo, dos *Skhemata*. E

[12] Original: *Der vollkommene Capellmeister* (MATTHESON, 1739).

[13] Sobre esse tema, é preciso mencionar a obra *Meter in Music*, de Gorge Houle. Ver referência completa no final deste artigo.

então o que se tem como certeza é a instantânea intuição do que é em si mesmo, algo que ao mesmo tempo sustenta a linguagem e as coisas em geral, a saber: o ser.

O que é em si mesmo está em *Khôra* e se reproduz como discurso que persegue o indeterminado. Em *Khôra*, como se estivesse em um abismo, o discurso reflete em *mise en abyme* e se autorreferencia na projeção vertiginosa de suas imagens (PEREIRA; ICLE, 2018: 128). Eis certamente um motivo para o gozo da repetição, qual seja, a afirmação existencial de ser na propriedade do próprio ser. O músico sabe que a mesma música volta a cada vez que uma nova música é tocada. E assim é com a totalidade do vir-a-ser transitório que tem origem em *Khôra*. Porém a volta do mesmo (*eidos*) é marcada por sua diferença em relação ao outro (sensível), que dele decorre como imagem. Portanto, *Khôra* é o local da permanência do ser do vir-a-ser no discurso, ou, como pensa Heidegger, *Khôra* é o lugar (*Ort*) onde permanece a diferença entre o ser (*onto*) indeterminado que se determina na forma particular do ente (ôntico) (HEIDEGGER, 1992: 172-175).

No parágrafo 44 de *Ser e Tempo*, Heidegger pensa o lastro originário entre ser e *Alétheia*, palavra empregada pelos gregos para designar a verdade. Tal como seja, o próprio do ser desvela-se parcialmente à luz da verdade. E esse fenômeno primordial tem lugar na linguagem, ou melhor, no lógos da linguagem, que colhe as imagens fenomênicas, para então nomeá-las e significá-las (HEIDEGGER, 1988: 287-300). Trata-se aqui, como em todo momento desse texto, de uma reflexão sobre o pensamento originário, quer dizer, do pensamento que quer alcançar o fenômeno de geração do ente (*Phýsis*)[14] e da linguagem, a partir de *Khôra*. Sob esse aspecto, observa Paulo Pinheiro, a reflexão sobre a verdade engendrada por Heidegger situa-o no âmbito da reflexão desenvolvida por Platão no *Crátilo*. Não se trata somente de determinar uma relação de correção entre nome e coisa, mas, fundamentalmente, de compreender como o homem apreende os aspectos da *Phýsis* (PINHEIRO, 1997: 7-8).

Nas conferências sobre arte e linguagem, o pensamento sobre *Khôra*, como um fenômeno de apreensão da *Phýsis*, é sugerido no vocabulário empregado por Heidegger: verdade é clareira (*Lichtung*); *Phýsis* é *a Terra* (*Die Erde*); *um Mundo* (*eine Welt*) refere-se aos complexos de significação inaugurados pela linguagem. Atenho-me às articulações entre esses conceitos que estão no ensaio *A Origem da Obra de Arte*, particularmente nas descrições fenomenológicas do quadro *O par de sapatos* (1886), de V. Gogh, e do *Templo Grego em Paestum* (550ac). Essas descrições demonstram que as obras de arte, tomadas como exemplo das coisas em geral, são o local de um jogo dialógico entre *a Terra* (*die Erde*) e *um Mundo* (*eine Welt*). Esse jogo dialógico é caracterizado como um combate (*der Streit*)[15] em que as partes combatentes se afirmam e fazem com que a contrariedade permaneça na estrutura da obra (HEIDEGGER, 1986: 226-238).

Em sua hermenêutica da obra de arte, Heidegger desloca um conceito central da metafísica aristotélica que se desdobrou na generalidade da opinião, a saber: a determinação do ser como uma síntese entre matéria e forma[16]. Sugere Heidegger que, se nos entes cotidianos há uma

[14] Situando-me no contexto da filosofia de Martin Heidegger, emprego os termos ente e/ou *Phýsis* para designar a totalidade do existente. Por totalidade do existente, entenda-se: tudo que for passível de ser apreendido pela linguagem, incluindo a própria linguagem. Quando emprego a palavra *phýsis* no lugar de ente, atenho-me a um dos seus múltiplos significados, qual seja, o de ser o existente que se revela parcialmente, sempre parcialmente, sob a luz desveladora da verdade do ser. Segundo Heidegger, o ser é o indeterminado que se determina na particularidade de um ente (*Phýsis*). Não há um sem o outro. De onde provém o "histórico esquecimento" da diferença, pelo qual nomeamos ser e ente como sendo o mesmo.

[15] Heidegger transpõe para a reflexão sobre o ser na obra de arte o princípio cosmológico de Heráclito, segundo o qual a contrariedade ordena ao mesmo tempo o mundo e a alma cognoscente que o apreende. A contrariedade afina (*Harmonié*), quer dizer, abre um âmbito afetivo de apreensão do fenômeno (KAHN, 2012: 88-89).

[16] Refiro-me à Doutrina das Quatro Causas de Aristóteles exposta, sobretudo, no texto *Física*. Particularmente, Heidegger está atento ao caráter finalista da determinação aristotélica do ser, porquanto seja: uma matéria (causa

síntese determinadora da particularidade do próprio ente, nas obras de arte não há. A obra de arte emite o brilho da tensão entre suas partes combatentes, quais sejam, *a Terra* e *um Mundo*. E, pela luz de seu brilho, ela traz o observador para dentro de seu próprio âmbito, conformando-o afetivamente ao ser que fala nesse âmbito. Repercutem as palavras de Heráclito no pensamento de Heidegger: "O impulso contrário reúne, e de tons variáveis vem a ser a mais perfeita afinação, e todas as coisas se dão pelo conflito" (KAHN, 2012: 88).

O brilho produzido pelo combate entre a Terra e um mundo é um traço (*der Riss*) que ilumina momentaneamente a diferença entre os combatentes (HEIDEGGER, 1986: 117). Destarte, em um instante as coisas são vistas como elas são, de relance, como a claridade que pisca na clareira (*Lichtung*) (HEIDEGGER, 1977: 51)[17]. Eis a essência da verdade (*Lichtung*); a instantânea aparição das partes constitutivas do ente, que deixam ver o ente na primeira acepção de seu ser, isto é, como categoria: "A construção resguarda a forma do deus, deixando-a em seu lugar sagrado, velada pelo pórtico. O deus se torna presente no templo através do templo, e é essa presença que determina os limites do seu lugar e o faz sagrado" (HEIDEGGER, 1986: 228).

Doravante, a verdade (*Lichtung*) é definida como um local do acontecimento da verdade. A verdade é um "local" da apreensão do ente em seu modo originário – ressalto as aspas. *É nesse sentido que coincidem os conceitos de Lichtung* e *Khôra*, *não obstante as diferenças entre as filosofias de Platão e Heidegger. É só depois desse acontecimento de apreensão originária*, pelo qual a própria verdade é a condição para a interpelação discursiva do ente, que a verdade pode se estabelecer como o esquema de unidade das categorias, notabilizado no mundo latino como *adaequatio res et intelectus* (HEIDEGGER, 2007: 23).

A verdade inaugura a partir de si a condição para a presença do verdadeiro na linguagem, qual seja: a adequação entre o apreendido, o pensado e o dito. Uma vez em seu recolhimento, as coisas em volta adquirem um outro aspecto; como em torno do templo: "[...] a obra erguida enfrenta a fúria da tempestade, demonstrando assim a própria violência da tempestade [...] A firme postura torna visível o espaço invisível do ar" (HEIDEGGER, 1986: 229). O aspecto do recolhimento do que é próximo de *Khôra* é a quietude. A tensa concordância entre a matéria e a forma – o aspecto do ente em sua primeira acepção. A quietude é consonância, isto é, uma relação de concordância discordante. É a consonância do quieto, o estado mais íntimo da escuta que apreende a música das coisas e da linguagem, e que promove a reunião unificadora da identidade e da diferença. É melos: uma síntese incompleta entre som e imagem, como uma palavra de significantes puros. É *Mousiké* no sentido de lógos; é *Harmonié*. É assim que o músico escuta a linguagem da música, e, como o exemplo anteriormente mencionado, o alaudista pode escutar uma progressão harmônica como um *Gradatio*. De fato, ele descobre o vigor (*Wesen*) da linguagem em seu modo originário: a origem da linguagem na estrutura da música e a própria música na essência da linguagem. E, nesse momento originário, o nomear é livre (HEIDEGGER, 2003: 24-26).

Próximo de *Khôra*, dentro e fora da cidade (*pólis*), artistas, poetas e músicos são especialistas do não lugar! Ocupados no ofício de produção do poético, se autoexcluem ou

material), através da ação de uma causa eficiente (*energéia*), adquire uma forma (causa formal) para cumprir uma finalidade (causa final) (ARISTÓTELES, 1930: 190a-192b). Ao fazer incidir o princípio cosmológico de Heráclito na observação da obra de arte, Heidegger enfatiza a opinião de que a obra escapa à determinação geral do ente, que vigora desde Aristóteles. A obra de arte é um ente em que os contrários permanecem e afirmam-se na tensão da contrariedade.

[17] Na tradução brasileira, *der Riss* é traduzida como traço. Na tradução portuguesa, *der Riss* é traduzido como rasgão (de luz). Nesse segundo sentido, fica mais evidente a ideia de *Prester* (raio de Zeus, *insight* divino), ao que parece, a ideia com a qual Heidegger trabalha (KAHN, 2012: 432).

mesmo não encontram lugar no comum da organização política (DERRIDA, 1993: 41). O poético é, sobretudo, na concepção de Heidegger, origem da cultura, posto que é obra essencial da verdade. Todavia, não pertence a nenhuma singularidade do que está politicamente posto. Próximo de *Khôra* é o próprio assim (AGAMBEN, 2013: 61). E onde prevalece a concepção finalista do ser, pela qual o existente tem o sentido condicionado pela finalidade de sua própria forma, é comum esperar que o poético seja alheio ao mundo. Arte, poesia e música existem em si mesmos (ARISTÓTELES, 1990: 1337b-30-35), não obstante as finalidades que possam vir a adquirir em um dado contexto histórico, inclusive em um dado mercado. Mas a presente discussão não é de todo clara, pois ao mercador vale mais o ganho do que a utilidade das coisas, e ele sabe fazer sua ética aparentemente utilitarista parecer unânime.

Hoje podemos conjecturar que, no contexto de uma economia de mercado, a determinação do que é útil ou inútil revela-se como mera oportunidade de negócio; afinal, a não ser respirar, comer e dormir, tudo pode ser dispensado ou adquirido. Não obstante, há os censores, e, para eles, alguns objetos são mais censuráveis que outros. Desse modo, insinuam o valor do poético, reconhecendo nele uma finalidade indesejada. E a história deve ser a mesma em todo lugar: queimem livros e quadros, derrubem monumentos, proíbam canções, antes que saibam quem somos. Pois incomoda o silêncio do pintor que se pronuncia na cor, assim como o som dos utensílios que ressoam nas construções silenciosas. E muito incomodam as danças espontâneas. E até mesmo a canção sem palavras parece por demais retórica. Pois nessas coisas exiladas há a irresistível aspiração ao ser que se desgarrou de *Khôra*. Algo que é do próprio ofício criador, a saber: a Mimese.

Mimese: princípio para a produção do poético

No diálogo *Timeu*, a Mimese do Demiurgo é concebida como criação originária que vigora como um princípio de estruturação do existente. Ela ocorre segundo o esquema: ver a Ideia (ser) e produzir, a partir desta visão, a imagem (vir-a-ser). E assim, sendo o próprio modo de articulação entre ser e vir-a-ser, a Mimese é tomada como um fundamento da narrativa cosmológica e de seus discursos decorrentes. É justamente a Mimese que sustenta a relação de verossimilhança entre o invisível e o visível, entre o inalcançável e o alcançável pela linguagem (PLATÃO, 2017: 29b).

A figura mítica do Demiurgo corresponde ao deus criador. Diga-se, um deus que não cria, tal como quer o sentido corrente, mas que mimetiza, pois não há, segundo o princípio da não contradição, criação que provenha do nada[18]. Por conseguinte, a semelhança entre o Demiurgo e o artista não é casual. O Demiurgo, tal como artista, copia uma ideia, trazendo-a ao sensível, como o ente imperfeito, mas não de todo desconectado do essencial da ideia. E, tanto para um quanto para outro, o lugar de produção desta cópia é *Khôra*, posto que tudo provém de um modelo ideal: "Já as coisas que entram e saem dela são imitações das entidades eternas, nelas impressas de certa maneira espantosa e difícil de captar, que investigamos mais tarde" (PLATÃO, 2017: 50d).

Estar dentro de um ser sem matéria, sem propriedades, sem nada que seja passível de ser dito, Platão bem sabe o embaraço desta proposição, mas admite que o criador esteja nesse lugar. São conjecturas derivadas de um problema filosófico obscuro, justamente, o que

[18] *Ex nihilo*: nada surge do nada, isto é, o existente não pode provir de onde não há existência.

interroga o lugar e o sentido do criador e da criação. Evidentemente, não se trata de discorrer sobre os desdobramentos desse problema na história do pensamento. Entretanto, advêm-me as considerações de Foucault a respeito do posicionamento do sujeito em relação à representação, a meu ver, uma discussão em alguns aspectos análoga àquela engendrada por Platão. O objeto de observação de Foucault é o quadro *As Meninas*, de Velázquez. Em poucas palavras: além das personagens retratadas na tela, o que ele vê? Sobretudo, o espelho, ponto de convergência das linhas do quadro, lugar de um espectador invisível, em quem supostamente se dá a conexão entre o outro (a representação) e o real (FOUCAULT, 1966: 23).

Em meio aos olhares indiferentes das meninas, os quais parecem desconsiderar o próprio espaço da representação, há o olhar do sujeito, seja ele artista ou espectador, que, ao mesmo tempo, está e não está na abertura da obra. Teria dito Heidegger, o espectador está na clareira (*Lichtung*) ou em *Khôra*. Entretanto, a observação de Foucault sugere algo mais, a saber, que o quadro empresta sua materialidade à imaterialidade do olhar. Ao retratar o olhar, ou melhor, as perspectivas dos olhares que nele residem, o quadro mostra a própria visibilidade, que, nesse caso, é a imagem da assimilação do sujeito pela obra, da qual ele agora é parte (FOUCAULT, 1966: 29). Por conseguinte, a obra converte-se em um endereço preciso dentro da indeterminação espacial de *Khôra*.

O sujeito está na obra. Ele mistura-se a seus *códigos, participa de sua lógica* e, sobretudo, testemunha o gesto mim*é*tico que a sustenta. E assim ele comparece ao acontecimento da verdade na abertura de *Khôra*. Estando nessa condição, ele est*á* capacitado ao discurso sobre o visto. Portanto, parece inevitável a associação entre mimese, linguagem, verdade e conhecimento proposta por Platão no *Crátilo*. Como observa Paulo Pinheiro, a mimese tem um papel central no desenvolvimento de vários temas da filosofia de Platão e, sobretudo, na reflexão sobre a linguagem e o conhecimento. No *Crátilo*, não bastava a Platão determinar a correção entre nomes e coisas. Mas, mais fundamentalmente, inquirir em que medida a linguagem seria mimese do caráter essencial (*eidético*) dos entes (PINHEIRO, 2003: 31-32).

Na perspectiva teórica inaugurada no *Crátilo*, nomes seriam instrumentos da *Anamnese*[19]. Seriam eles a primeira imagem da recordação da ideia vista e copiada, que emprestaria o exame de seu próprio referente. Em outros termos, igual à totalidade dos entes, a palavra é uma produção mimética que guarda a relação essencial entre Ideia (ser) e sensível (vir-a-ser), cuja função é explicitar o significado do que foi visto, ainda que reminiscente e impreciso. Assim, Platão posiciona-se abertamente contra a retórica sofística que entende a palavra como um domínio autônomo diante do real (PINHEIRO, 2003: 35-38).

Atento ao deslocamento na perspectiva de abordagem teórica da linguagem, *não se tratava mais de di*scutir a correção da relação entre *nómos* e *phýsis*, como ocorria tradicionalmente. Tratava-se, sim, de fazer com que a interrogação sobre a linguagem se convertesse em uma interrogação sobre a possibilidade do conhecimento (PINHEIRO, 2003: 42). No *Crátilo*, a linguagem é requalificada como instrumento do conhecimento, uma vez que a palavra supera a condição de signo correspondente da empiria para alcançar a ideia que é seu próprio objeto de imitação. E não é necessário ser um leitor atento para observar que, segundo Platão, a mimese qualifica-se pelo seu modelo.

Evidentemente, as reflexões sobre a linguagem tomaram outros caminhos no mundo grego e no pensamento decorrente. No estudo da edição portuguesa do *Crátilo*, José Trindade

[19] Nesse momento, emprego o termo *anamnese* no sentido que lhe é dado por Platão, qual seja, recordação, inclusive de algo que se viveu em uma vida passada, como caminho para o saber. Recorro ao célebre exemplo do escravo, dado por Sócrates no *Ménon*: o escravo sabe (raciocina) justamente porque lembra (PLATÃO, 2008: 82a-84a).

do Santos registra as inovações de Aristóteles nesse campo, a começar pelo estabelecimento de uma dupla representatividade, primeiro entre os sons emitidos pela voz e os estados da alma; depois, entre os sons escritos e os emitidos pela voz (PLATÃO, 2001: 41). Não obstante, desdobramentos teóricos desse tipo não esgotam ou invalidam o sentido de aproximação proposto por Platão; a noção de que a nomeação traz a reminiscência essencial de algo visto dá um tom evocativo ao próprio gesto do conhecimento, mesmo que a possibilidade do erro de nomeação seja levada em conta, como o é no decorrer do texto referido.

Pergunta-se então se a música, entendida como organização mélica, não cumpriria a mesma função da linguagem. Quem descarta esta possibilidade é um Platão que, diferentemente do pitagórico Timeu, fala por intermédio de Sócrates ainda nos primeiros passos em direção à investigação central do diálogo:

> Sócrates – Em primeiro lugar, parece-me não o será imitando as coisas como as imitamos através da música, ainda que seja também por meio da voz que o fazemos; em seguida, não me parece que nomeemos se imitarmos as mesmas coisas que a música imita. O que pretendo dizer é o seguinte: cada uma das coisas tem um som e um formato (*Schêma*) e muitas coisas ainda têm cor (PLATÃO, 2001: 423d).

É estranho que Platão veicule opinião depreciativa em relação à música. Certamente, a música referida no excerto não é a que ele se refere no *Timeu*. Nesse diálogo, a música é colocada em mais alta conta, trata-se da imagem acústica do lógos da inteligibilidade cósmica. A propósito, é por demais conhecida a passagem em que a série harmônica, composta por relações numéricas, como requer a tradição pitagórica, é tomada pelo Demiurgo como modelo para a criação da alma do mundo (PLATÃO, 2004: 34a-36b). Também não é ignorada por Platão a concepção grega de *Harmonié*, que, desde Heráclito, toma a música como expressão do lógos da coexistência cósmica dos contrários, tal é o que se depreende dos Fragmentos LXXV e LXXVIII (KAHN, 2012: 88-89). Dadas as concepções referidas, é justificável que Platão tenha considerado a música como disciplina obrigatória para a educação do cidadão grego no Estado Ideal. Teria a música a nobre finalidade de promover a ascese da alma à dimensão intelectiva (PLATÃO, 2016: 47d).

Ocorre-me que a referência depreciativa à música é de valor momentâneo no *Crátilo*; ela participa de uma estratégia discursiva do diálogo, que consiste em conduzir o raciocínio à conclusão de que a linguagem é uma imagem distorcida da coisa referida. No caminho que leva a esta conclusão, há a necessária refutação das teses naturalistas e convencionalistas[20]. No que concerne às teses naturalistas, que pretendem afirmar a existência de um lastro natural entre linguagem e coisas referidas, há a noção de que os elementos da linguagem possuem uma corporeidade análoga ao objeto por ela imitado:

> Por outro lado, apercebendo-se de que o n é um som do interno, nomeou ele com o "dentro" e "no interior", assemelhando assim as coisas às letras. E ainda, atribuiu o a "grande" e o "ê" a "comprimento", porque se trata de letras

[20] No *Crátilo*, como em outros diálogos platônicos, o percurso argumentativo parte da apresentação e refutação das teses correntes para, a seguir, a apresentação e argumentação em prol da tese que se quer afirmar. Em síntese, as teses naturalistas pretendem estabelecer uma base física para a correção entre nomes e coisas. As teses convencionalistas, como o próprio nome diz, sustentam que nomes e coisas estão articulados por convenção social.

> grandes. Tendo precisado do o como sinal do redondo, foi sobretudo essa letra que introduziu na formação do nome. E parece que é desta maneira que o legislador dos nomes aproxima as restantes coisas das letras e das sílabas, produzindo para cada um dos seres um sinal e um nome, a partir dos quais compõe as restantes coisas, imitando-as por meio destes mesmos nomes. E é esta que me parece ser a correção dos nomes, ó Hermógenes, a não ser que aqui o Crátilo diga outra coisa (PLATÃO, 2001: 427c).

Há de se conjecturar que o dito sobre a linguagem se aplica à música, sobretudo aquela que, na mais óbvia solidariedade com a linguagem, constitui-se como melos e presta-se, dentre outras finalidades, à construção de indesejadas onomatopeias que, segundo Platão, empobrecem os discursos. Afora as considerações sobre o mérito da música, a refutação de Platão às tentativas de corporificação da linguagem vem carregada de ironia, posto que aparentemente se endereça aos que fazem uso pragmático da retórica:

> Sócrates – Na verdade, seria risível, ó Crátilo, o efeito que os nomes teriam sobre aquelas coisas de que são nomes, se fossem semelhantes a elas em todos os aspectos. Pois todas as coisas se tornariam duplas e ninguém poderia dizer, acerca de nenhuma delas, se era a própria coisa ou o seu nome (PLATÃO, 2001: 432d).

Contudo, nas palavras atribuídas a Sócrates, Platão ressalta sutilmente um ponto fundamental de sua concepção sobre a mimese e, em decorrência disso, sobre a linguagem entendida como mimese, qual seja, de que a função da linguagem, como de toda mimese, não é duplicar a coisa que ela copiou, mas trazer a reminiscência de seu caráter essencial. Desse ponto do texto, fica claro que o objetivo de Platão é estabelecer a relação entre linguagem, mimese e conhecimento, algo até então inédito no pensamento grego:

> Sócrates – Mas então, se podemos aprender muito sobre as coisas através dos nomes, mas também através delas próprias, qual das aprendizagens é a mais bela e a mais precisa? Será aprender a partir da própria imagem, se for uma imagem adequada, aprendendo a verdade de que ela é imagem, ou aprender a partir da própria verdade, verificando se sua imagem foi adequadamente produzida? – Crátilo – Parece-me que é necessário que seja a partir da verdade (PLATÃO, 2001: 439b).

Portanto, o que está em jogo no *Crátilo* não é propriamente da ordem da relação de correção entre nomes e coisas. Vai além disso. Platão se afasta da possibilidade de elaboração teórica sobre o caráter referencial dos signos, uma vez que ele qualifica a palavra como imagem da Ideia (*eidos*). A palavra não se refere ao vir-a-ser. Ela se refere ao ser! Nesse sentido, o nome é uma tentativa de estabilizar a mobilidade do vir-a-ser na imobilidade do ser (ideia). Se no mundo sensível as coisas se transformam indefinidamente, na linguagem elas se estabilizam no ser que sustenta a própria palavra que alcança o conhecimento. Está claro que para Platão a palavra não pode ser entendida como um signo vazio que se presta às convenções de linguagem (PLATÃO, 2001: 439c-440c).

Mas por que a música não cumpre a mesma função que a linguagem? Ou cumpre e vai além, como pensam muitos, inclusive o alaudista citado? Qual é o ponto de ruptura entre uma

e outra? A palavra copia a ideia estabilizando-a em uma imagem? E a música? Ao mesmo tempo em que é concebida como lógos, ela copia o quê? Desde os tempos remotos, o pensamento grego alcançou esta questão. A propósito, Lacoue-Labarthe destaca um dos múltiplos sentidos da *Mousiké* grega, qual seja, de que ela, entendida como a solidariedade entre a linguagem e a música, constitui a primeira técnica (*tecné*) humana, pela qual pudemos produzir o poético (*poiesis*) e nomear as coisas. Contudo, para a formação da linguagem, a participação da música na formação estrutural da frase é mais decisiva que o uso isolado das palavras, posto que ela doa a entonação, a modulação e ritmo (LACOUE-LABARTHE, 2015: 36). Esta articulação já fora pensada por Heidegger em seu ensaio sobre a técnica. Sob a luz de sua ontologia, o ser reside na estrutura cantante da linguagem (HEIDEGGER, 1997: 55).

Lacoue-Labarthe desdobra a questão: trata-se a música de um modo de dizer sem significar? Seria a música a base formal da retórica? Ou seria ela mera tentativa de enunciar o nome mesmo, sem a significação (LACOUE-LABARTHE, 2015: 68-75)? Ressurge a antiga aspiração metafísica, que é conhecer a coisa mesma antes de sua configuração fenomênica. No pensamento que envolve música e linguagem, há quem invariavelmente associe a coisa mesma à dimensão afetiva do ser humano. A começar por Aristóteles que, ao dissociar os sons da fala dos sons da escrita, credita aos primeiros uma relação com as paixões da alma:

> Os sons emitidos pela fala são símbolos das paixões da alma, ao passo que os caracteres escritos formando palavras são os símbolos dos sons emitidos pela fala. Como a escrita, também a fala não é a mesma em toda a parte para todas as raças humanas. Entretanto, as paixões da alma, elas mesmas, das quais esses sons falados e caracteres escritos, palavras, são originariamente signos, são as mesmas em toda a parte para toda a humanidade, como o são também os objetos dos quais essas paixões são representações ou imagens. Destes temas, contudo, me ocupei em meu tratado a respeito da alma; dizem respeito a uma investigação diversa da que temos ora em pauta (ARISTÓTELES, 2005: 16a1).

Nesse mesmo caminho, Aristóteles também postula a existência de uma relação natural entre Mimese e prazer: "A ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos [...], e todos se comprazem com as mimeses realizadas" (ARISTÓTELES, 2015: 1448b5)[21]. Em decorrência desta relação, Aristóteles reconhece a semelhança entre poética e retórica: "Pertence ao pensamento tudo o que deve ser suscitado pelo discurso. As partes do discurso são: demonstrar, refutar e suscitar paixões, como a compaixão, o pavor, a ira e todas as paixões desse mesmo gênero, e ainda o efeito de ampliação e o de redução" (ARISTÓTELES, 2015: 1456b).

Esta tendência de associar música, afetividade e o alcance da coisa mesma desdobra-se historicamente na filosofia. Por exemplo, Rousseau considera a música ontologicamente anterior à linguagem e, por isso, mais próxima à coisa mesma:

> Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor e o ódio, a piedade, a cólera, que lhe arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não

[21] À semelhança de Platão, Aristóteles entende que música e linguagem sejam atividades miméticas, posto que envolvem *tecné* e *poiesis*.

> fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acossa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas (ROUSSEAU, 1999: 266).

Analogamente, Shopenhauer concebe a música como a dimensão universal da linguagem, posto que ela é a própria expressão da vontade:

> Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou, mais corretamente, da adequada objetividade da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno. Os conceitos são os *universalia post rem* (universais posteriores à coisa), a música porém dá os *universalia ante rem* (universais antes da coisa) e a realidade dá os *universalia in rem* (universais na coisa) (SCHOPENHAUER, 2015: 52).

Não obstante as posições expostas, o entendimento de que a música é ontologicamente anterior à linguagem está longe de ser consensual, sobretudo e inclusive para os músicos que têm a linguagem como modelo para a música. Porém, a dificuldade é justificada se admitirmos que música e linguagem possuem uma matriz ontológica comum, como argumenta Johannes Lohmann. Mencionando uma das interpretações sobre a noção grega de *Mousiké*, Lohmann atenta para os princípios pitagóricos que a orientam; a *Mousiké*, isto é, o lógos da fala, expressa uma unidade originária entre gramática e matemática. Por conseguinte, participam da *Mousiké* as ações de computar, medir, calcular e cantar, abrindo um *êthos*. O mesmo autor argumenta que a noção de *Mousiké*, tomada em seu sentido platônico, isto é, tomada como *Harmonié*, tem sido um fundamento da episteme moderna desde que, a partir dela, instituíram as sete artes liberais na Idade Média (LOHMANN, 1989: 13-24)[22].

Evidentemente, a mais completa arqueologia não é capaz de determinar quando e como surgiram música e linguagem e em que medida uma é mimese da outra. Nesse sentido, a interpretação de Lohmann parece encontrar correspondência nos fatos. Por outro lado, colocando-nos na perspectiva platônica, parece inviável o desejo de se determinar as relações de identidade entre música e linguagem a partir do objeto que elas imitam, já que pode haver coincidências. Mas, admitindo-se que música e linguagem são a origem uma da outra, o que claramente está requerido não é a determinação de uma origem no tempo, mas, muito mais cotidianamente, há o fato de que música e linguagem são atividades de criação, ou melhor, de mimese. Esse parece ser o valor em si de uma e de outra.

Às vezes a postura de músicos e poetas pode parecer antagônica à opinião de tratadistas e filósofos. Por exemplo, na França dos séculos XVII e XVIII, não faltaram tratados musicais, muitos inclusive escritos por músicos que buscaram estabelecer a linguagem como modelo para a música, sobretudo para os gêneros de música vocal. Todavia, o aparente antagonismo se desfaz quando adentramos na compreensão da própria mimese, sobretudo no que ela

[22] *Quadrivium* (aritmética, geometria, harmonia e astronomia) e *Trivium* (gramática, retórica e lógica).

provavelmente significou para os músicos, qual seja, o mesmo sentido originário grego: uma atividade de criação, em que o modelo a ser imitado é material e ferramenta de trabalho.

A propósito, advém-me o tratado de Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), publicado em 1719, do qual, dentre outros pontos, depreende-se uma reflexão sobre o conceito de imitação em música[23]. Em certo sentido, o tratado participa de uma corrente de pensamento em voga que, sob a influência do pensamento grego, estabelece que o objeto de imitação da mimese é a natureza. Na França dos séculos XVII e XVIII, imitar a natureza com a música seria o mesmo que imitar as paixões da alma, seja pela expressão de ruídos onomatopaicos, seja pela imitação da linguagem que acederia afetivamente ao patamar do sentido e da significação (TOMÁS; LOPES, 2018: 4-7). Desse modo, Dubos entendia que à música instrumental caberia a imitação patética das inflexões e outros sons das paixões, enquanto que à música vocal estaria reservada a possibilidade de imitar a linguagem, tendo a tragédia como modelo (TOMÁS; LOPES, 2018: 19).

Opinião análoga é encontrada no pensamento de Rameau (1686-1764). No ensaio que precede a obra *Tratado de Harmonia* (RAMEAU, 1986, tradução nossa)[24], Joseph-François Kremer discorre sobre os princípios que a orientam, que são os mesmos já apontados, de que a música imita a natureza e a linguagem, segundo o imperativo de se alcançar a clareza de expressão (RAMEAU, 1986: XIV-LXV). Porém, nesse tratado há, como é de se esperar, uma abordagem mais abrangente dos temas concernentes à música. A incorporação do simbolismo afetivo na concepção musical de Rameau é um ponto destacado pelo autor do ensaio. Esta incorporação indica qual é o objetivo buscado pela criação musical, a saber, o mesmo buscado pelo retórico: a persuasão (RAMEAU, 1986: XXVII). Repercute o pensamento aristotélico; a persuasão é um objetivo comum à Tragédia e à Retórica. Em busca da persuasão, o músico quer a clareza prometida pelos esquemas (*Skhemata*) e pelas formas sugeridas pela linguagem. Por sua vez, o retórico precisa da tonalidade afetiva instaurada pela música[25].

A retórica musical de *Khôra*

A associação entre música e linguagem é de datação indeterminada. Desta decorre a associação entre música e retórica. Particularmente na Europa, entre os séculos XVI e XVIII, foram propagados um conjunto de procedimentos musicais que visavam à expressão adequada aos fins persuasivos dos movimentos reformista e contrarreformista, e que não diziam respeito apenas à música religiosa, mas à música vocal profana e à música instrumental. É o que orienta os exemplos de música francesa citados nesse texto.

Particularmente na Alemanha sucederam publicações de tratados de retórica musical claramente inspirados nas retóricas de Aristóteles, Cícero e, principalmente, Quintiliano. Desses tratados, é possível extrair uma poética que funciona praticamente como um guia de composição para os que dela se servem. Joachim Burmeister (1564-1629), por exemplo, no tratado *Musica Poetica* (BURMEISTER, 1601, tradução nossa)[26], prescreve o que constituiria a estrutura fundamental do texto musical, garantidora de uma boa sintaxe, a saber: um início, um meio e um fim. Ao mesmo

[23] Conforme tradução e comentários de Lia Tomás e Rodrigo Lopes.

[24] Original: *Traité de L'harmonie* (RAMEAU, 1986).

[25] Um dos aspectos da *Harmonié* grega é o fato de ela estabelecer uma tonalidade afetiva que antecede ontologicamente o ato do conhecimento. Quer dizer, o lógos possui um componente afetivo. Na filosofia alemã, sobretudo nos textos de Heidegger sobre a linguagem e também na analítica do *Desein* (*Ser e Tempo*), esta tonalidade afetiva do lógos é denominada *Stimung*.

[26] Original: *Musicae Poeticae* (BURMEISTER, 1601).

tempo, este tratadista ocupa-se de compendiar um número expressivo de figuras de retórica musical (*Skhemata*), as quais constituiriam a elocução, agora nomeadas com os nomes oriundos, sobretudo, da retórica de Quintiliano; dentre outros: *Metalepsis*, *Apocope*, *Palilogia*, *Parembole*, *Anaphora*, *Noema*, *Analepsis*, *Mimesis*, *Anadiplosis*, *Symblema* etc. (BURMEISTER, 1601: 63-68).

Os tratados de Burmeister não foram os únicos e certamente inspiraram outros que o sucederam. No tratado *O Mestre de Capela Perfeito*, de Johann Mattheson (1681-1764), consta um exemplo de associação entre música e retórica que resulta na proposição de uma estrutura da obra musical: 1) Invenção (*Inventio*) – determinação das ideias musicais, incluindo o emprego de lugares-comuns (*loci topici*); 2) Disposição (*Dispositio*) – constituição do texto musical, segundo as partes: a) Introdução (*Exordium*); b) Narração (*Narratio*); c) Proposição, tese ou discurso (*Propositio*); d) Confirmação ou ideias que confirmam a proposição (*Confirmatio*); e) Confutação ou ideias que confutam a proposição; f) Peroração ou síntese conclusiva; 3) Elocução (*Elocutio*) – dosagem entre expressão lógica e emocional, onde fica a ornamentação (*Decoratio*) com suas figuras especiais de expressão emocional (*Skhemata*). Ela perpassa a Disposição (FAVIER, 2017: 171-174)[27].

No tratado *O Mestre de Capela Perfeito*, são representadas práticas retórico-musicais amplamente compartilhadas. É o caso, por exemplo, de ele se referir a algumas figuras de imitação ou repetição contrapontística ou mesmo às fórmulas de resolução de tensão harmônica com nomes gregos ou latinos provenientes das obras de retórica clássica, tais como *Accentus* (nota de passagem), *Analepsis* (duplicação), *Apócope* (corte em alguma das vozes do cânone), *Palilogia* (repetição do motivo musical na mesma voz) (CORBI, 2007: 22). De fato, o que se observa nesse tratado é a tendência de incorporar elementos de uma retórica em uma teoria musical, de modo que uma pareça coparticipar de outra, assim como música e linguagem essencialmente o são (FAVIER, 2017: 171-174).

Embora o vocabulário da retórica clássica tenha ficado restrito a um âmbito teórico específico com o decorrer do tempo, o que foi denominado por ele persiste. Parece então plausível referirmo-nos aos elementos de uma fraseologia musical como algo inerente à música, como, por exemplo, o emprego corrente de termos como inciso, semifrase, frase, períodos, dentre outros. Dizemos inadvertidamente que cultivamos uma ou mais linguagens musicais, sem sequer termos pensado sobre a natureza essencial de uma linguagem, posto que nesse caso simplesmente usamos algo que é do próprio lugar. Assim, na proximidade de um lugar, um pássaro canta e um homem fala como se efetivamente conversassem, posto que expressam a forma de um melos. E nessa hora sabe-se perfeitamente quem é o estrangeiro, quer dizer, aquele que não fala a língua do lugar. Claro que não me refiro aqui a um lugar qualquer, pois, se assim o fosse, teríamos apenas relações entre locais. Por lugar refiro-me uma vez mais a *Khôra*, quer dizer, o lugar onde a linguagem é forjada e essencializada pelo ser. E, mesmo sem saber idiomas direito, podemos reconhecer que a linguagem do estrangeiro canta e sua música fala.

Escute, por exemplo, um prelúdio como se escutasse um texto. A obra em questão abre a sequência de danças denominada *Peças em Sol* (DUFAUT, 1987: 11, tradução nossa)[28], de François Dufaut (1604-1672)[29]. Como é por todos sabido, um Prelúdio (*Exordium*), embora possa perfeitamente ser tocado como obra autônoma, tem a função de abrir uma narrativa, seduzindo a audiência para que dela participe e com ela concorde. Portanto, é de se esperar que o músico saiba produzir esse efeito. A propósito, a representação gráfica da obra em questão dá indícios da existência desta expectativa. François Dufaut, à semelhança de outros alaudistas

[27] Uma explicação mais elaborada sobre esse tema encontra-se em Bartel (1997).

[28] Original: *Pièces en sol* (DUFAUT, 1987: 11).

[29] Ver: François Dufaut, conforme citação em bibliografia.

de seu tempo, ocasionalmente sequer anota as referências rítmicas na tablatura da música[30]. Não obstante o respeito às proporções de tempo, certamente ele espera que a decodificação da música ocorra revestida do reconhecimento da intenção de fala que sua estrutura mélica sugere. Nesse sentido, o intérprete deve reconhecer e respeitar o arco cadencial das frases musicais curtas, pertinentes ao *Style Brisé*, assim como outras convenções de condução agógica concernentes à mecânica própria do instrumento.

Mas nessa obra o sentimento e mesmo a ideia em si de Prelúdio (*Exordium*) parecem ter sido construídos sobretudo a partir dos seguintes elementos: 1) o caráter derivativo da forma, dado, sobretudo, pela construção das frases por meio dos acordes quebrados. A forma vai se formando sem que ofereça uma expectativa de si mesma, no próprio movimento. Portanto, ela é indeterminada e não remete a nenhum outro esquema, mesmo depois de ser concluída em uma terça de picardia; 2) a inexistência de um material com força de tema, salvo a própria tonalidade anunciada. Assim, a narrativa mais anuncia uma ambiência afetiva do que expõe algo que possa ser racionalmente perseguido pela escuta, a ponto de esta, em função desta perseguição, reconhecer algum esquema formal; 3) o emprego de figuras de *Mimesis*, *Gradatios*, *Exclamatios*, *Suspensios* agregados ao fraseado irregular, que, composto em sua maioria por frases iniciadas em anacruses, aumenta a sensação de que o texto musical é um texto retórico. O fato é que há uma coincidência entre as funções mélicas, harmônicas, formais e de retórica, como ilustram os excertos a seguir.

Como se pode ver na Fig. 2, a frase que abre o prelúdio é formada pelo acorde quebrado de Sol menor com ritmo livre (DUFAUT, 1987: 11). Sua função retórica é anunciar a tonalidade, que, ao revestir-se de um afeto que prepondera na obra, corresponde ao *Proposítio* (tese). Fica nitidamente a cargo do intérprete emprestar ou não sentido discursivo à estrutura.

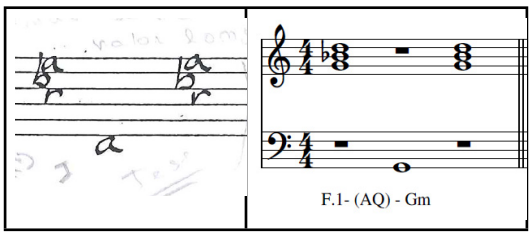

Fig. 2: Frase 1 - acorde quebrado I

A frase seguinte (Fig. 3) inicia-se na apojatura sobre a nota Lá, inscrita na melodia e termina no Ré (DUFAUT, 1987: 11). Sua função retórica é articular o movimento que vai do primeiro ao quinto graus da escala. Na verdade, trata-se de uma imitação da Frase 1, por meio da repetição por variação melódica (reiteração) ou *Mimesis*[31].

[30] Poder-se-ia identificar o Prelúdio que aqui tratamos como um "Prelúdio não medido", grosso modo, um tipo de peça, sobretudo do período renascentista, cuja duração das notas fica a critério do intérprete. Nada, porém, que invalide a reflexão aqui desenvolvida, qual seja, de que o sentido de fala da música se sobrepõe ao imperativo da métrica.

[31] *Mimesis*: imitação com ou sem variação (CORBI, 2007: 22).

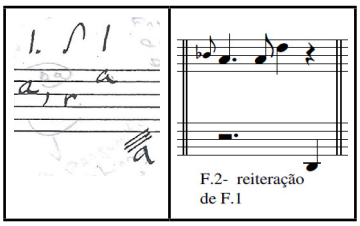

Fig. 3: Reiteração da frase anterior

Em seguida, há um *Suspensio* (Fig. 4) construído a partir do acorde de dominante, expressando mais uma vez nítida coincidência entre as movimentações harmônica e retórica (DUFAUT, 1987: 11)[32].

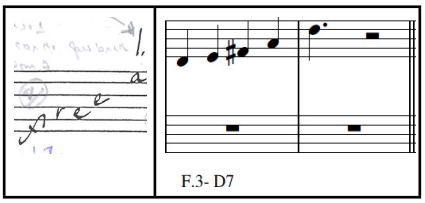

Fig. 4: *Suspensio*

O movimento melódico que se segue (Fig. 5), formado a partir dos acordes quebrados de III, VII, V e I graus, anuncia o posterior *Gradatio*, sugerindo o início de um fluxo mélico natural da fala (DUFAUT, 1987: 11).

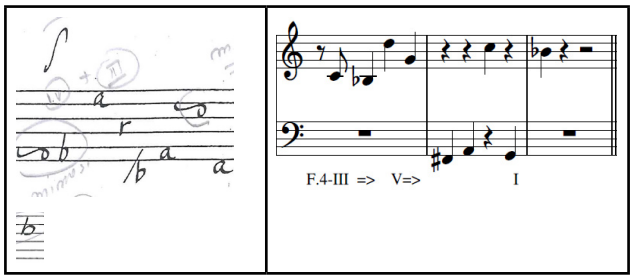

Fig. 5: cadência anterior ao *Gradatio*

A persistência nos acordes de VII e V graus assinala o início do movimento característico do *Gradatio* (Fig. 6), algo que acontece de modo irregular, sugerindo aparente naturalidade ao evento (DUFAUT, 1987: 11).

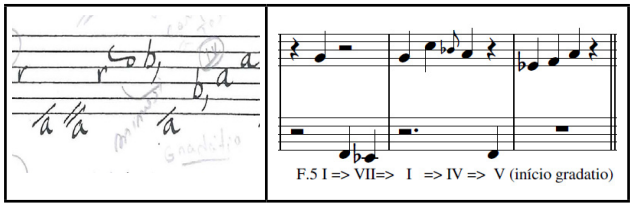

Fig. 6: Início do *Gradatio*

[32] *Suspensio*: suspensão harmônica e mélica (BARTEL, 1997: 167).

O *Gradatio* (Fig. 7) estruturado pela sequência de acordes quebrados V^6, II, III, V alcança a nota Ré que se configura como um *Suspensio* (DUFAUT, 1987: 11). A articulação dos acordes quebrados contribui para a sensação de que o *Gradatio* é uma frase ternária. Fica claro que a métrica atende à finalidade retórica do texto musical, não obstante suas relações matemáticas. A linha que o compositor colocou no acorde do meio não deixa dúvidas disso; trata-se de um sinal de expressão comum nas partituras dos alaudistas franceses do século XVII, de acordo com o qual o acorde é para ser arpejado de modo que o sentido de expressão fique delimitado entre a nota mais grave e a mais aguda (DUGOT, 1987: 4). Por outro lado, cada uma das semifrases, na medida que estão revestidas de sentido próprio, é reiteração (*Mimesis*) da outra.

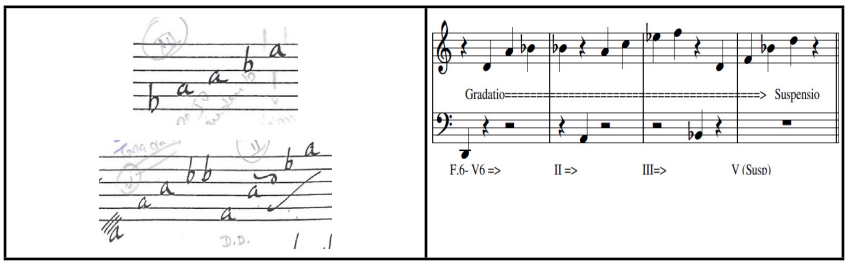

Fig. 7: *Gradatio* e *Suspensio*

A resposta em diminuição da frase anterior (Fig. 8) possui evidente caráter reiterativo (DUFAUT, 1987: 11). Trata-se de uma frase anacrústica, que alcança a nota Sol, um autêntico *Exclamatio*[33]. Esta frase, assim configurada, ao resolver-se em um *Exclamatio* no primeiro grau da tonalidade (Sol), torna-se a expressão de um *Confirmatio*, isto é, ela confirma o *Propositio* anunciado como primeiro acorde que anuncia a tonalidade do prelúdio.

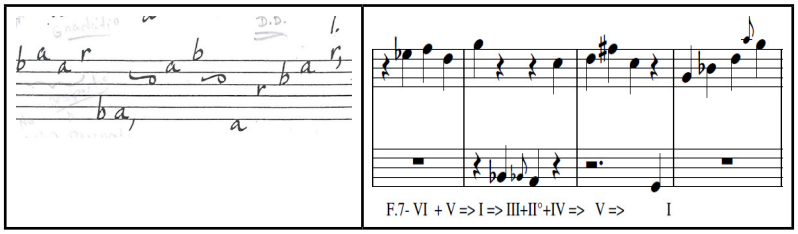

Fig. 8: Resposta e *Exclamatio*

O movimento mélico é novamente impulsionado pela frase anacrústica (Fig. 9) estruturada a partir de notas do acorde de V grau (DUFAUT, 1987: 11).

[33] *Exclamatio*: figura que expressa ênfase ao final de uma sequência mélica. Um tipo especial de *Climax* (BARTEL, 1997: 167).

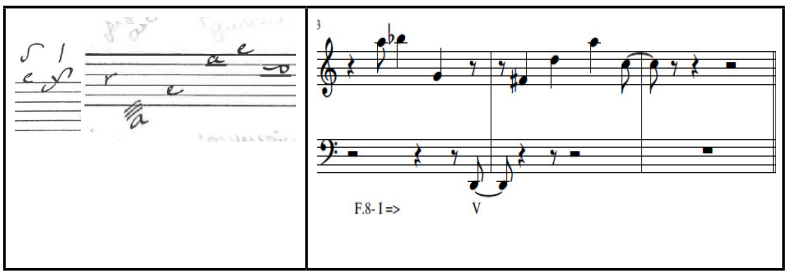

Fig. 9: Frase anacrústica

A frase estruturada por espelhamento (Fig. 10) reforça o jogo entre as duas principais funções harmônicas (I e V), constituindo um *Circulatio*, uma figura de valor decorativo que presumivelmente provoca emoção (DUFAUT, 1987: 11)[34].

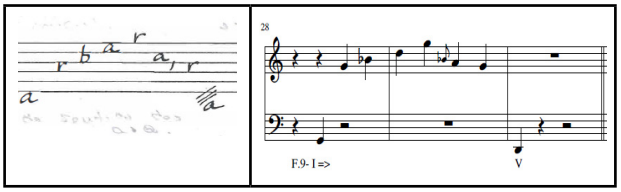

Fig. 10: *Circulatio*

Em seguida, ocorre a imitação da frase anterior a partir dos acordes V^6 e II (Fig. 11), constituindo um novo *Circulatio*, sugerindo o efeito emocional perseguido (DUFAUT, 1987: 11).

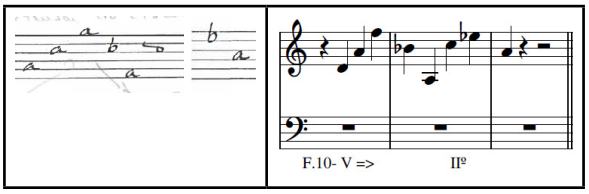

Fig. 11: *Circulatio*

O acorde quebrado do III grau (Fig. 12) tem o sentido delimitado pela linha de expressão (DUFAUT, 1987: 11). Trata-se, por conseguinte, de um mesmo tipo de gesto retórico, como o que foi representado pela Fig. 7.

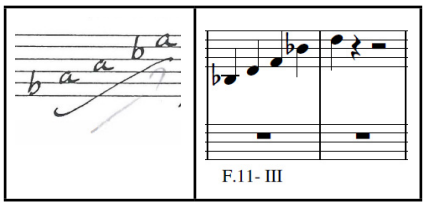

Fig. 12: gesto retórico

[34] *Circulatio*: quando o desenho da linha melódica forma um meio (*mezzo*) círculo (CORBI, 2007: 14). Trata-se de uma figura de caráter reiterativo.

O sentido desta frase se completa na articulação das duas vozes que conduzem a um *Suspensio* na nota Sol (Fig. 13). Desse modo, a última parte do Prelúdio é anunciada (DUFAUT, 1987: 11).

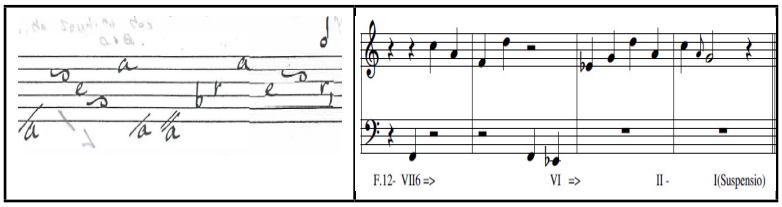

Fig. 13: *Suspensio*

A seção de peroração inicia-se com uma primeira frase conclusiva (Fig. 14). Como se verá no desenvolvimento do texto musical, à medida que um final é seguido por outro, evidencia-se a função perorativa da seção como um todo (DUFAUT, 1987: 11).

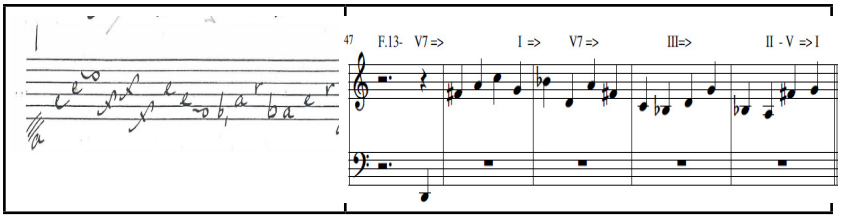

Fig. 14: Primeira frase conclusiva, início da seção de peroração

A segunda frase conclusiva (Fig. 15) introduz o terceiro grau da homônima maior, sugerida pela nota Si, conduzindo o discurso para o final em uma terça de picardia (DUFAUT, 1987: 11).

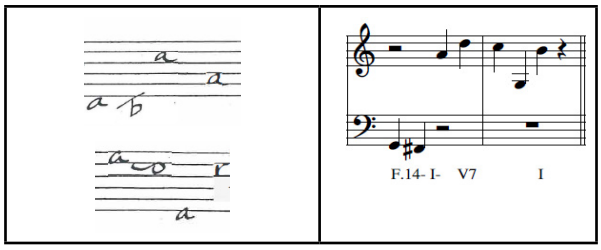

Fig. 15: Segunda frase conclusiva

A terceira frase da peroração (Fig. 16) é constituída por um movimento que começa no quarto grau para alcançar um *Suspensio* no Mi bemol (DUFAUT, 1987: 11). Evidentemente, o efeito suspensivo da figura acrescenta surpresa e expectativa ao discurso, posto que rompe com o estado de repouso anunciado pelas frases anteriores.

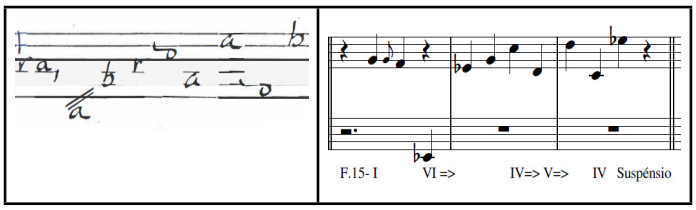

Fig. 16: *Suspensio*

A quarta frase da peroração (Fig. 17) também alcança um *Suspensio* (Dó), possivelmente confirmando o efeito pretendido na cosntrução da frase anterior (DUFAUT, 1987: 11).

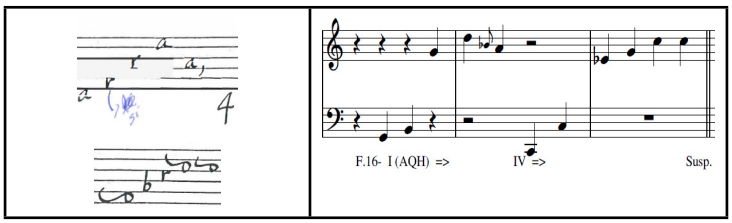

Fig. 17: *Suspensio*

Na quinta frase da peroração (Fig. 18), o *Suspensio* em Ré é alcançado pelo acorde quebrado de quinto grau (V^6) (DUFAUT, 1987: 11).

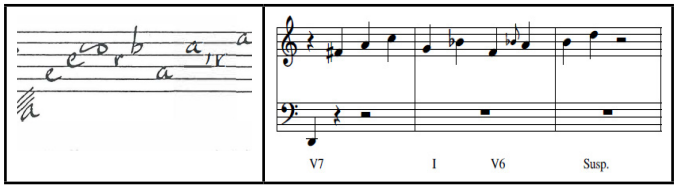

Fig. 18: *Suspensio*

A última frase da peroração (Fig. 19) constitui uma cadência perfeita que leva à terça de picardia (DUFAUT, 1987: 11). Desse modo, o discurso do Prelúdio é encerrado, porém possibilitando uma sensação de abertura e continuidade da forma.

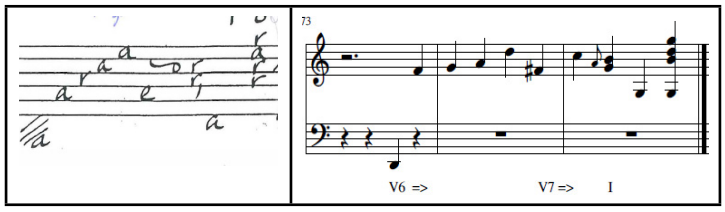

Fig. 19: Cadência perfeita e terça de picardia

Evidentemente esse não é o único Prelúdio e também nele não reside o único modo de produzir o sentimento ou a ideia de prelúdio. A proximidade de *Khôra* é a abertura para o discurso, segundo possibilidades desconhecidas. Mas a descrição mostra que o vazio semântico

dos esquemas (*Skhemata*) é matriz para distintos significados, mesmo considerando-se o fato de que os esquemas são repetidos nos mais diversos contextos. A imitação (Mimese) é antes de tudo a imitação de um movimento, mais precisamente, da forma que o torna reconhecível. Todavia, o efeito que decorre essencialmente do movimento pode ser ressignificado no tempo e no espaço. Com a música imita-se o melos da linguagem, de modo que ele seja verdadeiro e real. E pode-se então falar com o vazio da linguagem, aquela espécie de não síntese entre som e significado. E assim falamos até mesmo com um gato, sem que ninguém duvide da eficácia da comunicação. É a música que vive a errância do ser. Como ela, são as palavras que se renovam no próprio devir. Mas, por causa da permanência dos esquemas, ainda somos escritores de um só texto.

O prelúdio é apenas uma das partes do *Dispositio*. E o que acontece com as outras? Como produzir os sentimentos ou as ideias de confirmação, confutação e peroração no âmbito do vazio semântico? Sabemos que todas essas funções têm caráter relacional e são realizadas na memória. Nesse sentido, o conceito de *Anamnese* proposto por Aristóxeno é ferramenta viável para dialogar com o fenômeno. Em resumo, escuta-se e pensa-se com o auxílio da memória, unindo a lembrança do que aconteceu ao que está acontecendo (ARISTÓXENO, 1954: 59).

Por exemplo, um conjunto de danças intitulado *Peças em Lá Maior* (CONRADI, 1987, tradução nossa)[35], do compositor Johann Gottfried Conradi (†1747)[36]. Escutemos a performance de Michael Schaeffer[37]. O reconhecimento da estratégia retórica dispensa teoria. Basta colocar-se na realidade exclusiva da música e ter a si mesmo envolvido em seu texto. As primeiras notas soam como se fossem do lugar, pois a harmonia ressonante é familiar; o esquema cadencial (V-I) que sustenta as frases curtas, derivadas de acordes quebrados. Uma espécie de cimento etéreo que mantém coesa a impressão sobre as coisas. Até que um pequeno grupo de notas se destaque desta totalidade, tornando-se mais importante para a escuta do que outros. Estruturado como um *Propositio*, ele servirá de guia para a memória, para que ela construa a consciência do esquema formal da obra, conforme será exposto:

O Prelúdio (*Exordium*) dá lugar à apresentação da tonalidade de Lá Maior e dos diversos materiais que serão imitados no decorrer da obra, dentre eles, o *Propositio* (Fig. 20), material de grande força identitária, facilmente memorizável (CONRADI, 1987: 1).

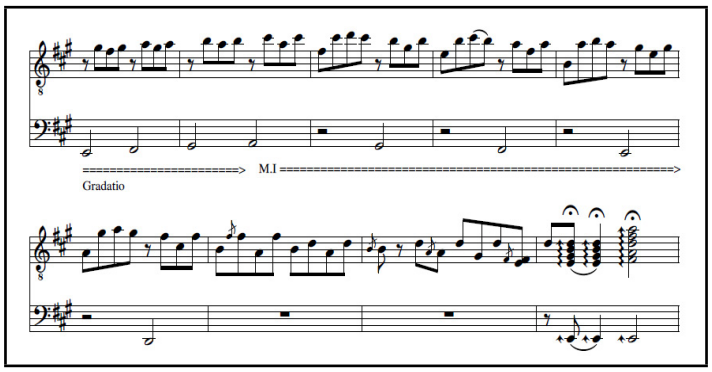

Fig. 20: *Propositio* da Suíte de Danças em sua primeira apresentação

[35] Original: *Pieces in A major* (CONRADI, 1987).

[36] No caso, temos uma cópia microfilmada gentilmente cedida pela *Societé Française de Luth*, datada de 1987.

[37] Ver: French Baroque Lute Suites, citado na bibliografia.

A Alemanda estrutura-se claramente como um *Confirmatio* em que os materiais apresentados no Prelúdio são elaborados. Nela, o *propositio* regressa variado (*Regressio*) (Fig. 21) e é estrategicamente colocado na seção B do movimento, como decorrência natural das tensões que lhe antecedem e a ele se contrastam (CONRADI, 1987: 2)[38].

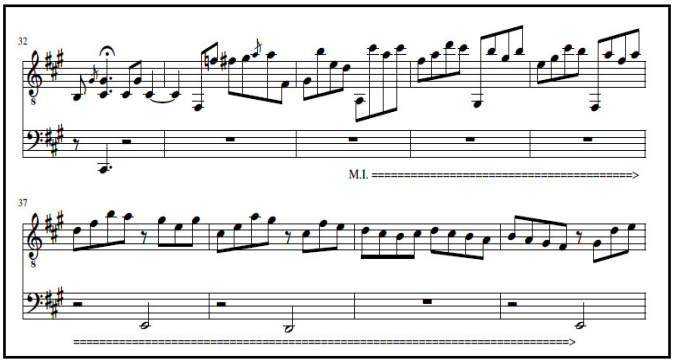

Fig. 21: Segunda aparição do *Propositio* (*Regressio*), ligeiramente variado

A Corrente é também um *Confirmatio*, produto da elaboração dos materiais apresentados no Prelúdio e na Alemanda. O *propositio* (Fig. 22) regressa uma outra vez e é estrategicamente colocado na seção B do movimento (CONRADI, 1987: 3).

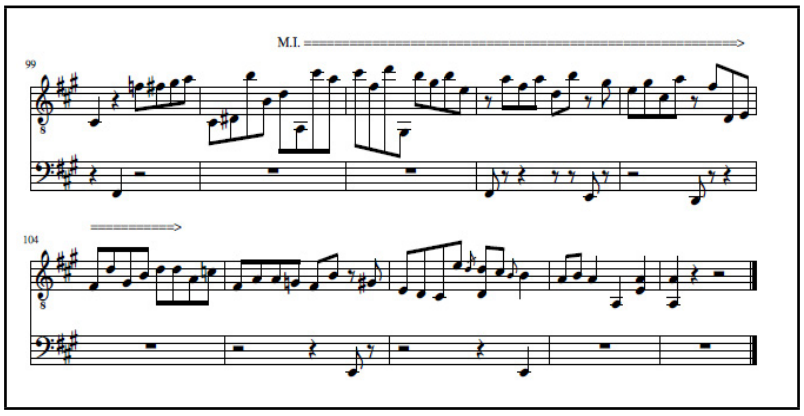

Fig. 22: Terceira aparição do *Propositio* (*Regressio*), ligeiramente variado

O Rondó caracteriza-se como um *Confutatio* (CONRADI, 1987: 4). Além de ele não repetir a estrutura binária (A://:B) escutada nos dois movimentos anteriores, nele há uma alteração substancial na apresentação do *Propositio* (Fig. 23), que agora aparece como vaga reminiscência.

[38] *Regressio*: quando uma estrutura musical reaparece, variada ou não, em outras partes da música (CORBI, 2007: 18).

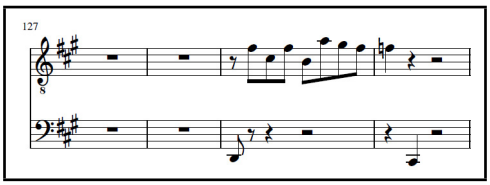

Fig. 23: Fragmento do *Propositio*

Os dois Minuetos também caracterizam-se como *Confutatio* (CONRADI, 1987: 5). À semelhança do Rondó, não repetem a estrutura binária (A://:B). Neles aparecem materiais temáticos novos que distanciam a memória do *propositio* que aparece em forma fragmentária, dificilmente reconhecido pela escuta consciente.

Por fim, a Giga caracteriza-se ao mesmo tempo como *Confirmatio* e como *Peroratio* (CONRADI, 1987: 8). Nela retornam os procedimentos da Alemanda e da Corrente. E, como naqueles movimentos, o *Propositio* (Fig. 24) aparece variado em B.

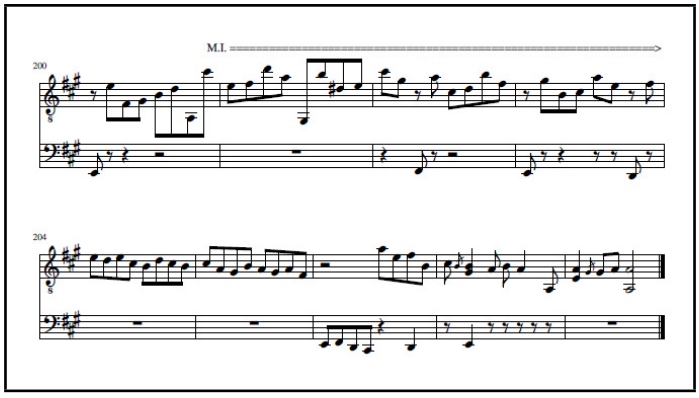

Fig. 24: Última aparição do *Propositio* (*Regressio*), ligeiramente variado

Como é possível observar em uma simples escuta, a disposição de um *Propositio* facilmente reconhecido pela memória é capaz de sustentar a imagem de um esquema formal, em conformidade com a função retórica de suas estruturas. A escuta reconhece a semelhança estrutural da Alemanda, da Corrente e da Giga, qual seja, todas dispostas em um A://:B, com o *Dispositio* aparecendo de modo inequívoco em B. O Rondó e os Minuetos são movimentos estruturalmente contrastantes aos demais e, por isso, exercem a função de confutação, tal como ilustra o Quadro 1.

Movimento	Estrutura formal	Função retórica
Prélude	A	*Exordium*
Allemande	A ://: B	*Confirmatio*
Courante	A ://: B	*Confirmatio*
Rondeau	A://B//A/C	*Confutatio*
Menuet I	A://:B	*Confutatio*
Menuet 2	A//B	*Confutatio*
Gigue	A://:B	*Cofirmatio* / *Peroratio*

Quadro 1: Estrutura formal da obra

Consideração final

As teses mencionadas neste texto pretendem explicar a origem da música, da linguagem e dos atributos de uma e outra. São imagens de um sonho metafísico que mantém vivo o desejo de eternidade, mas certamente nunca alcançarão algo mais satisfatório que esboços teóricos. Há obstáculos epistemológicos aparentemente intransponíveis, como falar de uma linguagem estando sob o uso dela mesma ou mesmo pretender colocar-se em um estado de não linguagem sem perder a consciência que a linguagem dá. Não obstante, a experiência continua desafiadora, pois é fácil notar que a imitação institui a semelhança e a dessemelhança, e que o reconhecimento desses atributos implica a consciência de si mesmo e também da totalidade do existente. Aqueles que reconhecem e são reconhecidos têm a sensação de terem comunicado ou de até mesmo de terem aferido a concordância de outros. E assim somos, tão próximos de um lugar que ninguém sabe onde é (*Khôra*), traçando formas vazias, contornos de qualquer matéria, posto que tudo recebe um nome doado pelo ser errante.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ARISTÓTELES. *Física.* Paris: Les Belles Lettres, 1931.

ARISTÓTELES. *Política*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1990.

ARISTÓTELES. Órganon – Categorias, Da Interpretação, Analíticos Anteriores, Analíticos Posteriores, Tópicos, Refutações Sofísticas. São Paulo: Edipro, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética.* São Paulo: Ed.34, 2015.

ARISTÓTELES. *Metafísica.* São Paulo: Edipro, 2016.

ARISTOXENO. *Elementa harmonica.* Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*: musical-rhetorical figures in german baroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BURMEISTER, Joachim. *Musica autochediastike*. Rostock: Christophorus Reusnerus, 1601. Disponível em: http://imslp.org/wiki/Musica_autoschediastik%C4%93_(Burmeister,_Joachim). Acesso em: 13 maio 2021.

CONRADI, Johann Gottfried. *Pieces in A major*. Paris: Société Française de Luth, 1987. 1 partitura.

CORBI, Fernando Marín. Figuras, gesto, afecto y retórica em la música. *Nassare*: Revista Aragoneza de Musicologia (Fundación Dialnet), Rioja, v. 23, n. 1, p. 11-52, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Khôra.* Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papirus, 1993.

DUFAUT, François. *Pièces en Sol*. Paris: Société Française de Luth, 1987. 1 partitura.

DUGOT, Joël. *Collection Le Secret des Muses*: Musique Française Pour Luth Au XVIIe Siecle. Paris: Société Française de Luth, 1987.

FAVIER, Jacques. *La rhétorique musicale et les émotions*: éveil ou expression. Des affects? Perpectives historiques et théoriques. [*S. l.*: *s. n.*], [2017]. Disponível em: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01830467 / 2017. Acesso em: 13 maio 2021.

FOUCAULT, Michael. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

FRENCH Baroque Lute Suites. Compositor: Johann Gottfried Conradi. Intérprete, alaúde: Michael Schäffer. Paris: Sony, 1979. 1 CD, faixas 17-21. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZRltMej-hSQ&t=6s&ab_channel=TheGloryofMusic. Acesso em: 13 maio 2021.

GALLOT, Jacques. *Pièces en Ré.* Paris: Société Française de Luth, 1987. 1 partitura.

GAULTIER, Denis. *La Rhétorique des Dieux*. New York: RC Luth Prod., 2008. 1 partitura.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the galant style.* New York: Oxford University Press, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte.* Lisboa: Ed. 70, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo.* Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *Qu'appelle-t-on penser*. Paris: Presses Universitaires France, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem.* Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Metafísica de Aristóteles*: Livros 1-3. Sobre a essência e a realidade da força. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da UFMG, n. 76, 79, 80, 86, 1986.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. *Cadernos de tradução*, São Paulo: USP, n. 2, p. 41-93, 1997.

HOULE, George. *Meter in Music 1600-1800*: performance, perception and notation. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KAHN, Charles H. *A arte e o pensamento de Heráclito.* São Paulo: Paulus, 2012.

LA RHÉTORIQUE ds dieux. Compositor: Denis Gaultier (1603-1672). Intérprete, alaúde: Hopkinson Smith. Paris: Edité par Astrée, 2008. 1 CD.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. *Pour n'en pas finir*: écris sur la musique. Paris: Christian Bourgois, 2015.

LE VIEUX Gallot: Le Tonnerre, Courante - José Eduardo Costa Silva, A Trupe Barroca. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal A Trupe Barroca. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tp-8l6Y-hII. Acesso em: 13 maio 2021.

LOHMANN, Johannes. *Mousiké Et Logos*: contribuitions à la philosophie et à la théorie musicale grecques. Paris: T.E.R., 1989.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.

PEREIRA, Marcelo de Andrade; ICLE, Gilberto. Pedagogia performativa e seus não-lugares: reverberações da khôra a partir de Platão, Derrida e Agamben. *Educar em Revista*, Curitiba, v. 34, n. 67, p. 121-137, jan./fev. 2018.

PINHEIRO, Paulo José Moraes. Sobre a Noção de "ajlhvqeia" em Platão (a tradução heideggeriana). *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro: PUC, p. 6-22, 1º Semestre, 1997.

PINHEIRO, Paulo José Moraes. Linguagem e conhecimento em Platão: estudo sobre a correção dos nomes no Crátilo. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 6, n. 1/2, p. 31-56, jan./dez. 2003.

PLATÃO. *Crátilo.* Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PLATÃO. *Timeu.* Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

PLATÃO. *Ménon*. Lisboa: Colibri, 2008.

PLATÃO. *A República.* Belém: Ed.UFPA, 2016.

PLATÃO. *Timée-Critias.* Paris: Flammarion, 2017.

PRELUDE Pièces en sol. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal José Eduardo Costa Silva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Lp_6ng_AVy0&ab_channel=Jos%C3%A9EduardoCostaSilva. Acesso em: 13 maio 2021.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de L'harmonie.* Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas.* São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Pensadores, Vol. Rousseau 1).

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Ed.UNESP, 2015.

SPINELLI, Miguel. Aísthêsis e nóêsis: de como a filosofia grega rompeu com as aparências. *Kriterion*: Revista de Filosofia, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 137-158, jun. 2009.

TOMÁS, Lia; LOPES, Rodrigo. Abbé Dubos e a Reflexão Crítica sobre o Conceito de Imitação em Música. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, v. 74, n. 4, p. 1013-1042, 2018.

José Eduardo Costa Silva é doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É professor associado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde também desenvolve projetos de pesquisa em música, filosofia, psicanálise e teatro. É autor dos livros *Heidegger e a Música da Poesia* (Ed. Prismas) e *Música, alma e desejo segundo os gregos* (Ed. Lumme). Nos últimos anos tem se dedicado à composição e à interpretação de músicas para alaúde e música para obras audiovisuais. E-mail: zed2004@gmail.com