

**Felipe Marçal Anuniação**

**ENTRE O DECODIFICÁVEL E O IMPONDERÁVEL:**

**A FILIAÇÃO RELIGIOSA DA ESTÉTICA MUSICAL DE VLADIMIR JANKÉLÉVITCH**

Dissertação de Mestrado em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira

Apoio CAPES

Belo Horizonte  
FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia  
2020

**Felipe Marçal Anuniação**

**ENTRE O DECODIFICÁVEL E O IMPONDERÁVEL:**

**A FILIAÇÃO RELIGIOSA DA ESTÉTICA MUSICAL DE VLADIMIR JANKÉLEVITCH**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia

Área de concentração: Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira

Belo Horizonte  
FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia  
2020

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia

A636e	<p>Anunciação, Felipe Marçal</p> <p>Entre o decodificável e o imponderável: a filiação religiosa da estética musical de Vladimir Jankélévitch / Felipe Marçal Anunciação. - Belo Horizonte, 2020.</p> <p>92 p.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira</p> <p>Dissertação (Mestrado) – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Departamento de Filosofia.</p> <p>1. Estética. 2. Música. 3. Jankélévitch, Vladimir. I. Oliveira, Clóvis Salgado Gontijo. II. Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Departamento de Filosofia. III. Título</p> <p>CDU 111.852</p>
-------	---

Dissertação de **Felipe Marçal Anunciação** defendida e aprovada, com a nota 10,0  
( dez ) atribuída pela Banca Examinadora constituída pelos  
Professores:

Clovis Salgado Gontijo Oliveira  
Prof. Dr. Clovis Salgado Gontijo Oliveira / FAJE (Orientador)

Álvaro Mendonça Pimentel  
Prof. Dr. Álvaro Mendonça Pimentel / FAJE

Clovis Salgado Gontijo Oliveira  
Prof. Dr. Ricardo Miranda Nachmanowicz / UFOP (Visitante)

Departamento de Filosofia – Pós-Graduação (Mestrado)

FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia

Belo Horizonte, 05 de maio de 2020.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo reconhecer a filiação religiosa da estética musical formulada pelo filósofo contemporâneo Vladimir Jankélévitch (1903-1985). Para tanto, será necessário identificar alguns aspectos fundamentais da reflexão estético-musical jankélévitchiana, que incluem conceitos e estratégias metodológicas empregados pelo autor. Entre tais aspectos, serão escolhidos: o inefável, o não-sei-quê, o encanto, o *espressivo*-inexpressivo, o noturno e a oposição *pneuma* x *gramma*. Após um exame sob a perspectiva estética, os mesmos pontos serão retomados dentro de uma investigação de suas utilizações prévias por fontes místicas e religiosas, incluindo textos bíblicos, neoplatônicos e místicos cristãos. A partir dessa abordagem, será verificado como a estética musical, em consonância com a filosofia da religião, não pode se limitar a fatores analisáveis e decodificáveis, exigindo o simultâneo reconhecimento do imponderável.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vladimir Jankélévitch, música, inefável, graça, expressividade.

## ABSTRACT

This research aims to recognize the religious affiliation of the musical aesthetics formulated by the French contemporary philosopher Vladimir Jankélévitch (1903-1985). For this purpose, it will be necessary to identify some fundamental aspects of Jankélévitchian musical aesthetics, which include some concepts and methodological strategies employed by the author. Among those aspects, it will be chosen: the ineffable, the *je-ne-sais-quoi*, the charm, the *espressivo*-inexpressive, the nocturnal, and the opposition *pneuma* x *gramma*. After an aesthetic study, the same points will be reexamined through an investigation of their previous use by religious sources, including biblical, neoplatonic and Christian mystical texts. Through that approach, it will be verified how musical aesthetics, in accordance with philosophy of religion, cannot be limited to analyzable and decodable factors, but demands the simultaneous recognition of the imponderable.

**KEYWORDS:** Vladimir Jankélévitch, music, ineffable, grace, expressivity.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	7
<b>1 IDENTIFICAÇÃO DOS TERMOS E DA METODOLOGIA FUNDAMENTAIS À ESTÉTICA MUSICAL JANKÉLÉVITCHIANA</b>	<b>10</b>
1.1 O inefável .....	13
1.2 O não-sei-quê ( <i>je-ne-sais-quoi</i> ) .....	18
1.3 O encanto (charme) .....	24
1.4 O “ <i>espressivo inexpressivo</i> ” .....	31
1.5 O noturno .....	36
1.6 A oposição <i>pneuma x gramma</i> .....	39
<b>2 A RELAÇÃO ENTRE OS TERMOS/METODOLOGIA UTILIZADOS PELO FILÓSOFO E A TRADIÇÃO RELIGIOSA</b> .....	<b>45</b>
2.1 O inefável: neoplatonismo e mística cristã .....	48
2.2 O não-sei-quê: São João da Cruz .....	54
2.3 O encanto (charme): <i>charis + carmen</i> .....	58
2.4 O “ <i>espressivo-inexpressivo</i> ”: o método negativo e os oximoros .....	63
2.5 O noturno na mística cristã .....	70
2.6 A oposição <i>pneuma x gramma</i> : a inspiração paulina .....	76
CONCLUSÃO .....	83
BIBLIOGRAFIA .....	89

## INTRODUÇÃO

Um tema que sempre trouxe muitas controvérsias, nos mais diversos períodos da história judaico-cristã, seria com relação ao que promove a sacralidade na música religiosa. Muitas foram e são as reflexões musicais que se intitulam verdadeiras ou mais adequadas para a adoração a Deus, dentro das diferentes comunidades cristãs. Uma querela que, pensando na cultura ocidental, foi tratada, na maioria das vezes, através de análises ontológicas da música sacra, visando trazer a resposta para a manifestação da sacralidade musical através do uso específico de concepções teóricas e técnico-musicais.

Nesta perspectiva, a sacralidade musical em determinados períodos ou culturas, poderia ser fruto de um pensamento composicional voltado pela primazia do pensamento matemático e geométrico, visando uma harmonia sonora perfeita através das combinações dos números, como por exemplo foi pensado por Johann Sebastian Bach; ou seria um gênero musical específico, que traria em sua forma estilística a certeza da sacralidade. Outra opção, seria também a escolha seleta de instrumentos musicais para a música religiosa, excluindo, naturalmente, o restante dos instrumentos. Mas a experiência prática quanto a experiência do sagrado parece não apontar para estas definições, sendo a música um exemplo de como o sagrado musical não se localiza em pontos decodificáveis específicos; mas ao mesmo tempo, se manifestando através desta mesma matéria musical. A música nos mostra a presença de uma beleza que não conseguimos definir, que transcende as explicações ontológicas e epistêmicas.

Sendo assim, ao contrário da grande maioria das conclusões que apresentam a sacralidade como mérito apenas da materialidade musical, fruto de um percurso musicológico baseado na filosofia positiva do ocidente, acreditamos na necessidade de uma nova abordagem quanto ao tema. Caberia, desta forma, um pensamento da filosofia estética que apresentasse a beleza musical como algo que dependesse das ferramentas técnicas musicais, mas não somente destas, apresentando a relatividade e infinidade de possibilidades conscientes e inconscientes para a manifestação do encanto musical. Por isso, optamos pela abordagem inédita e libertadora do filósofo francês Vladimir Jankélévitch.

Vladimir Jankélévitch (31/08/1903-06/06/1985) dedica-se, ao longo da sua extensa obra, à presença da inefabilidade na experiência humana, que se manifesta privilegiadamente na arte sonora. O livro *A música e o inefável* (1961), sua principal obra no campo da estética musical, aborda as possibilidades infinitas que a música tem de comunicar, por isso a dificuldade de explicá-la ou descrevê-la univocamente por meio das palavras. O autor desconstrói toda forma de definições musicais prévias e mostra como a música transcende toda

e qualquer norma estabelecida. Uma obra musical oferece um sentido, mas este não pode ser fragmentado ou identificado a certos procedimentos composicionais. Em correspondência com nossa experiência prévia no campo da música, a estética musical jankélévitchiana integra, de modo complementar, o analisável e o imponderável.

Deste modo, examinaremos a estética musical jankélévitchiana e o diálogo entre o decodificável e o imponderável nela presente a partir de uma referência às suas bases místicas e religiosas. Embora Jankélévitch se declare agnóstico, muitos dos conceitos e métodos empregados pelo autor possuem uma filiação religiosa, aplicada a uma filosofia da imanência (ou, ao menos, a uma filosofia que não nomeia o divino e a fonte da graça). Tal referência também se evidencia em alguns dos autores citados pelo filósofo, como Plotino, Pseudo-Dionísio (o Areopagita), os Padres da Igreja, São João da Cruz, São Francisco de Sales e o padre Henri Bremond.

Dentro desta proposta, identificamos, a partir do estudo da estética musical do filósofo, seis aspectos fundamentais que possuem vínculo ou origem no âmbito místico e religioso. São eles: o inefável, o não-sei-quê, o encanto, o *espressivo-inexpressivo*, o noturno e a oposição *pneuma x gramma*, conceitos que também se repetem na ontologia, na ética, na antropologia filosófica e na filosofia da religião do autor. Tais aspectos serão explicitados, no primeiro capítulo, no plano da estética musical jankélévitchiana, para, no segundo capítulo, serem abordados em suas conotações religiosas. Assim, o segundo capítulo estenderá suas referências bibliográficas para além da obra do filósofo contemporâneo, de modo a buscar outras fontes que permitam um desenvolvimento mais minucioso dos conceitos identificados. Entre tais autores complementares, podemos citar: Plotino, Pseudo-Dionísio, São João da Cruz, Michel de Certeau, Henri Bremond e Jean Lopes Richard (para a análise dos conceitos paulinos de *gramma* e *pneuma*).

Tal perspectiva de estudo nos permitirá examinar a tensão entre o decodificável e o imponderável na música a partir de uma sugestiva interseção entre o estético e o místico/religioso. Acreditamos que a filiação mística dos conceitos constitutivos à estética musical jankélévitchiana contribuirá, através deste instrumental teórico, para pesquisas quanto a música sacra, propiciando – a nós e aos leitores deste texto – análises futuras mais fundamentadas sobre o sagrado musical.



## 1- IDENTIFICAÇÃO DOS TERMOS E DA METODOLOGIA FUNDAMENTAIS À ESTÉTICA MUSICAL JANKÉLÉVITCHIANA

Neste primeiro capítulo, abordaremos seis importantes categorias para a compreensão do pensamento do filósofo e musicólogo francês Vladimir Jankélévitch. Tais categorias serão apresentadas em separado para maior elucidação, mesmo que se encontrem intimamente conectadas entre si. Focalizaremos em especial neste capítulo a estética musical do filósofo, recorrendo a outras áreas de seu pensamento para melhor compreensão dos temas quando necessário.

No primeiro tópico, examinaremos o conceito de inefável, que implica relevante oposição em relação ao indizível, que seria a completa esterilidade para a linguagem, a total escuridão noturna, cujo exemplo máximo é o silêncio absoluto da morte. Ao apresentarmos estas extremidades, em seguida trataremos das gradações dentro da infinitude criativa da linguagem, inicialmente com o que o filósofo chama de indizível, situado fora da linguagem pela sua esterilidade de conteúdo, passando pelos níveis do que pode ser dito com maior precisão, chegando até a noite transparente do inefável, esta geradora infinita de linguagens plurívocas e equívocas, por isso, inefáveis, para além da pura compreensão lógico-racional da linguagem das palavras. Abordaremos o tema do inefável em Jankélévitch a partir das obras do filósofo *A música e o inefável*, *Quelque part dans l'inachevé* e *La Mort*. Como bibliografia secundária, utilizaremos o livro *O Pensamento e o Movente* de seu mestre Henri Bergson; e como bibliografia complementar os livros *Linguagem e Silêncio: ensaio sobre a crise da linguagem* de George Steiner e *A definição da arte* de Umberto Eco.

No segundo tópico, trataremos sobre o não-sei-quê (*je-ne-sais-quoi*) e o quase-nada (*presque-rien*). Verificaremos como esta categoria jankélévitchiana nos guia em direção aos aspectos inesgotáveis e atmosféricos da totalidade da vida, “algo cuja presença invisível nos preenche (...) algo que não existe e que, no entanto, é a coisa mais importante entre todas as coisas importantes (...)”<sup>1</sup>. Algo que não é, mas “que é a coisa mais importante entre todas as coisas importantes, a única digna de ser dita e a única que não se pode dizer!”<sup>2</sup> A partir desta constatação, mostraremos como Vladimir Jankélévitch questiona a suposta suficiência do pensamento retórico musical para a explicação do prazer da fruição de uma composição, colocando, *a priori*, a experiência do mistério inominável, apreensível através da experiência, mas impossível de traduzir em palavras, como a resposta mais aceitável para o cerne do encanto

<sup>1</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien, tomo I, la manière et l'ocasion*, p. 11.

<sup>2</sup> *Idem*.

musical. Deste modo, a busca pela simetria e outras técnicas composicionais vinculadas à percepção visual e às relações espaciais revelam-se inadequadas para a apreensão de uma obra musical, por ser a música uma arte essencialmente temporal e auditiva. Desta forma, a música encantaria através da tensão criadora entre o decodificável musical, que consiste na matéria musical fisicamente audível e analisável, e o imponderável, este não-sei-quê que, de forma misteriosa e espontânea, irradia um encanto que nos impossibilita definições totalizantes. Abordaremos essas duas categorias utilizando de forma especial o primeiro volume de *Le Je-ne-sais-quoi et Le Presque-rien: La Manière et L'Occasion*, de Jankélévitch, e outros dois de seus livros: *A Música e o Inefável*, recorrendo igualmente ao prefácio escrito por Clóvis Salgado Gontijo para a edição brasileira, e também o livro *Primeiras e Últimas Páginas*. Quanto às fundamentações relativas à história da música, pertinentes a este tópico, utilizaremos o livro de Roland de Candé, *A História Universal da Música, volume 1*.

No terceiro tópico trataremos do encanto (*charme*) no universo musical, onde a sua presença se faz perceptível com maior facilidade. Reconhecemos o encanto, em Jankélévitch, como efetividade da beleza que não se encontra na simetria das formas, no âmbito espacial, em meros procedimentos composicionais, mas que consiste em uma irradiação impalpável e misteriosa a partir das formas materiais. Tal componente estético pode ser compreendido como uma graça inexplicável não localizável que traz vida às formas; que não é, mas que está presente. Sendo assim, o encanto e a matéria formam a arte musical em uma fusão criadora, não sendo apenas a estrutura musical material (notas, acordes, compassos, contraponto, escala) a única responsável pelo potencial estético da música, mas tal estrutura junto a uma graça imerecida. Usaremos como bibliografia primária os livros do filósofo *A Música e o Inefável*, *Fauré et le L'Inexprimable*, o segundo volume de *Le je-ne-sais-quoi et le presque rien*, e *Primeiras e Últimas Páginas*. Utilizaremos dos escritos do Prof. Clóvis Salgado Gontijo, especialista na filosofia de Vladimir Jankélévitch e orientador desta dissertação, em especial seu livro *Ressonâncias Noturnas: do indizível ao inefável* e seu artigo *O Papel do Charme na Filosofia de Vladimir Jankélévitch*. Como bibliografia complementar, recorreremos mais uma vez ao livro *O Pensamento e o Movente* de Henri Bergson, textos de comentadores do filósofo, como o livro *Charis: essai sui Jankélévitch*, de Enrica Lisciani-Petrini, o artigo “*Jankélévitch et la Musique*”, de Matthieu Chenal e o artigo “*Os Opostos Sonoros em Harmonia*”, de José Eduardo Martins; além de citações do livro *Expressão e Comunicação na Linguagem Musical* do maestro italiano Sérgio Magnani para fundamentações quanto ao conteúdo musical apresentado neste tópico.

Em seguida, no quarto tópico, trataremos do “*espressivo inexpressivo*”, oximoro que remete à expressividade aberta e não específica da música, em contraposição com os significados estáveis e mais delimitados próprios à linguagem verbal de cunho demonstrativo. Selecionamos como bibliografia primária deste tópico os livros do filósofo *A música e o inefável* e *Em algum lugar do inacabado*; tendo como principal apoio interpretativo o livro *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável* de Clóvis Salgado Gontijo. Como bibliografia complementar, escolhemos *A evolução criadora* de Henri Bergson.

No quinto tópico abordaremos a categoria do noturno, a partir da interpretação de Clóvis Salgado Gontijo, cuja tese de doutorado foi dedicada especificamente ao tema, analisado, sobretudo, sob perspectiva jankélévitchiana. Apresentaremos como o noturno para Jankélévitch tem como objetivo contrastar com certa “visão” de mundo predominante no Ocidente, afeita aos temas diurnos e apreendidas prioritariamente por percepções visuais e espaciais. Na contramão de tal tendência, o filósofo francês valoriza as experiências ontologicamente noturnas, vinculadas a percepções auditivas e temporais. Os temas noturnos, prediletos por Jankélévitch, consistem em experiências impalpáveis como o tempo, a música, a filosofia, a mística, o heroísmo e o amor. Mostraremos como a ontologia jankélévitchiana questiona a hierarquia tradicional (estética e epistemológica) dos sentidos, privilegiando o modelo auditivo e temporal da noite, na qual a música se encontra imersa. O tópico terá como bibliografia primária o artigo *O elogio à noite em Vladimir Jankélévitch (1905-1985)* e o livro *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, ambos de autoria de Clóvis Salgado Gontijo, juntamente com as seguintes obras do filósofo francês: *A música e o inefável*, *Em algum lugar do inacabado*, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien - tomo II*, *Debussy et le mystère*, *La musique et les Heures* e, a título de complementação, *O Paradoxo da Moral*.

Para finalizar, no sexto e último tópico, apresentaremos a oposição entre *pneuma* e *gramma*. Usaremos, como base bibliográfica primária, a tese doutoral de Brian McBryer: *Mapping Mystery: Brelet, Jankélévitch, and Phenomenologies of Music in Post-World War II France*, em especial, os tópicos *Pneumatic Mysteries* e *Experiencing Pneumatic Mysteries* (capítulo 3); nos quais é abordada a tensão criadora entre o palpável e o impalpável, a carne e o espírito, através da peça musical de Claude Debussy *Martyre de Saint Sébastien* (sobre libreto de D’Annunzio). Além da tese citada, consultaremos diretamente obras do filósofo, como *Debussy et le mystère*, *A Música e o Inefável*, *Primeiras e últimas Páginas*, *O Paradoxo da Moral* e *Philosophie Première*. Como bibliografia complementar, incluiremos os artigos “*Os opostos sonoros em harmonia*”, de José Eduardo Martins e “*Bergson e Jankélévitch*”, de Franklin Leopoldo e Silva, além de citações de livros da Bíblia.

## 1.1 – O inefável

O inefável é um conceito fundamental para o pensamento de Vladimir Jankélévitch. Tal conceito promove o transbordamento dos limites da concretude, não resumindo a linguagem ao palpável, ao estável e ao decodificável, privilegiando as experiências da vida em sua relação com o tempo, com a ocasião, com o instante, dotados de matizes, atmosferas e fluidez. É um conceito que nos apresenta o infinito campo de possibilidades que a vida nos proporciona para além da pura lógica e da pura objetividade das palavras, tão reafirmada na contemporaneidade, ampliando sobremaneira a forma segundo a qual experienciamos e concebemos a vida.

Para compreendermos o inefável jankélévitchiano, é importante sabermos que o filósofo concebe o tempo, estreitamente vinculado à sua formulação de uma inefabilidade imanente, a partir da contribuição de Henri Bergson, uma das principais influências filosóficas do autor de *A música e o inefável*. Para Bergson, o Ocidente, a partir de Zenão e da filosofia de Aristóteles, teria percebido o tempo como espaço, como se cada segundo representasse um tijolo temporal. Desta forma, o tempo é então interpretado como administrável, planejável quanto às relações do presente e do futuro. O conceito espacial do tempo está relacionado também com a cultura visual por excelência na qual, como já adiantamos, o pensamento ocidental se fundamentou. Com isso, o tempo foi tratado de forma estática e concreta. Percebendo este erro conceitual, Henri Bergson enunciou que o tempo não é espaço, mas sim, tempo. O tempo então seria um uma duração contínua, que não é nem unidade, nem multiplicidade; mas sim um processo de imprevisível novidade. Sendo assim, o homem não é, mas se faz, em todo o tempo, e a vida em sua fluência não é esquadrihada, mas difluente e infinita em possibilidades.

A música nos apresenta de modo intrínseco esta constatação apresentada por Bergson e também por Jankélévitch. A música pode ser monódica (uma só voz) ou polifônica (duas ou mais vozes simultaneamente), além de possuir várias outras possibilidades. Não constitui um saber pleno, inteiro com relação à experiência, mas se encontra envolta por um mistério imponderável. Jankélévitch apresenta, através dos exemplos musicais que tanto apreciava<sup>3</sup>, as relações da música com o tempo, mostrando que ambas são infinitas e desconstrutoras de uma visão de mundo petrificada e dissecada. O pensamento analítico, iniciado por Zenão, que considerava que a flecha, ao ser lançada, ficava parada em cada ponto do percurso, é a linha de

---

<sup>3</sup> Jankélévitch utilizou em sua obra musicológica exemplos de compositores que muito admirava, pois expressavam musicalmente suas convicções sobre a “vocação” da arte musical. Compositores como Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók, Manuel De Falla, Franz Liszt, Rimsky-Korsakov, Modest Mussórgsky e Antonín Dvorák são muito citados pelo filósofo. Gêneros musicais relacionados à classe trabalhadora e às minorias como a música judaica e cigana também foram valorizadas em sua obra.

pensamento fortemente utilizada pelo pensamento científico moderno e do senso comum na contemporaneidade. Esta forma de pensar dominante se esquece de que a vida é em sua essência temporal, em constante transformação, o que dificulta a descoberta do inefável, do não-sei-quê (*je-ne-sais-quoi*) e da graça (*charis*). Nas palavras do filósofo Leopoldo e Silva, especialista em Bergson e leitor de Jankélévitch:

O conhecimento é uma experiência de intimidade. Por isto a busca do movimento íntimo da alma no seu devir temporal é o reencontro do espírito aquém dos recortes categoriais da sua manifestação intelectual. Mas esta experiência profunda só pode ser a do inefável. Assim como o que é imediato é também o mais difícil de atingir, assim o contato com a simplicidade absoluta do tempo está além de qualquer possibilidade de expressão.<sup>4</sup>

Para compreendermos o conceito examinado, faz-se necessário inicialmente entendermos que para Jankélévitch a comunicação parece acontecer em gradações, como nuances sonoras, tonalidades de cores ou mudanças de luminosidade desde o amanhecer ao anoitecer.

Entre tais gradações, Jankélévitch localiza dois polos radicalmente opostos, apresentando-nos, por um lado, o “indizível” e, por outro, o “inefável”. Tal importante distinção é apresentada pelo autor, de modo comparativo, em pelo menos duas de suas mais importantes obras: *A música e o inefável* e *La Mort*. Segundo o filósofo, em *A música e o inefável*, “é indizível (...) aquilo sobre o qual nada há a se dizer e que torna o homem mudo ao prostrar sua razão e ao petrificar seu discurso”.<sup>5</sup> O absolutamente indizível seria a incapacidade de comunicar em razão de uma esterilidade, como quando nos deparamos com o silêncio absoluto, o completo nada, a ausência de experiência possível, o que seria, de maneira definitiva, a morte. Outro exemplo para o indizível seriam as experiências da barbárie ou violência, como por exemplo, as violações sofridas pelos judeus durante a Segunda Guerra Mundial; sofrimentos causados por ações irracionais (infrarracionais e infralinguísticas) que as palavras não conseguem explicar. George Steiner, escrevendo sobre a ópera *Moses und Aron* de Arnold Schoenberg, expressa sua concordância com a posição do filósofo também judeu, Vladimir Jankélévitch, que, ademais, presenciou os horrores da II Guerra:

Os acontecimentos que estavam para desenrolar na Europa seriam, literalmente, intraduzíveis em palavras, demasiado desumanos para esse ato definidor da consciência humana que é a fala. O grito desesperado de Moisés, seu mergulho no silêncio, é um reconhecimento – que também encontramos em Kafka, em Broch, em Adamov - de que as palavras nos abandonaram, de que a arte não pode estancar a

<sup>4</sup> LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Bergson e Jankélévitch, p.342.

<sup>5</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 120.

barbárie nem transmitir a experiência quando esta se torna indizível. Assim, *Moses und Aron*, apesar de sua incompletude formal, é uma obra de maravilhosa finalidade. Nada mais havia para ser dito.”<sup>6</sup>

O outro polo extremo seria o “inefável”, que, ao contrário do indizível, significa a potencialidade de dizer ao infinito, o transbordar do cálice da comunicação comum, relativo às experiências altamente fecundas que as palavras não teriam a capacidade de expressar plenamente. Segundo Jankélévitch “o inefável, exatamente ao contrário [do indizível], é inexprimível, porque sobre ele há infinitamente, interminavelmente o que se dizer: assim é o insondável mistério de Deus, o inesgotável mistério do amor, que é mistério poético por excelência”.<sup>7</sup> Sendo assim, o inefável, como o dizer ao infinito, é reconhecido e “comunicado” em sua maior amplitude na poesia, nas artes (em especial a música, que Jankélévitch destacou como a arte que é poesia ao infinito!<sup>8</sup>) e nas experiências místicas. Para o filósofo, “a poesia é muitas vezes a mais penetrante das filosofias”<sup>9</sup>, uma vez que parece se afinar, com suas sutilezas, mais propriamente aos temas essenciais da vida humana abordados pela filosofia. Sendo assim, podemos então constatar que, para Jankélévitch, a expressão humana não se resume ao concreto, incluindo modos de expressão que mesclam o “preciso” e o “impreciso”, como a poesia de Verlaine, o decodificável e o mistério, como as artes e, de modo especial, a música inefável.

Jankélévitch nos provoca a duvidarmos das filosofias que acreditam abarcar toda a realidade através de seus sistemas ou ainda as concepções artísticas que dão o mérito da beleza estética somente para as construções composicionais esquemáticas e em suas respostas apenas analíticas para justificar a experiência do belo e o prazer estético. O decodificável na filosofia jankélévitchiana seria resultado do palpável e do inefável, este impalpável, o que seria segundo o filósofo, a noite transparente, esta, diferente da noite absoluta do indizível absoluto da morte. Em suas palavras: “o mistério que a música nos transmite não é o inexprimível esterilizante da morte, mas o inexprimível fecundo da vida, da liberdade e do amor: dito em poucas palavras, o mistério musical não é indizível, mas inefável.”<sup>10</sup> Jankélévitch nos representa a música como uma experiência para além da técnica e dos conhecimentos exclusivamente teóricos, rompendo com as barreiras do apenas lógico; um sinal de esperança em uma época desiludida e sem cor. Tal perspectiva aponta para uma vivência para além das concretudes conceituais, acolhendo, até mesmo, a possibilidade de certa ambiguidade. Segundo o filósofo, “o exprimível-inefável,

<sup>6</sup> STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaio sobre a crise da palavra*, ps. 177 e 178.

<sup>7</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 120.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Primeiras e últimas páginas*, p. 25.

<sup>10</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p.120.

ao ser exprimível ao infinito, é, assim, portador de uma mensagem “ambígua”, e assemelha-se ao não-sei-quê de Henri Bremond.”<sup>11</sup>

A expressão passaria então por gradações que vão do “quase” indizível (já que o indizível seria um limite extremo no qual a linguagem não se mostra possível) ao inefável (dizer ao infinito), que, para Jankélévitch, teria seu exemplo máximo na arte musical. Para Jankélévitch, um dos motivos para esta constatação é que a música tem a capacidade de exprimir o inexprimível. E este “inexprimível”, por sua positividade, não seria indizível, mas inefável.

A palavra – própria ao *logos* demonstrativo – então revela seus limites tanto no âmbito do indizível quanto do inefável. No primeiro, por este se identificar com o completo nada, e, no segundo, por este oferecer muito mais do que a palavra consegue exprimir. Jankélévitch, no livro *A música e o inefável*, cita o compositor Janaček para abordar a inefabilidade musical: “onde falta a palavra, começa a música, onde as palavras se detêm, o homem só pode cantar”.<sup>12</sup> O inefável na perspectiva jankélévitchiana desencadeia no homem o estado de inspiração, havendo o que falar até a consumação dos séculos por sua infinitude, pois

Ninguém jamais haverá de acabar com um encanto que nem mesmo intermináveis palavras e incontáveis composições musicais seriam capazes de esgotar. Neste campo, há muito a se fazer, muito a se meditar, muito a se dizer – muito a se dizer e, incessantemente, tudo a se dizer!<sup>13</sup>

Como o inefável não consegue ser expresso de modo satisfatório pela palavra, não consegue significar de modo preciso, característica, segundo o filósofo, essencial à música, lugar de encontro para todas as significações. A música dentro do pensamento jankélévitchiano é o “regime ambíguo do *Espressivo* que nada exprime: em oposição a um pensamento sério, honesto e sincero que necessariamente concebe ou exprime, em dado momento, uma ideia presente, particular e circunscrita, a música nada sabe da exigência nominalista.”<sup>14</sup> Ao contrário da linguagem (compreendida pelo filósofo como *logos* demonstrativo, discursivo, referencial) que, nos âmbitos filosófico, jurídico, científico e informativo, possui uma pretensão de univocidade, a música ignora o princípio da não contradição, característica da infinitude do inefável.

---

<sup>11</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 121.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 120.

<sup>13</sup> *Idem*, ps. 120 e 121.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 121.

Compreender então o pensamento de Vladimir Jankélévitch exige um refazer intelectual, uma desconstrução das certezas do mundo ocidental, em especial a compreensão do tempo, que não deve ser entendido como espaço. Essa desconstrução, que exige mudanças epistêmicas, convida-nos para uma experiência renovadora, uma aproximação e experimentação do inefável, vivência ressaltada pelo pensamento bergsoniano. Nas palavras de Bergson: “finalmente, acreditamos reencontrar a duração interior totalmente pura, continuidade que não é nem unidade nem multiplicidade, e que não entra em nenhum de nossos quadros.”<sup>15</sup>

Não seria então a música um ótimo exemplo para a experiência do puro tempo?<sup>16</sup> Para Jankélévitch, a música é a arte por excelência temporal e, assim, acentua-se sua inefabilidade, já presente em sua indeterminação semântica. Não é à toa que nem a música nem o tempo se oferecem como objetos diretos do pensamento.<sup>17</sup> A cada audição da obra ou de um som, a experiência se transforma. Não se experimenta uma mesma composição de uma única forma, não se fecha em uma idêntica impressão, numa exclusiva qualidade sensorial. Como explica o filósofo, até mesmo a repetição de um evento sonoro seria percebida de outro modo por se inserir em outro momento temporal para o ouvinte.<sup>18</sup>

Talvez alguns não concordem com tal caráter difluente e inefável da música, devido à cultura musical estabelecida sob as rédeas da lógica – de modo a enfatizar uma escuta apenas analítica - geminada na Grécia clássica, tomando grande forma na modernidade, chegando à sua crise máxima em nosso tempo, em que a humanidade parece sufocada pela imposição unívoca da lógica sem dar as mãos à arte. A sensação que temos é que, para o senso comum atual, a música depende somente do pensamento técnico instrumental, como se o imponderável simplesmente não existisse, ou como se não fosse necessário falar dele. A música, escutada mais de perto, aproxima-nos do mistério, do inacabado, do que não se reduz a esquemas lógicos e estáticos e, dentro do ainda perceptível, promove uma riqueza sem igual de possibilidades. Como explica o filósofo,

A música é inexpressiva não porque nada exprima, mas porque não exprime esta ou aquela paisagem privilegiada, este ou aquele cenário à exclusão de todos os outros. A música é inexpressiva no momento em que implica inumeráveis possibilidades de interpretação, entre as quais nos permite escolher. E em vez de se obstaculizarem, como se obstaculizam, no espaço, os corpos impenetráveis situados cada qual em seu

---

<sup>15</sup> BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*, p.6.

<sup>16</sup> “Em suma, a mudança pura, a duração real, é coisa espiritual ou impregnada de espiritualidade. A intuição é aquilo que atinge o espírito, a duração a mudança pura. Seu domínio próprio sendo o espírito, quer apreender nas coisas, mesmo materiais, sua participação na espiritualidade.” BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*, p. 31.

<sup>17</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. p. 148.

<sup>18</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. p. 69.

devido lugar, tais possibilidades se penetram mutuamente. Linguagem inefavelmente geral (se é que ela seja uma linguagem), a música se presta docilmente a incontáveis associações.<sup>19</sup>

Este “expressar infinito da música”, causa da sua inefabilidade, consiste no que o filósofo chama de “*espressivo inexpressivo*”, a ser analisado separadamente neste capítulo. Trata-se do regime ambíguo do *espressivo* que nada exprime de determinado ou exclusivo, não apresentando um pensamento particular. A música é inexpressiva pois implica inumeráveis formas de interpretação, sendo capaz de evocar tudo o que podemos imaginar.

A realidade em suas várias nuances e incertezas faz com que Jankélévitch afirme que “o caráter evasivo da finitude mortal é como um desafio ao *logos*, se a vocação do *logos* é determinar e especificar.”<sup>20</sup> Sendo assim, a vida se apresenta como inefável por suas infinitas possibilidades de expressividade, sensações, percepções, emoções e realizações. O inefável se mostra, portanto, dentro da imanência, da temporalidade vivida que multiplica e renova as experiências e oportunidades. E, em meio a tais realidades imanentes, destaca-se, sobretudo, a inefabilidade da música, pensada muitas vezes pelo filósofo em consonância com a vida.

## 1.2 – O não-sei-quê

Segundo Vladimir Jankélévitch, no primeiro volume de sua obra *Le Je-ne-sais-quoi, et le presque-rien, o je-ne-sais-quoi* é algo, como

A má consciência da boa consciência racionalista (...) algo que protesta e se queixa em nós contra o sucesso das empresas reducionistas. Este algo é comparável, senão às reprovações interiores da razão diante da evidência desprezada, pelo menos ao remorso do foro íntimo, isto é, ao mal-estar de uma consciência insatisfeita diante de uma verdade incompleta.”<sup>21</sup>

Segundo o filósofo, existe algo inevitável e indemonstrável, que consiste no “aspecto inesgotável e atmosférico da totalidade das coisas, algo cuja presença invisível nos preenche, cuja inexplicável ausência nos deixa curiosamente preocupados, algo que não existe”<sup>22</sup>; algo que não é, mas “que é a coisa mais importante entre todas as coisas importantes, a única digna

<sup>19</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 122.

<sup>20</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*, p. 39.

<sup>21</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, tomo I, la manière et l’occasion*, p. 11.

<sup>22</sup> *Idem*.

de ser dita e a única que não se pode dizer!”<sup>23</sup> Uma ridícula ironia, que segundo Jankélévitch, é inexplicável e paradoxal; uma constatação da ineficácia das certezas racionalistas (ainda que, recorda o filósofo em suas entrevistas radiofônicas, o não-sei-quê seja empregado justamente dentro do racionalismo, como ocorre em Leibniz). Sendo assim, a verdade das verdades seria comprovadamente equívoca, não definível ou tocável; não sendo um privilégio dos dogmas e dos segredos de grupos fechados. O não-sei-quê seria um mistério inapreensível, “a nostalgia de outra coisa, a sensação de que existe outra coisa, o *pathos* da incompletude (...) uma espécie de filosofia negativa que sempre foi marginalizada”<sup>24</sup>, mas que é um presente ausente na fluência do devir. Jankélévitch, inspirado nos escritos dos jesuítas Rapin e Ducerceau e em Aristófanes, escreve que “esse resíduo de mistério é a única coisa que vale a pena, a única coisa que seria importante saber, e que, como expressa, permanece incognoscível”<sup>25</sup>, relacionado ao que há de mais particular e não pode ser universalizado em conceitos. Este misterioso não-sei-quê, diferente do segredo, é inominável, um “algo mais” que “não é uma coisa nem algo”.<sup>26</sup> Este não-sei-quê inominável e imponderável se manifesta desaparecendo (como um “aparecer a desaparecer”), irradiando seu charme de forma imerecida e inexplicável, percebida de forma sensível, sutil e fugidia; exigindo, portanto, um refinamento da percepção.

O *je-ne-sais-quoi*, este algo inesgotável que nos revela a insuficiência das definições estáticas, torna-se mais perceptível em circunstâncias da vida envolvidas por certa “graça”, como em um momento fugaz de felicidade, como em um local banhado por especial luminosidade, como nos atos de amor e nas experiências artísticas, em especial na música, radicalmente inscrita na temporalidade. Na música, a beleza não se encontra apenas nas combinações harmônicas, nas escritas contrapontísticas, nas escolhas rítmicas ou nos desenhos melódicos, mas em uma graça que se manifesta nesse conteúdo específico. A análise somente não seria suficiente para explicar o “sabor” próprio a uma fruição musical; sendo a afirmação do misterioso não-sei-quê uma resposta mais próxima ao sentimento provocado pela escuta. Não seriam então os “‘ídolos das retóricas’ na música, como a simulação de ‘diálogos’, ‘exposições’ e ‘desenvolvimentos (...) ‘ídolos ópticos’, como ‘forma’, ‘simetria’, ‘espelhamentos’, ‘inversões’”<sup>27</sup> os responsáveis pelo encanto musical, mas um algo a mais impalpável.

---

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Idem*, ps. 11 e 12.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Idem*, p. 29.

Sendo assim, a música encanta através da tensão incessante entre o decodificável e o imponderável, o visível e o invisível imanente, que a cada instante se efetua. Este tornar-se, nas palavras de Jankélévitch, “é a maneira ilusória de ser, e portanto, pode-se dizer no sentido apropriado: o tempo é a intenção de ser.”<sup>28</sup> O Ser na perspectiva jankélévitchiana não seria uma definição epistêmica bem delimitada; mas sim, um “híbrido de ser e não-ser (...) o que é o fugitivo se tornando”.<sup>29</sup> O arredondamento plástico dos objetos não seria a verdadeira definição de Ser, pois o objeto é formado, deformado, reformado e transformado; por isso, “a mudança que o devir faz acontecer não é modelagem, mas modificação contínua.”<sup>30</sup> Nesta perspectiva ontológica, mais uma vez a música se torna um verdadeiro exemplo para o Ser, pois, segundo o filósofo de Bourges, “essa difluência na metamorfose é a vocação temporal de toda música, e não apenas a que se chama Grandes Variações”<sup>31</sup>. Tal vocação pode ser observada na *Balada de Fá Maior* de Gabriel Fauré, tantas vezes mencionada no corpus jankélévitchiano. Segundo o filósofo,

Aquele, por exemplo, que soubesse que a *Balada em Fá maior*, de Gabriel Fauré, é construída sobre três temas distintos: o tema noturno da introdução, o tema do *Allegretto* e um motivo duas vezes esboçado em uma improvisação lenta, em seguida muitas vezes desenvolvido de acordo com o ritmo equilibrado de uma barcarola, em seguida como um *scherzo giocoso*, muitas vezes entre trinados, aquele que conhecesse tais dados estaria muito longe de nada saber. No entanto, do mistério alado e cativante que circula em tudo isso, e cujo segredo é revelado para nós, o gramático não teria a menor idéia; quanto ao *arcanum maximum*, o gramático não saberia sequer como começa sua primeira palavra!<sup>32</sup>

E como a música demonstra certa analogia com a dinâmica do ser, conseguimos compreender que “o devir está continuamente no processo de ser mais ou de ser outro, para que possamos dizer imediatamente que ele nunca é e que constantemente realiza o advento ao ser.”<sup>33</sup> É na ocorrência do fluxo do tempo, no evento de cada instante milagroso, a única forma de experimentarmos a prova ontológica do constante tornar-se do Ser. Nas palavras do filósofo,

Um milagre que, como vocês verão, é o milagre de um instante. É o milagre que o meio-termo burguês estava destinado a economizar. Evidentemente, seria necessária uma palavra nova para designá-lo: esta palavra nova é, na realidade, uma palavra antiquíssima, e tomo-a emprestada ao metafísico-poeta que repensou com tanta profundidade M. Wahl, quero dizer, Whitehead; o *acontecimento* é algo que não é nada, mas que acontece. Ou melhor, seu modo de ser é o advir: “*Advenit*”; diz-se de

<sup>28</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, tomo I, *la manière et l’ocasion*, p. 30.

<sup>29</sup> *Idem*.

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> *Idem*, p.55.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 30.

alguma coisa que nunca é coisa, e que, contudo, não é nada visto que advém ou sobrevém, e que é, portanto, intermediário entre ser e não ser.<sup>34</sup>

A filosofia, para Jankélévitch, é também uma reflexão do *je-ne-sais-quoi*: seus temas por excelência são imprecisos, inacabados, inapreensíveis. Por isso, a música figura como um dos temas fundamentais do pensamento jankélévitchiano. De acordo com o filósofo, “na medida em que o aparecimento inexistente é, por excelência, coisa da filosofia, não podemos considerar a filosofia como o conhecimento acrobático do *je-ne-sais-quoi*?”<sup>35</sup> A filosofia, como busca incessante, não se identificaria com um sistema que, pensando na filosofia racionalista ou idealista, conseguiria abarcar de modo “panóptico” toda a realidade, como por exemplo, foi almejado por Hegel. Por conseguinte, devido ao hábito da inteligência de apreender e compreender as coisas de forma visual e espacial, “pelo peso e pela estupidez de um espírito incurável de geometria, (se) prepara mal o entendimento para apreender imponderáveis.”<sup>36</sup> Segundo Jankélévitch, “o entendimento é feito mais para desatar cabos do que para desembaraçar teias de aranha”<sup>37</sup>; os temas privilegiados pelo filósofo são, “diz Marivaux, ‘objetos de sentimentos tão complicados e de uma nitidez tão delicada que se confundem assim que a minha reflexão se mistura neles.’ Um objeto infinitamente delicado requer um espírito infinitamente desenvolto.”<sup>38</sup>

É importante entendermos que o não-sei-quê não seria, por isso, uma “peça que falta em uma totalidade finita ou em um mosaico de elementos simples”<sup>39</sup>, do contrário, “requer uma intuição de uma ordem completamente diferente e tão distante do espírito de elegância quanto é distante do espírito de aritmética.”<sup>40</sup> O *je-ne-sais-quoi* não faz parte dos conjuntos dos elementos de uma fabricação humana, mas, mesmo assim, lá se encontra no processo de sua produção. Por exemplo, voltando a música, não estaria nos elementos físicos dos instrumentos musicais, como, exemplifica Jankélévitch, “a idade da madeira, o verniz, a qualidade dos feltros e do metal vibratório, os objetos situados na sala e os fatores meteorológicos”<sup>41</sup>. Contudo, estes fatores contribuem para a qualidade do som que será produzida. Por isso, cada detalhe citado é importante para o “sabor” singular do fazer musical. Desta forma, “o menor desvio é suficiente para comprometer o equilíbrio frágil de tantos fatores, como uma sílaba deslocada é suficiente

<sup>34</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Primeiras e últimas páginas*, ps. 250 e 251.

<sup>35</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, tomo I, la manière et l'ocasion*, p.43.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 51.

para destruir o encanto de um verso”.<sup>42</sup> Nesta perspectiva, a lucidez intelectual seria uma forma de analisar de forma preguiçosa a indivisibilidade, buscando decompor o complexo afetivo/estético. O sucesso, segundo a concepção intelectualista, “não é um dom da graça, mas o resultado de uma dosagem minuciosa e de uma sábia mistura; aqui não seria ainda uma questão de inspiração, mas de posologia”<sup>43</sup>. Uma obra musical, em sua totalidade, seria indecomponível, pois “é a própria essência da mobilidade industriosa que compõe os elementos inertes entre eles e lhes proporciona um destino e uma estrutura inteligentes, isto é, um tipo de humanidade.”<sup>44</sup> Este trabalho tecnicamente detalhista e exigente do artista exige ainda este algo mais. A mistura entre a fabricação humana e a operação divina seria o encontro para o fazer musical que encanta; não existindo uma resposta ou uma conclusão técnica musical definitiva e pré-estabelecida para o fazer musical.

A música – como já dissemos, inefável por excelência – não cabe no campo das palavras e das definições, tendo o que dizer infinitamente até a “consumação dos séculos em emoção musical.”<sup>45</sup> E por dizer ao infinito e *grosso modo*, Jankélévitch diz que a música nada expressa ou expressa infinitamente o inexprimível: “o *inespressivo* expressivo é sua vocação incompreensível”<sup>46</sup>, como também o são a filosofia negativa dos místicos e a proposta filosófica de Jankélévitch. Os inúmeros comentários não conseguem esgotar o encanto musical, pois este consiste em um “mistério inextrincável e um mistério insondável, (um) charme fugaz (que) é profundo e superficial: profundo porque o intérprete nunca terminou de desenrolar as riquezas inegotáveis e superficial porque mantém tudo o que é inquebrável fenomenalidade de sua maneira sensível”.<sup>47</sup> Esse encanto imponderável não é o significado, como de um texto cujo conteúdo pode ser resumido ou rerepresentado em outras palavras, mas, sim, o “significado de seu significado e a quintessência de sua essência: a música revela o significado do significado, que é charme.....”<sup>48</sup> Tal “significado do significado” ou “sentido do sentido”<sup>49</sup>, como encontramos em *A música e o inefável*, corresponde a um sentido de caráter expressivo mais atmosférico, que envolve uma composição.

Jankélévitch utiliza como exemplo, uma vez mais, a *Balada em Fá sustenido maior* de Gabriel Fauré, cuja sintaxe “os gramáticos, historiadores, estetas nunca parariam de

---

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 95, 101, 102, 105, 108, 120-121, 158.

comentar”<sup>50</sup>. uma beleza secreta indivisa, que consiste na própria essência da inexistência biológica que para Jankélévitch consiste na própria vitalidade da vida.<sup>51</sup> Este não-sei-quê, que faz com que a descoberta da verdade se torne sempre um quase...

A menção ao termo “quase” nos leva ao conceito do “quase-nada”. O *presque-rien*, abordado musicalmente por Jankélévitch em *A Música e o Inefável*, é como o “desejo de retornar ao silêncio”<sup>52</sup>, indo ao encontro do “limiar do inaudível.”<sup>53</sup> Os seus compositores prediletos Fauré, Debussy e Albéniz

Movem-se no limite do ruído e do silêncio, na zona fronteira na qual aqueles que possuem ouvidos apurados percebem os sons infinitesimais da micromúsica. Mão alguma é suficientemente leve, suficientemente imponderável para obter do teclado os infrassons e os ultrassons captados pelo divino “Jerez” de Albéniz: até mesmo dedos de arcanjo seriam excessivamente pesados para esse toque imaterial, para essa arte de roçar, para esse contato mais leve que uma tangência.<sup>54</sup>

O homem busca vigiar de forma apaixonada o nascimento e a extinção do ruído, buscando compreender os segredos da vida e da morte, espreitando, segundo Jankélévitch, “as mensagens da aurora e do crepúsculo”, almejando encontrar o momento entre a luz e a escuridão, que, como os silêncios do início e do fim de uma obra musical, não seriam dois nada, mas, sim, quase nada (*presque-rien*), que consistem na “passagem de nada a algo”<sup>55</sup>. Este pianíssimo musical corresponde seja ao instante liminar em que o silêncio se torna música, tão característico de Debussy, o “pianíssimo antecedente”, seja ao decrescendo em direção ao nada (*néant*) terminal, no qual o quase-nada e o nada se tornam indiscerníveis.

O quase-nada (*presque-rien*) expressa a insuficiência de conhecimento, um “déficit (que) é mil vezes mais aprendido que a nesciência pura e simples”.<sup>56</sup> A dimensão incognoscível do *presque-rien* – “resto” para o saber que nunca será elucidado ou incorporado por um todo – aponta-nos para um mistério insondável e inaudível, mas que de alguma forma se revela através de um *je-ne-sais-quoi* existente inexistente, que sentimos, sem sabermos onde se encontra.

---

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A Música e o Inefável*, p. 192.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Idem*, ps. 192 e 193.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 60.

### 1.3 – O Encanto (Charme)

Matthieu Chenal, em seu artigo *Jankélévitch et la musique*, escreveu que o charme em Jankélévitch é um “termo de delicado manuseio, porque é usado para dizer que não há mais nada a dizer”<sup>57</sup>. Para o filósofo, o encanto não é um “objeto” consistente, mas mesmo assim se faz presente, sendo por essência temporal e musical, uma irradiação misteriosa e inapreensível que traz graça às formas detectáveis. O encanto então difere do belo, tradicionalmente vinculado ao aparecer, às formas plásticas e espaciais, percebidas pela visão. Matthieu Chenal também acredita que o predomínio do charme na filosofia jankélévitchiana “favorece o prazer musical, contra as correntes do pós-guerra”; sendo um caminho contrário ao pensamento retórico e científico em que a música se encontrava. Como explica o filósofo francês, alguns compositores do século XX chegaram a aplicar contraditoriamente uma categoria ética como o anti-hedonismo ao âmbito estético.<sup>58</sup>

Em seu artigo *O Papel do Charme na Estética Musical de Vladimir Jankélévitch*, Clóvis Salgado Gontijo salienta que na “obra do filósofo francês contemporâneo, a referência ao encanto ultrapassa em muito o âmbito musical”<sup>59</sup>, uma vez que possui conotação ontológica junto ao não-sei-quê (*je-se-sais-quoi*) e ao quase nada (*presque-rien*). A ontologia jankélévitchiana não “se baseia num princípio previamente estabelecido, estável e imutável, independentemente da existência cotidiana e, por conseguinte, de igual modo independente da ação temporal”<sup>60</sup>, sendo a duração temporal o elemento essencial da realidade, pensamento que, fundado por Henri Bergson, revela-se fundamental na filosofia de Jankélévitch. A relação com o tempo não será mais linear, mas, sim, imprevisível e não pré-determinada. Segundo Gontijo, reconhecer o encanto

Significa acolher o inapreensível, ter como horizonte um fundamento que sempre se desloca e nos escapa. Neste sentido, considerando as prerrogativas da ontologia platônica, o Ser jankélévitchiano é uma espécie de não-ser ou, a partir de uma apropriação de Jacob Boehme, é fundamento sem fundo (*Ungrund*), insondável não só por não se fundar em nenhuma determinação fora dele, mas também por não se encontrar em repouso, por não subsistir e não possuir ponto fixo de localização.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> CHENAL, Matthieu. *Jankélévitch et la musique*, p. 26.

<sup>58</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*, p. 251. Tradução de Clóvis Salgado Gontijo.

<sup>59</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *O papel do charme na estética musical de Vladimir Jankélévitch*, p. 150.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 151.

<sup>61</sup> *Idem*, ps. 150 e 151.

Gontijo diz que o *encanto* jankélévitchiano não consiste em uma absoluta perspectiva nihilista, pois a ontologia do não-ser (meontologia) não conduz ao nada, mas ao quase-nada (*presque-rien*), ou a um sobrenada (*Übernichts*), sendo, assim, produtor de uma riqueza inesgotável, inefável e cativante, de um fluxo impalpável do real que, segundo a filósofa italiana Lisciani-Petrini, é um movimento contínuo, “produtor de maneiras e modos”.<sup>62</sup>

Portanto, o charme

Não possui definições precisas, não possui coordenadas geográficas bem delimitadas, incorpora o tempo e o movimento, produz acontecimentos efetivos e eficazes, opera um encanto que, como magia (*Carmen*)<sup>63</sup> destituída de substância, se forma, se transforma e nos transforma no próprio momento em que é exercido ou pronunciado. No próprio momento, vale completar, em que é cantado ou tocado.<sup>64</sup>

É fácil concluir que a música se oferece como um lugar privilegiado para refletir o encanto que também se manifesta para além do apenas musical ou artístico. O encanto para Vladimir Jankélévitch não está relacionado com a beleza das formas, como nas artes visuais, mas em uma graça que não depende, como é o caso da simples beleza em uma concepção estética objetiva, das simetrias e das definições formais. Podemos exemplificar recorrendo ao que Jankélévitch escreve no livro *A música e o inefável: Liszt*, conduzido até o topo da montanha por Victor Hugo,

Não vê o mundo como um mapa-múndi estendido a seus pés: o que o compositor ouve sobre a montanha não é algo que possa dominar, mas, sim, algo no qual se envolve temporalmente pela própria dinâmica da música. Os lugares simultâneos, distribuídos e descortinados sobre o atlas por um efeito de altitude tornam-se momentos musicais experimentados um a um: a coexistência visual se derrama em difluência musical.<sup>65</sup>

O encanto para Jankélévitch consiste no poder específico da música, por ser uma arte movente no tempo, diferente das artes intemporais em que a ênfase está na beleza das formas bem-acabadas. Em suas palavras:

Se a beleza consiste na plenitude intemporal, no cumprimento e no arredondamento da forma, na perfeição estática e na excelência morfológica, o encanto possui algo de nostálgico e precário, um não-sei-quê de insuficiente e inalcançado que se exalta graças ao efeito do tempo. O encanto não nos traz a solução de um problema, mas é,

---

<sup>62</sup> LISCIANI-PETRINI, E. *Charis: essai sui Jankélévitch*, p. 147.

<sup>63</sup> O substantivo latino *carmen* que origina a palavra *charme* consiste em uma composição poética ou fórmula encantatória. No uso jankélévitchiano do termo ressoa o conceito neoplatônico de graça (*kháris*), associado a uma presença e ordem espiritual, implicando movimento e sentimento interior. (Cf. GONTIJO, Clóvis Salgado, prefácio do livro *A música e o inefável*, p. 31).

<sup>64</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. O papel do charme na estética musical de Vladimir Jankélévitch, p. 151.

<sup>65</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, ps. 143 e 144.

antes, um estado de infinita aporia que provoca no homem uma perplexidade fecunda: neste sentido, ele é mais inefável que indizível. O encanto está sempre em estado nascente, pois a sucessão só nos concede o momento atual ao subtrair o momento anterior. Toda a melancolia da temporalidade reside nesta alternativa. Assim, a música intensifica ao máximo esse perfume inexprimível das lembranças que perturba e embriaga uma alma vagarosamente impregnada pela condição pretérita do próprio passado.<sup>66</sup>

Além disso, o comentador observa que

Para além da *taxis kai symmetria* (ordem e simetria), o encanto, que remete à *kháris* (graça) plotiniana, não se localiza de modo fixo nos traços de um rosto harmonioso: está sujeito a nele se manifestar em determinado momento para em outro desaparecer. Fugacidade que, segundo Jankélévitch, caracteriza e potencializa o encanto.<sup>67</sup>

O charme como aqui é apresentado coloca em cheque a música compreendida apenas no campo analítico e, em especial, nas compreensões que relacionam a música com a arte da arquitetura, relação presente não só em Schopenhauer, mas frequente no pensamento musical acadêmico, em especial na regência.<sup>68</sup> Clóvis S. Gontijo em seu livro *Ressonâncias Noturnas: do indizível ao inefável* diz que

A dimensão temporal da arte sonora é um dos fatores que levam Jankélévitch a refutar uma concepção arquitetônica da música. Segundo ele [Jankélévitch], não poderíamos reconhecer, simplesmente pela escuta, procedimentos composicionais projetados em correspondência com a percepção musical, como formas, simetrias, séries invertidas etc. Se Bergson havia denunciado a impossibilidade de reduzir a temporalidade da vida às “três dimensões do universo óptico e cinestésico”, seu discípulo tenta “extirpar da estética musical as miragens da especialização”.<sup>69</sup>

Então a beleza, ou melhor, o encanto da música se faz também nos campos da intuição, do imponderável, não somente no campo das estruturas, o que não desqualifica o fator material da composição musical, mas este por si só não trará a vida à música. É a graça que traz “sentido” às formas, pois a criação musical efetiva acontece quando, do mundo dos significados decodificáveis, exala o mistério inexprimível da noite. A música seria constante mudança, por isso o olhar musical estrutural seria equivocado para sua essência. Jankélévitch, usando como exemplo a “grande variação”, que consiste musicalmente no regime de mutação continuada, escreve que a mesma “não é modelagem de um objeto plástico, mas, antes, modificação de um

<sup>66</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>67</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 138.

<sup>68</sup> Sobre tal constatação, é importante a leitura do livro *Comunicação, expressão e linguagem na Música do importante maestro Sérgio Magnani*.

<sup>69</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 138.

extremo a outro, modificação modulante, modificação sem modos e até sem a substância cujas modalidades seriam os modos, sem o ser cujas maneiras de ser seriam as maneiras.<sup>70</sup>

A magia do encanto na filosofia jankélévitchiana não convence, mas persuade, nos atraindo e encantando, não sendo então de ordem estritamente lógico-racional, embora o filósofo não negue a presença de certa “lógica” na música.<sup>71</sup>

Para Jankélévitch o charme é “como sorriso ou o encanto, *cosa mentale*: não sabemos em que se sustenta, nem em que consiste, nem mesmo se consiste em algo, nem onde se situar. Não está nem no sujeito, nem no objeto, mas, como um influxo, passa de um ao outro.”<sup>72</sup> Clóvis S. Gontijo comenta em seu artigo que quanto à “dicotomia sujeito-objeto, o charme se oferece como via para se superar tanto uma estética subjetiva quanto outra objetiva, posições tradicionalmente excludentes nas reflexões ocidentais sobre a arte e o belo em sentido amplo.”<sup>73</sup> É interessante notar com essa constatação que o encanto em Jankélévitch não é lógica, mas tampouco é pura irracionalidade, o que o aproxima à mística e não à magia, confirmando a profunda proximidade de Jankélévitch com os escritores místicos. Como diz o filósofo, “a operação musical, como a iniciativa “poética”, é uma ação em nascimento, eis por que merece antes o nome de Encanto (no sentido de Henri Bremond) que o de magia: pois o Encanto é magia no sentido figurado, operação mística e não mágica...”<sup>74</sup> A música então como propagadora do encanto não produz uma transformação palpável ou duradoura, mas uma ação inacabada, envolta pelo mistério, aproximando-se ao âmbito do superracional. Tal experiência costuma ser evitada ou pouco aceita na contemporaneidade, que, citando o pensamento de Jankélévitch em seu livro *Quelque part dans l'inachevé*, está muito afeita ao sol do meio-dia dos conceitos.<sup>75</sup>

Mesmo apresentando o encanto como inexplicável e efusivo, Jankélévitch não exclui a importância do decodificável na música para a total estruturação de uma composição. Seria o encontro entre a razão e a mística, o revelado e o mistério, a luz e a escuridão, o crepúsculo e o nascer do sol, a prosa e a poesia que representam o equilíbrio entre os polos da razão e do mistério.<sup>76</sup> Esta exposição repleta de poesia apresentada por Jankélévitch possui forte influência do filósofo Henri Bergson e do padre Henri Bremond, cujas reflexões sobre a poesia

<sup>70</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, ps. 141 e 142.

<sup>71</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*, p.251. Tradução de Clóvis Salgado Gontijo.

<sup>72</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 131.

<sup>73</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. O papel do charme na estética musical de Vladimir Jankélévitch, p. 154.

<sup>74</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 173.

<sup>75</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*, p. 207. Tradução de Clóvis Salgado Gontijo.

<sup>76</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. Le nocturne, In: *La musique et les heures*. p. 264-266.

apresentaremos com mais detalhes no segundo capítulo. Assim, para Jankélévitch, uma simples alteração em uma peça musical joga por terra todo o encanto que ela possui, pois o mistério da criatividade artística acontece na confluência entre o mistério inapreensível e seu sentido material, por isso, analisável. Uma citação de Jankélévitch se faz importante para melhor compreensão deste pensamento:

Não podemos localizar o encanto *sui generis*, a *kháris epithéousa*, o sabor indefinível e irreduzível que impregna o Andantino intitulado “*Le Plus doux chemin*”. Esse encanto repousa na sonoridade? Ou seria na quietude nostálgica das cadências plagais? Ou talvez no sabor eólico da sensível nessa equívoca tonalidade de fá menor? Em nada disso! No entanto, eleve a sensível em um semitom, substitua o quarto grau pela dominante, converta em natural o sol bemol melancólico nos últimos compassos, mude uma única nota no “Ofertório” ou no fim do “Prelúdio em ré menor”: tudo se torna prosaico e banal, tudo se achata! Do “*divinum Nescioquid*” não permanece mais nenhum vestígio...<sup>77</sup>

O interessante a observar na citação acima é que, mesmo privilegiando a influência do “charme” impalpável como motivo do prazer estético, o autor não recusa de forma alguma a importância da “materialidade” musical para a manifestação do encanto. Isto nos faz lembrar o pensamento de Henri Bergson, que ressalta a fecunda união entre a ciência e a metafísica:

Como o espírito e a metafísica se tocam, metafísica e ciência poderão, ao longo de toda a sua superfície comum, pôr-se à prova, esperando que o contato se torne fecundação. Os resultados obtidos dos dois lados irão confluir, uma vez que a matéria conflui com o espírito. Se a inserção não for perfeita, será porque há algo a ser retificado em nossa ciência ou em nossa metafísica ou em ambas.<sup>78</sup>

Parece-nos que a relação ciência-metafísica apresentada por Bergson possa ser pensada no âmbito da música através da interdependência, em Jankélévitch, entre a base técnica estético-musical (ciência) e o “charme” (metafísica). A base técnica estético-musical diria respeito às formas do uso e das combinações das notas musicais, dentre as quais poderíamos destacar: notas que, tocadas sucessivamente, seriam a melodia, que, tocadas simultaneamente seriam os acordes; o acorde que, tocadas as suas notas sucessivamente, seria o arpejo; uma sucessão de notas em graus conjuntos e em ordem ascendente ou descendente que seria uma escala; ornamentos musicais; cadências de acordes promovendo funções ou atmosferas musicais (aspectos melódicos e harmônicos); o timbre dos instrumentos; o ritmo principal e secundário, o compasso e o andamento; a textura da composição (monódica, homofônica, heterofônica, polifônica, melodia acompanhada); a tonalidade e o modo musical; além do pensamento

<sup>77</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, ps. 133-135.

<sup>78</sup> BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*, p. 47.

composicional, criador de gêneros, formas e estilos musicais como o jazz, rock, blues, valsa, a forma sonata clássica etc<sup>79</sup>. Por outro lado, a metafísica no âmbito musical consistiria nessa graça imaterial que envolve a música de uma beleza ativa (encanto), de expressividade e vida. Acreditamos que neste ponto se verifica o ineditismo do pensamento de Vladimir Jankélévitch, ao apresentar a importância deste aspecto impalpável para a efetivação da beleza na fruição estética da música, o que parece ter sido esquecido ou pouco abordado nos escritos de estética musical do Ocidente. Entretanto, Vladimir Jankélévitch não ignora a matéria musical, as teorias e análises, pois o fazer musical para o filósofo se dá no contato com o instrumento musical, com a matéria musical. O decodificável musical é, portanto, inefável, infinito em possibilidades criadoras, fruto do encontro entre espírito e letra (*pneuma x gramma*), encontro este que, renovado a cada instante, é como o devir da existência, o que Jankélévitch, influenciado por Bergson, compara a uma centelha fugidia e mortal. Talvez o problema atual seja inverter o trajeto, colocando inicialmente as teorias e as análises, desprezando a experiência criativa própria à conjugação entre o mistério e a matéria musical. Por isso, Jankélévitch disse que, desta inversão criadora, a composição musical se transforma em “clichê para os imitadores ou um procedimento mecânico para os industriais da fabricação em série”.<sup>80</sup>

O encanto não seria apenas as ferramentas ou as “formas” musicais utilizadas para sua construção, mas seria como uma luz a irradiar e a trazer vida à música. Irradiação essa que aparece e desaparece quando quer. Por isso, uma composição tocada mais de uma vez não se apresenta de igual forma. Uma mesma peça tocada por pessoas diferentes possui muitas diferenças interpretativas, capazes de repercutir na irradiação do encanto. Uma mesma peça tocada diversas vezes pelo mesmo intérprete também será sempre diferente, mesmo que haja uma definição analítica interpretativa, pois o contexto de cada momento, o ambiente, o estado de espírito do intérprete e como o encanto se manifestará em cada *performance* fazem com que nunca uma peça seja exatamente repetida. Assim, a experiência estética de ordem musical torna-se sempre rica e imprevisível.

Além disso, o *je-ne-sais-quoi*, vinculado ao encanto – uma vez que “este não-sei-quê, este não-sei-quem, este não-sei-onde chama-se ‘encanto’”<sup>81</sup> - realiza-se, segundo Montesquieu, junto à espontaneidade. E não será assim a vida num todo? A espontaneidade não se faz necessária em nosso dia a dia e nossas relações? Quanto à imprevisibilidade, também vinculada

<sup>79</sup> Para a compreensão deste assunto, indicamos a obra *Expressão e comunicação na linguagem da música*, do Maestro Sergio Magnani.

<sup>80</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 132.

<sup>81</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Fauré et l'inexprimable*, p. 278.

ao *kairós*, ao não saber e ao encanto, temos o controle dos acontecimentos, da vida, da morte e das possibilidades e impossibilidades? Jankélévitch, ao escrever sobre a influência da filosofia de Bergson, escreveu que o homem não vive apenas das necessidades de reprodução, mas da

Duração espiritual de um indivíduo animado por uma consciência mais ou menos clara que tende não só a conservar-se, mas a superar seu ser próprio cuja evolução é um contínuo jorro de formas imprevisíveis, e para empregar a fraseologia hoje em voga nas ciências da arte, uma genial criação do pensamento vivo.<sup>82</sup>

A música nos aproxima da profundidade da vida, múltipla, inacabada e imprevisível. Como a música apenas norteadas por critérios técnicos “é um meio de se recusar este abandono espontâneo à graça que o encanto (charme) nos exige”<sup>83</sup>, a cosmovisão que enxerga em todas as coisas critérios técnico-instrumentais e respostas prontas dificilmente conseguirá a abertura para as vivências em que o inefável, o charme, o não-sei-quê, o expressivo-inexpressivo e o *pneuma* se manifestam. É necessária sensibilidade, aprofundamento, sutileza, refinamento. As experiências imponderáveis exigem do ser humano um apuro semelhante àquele que as aulas de percepção musical exigem para o músico! Um constante exercício musical perceptivo-auditivo deve aliar-se a atividades práticas que demonstrem a necessidade das teorias musicais.

Para concluir o tema deste tópico, constatamos que este se conecta ao quase-nada, cujo caráter irrepetível e impermanente se recobre de especial encanto:

Como indica Montesquieu, à diferença da beleza estática, a graça se efetiva pela surpresa, por um processo de velamento e desvelamento, que pressupõe a participação do tempo e, até mesmo, recordando o diálogo de Bouhours, do ‘mais curto de todos os momentos’. Por conseguinte, constatamos, já no iluminismo, indícios de uma revalorização positiva da temporalidade, que passa a ser associada a um *je-ne-sais-quoi* de conotação espiritual’<sup>84</sup>

Podemos concluir, portanto, que o tema do encanto não se apreende como um objeto, mas como algo que, “irradiando” particular atmosfera, nos envolve inteiramente<sup>85</sup>. O encanto é uma operação, antes que um Ser, capaz de nos *per-suadir*.

<sup>82</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Primeiras e últimas páginas*, p. 20.

<sup>83</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, ps. 128 e 129.

<sup>84</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. O papel do charme na estética musical de Vladimir Jankélévitch, p. 159.

<sup>85</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 143.

#### 1.4- O “*espressivo inexpressivo*”

Vladimir Jankélévitch, em sua filosofia, nos apresenta que a verdade não se resume ao *logos* e aos caminhos da retórica que foram estabelecidos dentro da lógica ocidental, que comumente vislumbramos como a única verdade possível. O percurso que constituiu as concepções da criação artística ao longo da cultura ocidental, trilhado por pensadores como Pitágoras, Sócrates, Platão e Aristóteles, influenciou e fundamentou a episteme musical até nossos dias. A teoria musical da Grécia Clássica sistematizou os modos gregos; posteriormente os medievais, influenciados pelos modos gregos, conceberam os modos eclesiásticos; a partir do Renascimento, este modalismo medieval é utilizado para a música instrumental, que, em busca de uma concepção harmônica mais precisa, visando tratar a linguagem musical como a linguagem da retórica, concebe o tonalismo do período Barroco; chegando a seu apogeu racionalista, retórico, formal e orgânico no período Clássico. A contestação do tonalismo e da sua obsessão retórica tem início no século XIX, que chamamos de período Romântico. Já o século XX contesta todas as verdades estabelecidas, com a nova forma de pensar a história – o ineditismo do movimento dos “*Annales*” e da “nova história”, movimento historiográfico este de pensadores como Michel de Certeau –, o nascimento da sociologia e antropologia e as teorias musicais plurais como o atonalismo, o dodecafonismo de Arnold Schoenberg, o serialismo, o serialismo integral, a música eletroacústica e o protagonismo dos movimentos musicais populares do século XX. É interessante notar como gradativamente a música foi sendo influenciada pela linguagem retórica, pois o modalismo medieval é menos definível e retórico do que o tonalismo moderno, que através das óperas e sinfonias buscaram trazer para a música conceitos do mundo das letras como: motivo, temas, ideias, frases, partes, exposições, desenvolvimentos, preâmbulos e conclusões bem definidos.

A retórica musical do tonalismo que começa a germinar no Renascimento, evoluindo até o fim do Classicismo, talvez seja o principal motivo pelo qual Vladimir Jankélévitch tenha evitado tratar desses períodos musicais e de seus aclamados compositores como Bach, Handel, Haydn, Mozart e Beethoven (além da preponderância de compositores germânicos nos períodos clássico e barroco). Para o filósofo, “a música move-se sobre um plano completamente diferente daquele das significações intencionais”<sup>86</sup>, pois os recursos metafóricos por vezes empregados por compositores e teóricos musicais (como inversões, simetrias, espelhamento, planos horizontal e vertical) se referem ao âmbito da forma e da grafia, relacionando-se, assim, ao

---

<sup>86</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 64.

visual e não ao auditivo. Uma citação interessante de Jankélévitch nos mostra um exemplo da influência das construções sobre o fazer e os gêneros musicais:

Em oposição a todo lirismo e a toda convenção da ópera, o “parlando” prosaico, *sermo solutus* – dito de outro modo, a fala atonal – é sem dúvida o limite ao qual tenderia uma música absolutamente objetiva e concreta: aqui não mais se distingue entre o cantar afinado e o cantar desafinado. Como a distinção dos modos diatônicos, maior e menor, foi apagada da música modal, assim as categorias unívocas da música se dissolvem na indeterminação de um *portando* no qual a sustentação da entonação deixa de ter sentido e no qual o som em geral se torna aproximado. O cromatismo, nas últimas obras de Liszt, já conduzia a esse estado de indecisão, do qual o dodecafonismo e a música em quartos de tom são hoje, nos formalistas e abstratos, a codificação teórica.<sup>87</sup>

O filósofo, ao elogiar compositores com poéticas estacionárias, mas não estáticas, como o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, afirma que “a recusa do desenvolvimento, a vontade de asfixiar a eloquência às vezes chegam às raias do heroísmo.”<sup>88</sup> O gosto pelas frases curtas e desalinhas em Mussórgski e a braquilogia de Debussy seriam contrárias à retórica e às pretensões oratórias. Jankélévitch acreditava que o discurso musical a partir das poéticas impressionista e moderna tinha como características a ausência de unidade sistemática e a insensibilidade às repetições<sup>89</sup>, o que é avesso aos anseios da música clássica do século XVIII, com sua busca formal, orgânica e retórica. Enquanto os filósofos buscam a coerência, evitando as contradições, “a música ignora essas preocupações por não possuir ideias que devam concordar logicamente umas com as outras.”<sup>90</sup> O conceito de “harmonia” na música, segundo o filósofo, seria menos síntese racional dos opostos que simbiose irracional dos heterogêneos. “A coincidência vivida dos opostos é o regime cotidiano, ainda que incompreensível, de uma vida repleta de música (...) um milagre contínuo que, a cada passo, cumpre o impossível.”<sup>91</sup>

Jankélévitch argumenta no livro *A música e o inefável* que, quando a palavra carrega um sentido, não há como dois interlocutores falarem juntos sem confusão. “No entanto, o conjunto, num coro, supõe a engrenagem mútua das partes ajustadas entre si”. No universo musical é possível duas ou mais vozes falarem ao mesmo tempo! A simultaneidade não gera incoerência no âmbito musical, pois, como escreve Clóvis Salgado Gontijo, o potencial semântico da música é impreciso e indeterminado; sendo uma arte em sua essência noturna, destituída de referências visuais e, muitas vezes, de significados pré-estabelecidos.<sup>92</sup>

<sup>87</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>88</sup> *Idem*.

<sup>89</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>90</sup> *Idem*.

<sup>91</sup> *Idem*, os. 65 e 66.

<sup>92</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 171.

Gontijo nos alerta, que, para Jankélévitch “a música é um modo de expressão, mas não uma linguagem”.<sup>93</sup> Ao contrário da linguagem, que funciona como “portadora de sentido e instrumento de comunicação”<sup>94</sup>, manifestando-se de forma unívoca e precisa, o conceito de expressão “abarca diferentes “ações”, como: comunicar ideias; sugerir sentimentos, confidenciar, transmitir a interioridade; descrever coisas e paisagens; narrar eventos”<sup>95</sup>. E, justamente, “entre essas ações, a possibilidade de sugerir se mostraria ao discípulo de Bergson como a mais condizente com a “vocaçãõ” da expressão musical.”<sup>96</sup> Certas reflexões, que supõe que a música “seja uma linguagem, uma espécie de linguagem cifrada cujas notas, dispostas na escala, são o alfabeto. A linguagem é o modo de expressão humano por excelência, o mais manipulável e o mais volúvel, mas não é o único...”<sup>97</sup> O autor cita como exemplo os quatro “diálogos de Bela Bartók, em que as duas mãos ao piano não dizem nada uma à outra (...) os dois violinos nos *Quarenta e Quatro Duos* ou o violino e o violoncelo na *Sonata em Duo* de Ravel”<sup>98</sup>, ou a peça “*Warum*” (*Fantasiestücke*, Op. 12, nº 3) de Robert Schumann, que para Jankélévitch é uma peça que simplesmente sugere a entonação de uma pergunta sem nada responder.

A música, arte que não se define propriamente como uma linguagem, encontra-se mais relacionada ao noturno, ao temporal, ao auditivo, o que implica um desafio para sua tematização. Como esclarece Clóvis S. Gontijo:

À primeira vista, poderia parecer que a compreensão da música como modo de expressão implique sua definição. Não obstante, esta não determina nem esgota o fenômeno musical. Isto porque, como já anunciamos e aprofundaremos adiante, a expressão musical conta com o elemento negativo do inexpressivo. Em sua reflexão sobre a música, o filósofo francês tende a empregar uma tática já comum aos Padres da Igreja em suas abordagens do Sumo-Inefável. Se não somos capazes de expressar, por meio do discurso direto e afirmativo, uma realidade que não cabe na limitada razão e linguagem humana, isto não significa que não possamos nos referir verbalmente a ela e tentar transmitir ao outro o modo incompleto como a experimentamos e concebemos. Essa referência, em lugar de precisar *o que é* a realidade em questão; revela-se menos pretensiosa e mais em sintonia com o “objeto” abordado ao nos apresentar *o que este não é*. Tal “método”, conhecido como negativo ou apofático, se não “esclarece” nossa pergunta em referência ao *quid* de algo, ao menos nos dá algumas pistas – como já dissemos, tangenciais, mas ainda assim valiosas – sobre o que buscamos.<sup>99</sup>

<sup>93</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>94</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 36.

<sup>95</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 172.

<sup>96</sup> *Idem*.

<sup>97</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 25.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>99</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 173.

A música então não é uma linguagem, se compreendemos por linguagem, como Jankélévitch, somente um modo de expressão referencial (em que o significante alude a um significado de natureza distinta ao que é expresso). É uma arte apofática, “em si mesma noturna porque escapa às sujeições da linguagem, aos interditos do discurso racional.”<sup>100</sup> Por outro lado, ao possuir outra “lógica”, a música admitiria procedimentos inviáveis ou absurdos para o logos demonstrativo, como as repetições, também presentes na linguagem poética.

O filósofo também afirma que a música não tem o poder de expressar, ao menos não tem o poder de expressar com a precisão e a estabilidade que se espera da linguagem demonstrativa. Para ele, “ainda caímos facilmente em nossos preconceitos expressionistas”, acreditando que a música seria equivalente a uma linguagem, “portadora de sentido e instrumento de comunicação, que exprimiria ideias ou sugeriria paisagens e coisas ou narraria acontecimentos.”<sup>101</sup> Para Jankélévitch há uma confusão entre “linguagem musical” e “língua musical”, pois a música possui sua linguagem própria, como as flores também possuem a sua.<sup>102</sup> É uma linguagem que não possui linguagem, uma linguagem não utilitária. O pensamento musical utilitário, segundo o filósofo, ocorre quando

O meio de expressão chamado música está a serviço do instrumentista chamado pensamento, bem como os instrumentos musicais estão à disposição do musicista. Assim, a intenção significante aparece, afinal, como instrumentista de todos os instrumentistas. Esse expressionismo instrumental, que faz da música ‘utensílio’ pressupõe a precedência e a hegemonia do intelecto-piloto, isto é, da parte logística ou diretora de nossa alma: é necessário conceber antes de falar, assim como é necessário deliberar antes de decidir, e os signos são sempre subalternos.<sup>103</sup>

Assim, a diferença da música em relação à linguagem também repercute no ato composicional. Uma obra musical não poderia ser compreendida como mera expressão de uma ideia que já se encontra armazenada na mente do criador. É no processo da composição que a música é plasmada ou deveria ser plasmada, quando não se deixa guiar por esquemas pré-concebidos. Envolvida pela espontaneidade da graça, o compositor poderá chegar, no ato de compor, a resultados insuspeitados. Neste sentido, o “*espressivo inexpressivo*” jankélévitchiano abre um espaço para uma valorização de gêneros musicais como o jazz, o rock e o blues, nos quais a improvisação desempenha relevante papel. De que serviria improvisar se a música fosse

---

<sup>100</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*, p. 209. Tradução de Clovis Salgado Gontijo.

<sup>101</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 72.

<sup>102</sup> Cf. *Idem*, p. 72.

<sup>103</sup> *Idem*, ps. 72 e 73.

concebida como a transmissão de uma ideia pré-existente? A improvisação seria, nesse caso, não mais que um desvio desnecessário...

A título de conclusão, poderíamos acrescentar que o “*expressivo inexpressivo*” não só se relaciona com o noturno, mas com uma condição crepuscular, igualmente valorizada por Jankélévitch. Vários aspectos da experiência humana, como a ação, o pensamento, a linguagem, a poesia, a música, são constituídos por uma mescla cujos componentes se combinam em diferentes proporções. Como afirma o filósofo em *Quelque part dans l'inachevé*,

Cada homem, por sua vez, está mesclado de noite, posto que cada homem é outro em relação a outro, outro em relação a todos os demais e se define *como tal*. Os homens e as coisas são semelhantes ao Deus da filosofia negativa, esse Deus do qual só falamos ao falar de outra coisa e, antes de mais nada, dizendo tudo aquilo que ele não é. Quando o pensamento, relacional por enfermidade, encontra um novo objeto, a que ele se reporta? Àquilo que evoca e, ao mesmo tempo, àquilo do qual difere. E, do mesmo modo, quando descobrimos um novo país, buscamos o país que a ele se assemelha, para melhor distingui-lo... Esse sentimento tensionado por uma relação entre termos ao mesmo tempo semelhantes e dessemelhantes, essa mistura do “dessemelhar” e do “assemelhar”, não são ao mesmo tempo a matéria do pensamento e o fermento da paixão? De fato, o que seria uma semelhança absoluta, senão uma identidade cega, surda e muda, uma mortal transparência, um abatimento de meio-dia? E o que seria uma dessemelhança absoluta, senão uma estranheza absurda e uma fratura impensável? Aquilo que é puro, agudo e vazio, como o Uno de Parmênides, congela o discurso e impede o pensamento. Este define e morre de inanição. O homem aterrorizado pelo desconhecido inumano, pelas negras trevas dos extremos, busca a familiaridade das coisas mistas, dos lugares intermediários onde reinam a linguagem e o sonho. A vida só é viável na região impura e temperada do meio-termo.

104

O expressivo inexpressivo é um convite de Vladimir Jankélévitch para percebermos que a vida é um misto de saber e de não saber, de razão e de desrazão, de dia e de noite, de certeza e de mistério, do dito e do não dito, do preciso e do impreciso. Uma manifestação do caráter intermediário (crepuscular) tão valorizado em vários campos do pensamento jankélévitchiano. A música nos apresenta este caráter através de seu propósito de “expressar o inexprimível ao infinito”<sup>105</sup>, o que só seria possível quando seus significados não se restringem a uma única possibilidade. É pela inexpressão como ausência de expressão unívoca que a música manifesta a multiplicidade semântica (plurivocidade) característica ao inefável.

<sup>104</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*, ps.206 e 207. Tradução de Clóvis Salgado Gontijo.

<sup>105</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 120.

## 1.5 - O Noturno

Em seu artigo *O elogio à noite em Vladimir Jankélévitch (1905-1985)*, Clóvis Salgado Gontijo ressalta o lugar de centralidade do noturno no pensamento jankélévitchiano como um todo e em particular na sua filosofia da música. Em termos mais amplos, a maneira como o filósofo trata e valoriza o tema,

Seja como experiência, seja como imagem, contrasta diametralmente com a tendência dominante, identificada tanto na tradição judaico-cristã quanto na história da filosofia ocidental, nas quais a noite, confundida com as trevas, se apresenta como símbolo da inexistência, da absoluta esterilidade, da ignorância, do mal e, até mesmo, da ausência ou redução de atributos estéticos.<sup>106</sup>

Gontijo, de forma cuidadosa, salienta na citação acima a “tendência dominante na tradição judaico-cristã”, sem generalizá-la para tal tradição como um todo, pois, como ele mesmo observa em seu livro *Ressonâncias Noturnas: do indizível ao inefável*,

Apesar de toda a carga negativa atribuída de costume pela ortodoxia judaico-cristã à noite e à obscuridade, especialmente quando estas são confrontadas às imagens que lhes são opostas, uma série de místicos cristãos encontra nas experiências de privação da luz rica metáfora para o Absoluto e para a própria via de acesso a ele.<sup>107</sup>

Místicos como Gregório de Nissa, Pseudo-Dionísio Areopagita e São João da Cruz, autores que inspiraram o pensamento de Jankélévitch, apresentam uma via de acesso ao divino através de uma simbologia e uma ambientação noturna (ou, ao menos, obscura). Sendo assim, o cristianismo não se resume ao olhar diurno dominante, contendo também o seu olhar noturno, muitas vezes associado a uma abordagem apofática.

Ao mencionar o termo “olhar”, observamos que a ontologia jankélévitchiana possui grande consonância com o noturno devido à natural alteração da hierarquia predominante dos sentidos proporcionada pela noite cósmica. Segundo Gontijo,

A percepção noturna destitui a primazia da visão instalada ou ao menos reforçada pela epistemologia ocidental. Deste modo, quando o desejo é se afastar do modelo óptico de apreensão da realidade – desejo explicitado por Jankélévitch e partilhado por uma série de filósofos franceses contemporâneos – e, assim, elaborar uma filosofia que não pretenda “agarrar” (*begreifen*) ou congelar seu objeto, que não o fragmente e não estabeleça separações artificiais entre ele e quem o experimenta, torna-se necessário o afastamento da luminosidade diurna.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *O elogio à noite em Vladimir Jankélévitch (1905-1985)*, p. 415.

<sup>107</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 99.

<sup>108</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *O elogio à noite em Vladimir Jankélévitch (1905-1985)*, p. 419.

Esta luminosidade, ontológica e epistemologicamente, englobaria as definições enciclopédicas, a escolástica, a busca por uma verdade absoluta, clara e distinta, assim como todos os concretismos estacionários possíveis, guiados pela espacialidade e pela percepção visual. Já a noite seria tudo aquilo que não se esgota em um discurso unívoco, a esfera dos “problemas inapreensíveis, fluidos, evasivos, fugidios”<sup>109</sup>, imersos na temporalidade.

Vladimir Jankélévitch, seguindo os passos de Henri Bergson, busca privilegiar “as experiências capazes de acentuar a dinâmica da duração”,<sup>110</sup> sendo a noite, por excelência, a fase intensificadora das percepções auditivas e temporais. Segundo Gontijo, “se, em plena luminosidade, o momento meridiano convoca o sentido da visão capaz de fixar-se num objeto e captar o simultâneo, a noite requisita de quem transita pela sua obscuridade o aperfeiçoamento da audição e do tato, sentidos eminentemente exercidos na sucessão temporal.”<sup>111</sup> O mundo noturno, de contornos diluídos, “remete às realidades inefáveis, que tampouco se mostram bem delimitadas para o “olho” da inteligência”<sup>112</sup>; posição crítica mais uma vez inspirada no pensamento bergsoniano.

Após esta explanação inicial, refletamos inicialmente o noturno e sua relação com a música e o tempo. Explica Gontijo que o filósofo francês, retomando uma identidade já afirmada por Nietzsche em *Aurora* (§ 250)<sup>113</sup>, afirma que “toda a música é noturna em sua essência, fator que justificaria a fecundidade do motivo noturno para a história da música, especialmente a partir do início do séc. XIX.”<sup>114</sup> Pode-se fundamentar tal afirmação generalizada pelo fato de todas as composições musicais

Serem construídas na sucessão e apreciadas na duração; por não se referirem a conteúdos expressivos, cenas ou imagens precisas, definíveis ou determináveis, ressaltando, por conseguinte, uma ambiguidade semântica, própria às experiências inefáveis; por exigirem, como a noite, o fechar dos olhos e o aguçar da escuta, desconstruindo a primazia do visual; e, enfim, por provocarem uma suspensão encantada, em relação à balbúrdia, à palavra ou à existência prosaica, paralela à mágica suspensão da luz pela parcial escuridão noturna.<sup>115</sup>

<sup>109</sup> *Idem*, p. 418.

<sup>110</sup> *Idem*, p. 416.

<sup>111</sup> *Idem*. Apud. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. “Le Nocturne”. In: *La musique et les heures*. Paris: Seuil, 1988. p. 241-242; *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. v. II. Seuil: Paris, 1980. p. 170; *Quelque part dans l'inachevé*.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 416.

<sup>113</sup> “O ouvido, o órgão do medo, pôde desenvolver-se tanto como se desenvolveu apenas na noite e na penumbra de cavernas e bosques sombrios, consoante o modo de viver da época do medo, isto é, a mais longa época da humanidade: no claro, o ouvido não é tão necessário. Daí o caráter da música, uma arte da noite e da penumbra.” NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora: reflexões sobre preceitos morais*, p. 171.

<sup>114</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. O elogio à noite em Vladimir Jankélévitch (1905-1985), p. 415.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 423.

Portanto, toda a música é essencialmente noturna, mesmo em suas concepções mais racionais e diurnas, como nas obras de compositores que buscam a clareza expressiva e os conceitos espaciais como fundamentos técnico-composicionais, o que se observa, por exemplo, nas obras do período clássico, como as dos compositores Joseph Haydn, Mozart e Beethoven (cujas obras, pelo vínculo com as formas diurnas do discurso, foram, como vimos, evitadas por Jankélévitch). Existem também, por outro lado, as obras musicais que parecem acentuar o caráter noturno, como percebemos nas composições de Claude Debussy e Gabriel Fauré. Em tais obras, verificamos a possibilidade de modos de expressão musical diferentes dos modos estabelecidos pelo tonalismo, pelas leis contrapontísticas, pelas formas e pela harmonia tradicional. A partir desta constatação, Jankélévitch privilegia em seus escritos musicológicos os compositores que ampliam os “traços” essencialmente noturnos do fenômeno musical, compositores que simulam o *presque-rien* (quase-nada) ao qual tenderia grande parte das percepções noturnas. Vale mencionar que o uso da expressão *presque-rien* por Jankélévitch foi provavelmente extraída da obra de Debussy, utilizada para “indicar intensidades quase inaudíveis”.<sup>116</sup> Como exemplos, encontramos obras debussyanas como: *Cloches à travers les feuilles*; *Mouvement*; *Jeux*; *Brouillard* e *Pelléas et Mélisande*, composições que têm como características as dinâmicas imponderáveis e exigem a leveza das mãos nas teclas para tocar este limiar sem cair no Nada nem permanecer no Ser. Clóvis S. Gontijo diz também que a admiração do filósofo pelas poéticas musicais especialmente associadas ao noturno se deve à valorização da atmosfera intimista, que muitas vezes acompanha as sonoridades suaves.<sup>117</sup> A descoberta das paisagens sonoras que se ocultam sob os ruídos excessivos, segundo Gontijo, se faz na busca do *presque-rien* noturno, o qual, para ser percebido, exige “um aprofundamento da percepção”<sup>118</sup>. Algo similar ocorre com a visão, que precisa ser apurada, para apreender contornos visuais no período noturno.

Esta ampliação perceptual verificada nas noites cósmica e musical também se repete na filosofia e na mística. Como o esteta musical, o místico verifica a insuficiência do discurso verbal no relato de sua experiência sutil, intensa, profunda e transbordante. Torna-se necessário, em ambos os casos, “ultrapassar as demarcadas disjunções e oposições”<sup>119</sup> com as quais apreendemos cotidianamente a realidade. A música não é, por si, trágica ou cômica<sup>120</sup>: é expressivo-inexpressiva, “noite transparente”, “escuridão luminosa”. A noite se faz presente no

<sup>116</sup> *Idem*, apud. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: La Baconnière, 1949, p. 136.

<sup>117</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. O elogio à noite em Vladimir Jankélévitch (1905-1985), p. 423.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 422.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 421.

<sup>120</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. p. 114.

indício de um mistério vivido, inefável, mas que não é simplesmente um polo oposto ao dia. A expressão musical, na qual se manifesta o encanto, é repleta de sentido (luminosa), mas, como vimos, de um “sentido do sentido”, verbalmente intraduzível e indecifrável (noturna). Como sintetiza Béatrice Berlowitz, ao entrevistar o filósofo, se a música é noturna, é porque arranca a noite das trevas, é porque é uma noite que recebeu o dia <sup>121</sup>.

### 1.6– A oposição *pneuma* x *gramma*

Benjamin McBrayer, em sua tese doutoral *Mapping Mystery: Brelet, Jankélévitch, and phenomenologies of music in post-World War II France*, apresenta um capítulo intitulado “Pneumatic Mysteries”, no qual aborda os conceitos de *pneuma* e *gramma* na filosofia de Vladimir Jankélévitch. Em sua tese, McBryer introduz o capítulo afirmando que Jankélévitch construiu no livro *Debussy et le mystère* uma “misteriologia da música debussyniana, elaborando as correspondências entre mistérios metafísicos, imagens poéticas e detalhes musicais”.<sup>122</sup> Para o autor, Vladimir Jankélévitch compreende o *pneuma* literalmente como respiração ou vento, simbolizando o espírito, associado ao invisível, à aparição, ao imaterial, qualidades que produzem efeitos materiais, no caso, o *gramma*. O *pneuma* “descreve o princípio vital dos seres humanos, a força criativa que anima a vida da ‘psiquê’ bem como os aspectos ‘carnais’ dos organismos.”<sup>123</sup>

Brian McBryer também apresenta que, a filosofia de Vladimir Jankélévitch está envolvida com os acontecimentos dos anos do pós-guerra, época em que a França se encontrava em um contexto social “essencialmente noturno”, o que teria deixado uma forte marca na filosofia jankélévitchiana. Esta busca primeiramente elucidar as condições de possibilidade da experiência do instante, esta, tão distante da epistemologia contemporânea.

O pensamento de Jankélévitch não trabalha de forma dogmática, abordando o instante entre o nada e o ser,<sup>124</sup> sendo o instante “nem existente nem extinto, nem presente nem ausente, nem ‘aqui’ ou ‘ali’ (...) quase nada ou quase ser (*presque-rien or presque-être*)”<sup>125</sup>, sendo assim, o instante é e não é; a felicidade consiste em momentos que se mostram desaparecendo. Por

<sup>121</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*, p. 136.

<sup>122</sup> McBRYER, Benjamin M. *Mapping Mystery: Brelet, Jankélévitch, and phenomenologies of music in post-World War II France*, p. 66.

<sup>123</sup> *Idem*, ps. 66 e 67.

<sup>124</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Philosophie première*, p. 210.

<sup>125</sup> *Idem*.

isso, McBrayer interpreta a questão da existência em sua verdadeira facticidade como o *je-ne-sais-quoi*, sendo o instante, dizendo em uma palavra, “mistério”. O instante seria como “uma comutação instantânea ligada e desligada, como uma centelha que se extingue tão brevemente como vem a existência, como uma coincidência vertiginosa de luz e escuridão, dia e noite, vida e morte.”<sup>126</sup> Jankélévitch faz esta comparação entre a luz e a escuridão e suas gradações e inter-relações exemplificando as nuances dinâmicas da música de Debussy, mostrando como o pianíssimo se mostra de forma clara ao ouvido, uma luz dentro da escuridão sonora. McBrayer escreve em sua tese que Jankélévitch correlaciona o instante com o pianíssimo debussiano, do qual o filósofo parece extrair um de seus principais conceitos: o “quase-nada” (*presque-rien*), como vimos, originalmente uma indicação de dinâmica. Na indicação “suavemente sonoro” o filósofo localiza um “pianíssimo claro e harmonioso”, que obtém a máxima potência do teclado com os meios mais econômicos. Outra característica da música de Debussy apontada pelo filósofo é o “*dolce ma sonoro*”, que requer uma mão esquerda que cante, mas não pesadamente; sendo um toque intangível e as falanges milagrosamente ágeis, como “dançarinos requintados”. O pianíssimo de Debussy é para Jankélévitch como uma quase liminar e o quase subliminar; perseguindo o “limiar ilusório” que foge diante dele, caçando o “instante em que”, segundo escreve McBryer “tudo é nada. A infinitesimalidade entre o pianíssimo e o silêncio constitui então uma variedade do instante da música de Debussy.”<sup>127</sup>

Para Jankélévitch, esta comparação a partir da música de Claude Debussy representa a realidade da existência humana, sendo sempre uma relação temporal em um eterno instante, o qual se faz através do encontro entre o corpo e o espírito como uma centelha de vida fugaz, incerta e fugidia. Dentro de nossa episteme atual, esta abordagem quanto à realidade da vida é vista com desconfiança, o que não foi diferente na época de Jankélévitch, pois não foi compreendida em seu tempo, período muito demarcado pela filosofia desconstrutivista e ao mesmo tempo pela lógica construída pelos séculos anteriores; o que não deixa de ser um paradoxo. Leopoldo e Silva sintetiza de forma brilhante a situação da filosofia jankélévitchiana em seu tempo:

É certo que valores musicais e a migração conceitual quase que obsessiva para interpretações do instante, do intervalo, do mistério, do silêncio – ou vice-versa – tenham preocupado colegas da Academia, pois seria a “ética de Jankélévitch baseada sobre uma ‘dialética’ particular entre instante e intervalo”. No instante infinitesimal e

<sup>126</sup> *Idem*, p. 210.

<sup>127</sup> McBRYER, Benjamin M. *Mapping Mystery: Brelet, Jankélévitch, and phenomenologies of music in post-World War II France*, p.70.

no intervalo – sempre passível de expansão – Jankélévitch compõe parte de seu sistema não dogmático.<sup>128</sup>

Benjamim McBrayer afirma que Jankélévitch exemplifica seu parecer sobre o caráter dual do instante usando como exemplo a música de Debussy, “que é como quase nada, quase algo, o instante não é ser menor que um decrescendo gradual, mas um mistério de súbita emergência na escuridão invisível, ou, como o pianíssimo de Debussy, no silêncio inaudível.”<sup>129</sup>

McBrayer no capítulo “Experiencing Pneumatic Mysteries” aborda a peça *Le Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy para exemplificar a tensão entre o *pneuma* e *gramma*, um encontro entre o inefável e sua manifestação material através da performance musical. Além disso, o texto da peça, que foi escrito por Gabriele D’Annunzio (1863-1938) fala sobre a experiência espiritual de São Sebastião, que se apresenta como um encontro totalizante entre o Espírito e a Carne. Falando sobre as especificidades musicais da peça *Martyre de Saint Sébastien*, Jankélévitch refere-se constantemente ao mistério musical debussyniano, escrevendo que a música de Debussy representa o “segredo do mistério” como um expressivo inexpressivo. Segundo Jankélévitch, em provável continuidade com Gabriel Marcel, “há o mistério e há o segredo”.<sup>130</sup> O segredo consiste no que “é recusado aos profanos e reservado apenas aos iniciados (...) aquilo sobre o que se deve calar”, mas, que já é “conhecido por alguns privilegiados”<sup>131</sup>. O segredo não é incognoscível, mas sim, proibido de ser divulgado, comum às sociedades fechadas e ao egoísmo esotérico. Trata-se de uma senha artificial, que “é antes segredinho que mistério, antes reticência que silêncio. Factício, convencional e arbitrário, o segredo se fabrica: quem o esconde é sectário, não a natureza.”<sup>132</sup> O segredo então é “como um hieróglifo, essencialmente decifrável, mas o mistério, coisa simples, não pode ser desvendado”<sup>133</sup>. Entre o segredo e o mistério, a distância para Jankélévitch é tão grande quanto do símbolo gramático ao símbolo pneumático: o segredo é mistério da letra, o mistério, do espírito. O segredo isola, faz com que a humanidade se divida em grupos fechados; o mistério “é princípio de simpatia fraternal e de humildade comum”<sup>134</sup>, “não mais tabu, nem objeto de

<sup>128</sup> MARTINS, José Eduardo. Jankélévitch e os opostos sonoros em harmonia, ps. 116 e 117.

<sup>129</sup> *Idem.*

<sup>130</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère* p. 9.

<sup>131</sup> *Idem.*

<sup>132</sup> *Idem.*

<sup>133</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>134</sup> *Idem.*

interdição, mas universalmente, eternamente e naturalmente misterioso, para todos incognoscível.<sup>135</sup> Deste modo, o filósofo conclui que,

Infelizmente, vivendo em situação de inimizade e obedecendo menos ao amor à verdade, que é necessidade de compreender que à comichão indiscreta de saber, os homens costumam tratar os mistérios como segredos. Por exemplo, gostariam de que a imortalidade fosse um segredo, quando a morte é um mistério, creem que haja receitas para se tornar amado, quando o encanto é dom imerecido e graça inexplicável. Buscam em todos os problemas o segredo da fabricação técnica, a chave que abrirá a fechadura; o “truque” que arrancará dos círculos restritos o segredo da sua quadratura, a pedra filosofal que transformará o chumbo em ouro. E enquanto a ciência não existe sem o respeito filosófico ao mistério, o cientificismo é antes a indiscrição filosófica que toma por segredo o mistério constitucional e nuclear da existência. A longevidade tem o seu segredo, como a bomba atômica tem a sua fórmula ou como as caixas-fortes têm a sua senha; porém a imortalidade é um mistério; sendo a morte o que há de problemático em todo o problema.....O enigma instigante que exerce a nossa sagacidade e provoca a nossa curiosidade, o enigma excitante e heurístico não quer que o respeitemos, mas, ao contrário, que o profanemos. O mistério, por sua vez, coloca-nos de joelhos. O mistério não é mais, como o segredo, uma “coisa”, *res*, mas um clima do nosso destino e, literalmente, um sacramento.<sup>136</sup>

Os cinco atos de *Martyre de Saint Sébastian* possuem características ascéticas, simbolistas, não expressionistas. A música de Debussy expressa sem nada expressar, exatamente como o mistério do instante da existência e suas emoções inexplicáveis, como a angústia, o amor e a morte.<sup>137</sup> A peça representa o mais íntimo mistério da psique humana, representando dois movimentos inversos que, segundo McBrayer, representam dois espaços, superior e inferior, não como todo topográfico, mas pneumático.<sup>138</sup> McBrayer escreve que em Debussy existe uma descida (luz dentro da escuridão) e uma ascese (da escuridão para a luz). Ambos os movimentos, ambos os espaços estão presentes no martírio de São Sebastião debussyano, como também, para Jankélévitch, na oposição da “morte de Deus para o exultante júbilo da ressurreição”<sup>139</sup>. Da mesma forma, pensando em ambos os movimentos na música, Jankélévitch, através da música de Claude Debussy e Manuel de Falla, usa uma metáfora opondo “o pianíssimo ao término de um decrescendo”; ou também no “início de um crescendo quando o som incha ou desincha, cresce e decresce”, sendo um “mundo nebuloso do entre-dois e da aproximação genetista, o pianíssimo do mistério que se encontra no umbral do silêncio.”<sup>140</sup> Para o filósofo, a música de Debussy como também de Isaac Álbeniz, seria uma mensagem

<sup>135</sup> *Idem.*

<sup>136</sup> *Idem*, ps. 10 e 11.

<sup>137</sup> McBRAYER, Benjamin M. *Mappin Mystery: Brelet, Jankélévitch, and phenomenologies of music in post World War II France*, p. 72.

<sup>138</sup> *Idem.*

<sup>139</sup> *Idem. Apud Debussy et le mystère*, p. 88.

<sup>140</sup> *Idem.*

misteriosa. Em suas palavras: “quando o pianíssimo não é apreendido como o grau último, o termo final de um decrescendo, nem como início mínimo de um crescendo, mas como umbral da supernatureza, isto é, o mistério. É um pianíssimo que nos damos de imediato, como, por exemplo, em *La Mer* de Debussy. Albéniz, tanto quanto Debussy, são praticantes desse pianíssimo misterioso. Entendam que vocês devem ver aí apenas uma metáfora destinada a sugerir-lhe a intuição de uma mutação instantânea que não tem nada a ver com os aumentos e as diminuições do genetismo escalar.”<sup>141</sup>

O conflito entre a vida e a morte, o visível e o invisível, a carne e o espírito, o instante e o intervalo manifestam-se na filosofia jankélévitchiana. Nela, a música de Debussy e o tema do martírio de São Sebastião, escrito em versos simbolistas por D’Annunzio, apresentam de uma só vez a experiência mística externada através do jogo poético das palavras e das notas musicais. Um encontro, segundo McBrayer, entre o sagrado e o profano, sendo enfatizada a tensão entre o remexer da sensualidade e o respeito pelo poder espiritual. São Sebastião em seu martírio, movido pela fé, pede um sinal de Deus e dispara uma flecha ao céu. Miraculosamente, a flecha não volta para a Terra. Sebastião remove a armadura. Gabriele D’Annunzio escreve: “Ele pisa, descalço, sobre as brasas e dança em êxtase – ‘em uma ambiguidade infável, o delírio se alterna com êxtase, ardor com exaltação, brincadeira de guerra com júbilo nupcial.’”<sup>142</sup> Interessante notar na história do martírio de São Sebastião como o espírito e o corpo em um conflito estão entrelaçados, não havendo uma adoração somente espiritual, em separado do corpo. A adoração a Deus não consiste então em uma separação entre carne e espírito, mas acontece de forma integral através da totalidade do ser. Ao receber o toque divino, o mártir se põe a dançar, ato que expressa o transbordamento do espírito que já não cabe mais dentro de si. Esta imagem nos faz lembrar de Davi e sua euforia espiritual por estar na presença de Deus. Nas palavras do Rei de Judá: “unges minha cabeça com óleo, meu cálice transborda” (Sl 23,5). O filho de Deus ao receber a presença de Deus não cabe dentro de si, sendo um ser integral e propulsor de boas obras.

A relação entre a carne e o espírito, entre *o pneuma e gramma*, é apresentada por Vladimir Jankélévitch através da relação entre a mística e a palavra, entre o poético e o prosaico, entre os sentidos figurado e literal, entre a criatividade composicional musical e a materialização instrumental, de modo que uma necessita da outra para verdadeira frutificação. A relação corpo/espírito é o paradoxo da existência, que acontece num eterno instante.

---

<sup>141</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Primeiras e últimas páginas*, p. 248.

<sup>142</sup> *Idem*, p.73.

A composição musical nos apresenta este paradoxo, principalmente nas músicas que são realizadas de forma improvisada, como o *jazz*, o *blues* e o *rock*. A música improvisada é criada e ao mesmo tempo executada no instante, em um rápido jogo entre a criatividade e a execução instrumental, sem separações temporais entre o intelecto e a *práxis*. É interessante acrescentar que, na improvisação musical, podemos verificar, sob outra óptica, a confluência entre *gramma* e *pneuma*: junto à espontaneidade do espírito que cria no próprio contato com o instrumento (*pneuma*), a improvisação é regida por alguns esquemas e padrões prévios, capazes de permitir, até mesmo, a prática improvisativa em conjunto.

Pensando na música de Debussy, McBrayer diz que o compositor francês “sempre priorizou o sentido da palavra, tendo desde a juventude escolhido textos poéticos de autores que permaneceram como Verlaine, Baudelaire, Pierre Louys, La Forge, Mallarmé, entre outros, (por isso) a criação musical estará amalgamada ao verso, dele extraindo o seu conteúdo simbólico.”<sup>143</sup> Jankélévitch percebia então que na música de Debussy era possível expressar sua compreensão sobre o “mistério”, sejam eles da angústia da volúpia, da morte, da vida, da sensualidade, todos presentes na obra de Debussy, imenso catálogo de símbolos e sensações.<sup>144</sup>

A materialização do *logos*, a decodificação da música, a encarnação de Cristo, o Verbo que se fez carne, simbolizam a presença que se faz dentro do instante temporal, que se faz através do decodificável e o imponderável, entre a carne e o espírito; *pneuma* e *gramma*.

---

<sup>143</sup> McBRYER, Benjamin M. *Mappin Mystery: Brelet, Jankélévitch, and phenomenologies of music in post-World War II France*, p.73.

<sup>144</sup> MARTINS, José Eduardo. Jankélévitch e os opostos sonoros em harmonia, p. 117.

## 2- A RELAÇÃO ENTRE OS TERMOS/METODOLOGIA UTILIZADA E A TRADIÇÃO JUDAICO CRISTÃ

Após nos dedicarmos aos seis pontos fundamentais para uma aproximação à filosofia de Vladimir Jankélévitch no primeiro capítulo, dedicar-nos-emos, neste segundo capítulo, às origens etimológicas e ao uso de tais conceitos e métodos por pensadores da tradição ocidental. Tais pensadores são, majoritariamente, ligados à cultura judaico-cristã de forma direta ou indireta, o que permitirá o estabelecimento de uma conexão entre a estética musical e a filosofia da religião.

Iniciaremos apresentando a origem neoplatônica do inefável, através do uso desta categoria na filosofia de Plotino, filósofo que buscou desenvolver a filosofia de Platão em direção ao Uno, o radicalmente transcendente. Sua filosofia, mesmo em uma época muito afeita a um modelo de conhecimento regido por imagens visuais e diurnas, apresenta a insuficiência das formas materiais ou abstratas para o conhecimento da verdadeira beleza ou do sumo Bem. Em seguida, abordaremos a categoria do inefável na mística cristã da Idade Média, primeiramente em Pseudo-Dionísio Areopagita, e, em seguida, no místico São João da Cruz. Como bibliografia, usaremos os livros *Tratado das Enéadas* de Plotino, *Teologia Mística* de Pseudo-Dionísio Areopagita e *Subida do Monte Carmelo* de São João da Cruz. Para fundamentação de nossa argumentação, utilizaremos o livro *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável* e o artigo *A imaterialidade do inefável: traços imponderáveis da percepção auditiva e da experiência musical em Vladimir Jankélévitch*, ambos do professor Clóvis Salgado Gontijo; o livro do historiador francês Roland de Candé *A História Universal da Música vol. I*; e *A República* de Platão.

No segundo tópico, abordaremos a categoria do não-sei-quê, fortemente presente na mística cristã. Para tal empreendimento, além da apresentação do pensamento do místico São João da Cruz, faremos uma comparação entre o pensamento do místico e a filosofia de Vladimir Jankélévitch. Para maior fundamentação de nossa interpretação, utilizaremos, além de citações de Jankélévitch, alguns fragmentos de Pseudo-Dionísio Areopagita, além de escritos do padre francês Henri Bremond, que defendeu a tese de que a mística e a música são originadas do mesmo mistério noturno, sendo a mística ainda mais profunda e escura do que a música; pensamento que muito influenciou Jankélévitch. Como bibliografia, utilizaremos os livros de São João da Cruz *Subida do Monte Carmelo* e o *Cântico Espiritual*. Compararemos seus escritos místicos com a filosofia jankélévitchiana através dos livros do filósofo *A música e o inefável*, *O paradoxo da moral* e *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, vol. II, Le Malentendu*.

Para fundamentação de nossa exposição, apoiar-nos-emos também na *Teologia Mística* de Pseudo-Dionísio Areopagita e em *Prière et poésie* do padre francês Henri Bremond. Sob o ponto de vista historiográfico sobre a mística, nossa fundamentação terá como apoio *A Fábula Mística* do pensador francês Michel de Certeau. Para maior compreensão do pensamento de Jankélévitch, citaremos José Eduardo Martins, com seu artigo *Jankélévitch e os Opostos Sonoros em Harmonia* e Franklin Leopoldo e Silva em seu artigo *Bergson e Jankélévitch*.

No terceiro tópico abordaremos como a categoria do encanto, que, como vimos, incorpora a graça (*kháris*) e o charme, foi compreendida e utilizada no neoplatonismo por Plotino, na modernidade por Montesquieu em seu *Ensaio sobre o gosto* e, mais contemporaneamente, por Henri Bremond em *La Poésie pure*. Trataremos, neste tópico, como Plotino já apontava para uma beleza além do anseio pela simetria das formas; sendo o encanto indispensável para que a beleza se fizesse presente. Em seguida, mencionaremos a constatação do encanto (associado ao *je-ne-sais-quoi*) em Montesquieu, que associa a graça ao *je-ne-sais-quoi*. Embora o texto do *Ensaio sobre o gosto* não possua implicações religiosas, será importante mencioná-lo na medida em que introduz algumas novas ideias vinculadas ao encanto, que participarão da concepção jankélévitchiana. Além de Plotino, mostraremos como Henri Bremond, de forma contundente, afirma o encanto, não reconhecível em nenhuma parte isolada, como responsável pela efetivação da beleza. Verificaremos como Jankélévitch, muito influenciado por estes pensadores, escreveu sobre a presença deste encanto sobretudo na esfera musical. Neste tópico, compararemos os pensamentos de Plotino e Bremond com a filosofia jankélévitchiana, através dos livros *Primeiras e últimas páginas* e *O paradoxo da moral*.

No quarto tópico explanaremos a categoria do expressivo-inexpressivo a partir do uso de oximoros presentes em alguns momentos do Antigo e do Novo Testamentos, nos escritos místicos do judaísmo e cristianismo do período medieval até o século XVII, sendo utilizados por religiosos admirados por Jankélévitch como Nicolau de Cusa, São João da Cruz, Angelus Silesius e o protestante Jacob Boehme. Para a elaboração deste percurso sobre os oximoros na criação poético-religiosa, fundamentar-nos-emos no livro *A Fábula Mística* de Michel de Certeau. Para comparação com a obra jankélévitchiana, utilizaremos do filósofo sua entrevista *Quelque part dans l'inachevé* e, como intérprete do pensamento do filósofo, Matthieu Chenal em seu livro o livro *Jankélévitch et la musique*.

No quinto tópico, abordaremos as influências recebidas por Jankélévitch em sua formulação quanto ao tema do noturno. No caso, os escritos dos místicos cristãos (em especial, São João da Cruz, Gregório de Nissa e Pseudo-Dionísio Areopagita), influenciados pelos escritos neoplatônicos de Plotino e Damáscio, que apresentaram a noite, como a “imagem do

excesso divino, vazio de traços delimitados, mas pleno em possibilidades, (que) de algum modo cancela a esterilidade estética que impugna a evocação artística do noturno.”<sup>145</sup> De certo modo, estes pensadores abriram o caminho para “a recusa ao monopólio da visão e do modelo de conhecimento que nela se espelha”<sup>146</sup>, sendo importantes referências para Vladimir Jankélévitch. Neste tópico, nossa principal fonte consistirá no livro *Ressonâncias Noturnas: do indizível ao inefável*, de Clóvis Salgado Gontijo.

Para a conclusão do capítulo, o sexto tópico será sobre a ambiguidade entre *pneuma x gramma* a partir da retórica do Apóstolo Paulo em seu ministério no início do cristianismo. A retórica paulina para os cristãos da igreja de Corinto teve como principal objetivo mostrar que o Evangelho de Cristo, ao contrário da lei, escrita em tábuas de pedra, era estabelecida através do poder do Espírito Santo no coração do ser humano, trazendo vida para a vida espiritual de todo o que crê. Em suas palavras: “a letra mata, mas o espírito vivifica”. O Espírito então geraria as boas obras e os textos inspirados para a realidade material. Como bibliografia primária, teremos o artigo do teólogo Jean Lopes Richard *Ministério Paulino e os Coríntios na Economia da Nova Aliança: uma abordagem retórico-literária de 2Cor 3,1-18*. Como bibliografia secundária, recorreremos aos livros *As duas fontes da moral e da religião* de Henri Bergson, *Introdução ao espírito da liturgia* de Joseph Ratzinger e *A fábula mística* de Michel de Certeau. Para comparações com a filosofia de Vladimir Jankélévitch, utilizaremos as obras do filósofo *Curso de filosofia moral* e *Primeiras e últimas páginas*.

---

<sup>145</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias Noturnas: do indizível ao inefável*, p. 105.

<sup>146</sup> *Idem*.

## 2.1 – O Inefável: fonte neoplatônica e mística

A categoria do inefável, muito utilizada por Vladimir Jankélévitch, provém de períodos históricos remotos: utilizada com certa ênfase pelo neoplatonismo e também pela mística católica em séculos posteriores, não possui, nessas fontes, significado exatamente igual ao apresentado por Jankélévitch. No entanto, o filósofo francês preserva a ideia de superabundância presente no conceito de inefável legado pela tradição, ainda que o transfira a um plano imanente. Clóvis Salgado Gontijo, em seu artigo *A imaterialidade do inefável: traços imponderáveis da percepção auditiva e da experiência musical em Vladimir Jankélévitch*, afirma que o inefável, em sua etimologia inicial, “não inclui a noção de imaterialidade”<sup>147</sup>. Segundo Gontijo, “*Ineffabilis*, em latim, é simplesmente o que não se pode formular verbalmente, o que não se pode expressar (*in-ex-fari*)”<sup>148</sup>. Não possui, assim, a especificidade verificada no significado de inefável a partir da filosofia de Jankélévitch, como apresentamos no capítulo anterior. Na mística cristã, no caso, em São João da Cruz, “a inefabilidade se refere claramente à manifestação divina em uma alma já avançada em sua jornada espiritual”<sup>149</sup>, sendo compreendida como “a inestimável conexão entre o sujeito humano e um ‘objeto’ que ultrapassa em muito a condição de objeto”.<sup>150</sup> No contexto do santo carmelita,

A inefabilidade inclui algo mais que o inexprimível. Se em algumas circunstâncias, a grandiosidade ou a potência incomensurável identificada no sublime e no numinoso é compreendida como inefável por ultrapassar a seu modo nossas possibilidades representativas, aqui é a extrema delicadeza que não pode ser captada por uma linguagem construída sobre conceitos tão grosseiros.<sup>151</sup>

Desta forma, o inefável em São João da Cruz parece apresentar uma modalidade positiva do inexprimível, um excesso frente à linguagem verbal. Assim, revela certa sintonia com o pensamento jankélévitchiano, no qual o conceito em questão consiste em um transbordamento da linguagem comum, um dizer ao infinito. Por isso, encontramos o inefável nas experiências musicais e ascéticas, sendo compreendido sob esta perspectiva inicialmente nos escritos do neoplatonismo, em especial, em Plotino; e em seguida, na teologia e na mística de tendência apofática dos autores cristãos medievais e modernos. Iniciemos o significado desta categoria dentro da filosofia de Plotino (204 – 270).

<sup>147</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *A imaterialidade do inefável: traços imponderáveis da percepção auditiva e da experiência musical em Vladimir Jankélévitch*, p. 983.

<sup>148</sup> *Idem*.

<sup>149</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Sabor de vida eterna: apuntes sobre la inefabilidad em San Juan de la Cruz*, p.4.

<sup>150</sup> *Idem*.

<sup>151</sup> *Idem*.

Plotino exerce grande influência sobre o pensamento de Vladimir Jankélévitch<sup>152</sup>, e, através da leitura de seus escritos, percebemos semelhança em muitos posicionamentos, como por exemplo, no reconhecimento do potencial da percepção auditiva e da “harmonia” musical. Em suas palavras, “o belo dirige-se principalmente à visão; mas também há uma beleza para a audição, como em certas combinações de palavras e na música de toda espécie, pois a melodia e os ritmos também são belos”<sup>153</sup>. Plotino apresenta o belo que se percebe auditivamente, mesmo em um mundo em que o visual e o luminoso sempre obtiveram maiores créditos, o que Clóvis Salgado Gontijo explora em seu livro *Ressonâncias Noturnas*:

Ao nos transferir ao legado já clássico de Platão, deparamos com a incontestável exaltação do visual e do luminoso, que se expressa, de maneira exemplar e emblemática, nas célebres alegorias do Sol e da caverna, no início do livro VII (514a-531a) de *A República*.<sup>154</sup>

Para o Sócrates platônico, o vínculo estabelecido entre a visão e a luminosidade contribui significativamente para a elevação da primeira, uma vez que é interpretado como “mais valioso do que quaisquer outros vínculos que unem outros pares de coisas, se julgarmos que a luz seja realmente algo valioso” (508a). E como confirma Gláucon, expressando ponto de vista predominante até o início da Idade Média Moderna: Está claro que (a luz) é valiosíssima” [*A República*, 507c-d].

Esse mesmo vínculo, que expressa a Sócrates a particular complexidade da visão, manifesta igualmente seu valor no momento em que permite a constituição de analogia com o processo do conhecimento. Desconsiderando a necessidade do meio para a propagação acústica e a recepção sonora, Platão caracteriza a visão como o único sentido dotado de estrutura tripartida. Enquanto, a fim de se exercerem, os quatro outros sentidos parecem exigir apenas o funcionamento do órgão correspondente e a presença da coisa a ser percebida, a visão requer a participação de um terceiro elemento: a luz. Portanto, só ela se aproximaria à dinâmica do conhecer, fundada sobre relação entre o (sujeito) cognoscente, as coisas cognoscíveis e a ideia do Bem.<sup>155</sup>

O historiador Roland de Candé reforça o que aqui estamos apresentando, através de uma importante citação encontrada no primeiro volume de seu livro *A História Universal da Música*. O historiador da música constata que esta seria 1 - um complexo sonoro sem significação nem referência; 2 – o fruto de uma atividade projetiva, mais ou menos consciente, sendo um artefato por não ser puramente natural nem puramente aleatória; e 3 – uma organização comunicável que associa um organizador emissor entre o músico ativo (compositor-intérprete) e o receptor (ouvinte) por um conjunto de convenções que permite uma interpretação comum do sentido da organização sonora.<sup>156</sup>

<sup>152</sup> O primeiro estudo de fôlego do filósofo foi dedicado à obra de Plotino e publicado postumamente: *Plotin, ennéades I, 3. Sur la dialectique* (Paris: Cerf, 1998).

<sup>153</sup> PLOTINO. *Tratados das Enéadas I*, p. 19.

<sup>154</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas; do indizível ao inefável*. P. 46. *Apud* Platão. *A República*.

<sup>155</sup> *Idem*. P. 47; *apud* Platão. *A República*, 507 c-d.

<sup>156</sup> CANDÉ, Roland. *A história universal da música, vol. I*, p. 13.

Confirmamos então que a sociedade da época de Plotino apreendia a realidade de forma visual e espacial. Mesmo estando sob a cultura da supremacia visual, Plotino reconhece a singularidade e o valor da percepção auditiva e a beleza existente em uma arte não definida apenas pelas formas, como a arte musical; o que acreditamos ser uma importante contribuição para o desenvolvimento do pensamento jankélévitchiano.

As formas então, segundo Plotino, seriam consequências de um belo inefável de origem transcendente e amorfa; no caso, proveniente do Uno. Nas palavras de Plotino, “é pelo Uno que todos os seres são seres no sentido primeiro do termo, quanto tudo o que se diz fazer parte dos seres, de qualquer maneira que seja.”<sup>157</sup> Para Plotino, influenciado pela filosofia platônica, o Uno é o predicado de todos os seres, e seria evidente que todas as grandezas contínuas deixariam de existir se não existisse a unidade presente nas mesmas.<sup>158</sup> Há uma contribuição importante na visão plotiniana sobre o Uno, pois, mesmo que este pensamento seja distinto do pensamento jankélévitchiano, Plotino apresenta o Uno não como Inteligência, mas sim, como ontologicamente situado antes da Inteligência e antes do Ser. Desta forma, “o Uno não é o Ser, pois o Ser tem, de certo modo, uma forma, que é a do Ser; mas o Uno é privado de forma, mesmo de forma inteligível.”<sup>159</sup> Recordando a identidade entre ser e pensar, o retorno ao Uno exigirá do sábio neoplatônico uma transposição das categorias do entendimento, assim como da linguagem verbal. O sábio precisa emudecer, adotar um “verbo mudo” (*lógos siōpōn*)<sup>160</sup> para unir-se ao Uno inefável. Tais contribuições de Plotino serão apropriadas pelos místicos católicos na Idade Média e no período moderno.

Evidentemente, tal posicionamento distingue-se do pensamento de Jankélévitch, uma vez que o conceito de Ideia, elaborado por Platão, refere-se à existência de uma forma perfeita inteligível, anterior às formas sensíveis imanentes. Como sabemos, para Jankélévitch, a obra musical se faz no instante de sua produção através da tensão entre o inefável inapreensível e a matéria musical física, que consiste no imanente, de algum modo transcendente à linguagem, que se realiza dentro da centelha fugaz do instante impalpável, no qual acontece este encontro entre o Ser e o não-Ser. Sendo assim, o conceito de Ideia platônico ou do Uno plotiniano não correspondem propriamente ao pensamento jankélévitchiano.

Outra influência perceptível de Plotino sobre Jankélévitch é que, mesmo Plotino não reduzindo o formalismo à fonte exclusiva do belo, as formas se mostram necessárias ao

---

<sup>157</sup> PLOTINO. *Tratados das Enéadas*, p. 121.

<sup>158</sup> Cf. *Idem*.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>160</sup> PLOTINO. *Enéada III 8, 6*. Expressão citada por Jankélévitch em: *A música e o inefável*, p. 197.

neoplatônico para a sua concretização terrena. Henri Bergson, no século XX, também dizia da importância do encontro entre a intuição e a ciência, e Jankélévitch, em seguida, apresentou que o belo inefável se manifestava na materialidade musical. Segundo Plotino,

Toda e qualquer beleza deste mundo advém da comunhão com uma Forma ideal. Todas as coisas privadas de Forma e destinadas a receber uma Forma ou uma Ideia permanecem feias e estranhas ao pensamento divino enquanto não comungarem com um pensamento e uma Ideia. A feiura absoluta consiste nisso. Tudo o que não é dominado por uma Ideia e por um pensamento (*logos*) é algo feio.<sup>161</sup>

A Forma incide então, para Plotino, no belo de modo limitado e dentro da realidade imanente. Por isso, as harmonias sensíveis, segundo Plotino, são medidas por números dentro da forma que as domina. A filosofia de Plotino contribuiu para a constatação de que o belo é originário da imaterialidade que habita as formas, somada à graça, aura de origem espiritual que permanece intangível nas formas sensíveis.

Além da fonte neoplatônica que originou o conceito do inefável e do Uno, os místicos cristãos medievais e modernos também recorreram com frequência ao inefável na tentativa de explicar a experiência mística, que não se explica através da linguagem. Místicos como Pseudo-Dionísio Areopagita (450-535), São João da Cruz (1542-1591) e São Francisco de Sales (1567-1622) incluíram o inefável dentro do pensamento cristão.

Pseudo-Dionísio Areopagita, em seu livro *Teologia Mística*, situa a experiência mística para além das definições afirmativas. Para scrutarmos e sugerirmos o divino, faz-se necessário o não saber, a doura ignorância, buscada pelos místicos através do que chamavam de teologia negativa. Esta, percebendo a insuficiência de apresentar racionalmente a Deus e seus atributos, passa também a conceituar a Deus pelo que Ele não é. Além disso, o recurso à inefabilidade figura como uma forma de aludir ao verdadeiro significado da experiência mística, no caso, a experiência do inefável, infinita comunicação que está além das palavras.

A partir desta compreensão, podemos entender o motivo de a espiritualidade necessitar da escrita poética e de construções contraditórias, pois não se pode explicar uma experiência acima de qualquer significado discursivo ou demonstrativo. Por isso, para a compreensão da escrita bíblica, por exemplo, é necessário saber que se desconfiava, em tal contexto, da exatidão dos conceitos para a expressão das coisas espirituais. Os escritores da Bíblia vivenciavam experiências místicas, e para que essas inefáveis experiências fossem expressas, era necessário recorrer, em alguns momentos, à escrita poética e metafórica. O olhar contemporâneo que

---

<sup>161</sup> *Idem*, p. 22.

considera a Bíblia como um escrito lógico racional e apenas moralizador é um dos grandes motivos dos mal-entendidos e das conclusões equivocadas sobre o texto em questão. O período medieval no Ocidente foi também, como nos tempos bíblicos, um período muito relacionado à experiência religiosa, em especial, à cristã, que inspirava e guiava os processos criativos artísticos e literários. Sendo assim, é importante compreendermos que a poesia e as obras de arte eram os caminhos mais aproximados para se expressar uma experiência religiosa, que não era possível expressar totalmente em palavras.

Através deste conhecimento é que se torna possível entender as palavras de Pseudo-Dionísio Areopagita, que usava de conceitos contrários ou de adjetivos que transcendem as atribuições humanas, limitadas e disjuntivas, para apresentar os atributos divinos. Vejamos por exemplo um de seus escritos sobre a Trindade divina do cristianismo:

Trindade, mais que substancial, mais que divina e mais que boa, que guardas a sabedoria divina dos cristãos, guia-nos até o ápice dos escritos místicos, que é mais que ignoto e mais que luminoso e é o supremo. Aí, os singulares, os puros, os imutáveis mistérios da teologia ocultam-se numa treva de silêncio, mais que luminosa, arcano de quem se inicia, que na maior obscuridade é mais que manifesta, mais que brilhante e completamente intangível e invisível, fazendo transbordar dos esplendores mais belos as inteligências desprovidas de olhos.<sup>162</sup>

Como a relação com o divino não é explicável e se mostra irreduzível a uma lógica composta por alternativas, Deus, para, Pseudo-Dionísio, não possui definições, mas ultrapassa todas as definições.

Deste modo, o divino Bartolomeu afirma, por exemplo, que a teologia é imensa e mínima, e que o Evangelho é extenso e grande, ao mesmo tempo que conciso. Penso que ele o compreendeu de forma maravilhosa, ou seja: que a boa causa de todas as coisas é de muitas como de escassas palavras, ao mesmo tempo que indizível, uma vez que não tem a ver com a palavra nem com o entendimento; isto, porque ela se encontra acima de todas as coisas, de um modo mais que substancial, e só se manifesta sem véus, na sua verdade plena, aos que transpõe tudo o que é impuro e o que é puro, que em cada subida se elevam além de todos os cumes santos e deixam para trás todas as luzes divinas, todos os sons e palavras do céu, penetrando (na terra onde) na realidade está conforme dizem as Escrituras – aquele que tudo transcende.<sup>163</sup>

Pseudo-Dionísio apresenta de forma singular, em seus escritos, a suprarracionalidade encontrada na experiência mística e no “objeto” de tal experiência. Importantes homens da Bíblia como Moisés, Samuel, Davi, Isaías, Ezequiel, João e muitos outros vivenciaram o sagrado para, em seguida, expressá-lo. Tal transcendência então não é apenas luz, mas também

<sup>162</sup> AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *Teologia mística*, p. 11.

<sup>163</sup> *Idem*, ps. 13 e 15.

trevas. Deus não é só a fúria do trovão no deserto, mas o vento suave que foi até Elias. Isto porque, na verdade, Deus não se explica, não se reduz a um único termo ou imagem. A citação abaixo de Pseudo-Dionísio, com nítida influência neoplatônica, aborda bem esta compreensão:

Assim também, agora, ao penetrarmos na treva que está acima do inteligível, não é a escassez de palavras que encontramos, mas uma completa privação delas, bem como do entendimento. Ali, o nosso discurso descia, vindo de cima até as coisas ínfimas e à medida que descia expandia-se até atingir uma proporcional abundância de palavras; porém agora que, ao invés, sobe das coisas ínfimas às transcendentais, na proporção da subida vai-se também contraindo, e no termo dela ficará completamente mudo, totalmente unido ao inefável.<sup>164</sup>

O inefável então, para os místicos medievais, era o termo de um caminho ascético em que não existem mais palavras, sentidos, significados, padrões, coerências e afirmações. A experiência do inefável não é um pensar abstrato, um saber concreto, mas um não saber que oferece, segundo tal vivência religiosa, o verdadeiro conhecimento. Nas palavras de Areopagita:

E ao ascendermos de novo dizemos que a causa de todas as coisas não é alma nem inteligência, nem tem a ver com a imaginação, com a opinião, com a palavra, ou com o pensamento; pois nem é palavra nem pensamento, tampouco se deixa dizer ou se deixa pensar; também não é número, nem ordem, nem extensão nem pequenez, nem igualdade ou desigualdade, semelhança ou dissemelhança; não está parada nem em movimento nem em repouso, nem tem poder nem é poder ou luz, não vive nem é vida; não é substância nem eternidade ou tempo; não é intelectualmente apreensível como não é conhecimento, verdade, realeza, ou sabedoria, nem é um nem unidade, não é divindade ou bondade; tampouco é espírito – tal como o conhecemos – ou filiação ou paternidade; ou qualquer outra coisa que nós ou outros entes possamos abarcar com o conhecimento; não é obscuridade nem luz, nem erro nem verdade; nem sobre ela, em sentido absoluto, há uma afirmação ou uma negação, mas quando fazemos afirmações ou negações das realidades que vêm na sua sequência a ela nada atribuímos ou negamos, pois que a causa, soberana e unitiva, de todas as coisas, está acima de toda a afirmação e acima de toda a negação, identificando-se na sublimidade d’Aquele que, simplesmente liberto de tudo, está além do universo das coisas.<sup>165</sup>

Vladimir Jankélévitch, como sabemos, também apresenta em sua filosofia o indizível e o inefável, assim como as gradações de inteligibilidade e dizibilidade que existem entre um e outro. São João da Cruz enuncia igualmente tais gradações, no caso, as gradações da escuridão da experiência mística, tema ao qual retornaremos em maior detalhe na seção 2.5.

Comparando as gradações da linguagem que vão do indizível ao inefável no pensamento de Vladimir Jankélévitch e de místicos como São João da Cruz e Pseudo-Dionísio, percebemos que há entre eles muitas semelhanças, mas, ao mesmo tempo, distinções quanto às suas

---

<sup>164</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>165</sup> *Idem*, p. 25.

conclusões. Por um lado, os místicos faziam confluír toda esta verdade infinita para a existência do Deus cristão e a capacidade de relacionamento com Ele; por outro, Jankélévitch nos aponta para o mistério sem identificá-lo com um Deus transcendente antropomorficamente definível. O filósofo francês apenas sugere uma realidade inexplicável, inapreensível, que se revela no próprio âmbito da imanência em sua dimensão para sempre inesgotável. Embora imanentizado, o inefável jankélévitchiano mantém a indizibilidade ao infinito do inefável neoplatônico e cristão.

## 2.2 - Não-sei-quê: São João da Cruz

Como vimos no primeiro capítulo, Vladimir Jankélévitch apresenta o não-sei-quê como aquilo a que não temos acesso de forma palpável ou concreta, mas que de alguma forma, constatamos ou entrevemos. Neste ponto, o filósofo contemporâneo encontra-se em continuidade com Montesquieu, que escreve no *Ensaio sobre o gosto*: “Há algumas vezes, nas pessoas ou nas coisas, um encanto (charme) invisível, uma graça natural que não se pode definir, e que somos levados a chamar de “não-sei-quê”.”<sup>166</sup> É perceptível a importância desta constatação, que se faz presente nas diferentes esferas pelas quais transita o pensamento jankélévitchiano (estética, ontologia, antropologia filosófica e filosofia moral). Observando por este olhar, percebe-se o distanciamento de Jankélévitch do pensamento hegeliano, uma vez que para o primeiro não há um saber totalizante.

É interessante destacar que a afinidade de Vladimir Jankélévitch pela escrita mística, além de ser fruto de um olhar sensível e erudição profunda, também pode ser interpretada como um ato político, pois a mística, durante o período medieval e o início da Idade Moderna, foi tratada de forma marginal, periférica. Segundo o historiador contemporâneo Michel de Certeau, a mística “é uma região estigmatizada, agravada por uma denominação tão pesada quanto o são hoje as de ‘subúrbio’ ou de ‘imigrado’”<sup>167</sup>; estigma este sofrido também por Jankélévitch, que, por ser filho de imigrantes judeus russos, foi afastado da atividade de docente pelo antisemitismo nazista. Segundo Certeau, no período clássico, não soava bem morar em bairros do subúrbio, pois a mística costumava ser colocada à margem da ortodoxia. Da mesma forma que impera nos bairros periféricos, a violência imperou em toda a história da religião sobre os

<sup>166</sup> MONTESQUIEU. *Oeuvres complètes: essai sur le goût*, p. 849.

<sup>167</sup> CERTEAU, Michel de. *A fábula mística*, p. 6.

místicos, chamados de “*alumbrados*”<sup>168</sup>, vistos como subversivos e desviados das normas de controle vigentes. Deste modo, os escritos místicos sempre foram vigiados pelo clero religioso oficial, sendo alterados ou lidos com ressalvas. O sentido místico, por olhar para o imponderável, o não-sei-quê, rompe com as amarras doutrinárias, fazendo brilhar, segundo Certeau, “os castelos de cristal da verdadeira ciência”<sup>169</sup>, que nos leva em ascensão para a liberdade do espírito. A mística seria

Um elemento (ora primitivo, ora superior) que permite superar as barreiras criadas pela análise científica entre suas disciplinas ou entre seus objetos, e restaurar o horizonte de uma unidade humana em simbiose com o universo. Uma desistoricização cria o espaço “atópico” onde pode exprimir-se uma reflexão fundamental.<sup>170</sup>

Por não ser nem histórica, nem sociológica, a mística é por essência antibabélica, visando à restituição de sua linguagem primeira ao Uno, já anunciado.<sup>171</sup>

O não-sei-quê nos mostra que as respostas não constam apenas em nossas conclusões lógicas, em nossas versões sobre os contextos, mas, sim, que aquilo que entrevemos, mas não somos capazes de decifrar, é também parte da realidade. Com isso, podemos então compreender que não possuímos a capacidade de abarcar toda a realidade, por isso, toda a verdade. Esta consciência da não autossuficiência e da incapacidade humana de compreensão é uma característica notável do *homo religiosus*, pois os escritos bíblicos e místicos nos apresentam histórias de homens que reconheciam suas fragilidades, deficiências e dependência de um Deus que tudo vê, tudo ouve e tudo sabe. A fonte para a categoria do não-sei-quê jankélévitchiano, por isso, está nos escritos místicos, em especial em São João da Cruz, conhecido como o “doutor místico”, nos Padres da Igreja e em Pseudo-Dionísio Areopagita. Pseudo-Dionísio afirma, por meio das histórias bíblicas, a necessidade do não saber para o encontro com o divino. Em seu livro *A Teologia Mística*, o místico apresenta como Moisés, o líder escolhido por Deus para libertar o seu povo, se desfaz de tudo que é inteligível para se encontrar com Deus e receber a Sua vontade:

Nesse momento Moisés, liberto de tudo que é visto e de tudo o que ê, penetra na treva do não-conhecimento, a treva autenticamente mística e, renunciando às percepções intelectivas, chega à total intangibilidade e invisibilidade; entrega-se inteiramente ao que está acima de tudo e de nada (e não é ele próprio nem outro), unindo-se da forma

---

<sup>168</sup> Cf. *Idem*, p. 7.

<sup>169</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>170</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>171</sup> Cf. *Idem*, ps. 30 e 31.

mais perfeita ao que é completamente incognoscível mediante a total inatividade do conhecimento, conhecendo além do espírito graças ao ato de nada conhecer.”<sup>172</sup>

Esta citação já nos aproxima consideravelmente do não-sei-quê da filosofia de Vladimir Jankélévitch. Leitor do Areopagita, o filósofo francês escreveu que

Tal é essa gnose de que nos fala a *Teologia mística* de Pseudo-Dionísio (o Areopagita), e que atravessa a nuvem tenebrosa do não conhecimento (...) para aceder à luz; no mesmo sentido, o *Tratado dos nomes divinos* de Dionísio, o Areopagita, nos diz que o não conhecimento é o caminho rumo ao conhecimento. Está, de fato, para além da alternativa ignorância x conhecimento.<sup>173</sup>

Refletindo sobre a citação de Areopagita quanto à experiência espiritual de Moisés, podemos afirmar que o líder do Êxodo bíblico foi um místico por excelência, pois sua relação com Deus se dava no cume da montanha, em um processo de esvaziamento do ser, o que nos remete novamente a Jankélévitch, que diz em *O Paradoxo da Moral*, que, para amar, é necessário ao máximo possível, esvaziar-se do ser.<sup>174</sup> Por isso, Jankélévitch, mesmo não falando propriamente de teologia ou da filosofia da religião, aproxima-nos do mistério e do esvaziamento do eu, meta em comum com a religião cristã, assim como outras tradições religiosas. No contexto especificamente cristão, observamos o não saber presente no mistério da aproximação de Deus para com os hebreus do Êxodo bíblico e o mistério do logos divino que é Jesus Cristo.

Voltando à categoria do não-sei-quê, São João da Cruz em seu livro *Subida do Monte Carmelo*, apresenta o caminho para a experiência mística, que necessita do expandir-se e elevar-se além da ciência. Por um lado, é necessária a apresentação escrita e didática para que o leitor se aproxime desta experiência, possível apenas quando efetivamente experimentada. O místico, como portador de uma “douta ignorância”, possui a consciência de que aquilo a que se refere não consegue ser plenamente ensinado:

Para explicar e fazer compreender a noite escura pela qual passa a alma, antes de chegar à divina luz da perfeita união do amor de Deus, na medida do possível neste mundo, seria necessária outra maior luz de experiência e de ciência do que a minha. As ditosas almas destinadas a chegar a este estado de perfeição devem, de ordinário, afrontar trevas tão profundas, suportar sofrimentos físicos e morais tão dolorosos, que a inteligência humana é incapaz de compreendê-los e a palavra de exprimi-los. Somente aquele que por isso passa saberá senti-lo, sem, todavia, poder defini-lo.<sup>175</sup>

<sup>172</sup> AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A teologia mística*, p. 15.

<sup>173</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, Vol II: Le malentendu*, p. 14.

<sup>174</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *O paradoxo da moral*, p. 108.

<sup>175</sup> SÃO JOÃO DA CRUZ. *Subida do Monte Carmelo*, Prólogo, §1. In: SÃO JOÃO DA CRUZ. *Obras completas*, p. 136.

São João da Cruz, ao falar desta noite escura onde se encontra o verdadeiro saber, diz não ser suficiente a experiência ordinária e a ciência, pois uma e outra podem falhar ou enganar. Isto nos faz lembrar mais uma vez de Henri Bergson, que se refere ao perigo de sermos enganados pelo poder dissolvente da inteligência.

O conhecimento menos científico e mais experiencial valorizado pelo santo carmelita é por ele comparado com a aproximação entre amada e amado, comparação também utilizada no texto bíblico, em especial no *Cântico dos Cânticos* de Salomão, que a partir de uma escrita sponsal apresenta a relação entre Deus e a Igreja. Como lemos na primeira estrofe da *Noite escura*, poema sobre o qual se constroem os livros *Noite escura* e *Subida do Monte Carmelo*:

Em uma noite escura  
De amor em vivas ânsias inflamada,  
Oh! ditosa ventura!  
Saí sem ser notada,  
Já minha casa estando sossegada.<sup>176</sup>

Como mostra o padre francês Henri Bremond, tal conhecimento místico-amoroso se identifica, em muitos pontos, com a experiência poética, que não pode ser reduzida a conceitos e a um conteúdo semântico unívoco. Segundo Bremond, a poesia só não é mais profunda quanto ao mistério do que a experiência mística, embora ambas nasçam da mesma fonte. Em suas palavras,

Não é o poeta quem nos aclara o mistério do místico, ao contrário, o místico, em seu estado mais sublime, nos ajuda a penetrar o mistério do poeta. Não poderia ser de outra maneira porque, por uma parte, a experiência poética e a experiência mística pertencem, por seu mecanismo psicológico, à mesma ordem de conhecimento – um conhecimento real, não imediatamente conceitual, unitivo... – e, por outra parte, a experiência mística é o grau mais alto, o supremo desenvolvimento na terra de todo conhecimento real: não só é o mais perfeito dos conhecimentos, o qual é evidente ser, pelo caráter sobrenatural que todos os crentes devem lhe reconhecer e que assegura sua transcendência, senão ademais porque só ela põe em movimento todo o mecanismo psicológico, todas as molas do conhecimento real.<sup>177</sup>

A partir de uma leitura espiritual da poesia, a mística e a canção provêm, portanto, de uma mesma origem: a essência divina do amor. Este toque amoroso de Deus, este “morrer de amor”, segundo São João da Cruz, ocorre

<sup>176</sup> SÃO JOÃO DA CRUZ. *Obras completas*, p. 36.

<sup>177</sup> BREMOND, Henri. *Plegaria y poesia*, ps. 183 e 184.

Mediante certo toque de notícia altíssima da Divindade, e é o “não-sei-quê”, referido nesta canção, apenas balbuciando; toque não contínuo nem muito intenso, pois, se o fosse, desatar-se-ia a alma do corpo; pelo contrário passa depressa, e a deixa morrendo de amor, tanto mais que não acaba de morrer de amor.<sup>178</sup>

Este não-sei-quê João da Cruz relata como sendo “um altíssimo rastro de Deus a descobrir-se à alma, ficando, todavia, somente no rastro ou como uma elevadíssima compreensão de Deus, que não se sabe expressar; e, por isso, a alma aqui o chama um “não-sei-quê””.<sup>179</sup>

Desta forma, as experiências tanto musicais quanto místicas encontram-se permeadas por algo de impalpável, indefinível, mas efetivo e reconhecível pelo “fruidor”. Este não-sei-quê pode ser compreendido, em ambos os casos, como uma atmosfera, uma graça, um encanto (charme), tema da nossa próxima seção.

### 2.3 - Encanto: *Charis + Carmen* (charme)

A graça e o charme são conceitos muito desconhecidos pelos compositores contemporâneos, que tendem a justificar o valor de uma obra musical somente através das formas plásticas e estruturas visualmente apreensíveis, o que é um pouco curioso, sendo a música uma arte dos sons, da audição, e não propriamente das imagens. Nós, músicos, chegamos à situação de acharmos que estamos realmente apreendemos a música e sua beleza plena fazendo uma leitura ou a análise musical de uma partitura. Em meu curso, no bacharelado em música, foi ensinado, na matéria de História da Música do período clássico, que Mozart antes de materializar suas composições, já as via em sua mente como um retrato com início, meio e fim bem delimitados *a priori*; como o conceito de ideia platônico apresentado por Bergson, que seria como que uma fotografia da realidade, um recorte feito pela inteligência, e não a realidade em si.<sup>180</sup> É como se toda beleza que na música habita fosse controlável, demarcável e, de certo modo, previsível. Jankélévitch defende, em seu livro *A música e o inefável*, que esta certeza é infundada, desprovida de verdadeira reflexão sobre o que realmente

<sup>178</sup> CRUZ, São João da. *Cântico espiritual*, p. 623.

<sup>179</sup> *Idem*, ps, 628 e 629.

<sup>180</sup> “Reconduzir as coisas às ideias, portanto, consiste em resolver o devir nos seus principais momentos, cada um dos quais, aliás, está por hipótese subtraída à lei do tempo e como que colhido na eternidade. O que significa que desembocamos na filosofia das Ideias quando aplicamos o mecanismo cinematográfico da inteligência à análise do real.” BERGSON, Henri. *A evolução criadora*, ps. 340 e 341.

é a música. Suas reflexões são de profunda importância para constatarmos a crise que vivemos em nossos dias quanto à arte musical, como uma episteme mal formulada pode interferir em nossa compreensão prática da experiência.

No entanto, mesmo sendo uma constatação para o nosso tempo de alguma forma inédita, a apresentação da *charis* como irradiadora de encanto não começou com Jankélévitch, mas possui sua origem na poesia lírico-erótica da Grécia Antiga e desenvolve-se posteriormente no neoplatonismo de Plotino, na mística cristã, no período moderno – como encontramos por exemplo nos escritos de Montesquieu – e nos escritos de Henri Bremond. Em Plotino, a filosofia sobre o belo sensível é inovadora para o seu tempo; pensamento este que não vimos em Platão ou Aristóteles. Uma importante contribuição de Plotino foi questionar a simetria como responsável direta e exclusiva da beleza, argumentando que o belo acontece com uma irradiação de graça e encanto. Nas palavras de Plotino:

Quase todo mundo afirma que a beleza visível resulta da simetria das partes, umas em relação às outras e em relação ao conjunto, e, além disso, de certa beleza de suas cores. Neste caso, a beleza dos seres e de todas as coisas seria devida à sua simetria e à sua proporção. Para aqueles que pensam assim, um ser simples não será belo, mas apenas um ser composto. Ademais, cada parte não terá a beleza em si mesma, mas apenas ao combinar-se com as outras para constituir um conjunto belo. No entanto, se o conjunto é belo, é necessário que as partes também sejam belas, pois uma coisa bela não pode ser constituída de partes feias. Tudo o que ela contém precisa ser belo. Conforme essa opinião, as cores belas, e mesmo a luz do sol, sendo desprovidas de partes, e, portanto, desprovidas de uma bela simetria, seriam desprovidas de beleza. E por que o ouro é belo? E o relâmpago que vemos na noite, o que faz com que ele seja belo? O mesmo pode ser perguntado dos sons, pois se essa opinião estiver correta, a beleza não poderia estar associada a um som simples. No entanto, frequentemente cada um dos sons que fazem parte de uma composição é belo em si mesmo. E se é notório que quando um rosto, cujas proporções permanecem idênticas, mostra-se às vezes belo, às vezes feio, podemos ter alguma dúvida de que a beleza seja algo mais que a simetria dessas proporções, de que a causa da beleza do rosto bem proporcionado seja outra?<sup>181</sup>

Plotino nos mostra que até as formas simétricas podem ser desprovidas de beleza se nelas faltarem vida, o que podemos exemplificar com um rosto de uma pessoa morta, com belas formas e com simetria, mas sem nenhuma expressão, seja de felicidade ou tristeza. Em suas palavras:

Mesmo aqui embaixo, a beleza se encontra mais na luz que brilha sobre a simetria que na simetria mesma. É isto que concede o encanto. Por que, então, o esplendor da beleza está sobre um rosto vivo que resplandece no mais alto grau, enquanto sobre um rosto morto não se vê mais que o vestígio, mesmo se esse rosto não está ainda destruído na sua carne e simetria? E um homem feio, se está vivo, não é mais belo que um homem, sem dúvida belo, mas representado numa estátua?<sup>182</sup>

<sup>181</sup> PLOTINO. *Tratados das Enéadas*, ps. 20 e 21.

<sup>182</sup> PLOTINO. *Eneada VI* 7, 22, 24, p. 25-30. Tradução de Émilie Bréhier.

Nas palavras de Plotino, “a beleza é a existência real ou a verdadeira realidade, e a feiura é o princípio contrário à existência”.<sup>183</sup> Seria um rosto sem vida, encanto e graça, pois o espírito que lhe infundia o movimento, a luz que lhe trazia beleza já não está nele. Então a beleza deste rosto dependia da vida que nela habitava e das infinitas expressões que dela irradiavam. Sendo assim, a simetria então não seria a grande responsável pela comoção trazida pela beleza e pode, pelo contrário, ser responsável pela tibia na recepção.

A simetria e a busca pelas exatidões, segundo Jankélévitch, seria um desencargo de consciência, um atestado de verdade, uma comprovação de estar no caminho certo; mas que, para o filósofo, é só uma sensação. Para Jankélévitch a simetria anda junto com a hipocrisia e com a moral acomodada; “a hipocrisia sórdida dos avaros e a superficialidade superabundante e redundante dos fanfarrões” consistiriam na bela simetria.<sup>184</sup> Em suas palavras,

O arredondamento estético de uma teoria, de um sistema é, portanto, por si, uma tranquilizadora presunção de verdade, a partir do momento em que o círculo é fechado, que a arquitetura de nossos filosofemas achou seu equilíbrio, existem chances de que nossa atitude seja boa e de que nossa ideologia seja a verdadeira. Tudo se passa, portanto, como as obras que satisfazem nossa sensibilidade já possuísem para nós um certo valor intelectual que diz respeito precisamente ao classicismo e à regularidade arquitetônica de sua forma.<sup>185</sup>

Na perspectiva jankélévitchiana, podemos pensar que a busca pelas exatidões formais é uma obsessão do pensamento ocidental, em especial do período clássico, o que refletiu sobremaneira nos rumos da arte como um todo, incluindo a arte religiosa. Podemos dizer que as influências epistêmicas não musicais, como a exigência de acabamento, unidade, simetria, definição semântica, determinam a forma como a arte é percebida e projetada, sendo determinante na concepção da episteme musical.

Quanto à simetria não ser a única responsável pela beleza, mas estar relacionada com um charme, Montesquieu escreve que “a graça se encontra, de costume, mais no espírito que no rosto: pois um belo rosto aparece de início e quase nada esconde; mas o espírito só se mostra pouco a pouco, quando quer e quanto quer. Ele pode se esconder para aparecer e conceder esta espécie de surpresa característica à graça.”<sup>186</sup> A graça em seu pensamento, “encontra-se menos nos traços do rosto que nas maneiras; pois as maneiras nascem a cada instante e podem em

---

<sup>183</sup> PLOTINO. *Tratados das Enéadas*, p. 29.

<sup>184</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *O paradoxo da moral*, p. 109.

<sup>185</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Primeiras e últimas páginas*, p.168.

<sup>186</sup> Montesquieu. *Oeuvres complètes: essai sur le goût*, p. 849.

todos os momentos criar surpresas: em uma palavra, uma mulher só poderia ser bela de um modo; mas ela é graciosa (*joli*) em cem mil.”<sup>187</sup>

Henri Bremond exaustivamente apresentou a impossibilidade de apreendermos a poesia somente como formas, simetrias e definições exatas; o que Vladimir Jankélévitch aplicou em sua filosofia para o plano da estética musical. Em seu livro *La Poésie pure*, o padre francês diz que “antes de tudo e, sobretudo, há o inefável, estreitamente unido, ademais, a isto ou aquilo. Todo poema deve seu caráter propriamente poético à presença, à irradiação, à ação transformante e unificante de uma realidade misteriosa que denominamos poesia pura”.<sup>188</sup> Segundo Bremond, “reduzir a poesia aos passos do conhecimento racional, do discurso, é ir contra a natureza mesma, é querer um círculo quadrado”.<sup>189</sup> Sendo assim, uma poesia em que abunda o sublime e o inefável não é somente resultado de um trabalho simetricamente elaborado, mas, sim, da presença do encanto. Em uma citação sobre a criação interior da poética, Bremond nos traz à lembrança Vladimir Jankélévitch e sua crítica à simetria. O padre francês afirma que “o ritmo interior é a experiência poética mesma, a imprecisão, a inspiração, a apreensão imediata e maciça do real que escapa à prosa”.<sup>190</sup> Bremond cita, em seu livro, a seguinte passagem das *Reflexões sobre poesia*, do poeta Raymond Christoflour: “quando se trata de expressar verdades desta ordem, a língua da análise e da razão é impotente”.<sup>191</sup> Ao escrever sobre Paul Valéry, Bremond acrescenta que, para o poeta, a palavra dos filósofos não alcança a claridade definitiva, a precisão absoluta do soberano bem; o poeta se cala ou se inclina ao silêncio, pois “as precisões mortais da palavra humana reduzem, deformam, limitam, degradam as realidades misteriosas, indefiníveis, que a inspiração lhe permite entrever, sentir, quase tocar.”<sup>192</sup> Como já mencionamos, para Henri Bremond, a poesia é oriunda da mesma fonte da mística; sendo a alta contemplação dos místicos o silêncio, também o amor e o heroísmo<sup>193</sup>. Interessante este conceito místico de Henri Bremond, pois Vladimir Jankélévitch se dedicou muito em sua obra a falar de tais temas, nos quais o encanto se manifesta. O tema do silêncio, como já citamos acima, é abordado no último capítulo de *A música e o inefável*, assim como em *La Mort* e em *Quelque part dans l'inachevé*. O amor é tratado pelo autor em especial nos livros *Primeiras e últimas páginas*, *O paradoxo da moral*, *Traité des vertus* e

---

<sup>187</sup> *Idem.*

<sup>188</sup> BREMOND, Henri. *La poesía pura*, p 14.

<sup>189</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>190</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>191</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>192</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>193</sup> *Idem*, p. 65.

*Quelque part dans l'inachevé.* O heroísmo é também assunto para o filósofo, em especial no livro *O paradoxo da moral*.

Para concluir este tópico, cabe comparar uma citação do padre francês Henri Bremond a uma frase do filósofo Vladimir Jankélévitch, destacando a influência determinante dos estudos de Bremond sobre a poesia pura na estética jankélévitchiana. Começemos pela citação de Henri Bremond:

A alta contemplação dos místicos é silêncio, como o amor e como o heroísmo. Não se expressa exteriormente senão por generosos esforços até a santidade. Se muitos deles experimentam, ao sair do êxtase, a necessidade de falar ou escrever, é em alguns, zelo de propaganda e em outros pura debilidade. Seja como for, as palavras que empregam não estão – se assim se pode dizer – em função de sua inefável experiência; são simples signos que a recordam confusamente, mas que, longe de reproduzi-la e torná-la comunicável, antes a desfiguram. Coisas melhores que escrever têm eles, enquanto o poeta, como poeta, não tem outra coisa. Suas palavras dependem estreitamente da experiência poética em si; não se distinguem dela; e, enquanto essa experiência não termine em um poema, será incompleta ou, melhor ainda, falida, tal como seria falida uma inspiração heroica que não desembocasse em um gesto. (...) Se o poeta sabe disso ou não, definir, pintar, emocionar, escolher e dispor as palavras, tudo isso é para ele um meio de liberar-se da força misteriosa que o possui, de apropriar-se dessa realidade por outra parte inefável que a inspiração lhe ofereceu.<sup>194</sup>

Comparemos agora com uma citação de Jankélévitch:

Nas respostas do ascetismo à questão até onde a vitória limite do amor evoca a glória longínqua, ou melhor, um horizonte místico: acreditamos entrever esse horizonte ao termo de uma extenuação infinita do ser-próprio – extenuação ou, antes, sublimação que conclui no mistério do impalpável; a existência em pontilhado, por força de se apagar no quase-nada, termina por desaparecer; o pianíssimo não é mais do que um cochicho, e depois ele morre no silêncio; o amor, por força de amar, espiritualiza ao extremo nossa substância ôntica; o ser, por virtude do amor, faz-se mais e mais transparente; o amante torna-se inteiramente amor. A preponderância do dever sobre o ser tem também um sentido pneumático, como a vitória do amor. A sublimação deságua não no nada, mas numa esperança.<sup>195</sup>

Sendo assim, concluímos que a irradiação da graça como componente indispensável para a efetividade da beleza musical, também verificada nas experiências do amor, do heroísmo e da mística, perpassa o neoplatonismo e a mística cristã. No entanto, tornou-se diminuta devido à lógica construída no Ocidente, pautada em definições espaciais e análises visuais precisas, abandonando a realidade da imponderável graça, presente a todo instante, mas não dissecável. Acreditamos que a filosofia de Jankélévitch, de forma corajosa, rompe com essa epistemologia

<sup>194</sup> *Idem*, ps. 65 e 66.

<sup>195</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *O paradoxo da moral*, ps. 98 e 99.

esmagadora e nos aponta para a constatação já feita pelos antigos, que nos leva em direção a uma experiência intensa que não controlamos ou tocamos.

É importante complementar ainda, nesta conclusão, que a graça também se encontra presente nos escritos paulinos, embora o filósofo pareça estar mais conectado a uma genealogia do encanto que perpassa, como vimos, Plotino, a mística cristã, alguns autores modernos e Henri Bremond. De qualquer modo, Jankélévitch conserva no encanto a gratuidade contida na graça cristã, que se associa ao *kairós*, momento oportuno e imprevisível. Além disso, a graça plotiniana, como a graça presente nos poetas lírico-eróticos<sup>196</sup>, possui uma origem espiritual, que expressa uma vez mais a filiação mística ou religiosa dos principais conceitos do filósofo contemporâneo. Por fim, até mesmo a influência de Henri Bremond sobre as concepções do inefável e do charme jankélévitchianos indica a ascendência de uma estética com tonalidade mística sobre o autor aqui examinado.

#### 2.4 – “*Espressivo Inexpressivo*”: metodologia da mística (oximoros)

Observando o percurso do desenvolvimento da linguagem, podemos perceber que a linguagem, compreendida em termos amplos, consiste em um paradoxo: o “dizer” difuso e o “dizer” objetivo. A linguagem verbal demonstrativa, discursiva, busca a expressão unívoca. No entanto, há outros modos de expressão que lidam com a tensão entre o expressivo e o inexpressivo, como a música, mostrando que a expressão humana não se esgota na palavra. Vladimir Jankélévitch nos apresenta em sua obra que a expressão do homem se faz através da tensão entre os dois modos de expressão, não existindo uma exata definição que possa abarcar esta realidade. Por isso a necessidade da compreensão dos graus da comunicação: o indizível (esterilidade absoluta), a linguagem demonstrativa (intermediária) e o inefável (o dizer ao infinito). A linguagem escrita e falada seria um intermediário para a comunicação objetiva, utilitária e prosaica. Quando se faz necessário uma linguagem mais integral, é através da arte (em especial a música) e da mística (espiritualidade) que ela se torna possível. Como escreveu Jankélévitch em *A Música e o Inefável*: “onde falta a palavra, começa a música, onde as palavras se detêm, o homem só pode cantar”.<sup>197</sup>

Desta forma, podemos compreender que os modos de expressão humanos excedem infinitamente a linguagem das palavras em prosa. Neste sentido, os oximoros foram usados

<sup>196</sup> BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. p. 26.

<sup>197</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 120.

constantemente pelos místicos cristãos católicos; por Jacob Boehme (1575-1624) no contexto da Reforma Protestante; em certa medida, pela estética kantiana (com sua “finalidade sem fim” e sua “legalidade sem lei”) que busca se aproximar de uma experiência como o belo, refratária a conceitos pré-determinados; e, no século XX, muito estimada pela teoria lacaniana e pela filosofia de Vladimir Jankélévitch.

Oximoro, palavra originária do grego *oxymoron*, formada etimologicamente pela combinação dos contrários *oxys* (intenso ou agudo) e *moron* (tolo), é uma figura de linguagem que coloca, na mesma palavra ou expressão, dois sentidos contrários. O uso dos oximoros se tornou uma opção muito importante para a expressão poética e mística, visando a aproximar, de forma aproximada, para estas experiências. Matthieu Chenal escreve que “Jankélévitch usa frequentemente alianças de palavras contraditórias. Por causa do inexprimível, o oximoro, porque é paradoxal, talvez seja o caminho mais eficaz.”<sup>198</sup> Nas palavras do filósofo, os limites do logos se revelam especialmente na música, arte de natureza temporal e noturna:

Isto porque toda a música, mesmo a mais luminosa e ensolarada, é noturna na sua profundidade (...) A música é em si mesma noturna porque escapa às sujeições da linguagem, aos interditos do discurso racional. A sucessão na qual evolui é cega e não pode ser sobrevoada senão de modo retrospectivo. Contudo, justamente por esta razão, a música pode conduzir vários discursos ao mesmo tempo e não é obrigada a escolher entre eles: a anfíbolia é o seu regime normal e o seu privilégio particular. Há certamente uma “lógica” da música, mas essa lógica ignora o princípio da não contradição.<sup>199</sup>

Pensando que a lógica, como conhecemos hoje, só chegou ao seu ponto culminante no século XVIII, os textos milenares, em especial os livros religiosos como a Bíblia, não são compreensíveis apenas pela linguagem lógica. O Antigo Testamento não deveria ser apenas entendido de forma objetiva, mas por relações numéricas, significados das letras, das palavras, das frases, consequências das experiências espirituais vividas, além das relações poéticas.<sup>200</sup> O texto bíblico não é racional nem irracional, mas a-razional. A Bíblia é em si autocontraditória e ao mesmo tempo responsável por uma rica verdade milenar.

Místicos bíblicos como Ezequiel, Isaías, Moisés, Jeremias, João, Paulo, Davi e muitos outros apresentavam as mensagens proféticas enviadas por Deus através do “*espressivo* inexpressivo”: pelo dizer que não diz; a única forma de apresentar a inefável mensagem

<sup>198</sup> CHENAL, Mathieu. Jankélévitch et la musique, p. 35

<sup>199</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*, ps. 208 e 209. Tradução de Clovis Salgado Gontijo.

divina.<sup>201</sup> Jankélévitch cita, em diversos momentos, o que disse Heráclito do oráculo de Delfos: “O senhor, de quem é o oráculo em Delfos, nem diz nem oculta, mas dá sinais.”<sup>202</sup> O Apóstolo Paulo, por exemplo, segundo Giuseppe Barbaglio, queria em todo o tempo apresentar para os membros da igreja de Corinto o paradoxo do sentido da cruz de Cristo, que representaria a morte do saber humano e do eu a fim de se alcançar o verdadeiro saber, simbolizado pela ressurreição de Jesus. Sendo assim, os contrários justapostos, característicos a uma superação da lógica habitual, já se apresentam na essência primitiva do cristianismo.<sup>203</sup> A mensagem da cruz apresentada por Paulo muito está relacionada com o pensar místico – e, de alguma forma, com o pensamento filosófico de Vladimir Jankélévitch, como mostramos no tópico 1.2 – quanto com o *je-ne-sais-quoi* como a possibilidade do verdadeiro conhecimento, que consiste no reconhecimento da insuperável incompletude do saber. Esta metodologia dos escritores bíblicos foi utilizada não só pelos místicos do cristianismo, mas também da mística judaica e na tradição grega: “Um, o único sábio, não se dispõe e se dispõe a ser chamado com o nome de Zeus.”<sup>204</sup> No cristianismo, místicos como Pseudo-Dionísio Areopagita, Nicolau de Cusa e São João da Cruz apresentaram a mensagem evangélica através do uso dos oximoros, expressões que combinam um termo e o seu contrário. Alguns exemplos seriam: a “sóbria embriaguez” de Gregório de Nissa, a “treva mais que luminosa” de Pseudo-Dionísio, a “douta ignorância” de Nicolau de Cusa, a “música calada” de São João da Cruz. A linguagem cusana dentro de seu contexto ministerial junto ao povo alemão, segundo Michel de Certeau,

Transita de um a outro por uma operação que consiste em colocar uma na outra duas particularidades qualitativamente heterogêneas (o alemão, que especifica uma identidade étnica, e o latim, que permite uma comunicação intelectual). Seu tratamento do latim é uma coincidência dos contrários. A prática linguística já tem um valor teórico.”<sup>205</sup>

Os usos abertos da linguagem de Nicolau de Cusa são rodeios que consistem em modos diferentes de deslocar e remodelar o vocabulário. Desta forma, a palavra não será um signo imutável de uma ideia, mas, sim, uma aproximação provisória, sendo suporte de uma criação

---

<sup>201</sup> Um bom exemplo encontramos no primeiro capítulo do livro de Ezequiel. O profeta apresenta a sua visão espiritual através de simbolismos e alegorias, não sendo explícito em sua exposição devido à impossibilidade de uma abordagem estritamente literal. O apóstolo João, no livro de Apocalipse também apresenta a mensagem divina através de uma escrita integral, que não se resume apenas no prosaico, mas, de forma mística, que se apresenta de forma poética e simbólica.

<sup>202</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*, p. 95.

<sup>203</sup> Para tal constatação, ler o livro *As Cartas de Paulo*, vol. II de Giuseppe Barbaglio.

<sup>204</sup> HERÁCLITO. *Fragmentos*. Frag. 32, p. 67.

<sup>205</sup> CERTEAU, Michel de. *A fábula mística*, p. 51.

sempre renovada.”<sup>206</sup> Nicolau de Cusa, segundo Certeau, não se deixa transbordar por sua própria virtuosidade verbal e por seu gosto, comum à sua época, mas sim, pelas riquezas de sentido que a língua oferece por meio da aliteração, da homofonia e, mais geralmente, dos jogos fonéticos. Estes rodeios seriam os gestos de pensar com e entre dois corpos de linguagem. “Por esse uso da língua, tem-se um indício do que é a ‘práxis’ cusana. Esse procedimento não supõe uma linguagem própria à teoria, uma metalinguagem autônoma que forneceria à especulação um espaço linguístico distinto.”<sup>207</sup>

Nicolau de Cusa usa então de dois tipos de linguagens, comumente vistas em separado, mas que intuitivamente fazem parte de toda a linguagem humana. Segundo Michel de Certeau:

Este trabalho se orienta principalmente em duas direções: uma, institucional, dá lugar, no campo eclesial de instâncias arruinadas, à filosofia do *De concordantia catholica*; a outra, especulativa e envolvendo as relações do espírito com a multiplicidade das línguas, desembocando na figura científica da *Docta ignorantia*..... O primeiro elabora uma maneira ainda inédita de gerar a divisão e propõe modelos para temperar uma hierarquia de “ordens” sacramentais com um sistema de eleição pelo povo e de representação democrática. O segundo produz uma teoria das relações dialógicas entre as “contradições” identificadas pela análise filosófica e do princípio inapreensível ao qual esses pontos de vista heterônomos remetem o espírito.<sup>208</sup>

O encontro entre estas duas formas de linguagem, Nicolau de Cusa chamava de “*Blitz*”, um relâmpago discursivo, uma chama que acontece no encontro entre as duas linguagens. Segundo Michel de Certeau, “o *Blitz*, esse relâmpago no discurso, define ao mesmo tempo uma ‘maneira de falar’ (cuja teoria logo vai focalizar a ciência mística) e uma maneira de pensar a coincidência dos contrários”.<sup>209</sup> Então uma comunicação realmente integral se faz no encontro entre as duas linguagens, entre o objetivo e o inapreensível; o “*espressivo inexpressivo*” que Jankélévitch nos apresenta em sua filosofia da música.

Uma cosmovisão apenas imanente também é capaz de incluir perfeitamente o âmbito do mistério e da linguagem não unívoca se houver uma observação mais atenta. Não comunicamos apenas com as palavras, mas por expressividades oriundas de nuances sonoras, gestuais, faciais, corporais e visuais, que muitas vezes comportam certo grau de ambiguidade. Então não se percebe o inefável, o charme e a graça apenas em experiências espirituais, mas também em experiências cotidianas, o que parece ser uma constante no pensamento

<sup>206</sup> Cf. Idem *apud* FRANCASTEL, Pierre. *La figure et le lieu. l'ordre visuel du Quattrocento*. Paris 1967, p.230.

<sup>207</sup> Idem, p. 53.

<sup>208</sup> CERTEAU, Michel de. *A fábula mística*, p. 48.

<sup>209</sup> Idem.

jankélévitchiano. O problema são as concretudes epistêmicas que nos cegam a sensibilidade para tal percepção, como também Bergson denunciou em sua filosofia.<sup>210</sup>

O ser humano é naturalmente poético em sua infância. O processo das responsabilidades que oprimem o ser é que o endurece e o despoetiza. Cabe a nós a escolha de buscar um caminho em que o vislumbre do inefável se desvele novamente. Este reencontro, acreditamos ser o objetivo de Vladimir Jankélévitch através de sua reflexão sobre o inefável da poesia, da música, do perdão, da inocência e do amor.

São João da Cruz é também muito importante para a nossa apresentação sobre o “*espressivo inexpressivo*”. O místico carmelita é considerado o fundador de uma linguagem mística. J. Surin o considera o “autor místico”, enquanto Michel de Certeau diz que sua escrita mística no século XVII foi um problema central no pensamento cristão, porque provocou uma nova divisão das ciências religiosas. Segundo Certeau, para quem a mística equivale a um “modo de falar”, “constitui-se um triedro epistemológico coordenando a teologia positiva (catafática), a escolástica e a mística (palavra que aparece nessa época como substantivo) e substituída à arquitetura medieval cuja abóboda era a teologia.”<sup>211</sup> A linguagem mística joanina tira dos “conceitos” simbólicos a sua significação, através de sua ligação orgânica com outros na obra, “desempenhando esse papel por um elemento de diferença (e, portanto, de comparação) em uma relação com seus homólogos exteriores a essa obra.”<sup>212</sup> O místico, segundo Certeau,

“Psicologiza” os símbolos – o eu retira dessa palavra toda significação pejorativa, porque o “psicologismo” é somente um tipo de linguagem idêntico ao “cosmológico” ou o “abstrato”, mas diferente, e seu valor não depende de seu status, mas do que ele diz. Em suma, o símbolo (por exemplo, o ferro e o fogo, a gota d’água no oceano etc.) transforma-se para o lado da descrição de estados (psicológicos) ou de condutas (morais) para designar suas contradições internas e sua relação com um “por vir” já significado (mas visível) pela tensão do presente.<sup>213</sup>

A combinação do poema (*canciones*) e do comentário (*declaraciones*), característica aos livros do santo carmelita, é fundamental para a construção da sua linguagem. “A relação entre eles nega toda leitura imediata e interrompida; ela remete incessantemente de um ao outro;

---

<sup>210</sup>“Nossa inteligência, quando segue sua marcha natural, procede por percepções sólidas, de um lado, e por concepções estáveis, de outro. Ela parte do imóvel, e não concebe nem exprime o movimento senão em função da imobilidade. Ela se instala em conceitos pré-fabricados, e se esforça por prender, como numa rede, alguma coisa da realidade que passa. Não é, sem dúvida, para obter um conhecimento interior e metafísico do real. É simplesmente para se servir dele, cada conceito (como, aliás, cada sensação) sendo uma questão prática que nossa atividade põe à realidade e à qual a realidade responderá, como convém nesse comércio, por um sim ou por um não. Mas assim a inteligência deixa escapar do real o que é a sua própria essência.” (BERGSON, Henri. *Os Pensadores*, texto: *Introdução à Metafísica*, p. 31).

<sup>211</sup> CERTEAU, Michel de. *A fábula mística*, p. 180.

<sup>212</sup> *Idem*, p. 184.

<sup>213</sup> *Idem*, p. 185.

ela profbe reduzir a expressão seja à estética para o que o poema seria transportado se ele estivesse só, seja ao moralismo ao qual o comentário conduziria se não houvesse também o poema.”<sup>214</sup> Nessa combinação entre canção poética (elemento musical) e explicações em prosa talvez se manifeste, em outra dinâmica, algo do “*espressivo inexpressivo*” valorizado pela estética musical jankélévitchiana.

A rica ambiguidade dos escritos de João da Cruz consiste na preferência de

Deixar aos dizeres de amor toda sua extensão (...) a reduzi-los (*abreviarlos*) a um só sentido”. “Aberto” graças a essas combinações de duas linguagens “simbólicas” (cada uma delas é apenas uma metade à qual a outra falta), o discurso desmultiplicará esse sistema de referências no interior de cada uma de suas partes para fazer da conexão dos opostos uma espécie de estilo místico; assim, ao mesmo tempo, ela diz o que não se pode dizer de uma maneira particular ou localizável, e ela previne a ilusão de “pensar que isso não é nada mais do que o que se diz dela.”<sup>215</sup>

Sendo assim, “todo o peso, toda a contradição do ‘dizer e não dizer’ se concentram nessa microunidade uma por vez designada como ‘frase’ ou a ‘palavra’.”<sup>216</sup> Após esta explanação, podemos compreender que a combinação entre duas “faltas” contrárias define a palavra mística.<sup>217</sup> É a maneira de se formular que, pensando em Pseudo-Dionísio Areopagita, manifesta outra coisa, graças a “formas dessemelhantes”, ou melhor, por “semelhanças dessemelhantes”.<sup>218</sup> Como exemplificação, Michel de Certeau cita o padre Diego de Jesus, que assim escreveu sobre a paz dos místicos.

Ele diz: *immanem quietem*. Que eles têm um cruel repouso. Coisa mais dessemelhante e contrária à quietude que possa existir. Ele o fez, no entanto, com um conselho divino, visto que pelo que ele diz da quietude, ele retirou a perfeição e excelência desse repouso. Porque alguém que ouve quietude somente, parece que ele se oferece uma coisa ociosa, morna e fria, covarde, de baixa qualidade e de medíocre perfeição. Mas quem acrescenta que ela é cruel e furiosa, retirando já a imperfeição e a intenção, e, por assim dizer, a insuportável e incompreensível excelência dessa quietude, e o excesso que ela tem sobre o imperfeito que acontece em nós.<sup>219</sup>

Como já dissemos, a compreensão verdadeira da experiência não se faz nas palavras ou na escrita. Uma forma de aproximar a escrita e a expressão verbal oral desta experiência consiste em tentar traduzi-la poeticamente por meio de oximoros, paradoxos e outras figuras de

<sup>214</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>215</sup> *Idem*, p. 186 e 187 *apud* *La vive flamme d’amour*; estrofe 3, verso 4. In. *Œuvres spirituelles. Du bienheureux Père Jean de La Croix*. Trad. René Gaultier, 1621, Parte III, p. 48.

<sup>216</sup> *Idem*, ps. 190 e 200.

<sup>217</sup> *Idem*, ps. 192 e 193.

<sup>218</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>219</sup> *Idem*, *apud* Jacques (Diego) de Jésus. *Notes et remarques em trois discours*. Trad. révúe par Cyprien da la Nativité, 1641, p. 280.

linguagem. O lugar do homem religioso que busca mencionar sua experiência de fé mais valiosa é privado de palavras de uso coloquial, pois a experiência espiritual aproxima-se ao âmbito do mistério, que não consegue se adequar ao aprisionamento da lógica. Mistério que, como já mencionamos, Vladimir Jankélévitch distingue do segredo.

Certeau disse que “talvez a forma das ‘palavras místicas’ seja parcialmente comandada por essa determinação teológica inicial que, excluindo toda designação verdadeira do espiritual, obrigava a procurar sua expressão em uma relação de contrários.”<sup>220</sup> Na experiência o que prevalece então é o sentido, e não os signos, os quais seria “preciso negar para visá-lo [o sentido]”.<sup>221</sup>

O esquema de oposição binária de João da Cruz é desfeita, segundo Michel de Certeau, “pela reiteração de um ‘nem um nem outro; o que também ocorre na *Teologia Mística* de Pseudo-Dionísio Areopagita. Mas essa exclusão dos termos da alternativa insinua seu contrário: um e o outro. Por este ponto de vista, segundo Certeau, “o oximoro (glorioso desatino, “feliz naufrágio” etc.), tropo organizador desses textos, serviria como metáfora ao procedimento mais fundamental que, eliminando sujeitos (nem um nem outro), multiplica também os atores no interior da mesma instância.”<sup>222</sup> O papel fixo dado a cada sujeito, ao ser desligado, parece permitir pluralizar o sujeito de cada ato e ampliar desmesuradamente esse lugar. O eu seria então um “mundo de contrários.”<sup>223</sup> Os termos podem então se referir a aspectos distintos, o que ocorre com o “expressivo inexpressivo”. Desta forma, os oximoros procedem a partir de excessos teóricos: “relâmpagos” conceituais preveem, transbordam e desviam o curso legal do raciocínio; eles têm a capacidade de surpreender a análise e, portanto, de renová-la; eles não obedecem ao princípio de não contradição e não podem, pois, ser submetidos a uma verificação.”<sup>224</sup> A “escuridão luminosa” refere-se, por um lado, a uma escuridão que se encontra na limitação cognitiva e perceptual do sujeito que a pretende apreender (ao mistério que cerca o divino), por outro, à extrema luminosidade contida na própria natureza divina. Na estética musical em Jankélévitch, portanto, a música é expressiva em linhas gerais, *grosso modo*, mas não pode expressar algo de particular, por isso se revela “inexpressiva”.

---

<sup>220</sup> *Idem*, p. 197.

<sup>221</sup> *Idem*, p. 200.

<sup>222</sup> *Idem*, p. 232.

<sup>223</sup> Cf. *Idem*.

<sup>224</sup> *Idem*, p.60.

## 2.5 – O Noturno:

O noturno é visto pela perspectiva filosófica de Vladimir Jankélévitch como o “hemisfério” do dia que simboliza o início dos processos criativos. “Hemisfério” em que ainda inexiste a definição das formas, dos contornos, que, de forma difusa, apresenta uma gama infinita de possibilidades expressivas, por isso, chamadas pelo filósofo de inefáveis. A música, como uma arte auditiva, por excelência temporal, não compreensível visualmente e não traduzível referencialmente, é, por isso, uma arte noturna, capaz de expressar a filosofia do tempo jankélévitchiana, esta muito influenciada por Henri Bergson. Sabemos também que, além da música, Jankélévitch muito se baseou nos escritos dos místicos cristãos para a apresentação do inapreensível, o chamado não-sei-quê, que se faz presente, em sua perspectiva, na realidade imanente. Sendo assim, trataremos as influências recebidas pelo filósofo quanto ao tema do noturno, abordando neste tópico as importantes contribuições místicas cristãs e também de pensadores do neoplatonismo como Plotino e Damásio.

Segundo Clóvis Salgado Gontijo, mesmo com todo o preconceito dirigido ao noturno e ao obscuro pela tradição judaico-cristã, místicos como Pseudo-Dionísio Areopagita, com a apresentação das “trevas mais que luminosas do silêncio”<sup>225</sup>, os dominicanos Eckhart, Tauler, o autor anônimo da *Nuvem do não saber* e João da Cruz em sua *Noite escura*, trouxeram para o cristianismo outra forma de compreensão espiritual, esta, invertida da perspectiva hegemônica; não valorizando o polo da luz, mas, sim, da escuridão. Segundo Gontijo, “uma análise mais minuciosa nos permitiria concluir que justificativas particulares poderiam concorrer para a valorização da imagem noturna em cada um desses autores”.<sup>226</sup>

Em sua perspectiva, João da Cruz, “provavelmente influenciado pela mística islâmica e pela poesia erótica medieval, elabora seu enaltecimento à noite assimilando elementos que não se encontravam na valorização da obscuridade por Gregório de Nissa ou Pseudo-Dionísio Areopagita”.<sup>227</sup> Estas influências em João da Cruz fizeram com que a intimidade amorosa se mostrasse apta a aludir, a partir da perspectiva espiritual, “à relação entre a alma mística do eu-lírico (a amada) e o divino (o Amado)”<sup>228</sup>, tema já presente, como anteriormente mencionado, no Cântico dos Cânticos. O simbolismo da relação amorosa entre a amada e o Amado na perspectiva mística também traz o ensinamento de que “assim como para o poeta provençal

<sup>225</sup> AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A teologia mística*, cap. 1.

<sup>226</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias Noturnas: do indizível ao inefável*, p. 99.

<sup>227</sup> *Idem*.

<sup>228</sup> *Idem*.

[em seus poemas de alba, de valorização do encontro erótico noturno], o território em que se concretiza a experiência mais intensa e verdadeira, o amor pleno, implica, para o místico, o afastamento das atividades prosaicas, banais e rotineiras”.<sup>229</sup>

Essa utilização de uma ambientação profana para tratar o sagrado, de acordo com Gontijo, favoreceu a inversão axiológica da tradicional oposição dia/noite também na poesia mística. É assim que João da Cruz poderá cantar, como os trovadores que o antecederam<sup>230</sup>:

Oh! Noite que me guiaste,  
Oh! Noite mais amável que a alvorada  
Oh! Noite que juntaste  
Amado com amada,  
Amada já no Amado transformada!<sup>231</sup>

O motivo desta constatação feita por João da Cruz aponta para o encontro com uma realidade desvelada pela noite cósmica e espiritual, que, segundo Gontijo, não se encontra na exterioridade, mas sim, no fundo da alma, espaço obscuro de um saber íntimo e revelador, no qual se torna possível “sair da previsibilidade e das distrações diurnas, a fim de adentrar na essência da vida.”<sup>232</sup>. O noturno é também o lugar de encontro com o silêncio, que favorece o recolhimento e a oração, lugar em que “a intimidade com o divino costuma se estabelecer”<sup>233</sup>.

A escuridão noturna, valorizada como lugar de encontro amoroso ou da revelação, é também

Símbolo do radical esvaziamento e aniquilamento buscado por tantos místicos cristãos. Tal processo noturno adquire extrema positividade para muitos que empreendem um itinerário espiritual: o obscurecimento dos sentidos e das faculdades humanas desperta outro “sentido”, cria terreno favorável ao encontro com o Absoluto, assim como à sua manifestação.<sup>234</sup>

Para João da Cruz, existe um itinerário espiritual que percorre três noites distintas, que consistem em três diferentes níveis de profundidade dentro da experiência mística noturna. Este itinerário espiritual, segundo o místico, para que a Inteligência saiba como a alma chega ao estado de perfeição, é preciso passar pelas três noites, que na perspectiva joanina, correspondem

---

<sup>229</sup> *Idem.*

<sup>230</sup> Cf. *Idem*, p. 100.

<sup>231</sup> CRUZ, João da. *Obras completas*, p. 37.

<sup>232</sup> *Idem.*

<sup>233</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 100.

<sup>234</sup> *Idem*, ps. 100 e 101.

aos momentos da noite natural e seus diferentes graus de luminosidade. Para João da Cruz, a alma que busca esta experiência “tem ordinariamente de passar primeiro por suas noites, que os espirituais chamam purgações ou purificação da alma, e que nós aqui chamamos noites, porque a alma, tanto uma como noutra, caminha como de noite às escuras.”<sup>235</sup> Para João da Cruz, a “primeira noite pertence aos principiantes no tempo em que Deus os começa a pôr no estado de contemplação, da qual participa o espírito”<sup>236</sup>; a segunda noite, que ele chama de purificação, “pertence já aos adiantados, no tempo em que Deus os quer pôr no estado de união com Deus”, o que ele escreveu como “a mais escura, tenebrosa e terrível purgação”<sup>237</sup>. A terceira e última noite seria a “parte do termo para onde vai, que é Deus; porque Deus é para a alma durante esta vida nem mais nem menos que noite escura.”<sup>238</sup>

Além disso, a obscuridade também remete a uma indeterminação das formas, característica identificada pelos primeiros cristãos na própria divindade. Neste sentido, o obscuro ou a noite profunda proporcionaria uma “imagem mais adequada para Aquele que não cabe em nenhuma imagem.”<sup>239</sup> Os textos bíblicos apresentam em vários de seus livros a incapacidade de formas determinadas conseguirem abarcar a essência divina. Clóvis S. Gontijo assim exemplifica esse aspecto, a partir de passagens bíblicas por ele escolhidas:

A ausência de imagem do divino poderia ser associada a seu caráter oculto, obscuro e invisível, confirmado pelo texto bíblico. O Senhor de Israel é “um Deus que se esconde” (Is 45,15). Sua face nos é inacessível (Ex 33,19 e 20), “ninguém jamais O viu” (Jo 1,18). Para estabelecer contato com Ele, Moisés precisou aproximar-se “da nuvem escura, onde Deus estava” (Ex 20,21) e “fez das trevas seu lugar oculto: o pavilhão que o cercava era a escuridão das águas e as nuvens dos céus” (Sl 18,12)<sup>240</sup> (...) A cegueira de Saulo, subsequente a seu contato com a resplandecente luz divina (At 9,8), permite a destituição de todas as imagens que não poderiam corresponder ao Sumo-Inefável, fator que prepararia o antigo perseguidor dos cristãos a acolhê-lo.”<sup>241</sup>

Além disso, na interpretação de Eckhart e Tauler, “a cegueira de Saulo, subsequente a seu contato com a resplandecente luz divina (At 9,8), permite a destituição de todas as imagens que não poderiam corresponder ao Sumo-Inefável, fator que prepararia o antigo perseguidor dos cristãos a acolhê-lo.”<sup>242</sup> Sendo assim, a verdadeira visão se relaciona com o não ver, pensamento este iniciado por outro místico: Gregório de Nissa, Padre da Igreja igualmente

<sup>235</sup> CRUZ, São João da. *Subida ao monte Carmelo*, p. 15.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>237</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>238</sup> *Idem*, p.16.

<sup>239</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 101.

<sup>240</sup> *Idem*.

<sup>241</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>242</sup> *Idem*, p. 102.

citado por Jankélévitch. Segundo Gregório de Nissa, em *A vida de Moisés*, a entrada de Moisés nas trevas (nuvem tenebrosa), descrita no capítulo 20 do livro do Êxodo, não consiste em uma contradição; sendo “a luz o princípio do conhecimento religioso, afugentando as trevas”.<sup>243</sup> Mas quanto mais se progride espiritualmente, com aplicação sempre maior e mais perfeita, e a medida que se aproxima a contemplação, “vê-se mais claro que realmente a natureza divina é invisível.”<sup>244</sup> progresso do espírito resulta, segundo Gregório de Nissa, no despojamento das aparências, tanto das percepções dos sentidos como do que crê ver a inteligência, obtendo o acesso ao invisível, ao incompreensível, onde Deus é “visto”. “Não ver” consiste na “verdadeira visão”<sup>245</sup>: ao “obscurecer e transcender ‘as aparências, tanto das percepções dos sentidos como do que acredita ver a inteligência’, o espírito ‘vê mais claramente que, de fato, a natureza divina é invisível’”<sup>246</sup>. Nisto consiste o verdadeiro conhecimento, segundo Gregório de Nissa: na constatação de “que o conhecimento da essência divina é inacessível ao entendimento do homem e a toda inteligência.”<sup>247</sup> Para o Padre da Igreja, este é o motivo pelo qual Moisés escreve que via a Deus nas trevas, uma vez que “Deus transcende essencialmente todo conhecimento e compreensão.”<sup>248</sup>

Além de João da Cruz, Gregório de Nissa e outros místicos aqui citados, pode-se considerar o filósofo neoplatônico Plotino como importante fonte para a posterior formulação da imagem mística da noite e da obscuridade. Segundo Gontijo, “de acordo com Jankélévitch, Plotino desenvolve a ideia, sugerida por Platão no livro VII de *A República* de que o princípio da realidade, o Bem e o Uno, pudesse se situar para além do Ser, identificando-se, assim, graças à sua natureza radicalmente transcendente, com uma modalidade superior de não-ser.”<sup>249</sup> Gontijo conclui dizendo que, sob a óptica da radical transcendência, da mesma maneira que “Plotino declara amorfa a origem da forma, também seria admissível conceber a fonte de luz como não luminosa.”<sup>250</sup> Além de Plotino, Gontijo cita que Jankélévitch lembra o neoplatônico Damascio, para quem esse “Sobre-nada” compreenderia “a indeterminação em que todas as determinações estão verbalmente contidas e se neutralizam umas às outras”.<sup>251</sup>

A filosofia neoplatônica e a mística cristã muito foram influenciadas pela compreensão indeterminada – e, assim, obscura para a percepção e para o entendimento – do princípio.

<sup>243</sup> NISSA, Gregório de. *A vida de Moisés*, p. 104.

<sup>244</sup> *Idem.*

<sup>245</sup> NISSA, Gregório de. *Vida de Moisés, livro II*. S 163, p. 104.

<sup>246</sup> NISSA, Gregório de. *Vida de Moisés, livro II*. S 163 e 162, p. 104.

<sup>247</sup> NISSA, Gregório de. *Vida de Moisés*, p. 104.

<sup>248</sup> *Idem.*

<sup>249</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 102.

<sup>250</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>251</sup> *Idem*, p. 103.

Segundo Clóvis Salgado Gontijo, alguns motivos seriam capazes de sustentar, em perspectiva neoplatônica, a escuridão atribuída à fonte ontológica e espiritual. Por sua extrema simplicidade,

Por ser o horizonte que ilumina o conhecimento, sem ser em si mesmo iluminável, ou, enfim, por seu excessivo fulgor, que ofusca nossa capacidade cognitiva, o divino sempre há de se manifestar para nós como ‘trevas mais que luminosas’ – imagem paradoxal que remete a um plano não só refratário à cognição, mas também à linguagem. Logo, para abordar uma realidade em certa medida obscura, torna-se necessário privilegiar um modo de expressão que, por romper com a clareza, a univocidade e as referências precisas, revela-se igualmente obscuro. Por conseguinte, a constatação dos limites humanos diante da riqueza inesgotável, inabarcável e irrepresentável do Absoluto – assim como da própria experiência mística – parece contribuir para a elevação da imagem noturna, relacionada ao não-saber, ao mistério e ao oculto.<sup>252</sup>

A obscuridade também teria sido valorizada no contexto místico devido ao fato de a obscuridade da realidade sobressencial incluir a paradoxal participação do elemento luminoso, “o que reflete o desejo do místico de ultrapassar uma cosmovisão dualista e integrar, assim, em sua concepção do Absoluto, o que a experiência cotidiana geralmente dissocia: luz e escuridão, dia e noite, sujeito e objeto”<sup>253</sup>.

Além da mística cristã, o neoplatonismo também influenciou a mística islâmica. Segundo Henri Corbin, “as expressões ‘noite luminosa’ e ‘luz negra’ servem justamente para marcar a diferença crucial entre os planos hiperôntico ao qual pertencem e o plano infraôntico”<sup>254</sup>, que simbolizam, respectivamente, o nível lúcido e consciente do Ser e a escuridão no Não-ser. O primeiro consiste na “transconsciência” ou “superconsciência” (capaz de apreender, ou ao menos entrever, o Sobre-nada), ou seja, a obscuridade relativa ao não-saber humano diante da luminosidade divina e ofuscante. Já a última diz respeito ao puro vazio (nada estéril), “que abrange o mal, a ignorância, a ininteligibilidade da matéria e do subconsciente, de onde provêm ilusões e enganos, (...) negro qualificado, negror sem luz”<sup>255</sup>. Como já estudamos no tópico 1.1, podemos notar que o pensamento de Jankélévitch quanto ao inexprimível (inefável x indizível) e às gradações da linguagem possui estreita relação com o que Henri Corbin aqui nos apresenta.

Algo análogo ocorre no contexto cristão. Segundo Olivier Clément, baseando-se nos escritos de Gregório de Nissa, o itinerário feito por Moisés é um modelo para todo cristão, que “parte de um estado obscuro, no qual prevalecem as opiniões mentirosas errôneas a respeito de

---

<sup>252</sup> *Idem.*

<sup>253</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>254</sup> *Idem.*

<sup>255</sup> *Idem.*

Deus.”<sup>256</sup> A escuridão inicial é em seguida suplantada por uma passagem à luz, que se dá com o episódio da sarça ardente, primeira manifestação do Senhor a Moisés. Sendo assim, a iluminação, fase intermediária do itinerário místico tradicionalmente dividido em purgação-iluminação-união, seria um momento da caminhada, sendo o ponto culminante as “trevas luminosas”, “experimentadas no interior da nuvem escura, que contrastam radicalmente com a escuridão do ponto de partida”<sup>257</sup>.

A escuridão e o simbolismo noturno a ela assimilado aparecem, para os místicos cristãos e islâmicos, influenciados pelos escritos neoplatônicos, como a “imagem do excesso divino, vazio de traços delimitados, mas pleno em possibilidades”.<sup>258</sup> Vladimir Jankélévitch compreendia o noturno como um transbordamento das definições estanques, como uma riqueza infinita de possibilidades, não exatamente significando um indício de uma transcendência, aos moldes cristãos ou islâmicos, mas, sim, como um mistério intransponível, no qual estamos imersos também no cotidiano. É curioso notar que, ao valorizar a inefabilidade noturna, o filósofo francês talvez se conserve mais próximo de sua tradição judaica, que, como sabemos, sempre tratou o Deus de Israel como inominável e indefinível, evitando antropomorfismos religiosos; o que apresentamos em nosso artigo sobre a questão ‘Deus’ em Jankélévitch.<sup>259</sup>

Para o nosso filósofo, o mistério da noite é em especial, de ordem ôntica, por isso, não exatamente definível por conceitos. Deste modo, mesmo bebendo das fontes aqui enumeradas, Jankélévitch busca o sentido apresentado pelos místicos que admirava, mas chegando a conclusões distintas, pensadas para a realidade de seu tempo e fora de um contexto religioso. Como dizemos, suas conclusões estão mais próximas do pensamento judaico, este não afeito a antropomorfismos. Acreditamos que a influência judaica fez com que Jankélévitch buscasse uma filosofia que priorizasse as experiências aparentadas com a dinâmica noturna, o que é obtido através das experiências não visuais, mas sim, auditivas, como a música e a mística, concentrada na escuta da palavra divina. Sua escolha filosófica, aliada às suas referências, promove a continuidade, como escreve Gontijo, da “recusa ao monopólio da visão e do modelo de conhecimento que nela se espelha”<sup>260</sup>, sendo uma contribuição decisiva para a ampliação de nossa percepção da realidade.

---

<sup>256</sup> *Idem.*

<sup>257</sup> *Idem.*, p. 105.

<sup>258</sup> *Idem.*

<sup>259</sup> ANUNCIACÃO, Felipe. A questão ‘Deus’ em Vladimir Jankélévitch: um agnosticismo apofático? (Pensar-Revista Eletrônica da FAJE, 2018).

<sup>260</sup> GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 105.

## 2.6 - *Pneuma e Gramma: Paulo*

Como vimos nos tópicos acima, Vladimir Jankélévitch possui uma escrita muito influenciada pela mística católica, cujos relatos manifestam a tensão entre a experiência espiritual, que não se expressa plenamente por meio das palavras, e a busca da expressão escrita, que visa a estimular as pessoas a buscarem (e a reconhecerem) tal experiência. Podemos pensar que Jankélévitch percebeu que não apenas a esfera da mística possui características inexplicáveis, mas a facticidade da vida também não se explica de modo cabal e totalizante. A mística, como a música, a caridade, o perdão, só é apreendida pela vivência e não por depoimentos escritos. O comodismo que é fruto da inteligência preguiçosa, denunciada pela filosofia bergsoniana, condiciona o homem naturalmente a se apoiar apenas no decodificável, no que já está pronto, ou nas fabricações exteriores. A verdadeira inteligência oriunda das profundezas do ser, através da intuição, estaria soterrada pela preguiça característica à intelectualidade contemporânea, semelhante a um corpo gigante com uma alma pequena.<sup>261</sup>

A experiência totalizante do ser estaria, para a pessoa de fé, na própria experiência religiosa. Vamos aqui nos pautar na tradição judaico-cristã, cujos escritos pretendem traduzir as vivências espirituais de seus autores. A incompreensão da inspiração bíblica produz diversos mal-entendidos. Michel de Certeau escreveu que “a tradução do Espírito pertence à igreja, a da letra, à crítica. Na realidade, a distinção está longe de ser tão clara,”<sup>262</sup> por isso, são comuns interpretações intelectualmente bem apresentadas, mas distantes da realidade do pensamento cristão e dos próprios escritos bíblicos. Os textos bíblicos não deveriam ser apenas analisáveis, pois “cada unidade semântica se decompõe do interior pelo fato de sua ambiguidade.”<sup>263</sup> A coleção indefinida (enciclopédia) das variantes textuais ou semânticas torna o texto em si

---

<sup>261</sup> “A natureza, ao nos dotar de uma inteligência essencialmente fabricadora, preparara desse modo certo crescimento. Porém, máquinas que funcionam a petróleo, a carvão, a hulha branca, e que convertem em movimento energias potenciais acumuladas durante milhões de anos, vieram dar ao nosso organismo uma extensão tão vasta e uma potência tão formidável, tão desproporcional à sua dimensão e força que certamente nada disso havia sido previsto no plano estrutural de nossa espécie; foi um caso único, a maior conquista material do homem no planeta. Um impulso espiritual talvez se imprimisse no início; a extensão se fez automaticamente, amparada pelo golpe de picareta acidental que deparou debaixo da terra com um tesouro miraculoso. Ora, nesse corpo desmesuradamente aumentado, a alma continua o que era, demasiado pequena agora para o encher, muito frágil para o dirigir. Daí o vácuo entre o corpo e a alma. Daí os terríveis problemas sociais, políticos, internacionais, que são outras tantas definições desse vazio e que, para enchê-lo, provocam hoje tantos esforços desordenados e ineficazes; para isso seria necessárias novas reservas de energia potencial, mas agora de natureza moral. Limitamo-nos, pois, a dizer, como o fazíamos há pouco, que a mística chama a mecânica. Acrescentamos que o corpo ampliado espera um suplemento de alma, e que a mecânica exigiria uma mística. As origens dessa mecânica são talvez mais místicas do que se pensa; ela não encontrará sua direção verdadeira, não prestará serviços proporcionais à sua potência, a menos que a humanidade que ela curvou ainda mais à terra chegue por ela a se aprumar, e a contemplar o céu.” BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*, ps. 307 e 308.

<sup>262</sup> CERTEAU, Michel de. *A fábula mística*, p. 319.

<sup>263</sup> *Idem*, p. 320.

sempre mais inumerável e mais obscuro. Na Bíblia, “Deus caminha por sobre o mar, sem deixar vestígios”.<sup>264</sup> Os escritos bíblicos representam o transbordamento da experiência espiritual interior. Do Gênesis ao Apocalipse, vemos vários exemplos de homens que, através de suas experiências com Deus, agiram e escreveram visando às boas obras e à humanização. Palavras e atitudes que abençoem a humanidade. Para apresentarmos a relação entre o Espírito e a letra, vamos aqui abordar os escritos do Apóstolo Paulo, que muito falam a respeito da tensão existente entre ambas. Usaremos como base o artigo do teólogo Jean Richard Lopes chamado *Ministério Paulino e os Coríntios na economia da Nova Aliança: uma abordagem retórico-literária de 2Cor 3,1-18*.

Jean Richard Lopes promove uma análise da retórica paulina diante dos coríntios. O Apóstolo tinha grande responsabilidade, que era a de apresentar Cristo e a “nova aliança” instaurada a partir deste. O contexto da época era de uma mistura de culturas e crenças, como o judaísmo e as crenças gregas e romanas. O judaísmo, que inicialmente era uma religião fluida, tornara-se petrificada pelo comodismo da palavra bíblica vista apenas de forma exterior. Esta exterioridade da religião parecia ser a grande denúncia de Cristo quanto aos fariseus. Paulo, que havia pouco se convertera e abandonado o farisaísmo, passou a compreender os dizeres de Cristo e a batalhar para que o maior número de pessoas possível assumisse tal experiência de conversão. “Aquele modo de olhar que Cristo nos ensina, não “segundo a carne”, mas segundo o Espírito (2 Co 5,16),”<sup>265</sup> seria a maior lição que Paulo tentava apresentar aos coríntios em sua retórica.

Lopes afirma que uma análise retórica dos escritos paulinos apenas dentro de um esquema fechado seria um erro, pois, assim, não se veria que “Paulo, com sua genialidade, [foi] muito mais livre do que, às vezes, se afirma.”<sup>266</sup> O olhar analítico do livro de Coríntios pode trazer o risco de cegar a fluidez das palavras do Apóstolo e, com isso, o verdadeiro sentido de suas palavras. Paulo queria mostrar aos coríntios que Deus se apresentou ao seu povo através do “par véu (*kàlymma*) e desvelar (*anakalýptō*), [que] é empregado em 2Cor 3 como uma importante metáfora que retoma uma experiência das origens de Israel como povo.”<sup>267</sup> O véu e o desvelamento interagem nesta tensão entre o *pneuma e gramma*, entre a vida e a morte.

<sup>264</sup> *Idem*. p. 326, *apud* Richard Simon. *Correspondance de Martin de Barcos*. Paris; Ed. Lucien Goldmann, 1959, p. 372

<sup>265</sup> RATZINGER, Joseph. *Introdução ao espírito da liturgia*, p. 104.

<sup>266</sup> LOPES, Jean Richard. *Ministério paulino e os Coríntios na economia da Nova Aliança: uma abordagem retórico-literária de 2Cor 3,1-18*, p.44.

<sup>267</sup> *Idem*, p. 46.

O contexto do judaísmo entre os coríntios parecia ser muito exterior e teórico, o que fez com que Paulo ampliasse a compreensão da experiência religiosa dos coríntios. Uma perspicaz estratégia foi tratar de forma metafórica o sentido de “carta”, dizendo que eles, os próprios coríntios, eram cartas de Cristo, apresentando a carta não como letra morta, mas como vida.<sup>268</sup> Segundo Lopes:

A mudança de acepção no uso de “cartas” é significativa e serve como um indício retórico do foco do discurso. Se o problema de fundo é o forte desmerecimento do ministério do Apóstolo, devido à ausência das cartas que atestassem a autenticidade do mesmo (v. 1a), o foco se volta para os membros da comunidade (v. 1b). Do confronto com os adversários, a atenção passa, rapidamente, à relação do remetente com os destinatários.<sup>269</sup>

Paulo declara que seu ministério iniciado a pedido do próprio Deus não dependia de aprovações por escrito de autoridades humanas (pois, “no contexto, Paulo é acusado de não ter algum documento que comprovasse a validade de seu ministério”<sup>270</sup>), mas que seria verídico através dos frutos que produz para o Evangelho de Cristo. Lopes afirma que:

Consciente da centralidade do Evangelho, Paulo mostra imediatamente que aquilo – melhor, quem – que constitui os coríntios uma carta capaz de atestar algo (v. 2c) é Cristo e a ação do Espírito (v. 3). Nessa lógica, ele insere o tema do ministério com o verbo ministrar (*diakonéō*) e a antítese entre dois modelos de vivência crente, simbolizados pelas tábuas de pedra e por aquelas de coração de carne.<sup>271</sup>

Lopes escreve que a definição da comunidade como “carta de Cristo” sublinha a condição particular dos coríntios,<sup>272</sup> e “a condição que diz o que é a comunidade, carta de Cristo, explicita o sentido do ministério.”<sup>273</sup> O ministério então nasce da presença de Deus no homem interior. Paulo, em sua retórica, acentua as diferenças entre o judaísmo e o cristianismo, apresentando uma melhor compreensão do ministério, que, a seu ver, depende também de uma melhor distinção de ambos os modelos religiosos e as respectivas consequências na comunidade. Jean Lopes diz que

Paulo mostra não se importar por uma carta de autenticação diante da comunidade. Porém, ele espera que os coríntios, assumindo um comportamento realmente comunitário e menos conflitivo, tornem-se, para aqueles que entrarem em contato com

---

<sup>268</sup> Cf. *Idem*, p. 49.

<sup>269</sup> *Idem*.

<sup>270</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>271</sup> *Idem*.

<sup>272</sup> Cf. *Idem*, p. 50.

<sup>273</sup> *Idem*.

a comunidade, uma ocasião (conhecer) para adentrar (ler) naquilo que os configurou uma igreja de Deus (2Cor 1,1), conforme o evangelho recebido.<sup>274</sup>

Importava a Paulo que os coríntios entendessem que o verdadeiro evangelho nasce do coração, do interior do homem. Lopes escreve que no livro de 2Cor, “o substantivo *kardia* (coração) segue a linha presente no Antigo Testamento e na LXX, entendido como lugar da interioridade e da vida psíquica e espiritual.”<sup>275</sup> Em sua interpretação, num movimento ascendente, a metáfora dá um salto qualitativo e significativo, o que invocaria a ideia de uma revelação (*faneroúmevot + hóti*), definindo os coríntios como uma carta de Cristo (v. 3 a) e direcionando a inteira comunidade para sua origem, no caso, o encontro com o evangelho. Segundo o autor:

A característica da carta (metafórica) é explicitada pela antítese que evidencia que a sua superioridade é determinada por um substrato não material, mas sim pelo “Espírito do Deus vivente” (v. 3). A qualidade do substrato é reconhecida pelo genitivo “do Deus vivente”. Na segunda antítese, focaliza-se o “lugar” da inscrição do Espírito, ou seja, no coração. Certamente, o Apóstolo, ao falar de tábuas de pedra, pensava no Antigo Testamento.<sup>276</sup>

O paralelo das antíteses (v. 3) evidencia então “a fundação da comunidade por meio de uma ação divina, como aconteceu com Israel no Êxodo e que o Apóstolo define como obra do Espírito do Deus vivente.”<sup>277</sup> A “nova aliança” é explicada então como associada ao Espírito em contraponto com o elemento material, que consiste na letra. Quando Paulo invoca o Espírito, sua intenção é ir além da questão conceitual, buscando direcionar o leitor para uma realidade dinâmica e atuante na constituição da comunidade e do ministério, relacionando ambas as partes. A dramaticidade desta antítese manifesta-se através de seu escrito “a letra mata, o Espírito dá vida” (Rm 2, {27}. 29; 7,6). Sendo assim, “o ministério da morte é contraposto ao do Espírito, o da condenação ao da justiça, o transitório ao permanente.”<sup>278</sup> José Richard Lopes chama a atenção para o par de antípodas “morte e espírito”, o que seria comumente escrito como “morte e vida”. Paulo quer dizer neste par de contrários que o Espírito é apresentado como aquele que vivifica. O Espírito, então, é colocado em evidência, como a força vital contraposta a tudo aquilo que representa significativa e simbolicamente a antiga aliança que conduz à morte, confirmando o significado de vida como objetivo do novo ministério. O

<sup>274</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>275</sup> *Idem*. *Apud Behm, J “kapôia”*. ThWNT. IX, p. 611-616.

<sup>276</sup> LOPES, Jean Richard. Ministério paulino e os Coríntios na economia da Nova Aliança: uma abordagem retórico-literária de 2Cor 3,1-18, p. 54.

<sup>277</sup> *Idem*.

<sup>278</sup> *Idem*.

elemento antitético dos dois modelos é reforçado pela inserção da figura de Moisés (v. 7c). A associação entre “letras e tábuas de pedra”<sup>279</sup> (VV. 3.6.7) é uma clara referência ao tema da aliança anterior (v. 14b). O foco está no ministério, na modalidade, origem e exercício do mesmo, segundo a forma mosaica e paulina.<sup>280</sup> Para Lopes, deve-se ressaltar a superioridade típica do ministério do Espírito, que produz a novidade e o reconhecimento da transitoriedade da primeira aliança. Segundo a interpretação do autor do artigo:

Ao ministério de morte é relacionado o ministério da condenação. Tal paralelo induz a pensar que o ministério sob a lei pode ser definido “de morte”, porque a condenação é sinônima da experiência de morte, enquanto não participação na vida de Deus. Assim, o ministério que produz condenação, leva à morte. A superioridade, pela abundância, não se refere ao simples somar em número ou extensão, mas sim pela densidade e intensidade, porque referido à disposição daqueles ou daquilo que cresce. O verbo abundar (*perysseúō*) é usado nos escritos paulinos como indicativo do crescimento de aspectos importantes e constitutivos da vida do cristão.<sup>281</sup>

A morte espiritual então é a religiosidade apenas pautada pela letra. Por outro lado, a vida espiritual, segundo Paulo, nasce da presença divina no coração do ser humano. Um coração cheio do Espírito produz a boa palavra e a boa obra. Sendo assim,

Esse fator descarta a possibilidade de esvaziar totalmente de importância o primeiro modelo e seu âmbito próprio, da antiga aliança. A glória na antiga aliança pode ser definida passageira, porque a sua manifestação concreta, o ministério, produz elementos de transitoriedade, caducidade, condenação e morte, simbolizados fortemente nas letras gravadas sob pedras. Em Cristo, ao contrário, a nova aliança adquire caráter de permanente e o serviço vivido nessa novidade, sob a autoridade do Espírito, gera justificação e vida, significadas não por um material extrínseco, mas sim por uma realidade intrínseca, estabelecida no coração.<sup>282</sup>

A permanência do véu a que Paulo se refere nos versículos 14 e 15, “apresenta o endurecimento como uma obstinada ligação com o velho,”<sup>283</sup> com a tradição acomodada, que Vladimir Jankélévitch tanto critica em seu livro *curso de filosofia moral*. Lopes interpreta que o Apóstolo Paulo “indica que se o homem, quem quer que seja, decide voltar-se ao Senhor,

<sup>279</sup> “Porque já é manifesto que vós sois a carta de Cristo, ministrada por nós, e escrita, não com tinta, mas com o Espírito do Deus vivo, não em tábuas de pedra, mas nas tábuas de carne do coração. E é por Cristo que temos tal confiança em Deus; não que sejamos capazes, por nós, de pensar alguma coisa, como de nós mesmos; mas a nossa capacidade vem de Deus, o qual nos fez também capazes de ser ministros de um novo testamento, não da letra, mas do espírito; porque a letra mata e o espírito vivifica. E se o ministério da morte, gravado com letras em pedra, veio em glória, de maneira que os filhos de Israel não podiam fitar os olhos na face de Moisés, por causa da glória do seu rosto, a qual era transitória (...).” 2Cor 3,3-7.

<sup>280</sup> LOPES, Jean Richard. *Ministério paulino e os Coríntios na economia da Nova Aliança: uma abordagem retórico-literária de 2Cor 3,1-18*, p. 54.

<sup>281</sup> *Idem*.

<sup>282</sup> *Idem*. ps. 66 e 67.

<sup>283</sup> *Idem*.

pode estar certo de que o véu é removido”,<sup>284</sup> e as tradições que visam paralisar sua vida não possuem mais força sobre ele. O ministério paulino parece querer intensamente despertar em seus ouvintes o verdadeiro desejo de viver o precioso instante (ponto de afinidade com o pensamento jankélévitchiano), apresentando a vida irradiada pela Graça de Cristo, que traria a verdadeira felicidade. A vida no Espírito promoveria então “a conexão com Cristo, estabelecendo a pertença e a condição livre dos crentes (Rm 2,29; 7,6; 8,14-15; Gl 5,18). Ao mesmo tempo em que a presença de Cristo se dá na ação do Espírito (Rm 8,2; Fl 3,3)<sup>285</sup>, a vida em Cristo promove a transformação para uma nova vida. Segundo Lopes:

A voz passiva do verbo principal, “somos transformados” (*metamorphóō*), deixa imediatamente claro que o sujeito agente é o Espírito do Senhor, impedindo de atribuir a transformação a outra realidade, como à lei. Essa economia nova é dom do Senhor, por meio do Espírito. Diversamente dos Sinóticos (Mt 17,2; Mc 9,2), que usam o verbo no contexto da Transfiguração – com efeito visível, externo – Paulo fala de algo que acontece no interior do homem.<sup>286</sup>

A citação “sois uma carta de Cristo, servida por nós” (v. 3) é uma maneira de Paulo recomendar à comunidade a conscientização de sua nova condição após o conhecimento de Cristo. Segundo Lopes, “Paulo não chama os coríntios para a argumentação de modo utilitarista. A experiência da comunidade, não obstante tudo, é uma prova da credibilidade do ministério.”<sup>287</sup> O evangelho que Paulo apresenta não consiste em um cristianismo abstrato como o cristianismo contemporâneo acredita e busca criar, mas sim, um evangelho concretizado na comunidade.<sup>288</sup> Segundo Lopes,

Em 2Cor 3,1-18, Paulo evoca significativamente Moisés, o grande legislador do Antigo Testamento, colocando em evidência dois aspectos importantes. Primeiro, ele apresenta seu ministério na linha da história da salvação, dos grandes personagens do Antigo Testamento. Segundo, olhar para o evangelho significa ater-se à experiência performativa do povo de Deus, em Cristo, pelo Espírito, como uma novidade que ultrapassa os limites tradicionais do judaísmo.<sup>289</sup>

Vladimir Jankélévitch, ao escrever sobre a religiosidade russa, apresenta esta relação entre *pneuma* e *gramma* e como se faz na vida religiosa, cultural e social. Segundo o filósofo:

---

<sup>284</sup> *Idem.*

<sup>285</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>286</sup> *Idem.*

<sup>287</sup> *Idem*. p. 60.

<sup>288</sup> *Idem*. p. 61.

<sup>289</sup> LOPES, Jean Richard. Ministério Paulino e os Coríntios na economia da Nova Aliança: uma abordagem retórico-literária de 2Cor 3,1-18, p. 61.

As relações da pura vida interior com as obras estáticas nas quais ela se encarna, mas que a maltratam, colocavam desde então um problema singularmente dramático, o mesmo que o relativismo alemão [de] Georg Simmel chamava de “tragédia da cultura espiritual”. Th. Stepuune já descobre vestígios desta tragédia em Plotino e Eckhart: a alma exige, para elevar-se até Deus, um sistema dogmático que a impede de dissolver-se no nada da espiritualidade pura; ela exige uma lógica, uma moral, uma iniciação artística, em suma, uma dialética ascendente; e, no entanto, toda obra humana, introduzindo uma certa distância metafísica entre a vida interior e suas encarnações sólidas, assassina nossa alma exatamente porque a petrifica em formas rígidas.<sup>290</sup>

A tensão criadora entre *pneuma* e *gramma*, já analisada em Vladimir Jankélévitch, a partir da reflexão sobre a diferença entre o segredo e o mistério<sup>291</sup>, consiste então em uma constante na história da humanidade em sua religiosidade e em seu processo criador poético e artístico. Enquanto a graça possui uma origem no campo estético, que se envolve desde o início de uma conotação espiritual, a oposição *pneuma/gramma* revela uma filiação propriamente religiosa, servindo a uma filosofia da imanência que não desconsidera o não sei quê, o metafórico e o atmosférico.

---

<sup>290</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Primeiras e últimas páginas*, p. 127.

<sup>291</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*, p. 9 -11.

## CONCLUSÃO

Após apresentar os seis aspectos imprescindíveis para a compreensão da estética musical de Vladimir Jankélévitch e relacioná-los a escritos dos pensadores da cultura religiosa judaico-cristã em diversos períodos da história, acreditamos que o pensamento de Vladimir Jankélévitch, no contexto dos séculos XX e XXI, consiste em uma contribuição inédita e valiosa, muito necessária devido à aridez em que os estudos da música e da estética têm se encontrado. Ao que nos parece, sua filosofia retira a ênfase exclusiva sobre a técnica e a análise, devolvendo para as pesquisas musicais a constatação do insuperável caráter impalpável desta arte, diretamente vinculado ao encantamento que a música promove em todos nós, músicos e ouvintes.

Sabemos da importância da discussão sobre a música a partir da etnomusicologia, de questões sociológicas, psicológicas, históricas e antropológicas; mas, ao ser esquecido o âmbito mais fundamental, o mistério atmosférico que lhe é próprio, esquecemos o que nos sensibiliza e nos comove na escuta musical. Jankélévitch devolve-nos essa reflexão e nos aproxima novamente das perguntas relacionadas ao mistério insuperável da existência, ao qual nos tornamos mais sensíveis após a leitura dos seus escritos. Aquilo que não conseguimos mensurar ou tocar, como a liberdade, o perdão, a caridade, o amor, a música, é então parte comum da experiência da vida, como o são as concretudes percebidas pela visão e o tato.

O conhecimento das categorias do inefável, do não-sei-quê (*je-ne-sais-quoi*), do encanto, do *espressivo*-inexpressivo, do noturno e da dualidade *pneuma/gramma* nos concede uma compreensão mais ampla da música, que considera, ao mesmo tempo, sua singularidade como modalidade artística.

A categoria jankélévitchiana do inefável nos aponta para a constatação de que mesmo que sejamos responsáveis pela produção material, técnica e prática de uma composição ou performance musical, a beleza encantadora da música não depende apenas de nossas produções intencionais, não sendo somente fruto de um mérito, mas sim, de uma graça imerecida e misteriosa que nela se manifesta e que é infinita em possibilidades interpretativas e inexplicável em seu conteúdo integral. A música, apontada por Jankélévitch como poesia ao infinito, é uma arte que transcende os limites do controle e dos mecanismos de análise humanos.

O não-sei-quê apresentado pelo filósofo, nos deixa uma importante lição: toda teoria é sempre um quase. Mesmo que uma explicação, um construto teórico, uma doutrina ou uma obra de arte sejam bem fundamentadas, a fruição da experiência quanto a estes construtos sempre nos aponta para um algo mais que não conseguimos definir, delimitar ou esgotar. A vida, por

se desenrolar em uma temporalidade impalpável e inacessível, não sendo corretamente compreendida a partir de esquemas espaciais, mas, sim, de forma intuitiva e espiritual, consiste na pura duração, esta, infinita em possibilidades evolutivo-criadoras e imersa em uma realidade inabarcável pela razão humana, sendo a incompletude e a constante mudança as marcas principais da experiência.

A categoria do encanto nos ensina que a beleza da música, como também do ser humano, não resulta apenas das construções ou das estruturas formais, mas também da manifestação de uma graça impalpável, que emana da própria conformação da obra. Uma manifestação misteriosa imanente a própria música, mas que em alguns momentos, o tratamento desta graça se aproxima a uma visão de transcendência (sugerida em certos momentos por Jankélévitch e que também é um ponto de vista que concordamos), o que demonstra certa ambiguidade no pensamento do autor. A partir do encanto, é perceptível que uma manifestação que apenas se reduza à perfeição do âmbito material não é capaz de encantar; como também, uma mesma materialidade pode encantar de diversas formas de acordo com as diferenças expressivas daquelas que as executam. Uma mesma peça musical, tocada por diferentes intérpretes, irradiará expressões, dinâmicas e encantos diferentes.

Quanto ao *espressivo-inexpressivo*, aprendemos que algumas experiências não permitem traduções precisas. No entanto, isto não significa que sejam destituídas de significação. Há realidades plenas de significado, mas, como tal significado é inesgotável, ele não se reduz a uma referência exclusiva, unívoca, ou seja, a uma expressividade padrão. Neste caso, quando se pretende traduzir discursivamente tais experiências, cabe recorrer a algumas estratégias específicas, capazes de acenar ao seu excesso semântico. Por isso, torna-se imprescindível o uso dos oximoros, de palavras antagônicas, paradoxais e figurativas, como o próprio “*espressivo inexpressivo*”, visando a uma maior aproximação, pelo discurso, da realidade. A experiência da verdadeira temporalidade, espiritualidade e da música conduz-nos ao âmbito do mistério, que não se presta ao aprisionamento da inteligência; sendo legítima e necessária a utilização de termos antitéticos ou contrários para a expressão poética e espiritual.

A categoria jankélévitchiana do noturno, de forma especial, apresenta-se como um novo itinerário a via negativa, através das experiências que possuem características noturnas, por serem indefiníveis, plurívocas e moventes. Vladimir Jankélévitch nos convida para mudarmos a direção da filosofia do ocidente, que se dedicou quase que totalmente no último milênio somente as questões diurnas: a ciência quiditativa, o *logos* demonstrativo, a inteligência, a revelação e a tentativa da compreensão de toda a realidade. O filósofo nos aponta para a necessidade do retorno à percepção integral, que transborda a apreensão apenas racional (e

visual), privilegiando as temáticas que favoreçam esta aproximação, como a mística, o heroísmo, o amor, e de forma especial, a música, arte temporal e indefinível por excelência.

A tensão entre *pneuma* e *gramma* coloca-nos a diferença entre o segredo e o mistério, que acreditamos ser uma constante na história da humanidade, tanto em sua religiosidade quanto em seu processo criador poético e artístico. Tal dualidade espelha-se em experiências fundamentais, tanto na experiência religiosa através da constatação da existência do âmbito espiritual do homem, não se limitando somente à *physis*, como na experiência musical, que não é completamente redutível a procedimentos técnico-musicais, solicitando a presença impalpável do não-sei-quê encantador e inexplicável.

Ao se referir à mística e ao recorrer alguns de seus conceitos, Vladimir Jankélévitch evoca algo do mistério da espiritualidade, seja ela apenas imanente ou, no mínimo, transcendente ao *logos*. Jankélévitch se afasta do lado dominador das religiões, mas se aproxima do lado misterioso que sabemos ser o início e o motivo da existência das religiões. O filósofo critica pontos de vista bíblicos “como o pecado original, a moral imóvel das religiões, o maniqueísmo, as crenças míticas e a vida após a morte”.<sup>292</sup> Tal crítica talvez provenha de sua preferência pela inocência das boas obras, em vez de pensá-las como troca para recompensas futuras. O filósofo privilegia “o saber quê, sem saber o quê: é por esse semi-saber, por essa ciência mesclada de nesciência que sabemos os mistérios: Deus, o infinito, o tempo, a morte... Sei que há um número infinito, diz Pascal, mas não sei se ele é par ou ímpar.”<sup>293</sup>

Ao destacar a diferença entre segredo e mistério, apresenta a questão “Deus” como nunca apreendida por algum ser humano, uma vez que tal “objeto” é inacessível, informe e intocável. Como Jankélévitch, o motivo real que nos move a estudar e abordar os temas relacionados à filosofia da religião está exatamente no âmbito das experiências do mistério, e não nas questões político-religiosas hegemônicas.

Sendo assim, acreditamos que a filosofia e musicologia de Vladimir Jankélévitch, mesmo não dizendo abertamente da música sacra e das experiências religiosas, são muito importantes para os assuntos da filosofia da religião e da música sacra. Em primeiro lugar, defendemos esta posição pela aproximação das temáticas que nos tiram das concretudes da vida prática. Em segundo lugar, muitas das categorias norteadoras da estética musical e do pensamento jankélévitchiano como um todo são oriundas das tradições espirituais do judaísmo, do neoplatonismo, da mística cristã e, poderíamos completar, da espiritualidade eslava. O autor

<sup>292</sup> ANUNCIACÃO, Felipe. A questão ‘Deus’ em Vladimir Jankélévitch: um agnosticismo apofático? p.276.

<sup>293</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir e BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*, p.20. Tradução de Clovis Salgado Gontijo.

que apresenta uma filosofia agnóstica, ao mesmo tempo erige a sua filosofia através de conceitos e métodos originários de místicos como São João da Cruz, Pseudo-Dionísio Areopagita, Nicolau de Cusa, e Gregório de Nissa; líderes e escritores religiosos como Montesquieu, Dominique Bouhours, e o padre francês Henri Bremond. Sua filosofia está embebida por uma profunda espiritualidade inominável, que não está preocupada com os rótulos ou com o nome de Deus; o que, cabe observar, é uma característica do judaísmo, cultura religiosa de origem do filósofo. Deste modo, assim como alguns conceitos fundamentais da estética musical proposta pelo filósofo provêm de uma fonte espiritual ou religiosa, acreditamos que poderíamos retornar pela estética jankélévitchiana ao âmbito do sagrado musical (tarefa que pretendemos empreender em trabalho futuro). Não teremos dificuldade em admitir que atributos como a inefabilidade, a graça, a aura atmosférica própria ao *pneuma* são muitas vezes esperados de uma composição sacra, capaz de irradiar ou sugerir algo da experiência espiritual.

De forma análoga, da mesma forma que Jankélévitch abordou o mistério da espiritualidade sem tocar no tema das religiões propriamente, sua musicologia tocou nas profundezas do mistério da música, mas sem tocar ou exaltar os gêneros musicais propriamente ditos. Seu pensamento privilegia os matizes expressivos dessa arte inefável, não creditando este encanto aos gêneros musicais pré-estabelecidos, não dando nome aos estilos, não escrevendo sobre os compositores canônicos; mas sim, escrevendo sobre a música que desconstrói os poderes hegemônicos existentes no mundo da música, apontando para o encanto da música existente nas músicas despretensiosas e nos compositores pouco conhecidos, que buscaram apresentar a cultura do povo comum, dos ciganos, judeus, trabalhadores; ou que, de forma corajosa, abandonaram os maneirismos, as escritas das composições já consagradas e das teorias musicais oficiais exaustivamente ensinadas nos institutos musicais.

A partir de sua filosofia, todos os detalhes musicais são observados, mas a responsabilidade pela beleza não reside nos méritos, mas, sim, na graça imerecida que habita estas formas musicais; o que nos parece ser um conceito muito próximo do conceito de graça existente no cristianismo. Por isso, mesmo que as formas musicais sejam muito importantes, Jankélévitch critica os méritos da simetria, do cálculo, do maneirismo composicional, das técnicas de composição repetidas como se fossem manuais exteriores para uma bela composição musical. A repetição, quando desprovida de inspiração e interioridade, não passa de uma enganação, uma enganação contrária ao verdadeiro gênio musical. Pensando, por exemplo, na educação musical, as aulas de música em que o primeiro ano se resume apenas aos conhecimentos teóricos são, em sua maioria, insuportáveis para o aluno iniciante. Uma educação musical baseada na prática, dentro do nível do aluno, parece introduzir o aluno no

que realmente consiste a música. A compreensão vem da prática artística, e que apresenta o significado e a necessidade *a posteriori* dos conhecimentos teóricos. Não seriam assim as experiências da vida? A apreensão do conhecimento não dependeria mais de experiências práticas que abarcam a pessoa em um todo interior e exterior, que resultariam em uma compreensão teórica muito mais esclarecida? O não-sei-quê, que não se conceitua e que traz o sentido a todos os conhecimentos só terá sentido quando abriremos as janelas para o mistério, para as incertezas e para o imponderável. Os efeitos da educação musical que privilegia apenas as teorias fechadas não produziram músicos criativos, mas imitadores de modelos estabelecidos. Não será estranha, nesta perspectiva, as crises musicais que sofremos em nosso tempo. Afinal, como seria diferente se as experiências não palpáveis são tratadas como inexistentes e, por isso, como fantasias? Por isso a importância da filosofia de Jankélévitch em nossos dias, como um retorno às infinitas possibilidades existentes na humanidade.

Faz-se necessário falarmos que nem tudo está esquadrihado e no controle das mãos. Como fruir o belo musical sem a graça que nela habita? Como tocar nesta beleza? Foi o que a cultura ocidental, de forma embrionária na Grécia Clássica, e de forma mais intensa, a partir do período renascentista, tentou fazer; através da incessante busca de esquadrihar a música, estabelecendo leis e regras como se a música fosse um assunto utilitário como a política ou as leis da física, da matemática. Com isso, o pensamento dos geômetras vencera a sabedoria sonora. Ao contrário, constatamos que a lógica musical e da vida como um todo não se resume jamais a exatidões meticulosamente calculadas.

A filosofia de Vladimir Jankélévitch nos retira das verdades absolutas, que nos imobilizam para novas soluções e para as infinitas possibilidades da realidade. Nas palavras do filósofo: “é a verdade que é dilacerada e incoerente, as verdades é que são esporádicas e incompatíveis, e que não podem ser cultuadas todas juntas.”<sup>294</sup>

Em um período em que muitos acreditam no fim da arte, Jankélévitch nos apresenta o caminho para que o corpo musical, em dissecação constante, ressuscite em direção ao frescor da novidade. Sua filosofia assemelha-se a uma mensagem profética que anuncia boas novas: abre-nos para a positividade da incompletude, deixa-nos alertas para as irrupções da graça e permite-nos reconhecer as infinitas possibilidades da inefabilidade imanente. Assim, a estética musical jankélévitchiana, dotada de rico léxico de filiação mística ou religiosa, pode nos reconduzir ao campo da espiritualidade. As experiências mística e musical se tocam na obra do

---

<sup>294</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La coscienza ebraica*, p. 35 e 36

filósofo, justificando o entrelaçamento entre a filosofia da religião e a estética buscado por este trabalho.

## BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Aurélio. *Confissões*. Tradução: J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

\_\_\_\_\_. *Comentário aos Salmos. Volumes 1 a 3*. Tradução: Monjas Beneditinas do Mosteiro de Maria, Mãe do Cristo (Caxambu-MG). São Paulo: Paulus, 1997.

ANUNCIACÃO, Felipe Marçal. A Ética de Vladimir Jankélévitch: as relações entre as vidas psicológica, religiosa, estética e a vida moral. *Revista Pensar (FAJE)*, Belo Horizonte, MG, 2018.

\_\_\_\_\_. A música negra nas Américas. Monografia de conclusão de curso, Bacharelado em Violão. Belo Horizonte: UEMG, 2016.

\_\_\_\_\_. A Questão ‘Deus’ em Vladimir Jankélévitch: um agnosticismo apofático. *Revista Pensar (FAJE)*, Belo Horizonte, MG, 2019.

AREOPAGITA, Pseudo- Dionísio. Teologia Mística. Versão do grego e estudo complementar de Mário Santiago de Carvalho. Fundação Eng. Antônio de Almeida. Porto, Portugal, 1996.

BAYER, Raymond. História de lá estética. Jasmim Reuter (tr). México: fondo de cultura económica. 1984.

BEATO, José Manuel. Philosophie Première (1954): considerações liminares sobre a metafísica de Vladimir Jankélévitch. *Filosofia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 33 (2016), p. 65-81

BERGSON, Henri. A Evolução Criadora. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. São Paulo: Almedina, 2005.

\_\_\_\_\_. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. Coleção Os Pensadores. São Paulo; Editora Abril, 1979.

BÍBLIA, mensagem de Deus. São Paulo: edições Loyola, 1983.

BRÉMOND, Henri. *La poesía pura con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*. Traducción de Julio Cortázar. Buenos Aires: Argo, 1947. 278p.

\_\_\_\_\_. *Plegaria y poesía*. Traducción de Elsa Tabernig. Buenos Aires: Nova, s.d. 199p.

CAIRNS, Earle E. *O cristianismo através dos séculos*. Traduzido por Israel Belo de Azevedo. São Paulo: Vida Nova, 1995.

CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*, v. 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001

CERTEAU, Michel de. *A Fábula Mística: séculos XVI e XVII*. Vol.2. Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, RJ, 2015.

CHENAL, Matthieu. Jankélévitch et La Musique. Disponível em [https://nanopdf.com/download/numero-4\\_pdf](https://nanopdf.com/download/numero-4_pdf).

CRUZ, São João da. *Obras Completas*. Editora Vozes: Petrópolis, RJ, 2002.

DOLAR, Mladen, *O Objeto Voz*, Tradução de Clóvis Salgado Gontijo. Prometeus, ano 5, Universidade Federal de Sergipe, 2012

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70. 2001.

GONTIJO, Clóvis Salgado. *A imaterialidade do inefável: sintonias entre a mística de São João da Cruz e a estética de Vladimir Jankélévitch*. Oficina de Estudos Neoplatônicos. *Natureza e Religião: entre o Ocidente e o Oriente*, novembro de 2015.

\_\_\_\_\_. *A imaterialidade do inefável: traços imponderáveis da percepção auditiva e da experiência musical em Vladimir Jankélévitch*. *Revista Portuguesa de Filosofia*, v. 74, p. 983-1012, 2018.

\_\_\_\_\_. *Em busca da ipseidade musical: A música e o inefável, de Vladimir Jankélévitch*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 21, n. 41, p. 213-225, 1º semestre de 2017.

\_\_\_\_\_. *O elogio à noite em Vladimir Jankélévitch (1903-1985)*. *Arte Crítica e Mística*. 2015.

\_\_\_\_\_. *O papel do charme na estética musical de Vladimir Jankélévitch*. In: TOMÁS, Lias (org.). *Fronteiras da Música: Filosofia e Estética, História & Política*. Série Pesquisa em Música no Brasil, v. 6, ANNPOM.

\_\_\_\_\_. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, Edições Loyola, São Paulo, 2017

\_\_\_\_\_. *Sabor de vida eterna:apuntes sobre la inefabilidad em San Juan de La Cruz*. 2019.

HERÁCLITO. *Fragments: origem do pensamento*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Ed. Tempo brasileiro, Rio de Janeiro, RJ, 1980.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Tradução e prefácio: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

\_\_\_\_\_. *Curso de Filosofia Moral*. Tradução de Eduardo Brandão, texto estabelecido, anotado e prefaciado por Fransçoise Schwab. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: La Baconnière, 1949. 152p.

\_\_\_\_\_. *La Musique et les heures*. Paris: Seuil, 1988.

\_\_\_\_\_. *La coscienza ebraica*. Firenze, Editrice La Giuntina, Firenze 1986.

- \_\_\_\_\_. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. v. 1. La Manière et l'occasion. Paris: Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. v. 2. La Méconnaissance; le malentendu. Paris: Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_. *De la musique au silence: Fauré et l'inexprimable*. Paris: Plon, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O Paradoxo da Moral*. O Paradoxo da Moral. Editora Papirus, 1991
- \_\_\_\_\_. Philosophie Première: introduction à une philosophie du presque. 2.<sup>a</sup> ed., Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
- \_\_\_\_\_. Primeiras e Últimas Páginas. Editora Papirus. Campinas, São Paulo, 1995.
- \_\_\_\_\_; BERLOWITZ, Béatrice. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard, 1978. (Texto traduzido por Clovis Salgado Gontijo)
- JERPHAGNON, Lucien. *Jankélévitch ou de l'effectivité*. Présentation, choix de textes, bibliographie par Lucien Jerphagnon. Paris: Pierre Seghers, 1969.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Bergson e Jankélévitch. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 10, n° 28, p.333-345, Set/Dez. 1996.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Charis: essai sur Jankélévitch*. Traduction d'Antoine Bocquet. Paris/Milano: Vrin/Mimesis, 2013.
- \_\_\_\_\_. *In dialogo con / En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*. Mimesis/Vrin: Milano/Paris, 2013.
- \_\_\_\_\_. Lo "charme" della musica. In: *La musica e l'ineffabile*. Traduzione e introduzione di Enrica Lisciani-Petrini. Napoli: Tempi Moderni, 1985. 216p.
- LOPES, José Richard. O Mistério Paulino e os Coríntios na economia da Nova Aliança: uma abordagem retórica-literária de 2Cor 3,1-18. *Atea*, Rio de Janeiro v. 21, n. 55, p. 42-66, jan-abr. 2017.
- MARTINS, José Eduardo. Jankélévitch e os opostos sonoros em harmonia. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.10, n.28, p.357-367, Dez. 1996.
- MCBRAYER, Bernjamim M. *Mappin Mystery: Brelet, Jankélévitch, and phenomenologies of music in post-world war II France*. University of Pittsburg. 2017.
- MONTESQUIEU. *Oeures complètes*. Aux éditions eu seil 27, RJ e Jacob, Paris-VI, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Aurora. Reflexões sobre preceitos morais*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NISSA, Gregório de. *Vida de Moisés*, livro II. Salamanca, Sígueme, 1993.
- PLOTINO. *Ennéades* 1, 3. Sur lá dialectique. Paris: Cerf, 1998.

\_\_\_\_\_. Ennéades VI. Tradução de Émilie Bréhier. Paris société D'édition belles Lettres, 1954.

\_\_\_\_\_. *Tratado das Eneadas*: texto integral de 12 tratados. Tradução, apresentação, notas e ensaio final: Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2012.

RATZINGER, Joseph. *Introdução ao espírito da liturgia*. Tradução: Silva Debetto C. Reis. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2015.

SÃO JOÃO DA CRUZ. Obras completas. 4.ed. Vários tradutores. Petrópolis: Vozes, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Pensamiento, palabras y música*. Traducción del alemán y prólogo: Dionisio Garzón. 5. ed. Madrid: EDAF, 2005.

\_\_\_\_\_. *O mundo como vontade e como representação*: quatro livros seguidos de um apêndice que contém a crítica da filosofia kantiana. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005. v. I.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*: ensaio sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.