

Antropologia em contraponto: a música e o ser humano em Vladimir Jankélévitch

Clovis Salgado Gontijo Oliveira*

Resumo: A música desempenha papel de centralidade não só na estética de Vladimir Jankélévitch, mas em toda a sua reflexão filosófica. Radicalmente inscrita na temporalidade, a experiência musical apresenta certos traços fundamentais que também caracterizam a concepção ontológica, ética e antropológica do autor. Este artigo focalizará, especificamente, possíveis pontos de confluência entre a música e o ser humano, recorrendo a um método analógico empregado com frequência pelo filósofo. Assim, a fim de abordarmos o problema antropológico, recorreremos à arte sonora e a fim de abordarmos o mistério musical, recorreremos ao sujeito que a cria, interpreta e aprecia. Nesta abordagem, serão especialmente examinados aspectos como a brevidade, a singularidade, a inefabilidade e a ambiguidade, partilhados pela música e pelo ser humano no pensamento jankélévitchiano.

Palavras-chave: Música, Ser humano, Brevidade, Singularidade, Inefabilidade.

Abstract: Music plays a central role not only in the aesthetics of Vladimir Jankélévitch, but also in his work as a whole. Radically inscribed in temporality, the musical experience displays fundamental features that are also characteristics of the author's ontological, ethical and anthropological conceptions. This article will specifically focus on the possible confluences between music and the human being, making use of an analogical method which is often explored by the philosopher. Therefore, in order to discuss the anthropological problem, we will refer to music, and in order to discuss the musical mystery, we will refer to the subject that creates, interprets and appreciates it. Aspects such as brevity, singularity, ineffability and ambiguity, shared by music and the human being in jankélévitchian's thought will be specially examined through this approach.

Keywords: Music, Human Being, Brevity, Singularity, Ineffability.

Introdução

Em *La musique et l'ineffable*, principal obra de teor estético musical de Vladimir Jankélévitch (1903-1985), o filósofo francês contemporâneo afirma: “Não pensamos ‘a música’, mas, em compensação, podemos pensar conforme a música, em termos musicais ou musicalmente, ou seja, com a música cumprindo a função de advérbio de modo do pensamento” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 127). Esta passagem poderia soar como uma contradição performativa dentro do contexto no qual se insere: uma obra que pretende justamente pensar “o que é a música”.

* Professor assistente do Departamento de Filosofia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE); clovisalgon@gmail.com

No entanto, tal contradição não se limitaria ao tratamento teórico da arte sonora, mas antes se estenderia a todos os temas filosóficos por excelência. Estes se caracterizam por uma “natureza particularmente fluida, evasiva e fugidia” (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 96), são “objetos que não são propriamente objetos” (Ibidem) e, assim, não se conformam aos moldes do entendimento e da linguagem. Contudo, a impossibilidade de se abarcar os temas em questão conceitualmente, ao menos no seu núcleo e na sua plenitude, não impugna o exercício filosófico. Isto porque o pensar, consciente dos seus próprios limites, pode ser exercido por outras vias, menos diretas, menos pretensivas, menos invasivas. Dentre estas, destacam-se, no pensamento jankélévitchiano, as vias negativa e a analógica, por meio das quais o filósofo torna-se apto a roçar (*effleurer*) os “noturnos” (Ibidem) objetos filosóficos. Sugestivamente, as duas vias citadas se entrelaçam, uma vez que a incompreensibilidade do tempo nos ajuda a vislumbrar a incompreensibilidade da música, o inexprimível da mística a vislumbrar o inexprimível da experiência estética.

Nessa teia de relações, constatamos que a arte sonora aparece como uma espécie de baixo contínuo, a partir do qual se torna possível pensar a ontologia (ou meontologia), a ética e a antropologia jankélévitchianas. Recorrendo às palavras do filósofo, poderíamos pensar *musicalmente* cada uma delas e, ao assim proceder, descobrir algo sobre a própria música. Isto só é possível graças à extrema coerência e unidade de um pensamento regido por ideias e conceitos centrais, que, volta e meia, reaparecem como protagonistas em cada uma dessas áreas.

Diante da impossibilidade de contemplar todas elas no presente artigo, optamos por examinar com maior detenção a área da antropologia filosófica, que, tematizando a pergunta sobre o ser humano, é capaz de englobar, como mostra Kant, as perguntas determinantes da filosofia (Cf. VAZ, 2001, p. 9).

1. “Invenção a duas vozes”

No seu texto de apresentação ao pensamento de Vladimir Jankélévitch, Lucien Jerphagnon, aluno direto do filósofo, destaca dois aspectos que lhe parecem os mais fundamentais da antropologia jankélévitchiana. São eles a brevidade e a semelfactividade, que, para se empregar uma metáfora musical, compõem juntos esta “invenção a duas vozes” chamada vida humana.

1.1. “Primeira voz”: a brevidade

Como poderemos notar, ambos os fatores possuem ressonâncias no modo de ser da obra musical. Esta, em primeiro lugar, apresenta-se a nós como evento que se realiza e se circunscreve no tempo. Empregando terminologia mais recente, uma peça musical é uma “faixa” demarcada pelo seu número de minutos e segundos. E esta “faixa”, observa Jankélévitch, por mais longa que seja, será extremamente breve se comparada à duração da vida humana. É assim que o filósofo, recorrendo a uma das grandes formas da música ocidental, se interroga:

O que é uma sonata, recortada dessa sonata das sonatas, desse drama de todos os dramas que se chama vida humana? O que é uma sonata no curso corriqueiro do tempo e em relação à continuidade caótica da existência? Infelizmente, esse tempo exemplar em quatro movimentos é um lapso temporário, um tempo encantado, mas limitado, um maravilhoso atraso tão bem demarcado na nossa biografia quanto a estátua sobre o seu pedestal ou o quadro na sua moldura (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 152).

Por outro lado, quando substituímos o curso da vida humana por uma escala mais ampla, constatamos que cada um de nós, indiferentemente das nossas variadas durações, será sempre uma breve “faixa” de existência. Explica Jerphagnon que “duas vezes misterioso é o nosso destino, compreendido entre uma aparição e uma morte igualmente incompreensíveis: a vida de todo homem é como um grande instante único em toda a eternidade, um instante maiúsculo que integra a infinidade de todos os instantes concebíveis” (JERPHAGNON, 1969, p. 15).

Nesta passagem, encontramos um conceito decisivo do pensamento jankélévitchiano, a saber, o instante. Associado à ocasião assim como aos termos gregos *kairós* e *exaiphnes*, o instante costuma se aplicar ao momento brevíssimo no qual se dão as experiências mais valiosas e também inapreensíveis da vida, como a inspiração poética, a iluminação mística, os atos gratuitos do perdão e da caridade. Contudo, a mudança de escala permite que se converta em instante a vida humana, normalmente interpretada como “intervalo”, ou seja, como o nível mais contínuo e prolongado constituído pelas nossas ações habituais. Tal conversão eleva, significativamente, o valor da vida humana, agora concebida como preciosa centelha, “instante dos instantes,

ocasião das ocasiões: uma ocasião única e divina, que passa e nunca mais há de ser representada” (Idem, p. 45).

Como nos mostra esta citação, a efemeridade se entrelaça com a singularidade da nossa existência. Não obstante, antes de analisarmos, isolada e artificialmente, a segunda voz da “invenção” humana, cabe destacar outras “notas” da brevidade. À semelhança de uma composição musical, a vida de toda a criatura é demarcada por um parêntese que se abre e outro que se fecha. Assim,

em tudo semelhante à obra de arte, a vida é uma construção animada e limitada que se recorta no infinito da morte. Por sua vez, a música, em tudo semelhante à vida, é uma construção melodiosa, uma duração encantada, uma aventura extremamente efêmera, um breve encontro que, circunscrito entre um início e um fim, figura como acontecimento isolado na imensidão do não-ser (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 163-164).

É interessante observar que os eventos temporais da vida e da música se recortam como ilhas dentro de oceanos de privações. Por um lado, “a criatura finita está imersa da cabeça aos pés na sua mortalidade como num *a priori* que precede e colore a sua vida inteira” (JANKÉLÉVITCH, 1960, p. 191). Por outro, uma composição musical se constrói sobre o não-ser sonoro, aspecto especialmente realçado, de acordo com Jankélévitch, por algumas poéticas. Segundo o filósofo,

esse par de silêncios [anterior e posterior a um evento musical] banha a música de Claude Debussy, que, assim, flutua toda inteira no pacífico oceano do silêncio... *E silentio, ad silentium, per silentium!* Do silêncio ao silêncio, através do silêncio: este poderia ser o lema de uma música invadida pelo silêncio em todas as suas partes (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 164).

De certo modo, a privação de vida também poderia ser compreendida como uma espécie de silêncio, marcada pela absoluta esterilidade. E aqui também a condição humana se aproxima à música: os silêncios feitos ao longo da nossa existência nunca – ou quase nunca – são vazios. Tingidos de algum afeto ou expectativa, são como as pausas sempre musicais da música, que, a nosso ver, em muito se distanciam do mutismo amorfo e não artístico reinantes nos “espaços finitos” descritos por Pascal.

Deixando de lado a questão do silêncio interno, os silêncios extremos da vida e da música partilham de uma mesma característica, essencial para um autor em continuidade com o pensamento bergsoniano. A nossa cultura – erigida sobre forte predomínio do sentido da visão seja na apreensão do mundo circundante, seja no modo

de conceber e nomear o processo do conhecimento – tende a aplicar categorias espaciais até mesmo ao que se revela intrinsecamente temporal. Assim, cabe denunciar os “ídolos ópticos” (Idem, p. 114) que povoam o léxico, a teoria e a estética musical. E, coincidentemente, estes também poderiam ser aplicados de maneira equivocada às nossas tentativas de autocompreensão.

É neste sentido que se mostra insensato simular e apontar simetrias numa obra destinada à percepção auditiva, incapaz, por se exercer na sucessão, de captar relações verificáveis apenas graficamente, a partir de uma tomada simultânea do todo. Por outro lado, é igualmente insensato buscar uma composição simétrica a partir das demarcações mais ou menos naturais encontradas ao longo do fluxo da vida. Assim, referindo-se primeiramente à obra musical, “emoldurada” por um par de silêncios, Jankélévitch afirma que, nela,

é possível distinguir um silêncio antecedente e um silêncio conseqüente, cuja relação é paralela àquela entre o alfa e o ômega. O silêncio-de-antes e o silêncio-de-depois não são mais “simétricos” entre si que o início e o fim, o nascimento e a morte num tempo irreversível: pois a própria simetria é uma imagem espacial (Idem, p. 164).

Além de não permitir o estabelecimento de razões e proporções a partir de si mesmo, o par de silêncios em questão faz da criatura humana e da obra musical uma modalidade toda especial de “ser”. Como esclarece Jerphagnon, “o antes de mim, o depois de mim, todos os dois me exilam da substância, da permanência, da consistência e, portanto, da eternidade. Efêmero: ser, se o quisermos, eu sou um ser. Mas o ser de um só dia” (JERPHAGNON, 1969, p. 7). Cumpre ressaltar que este ser instável, frágil, fluido e fugidio constitui o próprio núcleo da ontologia do autor. É o que nos mostra Enrica Lisciani-Petrini, ao abordar a compreensão jankélévitchiana do fenômeno musical. Segundo a tradutora italiana de *La musique et l'ineffable*,

a música é o maior reflexo deste fluxo insubstancial que já é, desde sempre, o movimento vital do próprio real: pivô (...) do pensamento e do discurso de Jankélévitch. Neste sentido, ela não possui nenhuma Substância interna ou ‘profunda’ que deveria trazer à superfície e revelar. A música é exatamente como essa ‘efetividade’ epidérmica e superficial, que é a própria vida das coisas: nada além de movimento diferenciando em si por si. E como tal – como *virtualidade insubstancial* – é produtora de todas essas ‘formas’ (musicais) que, longe de ‘exprimirem’, portanto, uma Substância subjacente, são as suas ‘atualizações’ imprevisíveis e ‘gratuitas’ (LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 149).

Num primeiro momento, seria possível cogitar se um pensamento que concede um estatuto de não-ser ao ser não acabaria se aproximando de uma visão niilista de mundo. A nosso ver, diferentes argumentos impedem a sustentação de tal concepção. No que se refere especificamente à vida humana, a impermanência, apesar de apontar a momentos da nossa inexistência, não é capaz de aniquilar a efetividade da trajetória percorrida e construída. De acordo com o filósofo, “a morte pode fazer *como* se a vida não tivesse sido vivida, ela talvez apague os traços e até a lembrança da encarnação. Mas a morte não faz *que* o fato da vida em geral seja algo nulo e não advindo, que alguém não tenha existido, pecado, se arrependido, sofrido e para sempre desaparecido” (JANKÉLÉVITCH, 1960, p. 90). Após citar esta passagem, conclui Jerphagnon que é “efêmera a vida, sem dúvida. No entanto, o fato de ter vivido essa vida efêmera é um fato eterno, contra o qual as portas da morte não prevalecerão” (JERPHAGNON, 1969, p. 79-80).

O reconhecimento da efetividade, do “fato de”, do *quod*, para retomar um termo schellingiano muitas vezes empregado por Jankélévitch, distancia a filosofia do “não-sei-quê” e do “quase nada” de um registro niilista. Entre o “nada” e o “quase-nada” repousa uma diferença sutil, mas também infinita. Embora não se adeque à concepção clássica do “ser”, o foco da ontologia jankélévitchiana – como vimos, tão bem expresso pela música – é a ocorrência inapreensível, o “aparecer desaparecendo”, cuja extrema brevidade não contradiz, mas antes justifica a sua extrema fecundidade. Isto porque, para Jankélévitch, “o encanto repousa na imponderável musicalidade” – e também na imponderável poesia, no imponderável mistério – “de uma ocasião, de um evento-relâmpago” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 152). E este evento-relâmpago, ainda que não possa ser retido, classificado ou nomeado, pode ser roçado (*effleuré*), entrevisto (*entrevu*). Assim, pouco tem de niilista uma filosofia que vislumbra um “excedente” à corriqueira e prosaica empiria.

A esta altura, vale notar que tal filosofia possui, observa Lisciani-Petrini, algo de uma poética (Cf. LISCIANI-PETRINI, 1985, p. LVI). Não é à toa que o conceito de “quase-nada” parece ter sido importado de um contexto musical específico: Debussy o utiliza como indicação de dinâmicas extremamente suaves, que, de algum modo, reforçam o caráter impalpável e imaterial da música tão admirado e explorado pelo filósofo. Em termos propriamente estético-musicais, a compreensão da música como

dotada de uma essência noturna ou de um caráter eminentemente nostálgico não deixa de expressar – e de justificar – uma preferência poética. Além disso, ao mencionar o noturno, recordamos que a meontologia jankélévitchiana se vale de algumas imagens, representativas de determinados estilos de época, a fim de evocar a sua nova concepção de ser. A noite, por exemplo, que na tradição mística cristã serve de metáfora para o incognoscível e o inexprimível, pode remeter igualmente à profunda escuridão da tela barroca da qual emerge uma luz fugaz e inapreensível (Cf. JANKÉLÉVITCH, 1988, p. 30) ou ao gênero romântico noturno, fluido na sua agógica e destituído de predeterminações formais. As Barcarolas de Chopin e Fauré, as fontes de Liszt e os jatos de Ravel também povoam o imaginário de quem, como Bergson, faz do “fluxo heraclítico das águas correntes (...) uma espécie de imagem sensível do tempo vivido” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 119). Junto à água viva que “dissolve as formas” (Ibidem) e a noite que “esfuma o seu contorno” (Ibidem), Jankélévitch concede, na sua obra, especial destaque a um dos temas favoritos do impressionismo pictórico e musical: os momentos de transição entre os dois principais períodos do dia. *Le soleil levant et le soleil couchant*: nestas célebres telas de Monet, encontramos duas imagens que acentuam a brevidade e a ambiguidade da vida. A arte muito ensina a essa filosofia poética, que, sugestivamente, atribui a sua principal influência (filosófica!) não a um filósofo, mas a um compositor: Gabriel Fauré. Assim, uma canção como *Beau Soir*, de Claude Debussy, sobre poema de Paul Bourget, antecipa e comunica, em outro registro, uma concepção de mundo e uma sensibilidade bastante próximas àquelas que regem o pensamento jankélévitchiano. O pôr do sol leva o artista a pensar na sua efêmera existência, que, por sua vez, projeta e amplifica no seu breve poema-*chanson*. No entanto, a efemeridade vem acompanhada por uma espécie de graça, que aponta não mais a um para além ontológico, mas ao simples “encanto (*charme*) de estar no mundo”.

1.2. “Segunda voz”: a semelfactividade

É interessante observar que o encanto brota não só da efemeridade, mas também do caráter único do momento vivido. Chegamos aqui à segunda voz da “invenção” humana: a semelfactividade. Para Jankélévitch, uma experiência se torna particularmente fecunda quando “a primeira vez é também a última”

(JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 19). Neste sentido, algo do encanto, relativo a um acontecimento irrepitível, espontâneo e imprevisível, parece se perder quando contamos com a possibilidade de uma repetição – ainda que aproximada – do presente.

O saxofonista que executa, a cada entardecer, o *Bolero* de Ravel na foz do Rio Paraíba, calculando o início da sua execução de modo a concluí-la no exato momento em que o Sol se esconde, talvez se afaste da noção de encanto mais genuína. Contudo, poderíamos utilizar as palavras de Jankélévitch a respeito do encanto musical para argumentar que o encanto do pôr-do-sol, “embora renovável, é precioso ao homem como nos são preciosas a infância, a inocência ou os entes queridos condenados à morte. O encanto é precário e frágil e o pressentimento da sua caducidade recobre de poética melancolia o estado de graça que o suscita” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 149).

De certo modo, a graça se justifica pela singularidade que reside até mesmo no evento renovável. Ao abrir o espetáculo, o saxofonista observa que a cada entardecer se depara com uma luminosidade única, com uma configuração singular de nuvens no céu, com uma plateia que nunca se reunirá naquelas margens outra vez. Além disso, seria plausível completar que, a cada entardecer, novas cores e inflexões surgem da sua interpretação musical.

Em contraposição com o crepúsculo e a música, encontramos uma radicalização do irrepitível no ser humano, “o extremo limite da singularidade, a raridade que antecede imediatamente a inexistência, a raridade de tal modo rara, excepcional e aberrante que não existem no mundo dois exemplares semelhantes” (JANKÉLÉVITCH, 1938, p. 24). Enquanto o Sol há de brilhar ou de se pôr novamente em vinte e quatro horas, enquanto um mesmo Prelúdio e Fuga de Bach é executado em diferentes regiões do Planeta neste exato instante, o ser humano aparece como “o exemplar único, *hápax*, a tão única vez, *semel*” (JERPHAGNON, 1969, p. 28)¹ Explica o filósofo que “o puro fato da ipseidade pessoal não há de se renovar mais em toda a eternidade” (JANKÉLÉVITCH, 1951, apud JERPHAGNON, 1969, p. 43), nem sequer, poderíamos completar, de forma aproximada, como ocorre nas artes performativas.

¹ Sobre o conceito de *hápax*, cabe aqui citar a explicação oferecida por Lisciani-Petrini: “Termo tomado de empréstimo por Jankélévitch do léxico grego, no qual aparece sob a expressão *hapax legomenon* (= termo que ocorre uma única vez num texto ou em toda a obra de um autor) – e reutilizada de modo original, como o filósofo o faz com frequência, para indicar que ‘cada indivíduo [é] (...) único no seu gênero (...) [e] uma espécie exclusiva a ele mesmo’ (*Traité des vertus* II, 749)” (LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 90, nota 14).

Portanto, nesta segunda voz da antropologia jankélévitchiana, identificamos um traço que distancia, em certa medida, o musical do humano. Embora cada interpretação seja única e a própria “distância” temporal entre a primeira execução de uma obra e a sua repetição impeça a equivalência auditiva entre ambas (Cf. JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 32-33), a música permite refrões e *ritornelli*, inadmissíveis para a lógica da vida.² Se, para Platão, a existência humana pode ser “bisada”, seja pela transmigração da alma, seja pela reminiscência, para Jankélévitch, ela é absolutamente irreversível. Este aspecto se mostra fundamental para a ética do filósofo contemporâneo, uma vez que o valor e também o peso de uma ação repousam na sua irreversibilidade, emblematicamente registrada pela máxima latina: “*Factum nequit fieri infectum.*”³ Assim, no núcleo da antropologia jankélévitchiana, encontra-se a compreensão de que “o homem é um *irreversível encarnado*, tal a identificação entre consciência e temporalidade” (LEOPOLDO E SILVA, 1996, p. 344).

Obviamente, também a inscrição radical no tempo é característica à música, fator que, ao contrário do que ocorre na metafísica do belo schopenhaueriana, contribui para a extrema elevação da arte sonora em Jankélévitch. Contudo, se, por um lado, a dramática impossibilidade de se apagar o já feito também angustia o intérprete musical, por outro, a música, ao ser reiterada total ou parcialmente, parece proporcionar uma espécie de antídoto à irreversibilidade da vida. Neste sentido, a semelfactividade, “que é única no espaço não só no momento presente, mas em toda a história e que acontece não uma vez por mês como a lua cheia, nem uma vez por ano como as celebrações de aniversário, nem uma vez por século como os cometas, mas uma vez por toda a eternidade” (JANKÉLÉVITCH, 1951, apud JERPHAGNON, 1969, p. 43), é um conceito que se aplica mais propriamente à pessoa.

Logo, se a música e os demais “parênteses encantados” abertos e fechados na existência cotidiana já eram valorizados pelo filósofo, a vida – e toda a ação – humana se torna “incomparável, insubstituível; mais que raríssima: infinitamente preciosa” (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 32). Talvez seja o nosso caráter irrepitível e finito, “o pressentimento da *nossa* caducidade”, o pano de fundo que amplia o encanto do que é

² E também inadmissíveis para a lógica do discurso verbal de caráter demonstrativo. “Neste âmbito”, ao contrário do que se dá na esfera musical, “aquilo que é dito não precisa mais ser dito, aquilo que é dito é definitivo: uma única vez é suficiente e todo o recomeço é supérfluo” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 33).

³ “O que está feito, feito está.” Máxima citada em: LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 84.

fugaz, mas em certa medida reiterável. Assim parece nos confirmar a já citada canção *Beau Soir*, na qual o eu-lírico saboreia o *charme* do crepúsculo assim como saboreia o *charme* da sua juventude, ou seja, a partir da finitude e irreversibilidade da própria vida.

Neste estudo comparativo, a linha da semelfactividade, mais que a linha da brevidade, nos coloca diante de um problema com o qual por vezes lidamos ao examinar um pensamento dedicado ao inapreensível. Seríamos realmente capazes de mensurar a singularidade, de estabelecer gradações entre o irrepitível da interpretação musical, da ação moral e da existência individual? Problema que se mostra análogo à dificuldade de se estabelecer o grau de dizibilidade ou inefabilidade das linguagens e experiências humanas, proposta de algum modo subjacente à obra do filósofo.

Ao tocar no tema do inefável, encontramos um terceiro aspecto comum não só às concepções da música e do ser humano, mas a toda a reflexão jankélévitchiana. Se o Sumo Inefável se identifica, para o neoplatonismo e os Padres da Igreja, com o Absoluto, filosoficamente vinculado a uma ideia de universalidade, o inefável imanentizado por Jankélévitch se associa a uma realidade extremamente particular. Como diz o filósofo no primeiro volume de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, referindo-se ao “não-sei-quê” da pura sensação,

o sabor de um fruto, o aroma de um vinho, o perfume de uma rosa são irredutíveis; e este odor de fumaça e de ervas assadas que inusitadamente nos inquieta quando entramos num povoado, é ele também uma especificidade indivisível e indefinível; assim diríamos, um pouco como M. de La Palice, que é algo *sui generis*. Deste modo tentamos mostrar que não se pode reduzi-lo a outra coisa nem subsumi-lo sob uma categoria qualquer e que ele, por si só, constitui seu próprio gênero (JANKÉLÉVITCH, 1980a, p. 52).

Neste aspecto, o autor expressa nítida continuidade com o seu mestre Bergson, cuja nova abordagem filosófica tem como objetivo justamente apreender, em alguma medida, a singularidade inefável do seu “objeto” de estudo. Explicando o que compreende por intuição, Bergson afirma na sua *Introdução à Metafísica*:

Chamamos aqui intuição a *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível. Ao contrário, a análise é a operação que reduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comuns a este objeto e a outros. Analisar consiste, pois, em exprimir uma coisa em função do que não é ela (BERGSON, 1974, p. 20).

Por conseguinte, o exemplo máximo da singularidade, a saber, a pessoa, se revela eminentemente inefável sob essa perspectiva. O adágio medieval “*Individuum est*

ineffabile” se repete, assim, no pensamento contemporâneo. Quanto à música, a dificuldade de exprimi-la verbalmente se mantém, não importando o seu maior ou menor grau de “semelfactividade” em relação a outros temas. Como indica o próprio título de *La musique et l’ineffable*, a música se encontra essencialmente vinculada ao registro do inexprimível. Além da dificuldade de defini-la como arte, enfrentamos intransponível desafio ao tentar traduzir em palavras a expressividade comunicada por uma composição específica. E isto ocorre não só em razão de a música não lidar com referências estáveis e unívocas, como no caso do logos demonstrativo, mas também em razão da identidade particular, do “sabor” característico que distingue cada obra musical.

Poderíamos dizer que a dimensão indefinível, incomparável e insubstituível da composição musical – e também poética – se deve à atmosfera ou, seguindo a terminologia jankélévitchiana, ao “sentido do sentido” (*sens du sens*) e ao “encanto do encanto” (*charme du charme*) por ela irradiado (Cf. JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 70-71). De modo semelhante à mera sensação, o sentido totalizante, sempre único, que permeia uma obra de arte tampouco poderia “ser reduzido a outra coisa ou subsumido sob uma categoria qualquer”. É provável que esta particularidade explique a necessidade sentida, ao longo da história da arte, de se identificar individualmente as obras, dotadas de uma espécie de caráter ou personalidade própria. Os 150 Salmos e as 32 Sonatas para piano de Beethoven precisam ser numerados, uma vez que cada um deles constitui um universo singular, inabarcável pelas amplas e abstratas classificações de forma e gênero.⁴ Inexprimível por conceitos universais, a obra de arte, numerada ou nomeada, aproxima-se, portanto, ao indivíduo, compreendido como hápax.

2. O encanto musical e a alma humana

Curiosamente, o “sentido do sentido” também se aproxima ao ser humano por outro motivo, além da singularidade. Pelo seu caráter totalizante e, ao mesmo tempo, não localizável, a atmosfera que embebe uma peça poética e musical possui algo da graça plotiniana (*kháris*). Esta, à diferença da beleza, não reside no acabamento da forma, na ordem, nas justas proporções e na simetria, critérios estáticos que o intelecto

⁴ Este ponto é desenvolvido por Étienne Gilson, servindo de importante distinção entre a experiência estética e a razão teórica, na qual não se costumam enumerar as doutrinas (Cf.: GILSON, 2010, p. 96-97).

se mostra apto a reconhecer e a apontar. A graça é eflúvio que “vem e que passa”, que circula por todo um corpo ou por toda uma obra, concedendo-lhe a vida e a eficácia do encanto. Aplicando as ideias de Plotino à sua estética, Jankélévitch defende, seguindo Henri Bergson e Henri Bremond, que o “sentido do sentido” não reside em qualquer procedimento composicional específico utilizado pela obra, mas deve ser, sim, compreendido como o “clima” resultante de *todos* os seus componentes (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 135). Portanto, a graça musical não pode ser dissecada, até mesmo porque a dissecação efetuada por uma análise teórica, como no caso da análise schenkeriana, pretende reduzir uma composição tonal às suas estruturas mais gerais e constantes, em evidente detrimento do que há nela de particular e irredutível.

Logo, não é difícil concluir que o “sentido do sentido”, “presença onipresente e ao mesmo tempo oniausente” (Idem, p. 170), possui estreita semelhança com certa compreensão de uma das dimensões fundamentais do “composto” humano: a alma. E esta, explica Jankélévitch,

não se localiza em nenhum ponto específico do corpo: a alma não é localizável, mas é antes presença difusa, como essa graça espalhada por toda a parte, χαπριῶν ἐπιθεπουσα τῳ χαπλλει (*Enéada* VI 7, 22, 1.24), que reveste, segundo Plotino, a forma sensível da beleza... A alma que exala, como um perfume, da presença carnal em geral e que, no entanto, se evade de toda a topografia, alma fugidia e ambígua não é uma maneira de encanto? A alma é o encanto do corpo! (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 70)

A impossibilidade de demarcar e de localizar com precisão a alma repercute na dificuldade de defini-la e até mesmo na resistência por parte de alguns autores em incluí-la às suas concepções antropológicas de perspectiva materialista. Assim, como a música e a individualidade humana, também a alma pode ser compreendida como um não-sei-quê. Segundo o filósofo,

damos o nome de alma ao que é sempre outra coisa sem jamais ser uma coisa; a alma resume esse não-sei-quê de impalpável, esse resto ou resíduo invisível facilmente negligenciado pelo mecanismo dos espíritos fortes, mas que sempre haverá de faltar quando buscamos uma explicação total para a vida e o pensamento (JANKÉLÉVITCH, 1980a, p. 77).

O *je-ne-sais-quoi* relativo à alma poderia ser reconhecido não só por quem pretende apreender a sua natureza, mas também por quem busca identificar o modo de ligação entre ela e o segundo componente do composto. Neste aspecto, o nosso

conhecimento expressa marcada incompletude, que, igualmente constatada a partir de outros temas e experiências, expressa a própria condição humana. Ponto fundamental do pensamento jankélévitchiano, tal incompletude já teria sido diagnosticada na Patrística, como recorda o filósofo:

conheço muitas coisas, mas não conheço a maneira delas”, diz João Crisóstomo empregando a palavra *tropo*, como mais adiante o advérbio categorial pós, no seu sentido fenomênico. Por exemplo, constato como fato o *vinculum* da alma e do corpo, mas o mecanismo dessa efetividade, o Como circunstancial dessa *inesse* e os modos explicativos dessa *enousia*, permanecem incompreensíveis (Ibidem).

Em certa medida, uma dificuldade análoga poderia ser aplicada à música. Como vimos, se o “sentido do sentido”, “totalidade indivisa e impalpável” (Idem, p. 70), se aproxima à alma, os procedimentos composicionais, pontuais e identificáveis, parecem evocar a materialidade do corpo. Já mencionamos que, para Jankélévitch, a atmosfera característica a uma obra é fruto do conjunto de todos esses procedimentos. Contudo, de que modo se explica o vínculo entre algumas atmosferas em especial, como o caráter etéreo de tantas obras de Fauré, e tais procedimentos? O problema se aprofunda quando notamos, seguindo o próprio filósofo, que a reprodução de fórmulas, ou seja, a repetição de procedimentos assimilados e consagrados, se mostra insuficiente para a constituição de uma atmosfera autêntica e envolvente. Mais uma vez nos deparamos, na música assim como na constituição humana, com um “algo mais”, um “resto”, traduzido justamente como um *je-ne-sais-quoi*.

Se, nesta analogia, determinada concepção do ser humano nos serve para pensarmos a música, por sua vez, a arte sonora poderia oferecer um instrumento para abordarmos a alma humana. Migrando para a esfera poética, é a partir de metáforas musicais que Fernando Pessoa descreve a sua interioridade: “Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, tímboles e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia” (PESSOA, 1999, p. 292). Nesta tentativa aproximada de descrição, a interioridade inexprimível e incognoscível se apresenta como obra sinfônica, capaz de abarcar simultaneamente os mais variados timbres, ritmos e linhas melódicas. Para Jankélévitch, em consonância com o poeta, é justamente a possibilidade da polifonia, oferecida pela arte sonora, que nos permite

entrever a nossa complexidade interior, na qual diferentes afetos e intenções se amalgamam. Irrepresentável por meio de um discurso verbal unívoco e monofônico,

essa imanência mútua, que provoca horror ao nosso entendimento, as nossas artes procuram, ao contrário, imitar. Contudo, nenhuma delas tem maior êxito que a música, sem dúvida porque esta, armada pelo contraponto, possui mais meios que qualquer outra arte para exprimir tal compenetração íntima dos estados de alma. Eis a verdadeira missão da polifonia. Lembramo-nos do misterioso Prelúdio de *Pelléas* no qual, a partir do décimo-oitavo compasso, Debussy coloca em choque o tema de Golaud e o tema de Mélisande, exprimindo, por este recurso, a união trágica que se estabelece entre estes dois destinos. Como não se admirar também com a extrema sutileza com a qual Liszt, na *Sinfonia Fausto*, embaralha as mais opostas emoções: o amor de Fausto e a inquietude especulativa de Fausto no primeiro movimento, o amor de Fausto e o amor de Margarida no segundo, os temas se confrontam, se misturam, se contaminam mutuamente e cada um deles traz a assinatura de todos os outros. Assim faz a vida interior a cada momento: associa em contrapontos paradoxais experiências que nos parecem sem ligação, de modo que cada uma delas dá testemunho da pessoa inteira (JANKÉLÉVITCH, 1931, p. 6-7).⁵

Enquanto sob a perspectiva da obra, os temas podem se entrelaçar e se implicar, evocando assim “um estado de alma ambivalente e para sempre indefinível” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 95), sob a perspectiva do ouvinte e do intérprete verificamos outra espécie de entrelaçamento. Segundo Jankélévitch, uma composição “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 no seu devido lugar, tais possibilidades se compenetraram” (Ibidem). Seguramente, estes dois aspectos se tocam, pois as possibilidades de interpretação relativas à expressividade de uma obra, já diversas pela sua própria indeterminação semântica, se multiplicam pela superposição de linhas, sobretudo quando estas manifestam caracteres contrastantes (Cf. JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 35-36). E o mesmo vale para o ser humano, cuja composição em camadas também intensifica a sua ambiguidade, a sua imprecisão e, por que não, o seu mistério.

3. A inefabilidade: limite e abertura da experiência humana

⁵ O tema da polifonia, que permite a aproximação entre a música e a interioridade humana no pensamento jankélévitchiano, já havia sido por nós abordada no artigo “Infinidades imanentes”: afinidades entre a obra de arte e o organismo em V. Jankélévitch. No entanto, tal artigo, como já nos mostra o seu título, não tinha como foco o problema especificamente antropológico (Cf. GONTIJO OLIVEIRA, 2011).

É preciso ressaltar que, para Jankélévitch, o ambíguo, longe de ser condenado ou evitado por se mostrar “indiferente à lógica da alternativa” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 95), é respeitado como algo irreduzível. Mais que isso, é extremamente valorizado, uma vez que indica, como é o caso da música, “expressiva ao infinito”, a plurivocidade característica às experiências mais ricas da existência humana. Experiências que também se apresentam, para o pensador, como os temas filosóficos por excelência, conforme mostramos na introdução deste trabalho. Em outras palavras, o ambíguo – ou ao menos o que nos parece ambíguo, por não se conformar às categorias disjuntivas pelas quais avaliamos a realidade – pode ser sinal de *inefabilidade*. Reencontramos aqui este conceito que, de modo semelhante ao tema de um rondó, sempre retorna no interior do pensamento jankélévitchiano. Compreendido, a princípio, como sinônimo do meramente inexprimível, tal tema vai revelando, pouco a pouco, outros matizes: remete à singularidade por demais sutil para os moldes uniformes dos conceitos; sugere um transbordamento em relação às nossas capacidades cognitivas, incluindo muitas vezes não só a linguagem, mas também o entendimento; admite uma pluralidade de interpretações e abordagens.

Assim, o inefável nos diz algo fundamental sobre a natureza humana. Graças a ele, descobrimos, ainda que de modo impreciso, a nossa medida: limitando-a por um lado, ampliando-a por outro. Quanto à limitação, Jankélévitch não se cansa de enfatizar, em vários momentos da sua obra, o conhecimento parcial a que está condenado o ser humano. Tal parcialidade constitui o próprio *je-ne-sais-quoi*, fórmula que remete a um misto de saber e não saber. Esclarece o filósofo que

eu não diria mesmo: “não-sei-quê” se, de certa maneira, não soubesse muito sobre ele, se já não estivesse de algum modo imerso no segredo. Não sei quê (*quoi*), portanto apreendo algo, portanto estou vagamente a par da verdade. *Nescio-“quid”*: o que é este *noumeno*, não o sei, mas há outra coisa que sei, algo que não quero ou não posso dizer e ao qual só indiretamente faço alusão sob esta forma negativa (JANKÉLÉVITCH, 1980a, p. 60).

Poderíamos concluir que o *je-ne-sais-quoi* pressupõe certo saber na medida em que busca transmitir ou registrar, ainda que insuficientemente, certo saborear. Recorrendo à distinção terminológica entre os dois níveis do inexprimível, apresentada em *La musique et l'ineffable* e em *La mort*, o não-sei-quê não se refere, nas suas primeiras utilizações místicas e poéticas, assim como nas suas posteriores apropriações

filosóficas, ao absolutamente *indizível*, ou seja, à esterilidade do que, como a própria morte, se encontra fora da experiência possível. É antes fruto do contato com uma realidade mais que fecunda, *inefável*, à qual se confronta a nossa impossibilidade de defini-la, retratá-la e predicá-la. Portanto, o *je-ne-sais-quoi* atesta uma aproximação ao *quod* (ao fato quê), termo já citado neste trabalho, acompanhada de um afastamento em relação ao *quid* (ao que é), assim como a outras determinações categoriais da efetividade experimentada. É exatamente dentro dessa dinâmica que se costuma vivenciar a união com o divino, descrita por expressões muitas vezes paradoxais, abundantes nos relatos místicos. São João da Cruz, por exemplo, refere-se a um “*entender no entendiendo, toda ciencia trascendiendo*” (JUAN DE LA CRUZ, 2000, p. 57), assim como ao insuperável descompasso entre o “saber sentir” e o “saber dizer” (Idem, p. 739-740), indícios dessa “ciência em claro-escuro própria a um mistério nem escondido nem patente, mas antes escondido pela metade, escondido quanto à sua natureza, patente quanto ao seu ‘há’ (*il y a*)” (JANKÉLÉVITCH, 1986, p. 152).

A estrutura do semi-saber místico, relativo a uma entrevista do Sumo Inefável, repete-se em outras experiências humanas. Ainda no campo da inefabilidade, agora transferida ao nível da imanência, um evento musical desponta como privilegiado exemplo de uma presença marcante, inegável, comovente, cuja qualidade, no entanto, nunca será satisfatoriamente descrita, decifrada, transmitida. Isto porque, como a experiência mística, a música, abstraída dos possíveis textos que a acompanham, “*no tiene letras*” (TERESA DE JESÚS, 1995, p. 424). Por outra via de explicação, que também reforça a diferença entre a estrutura do significado e a estrutura dos signos, a música se revela inefável por possuir um número maior de teclas que o teclado oferecido pela linguagem e pelas categorias do entendimento.⁶ Neste sentido, o semi-saber se manifesta, nas duas áreas em questão, por uma expressão deficiente, truncada e, em alguns casos, absolutamente incompatível com a fecundidade vivida. De acordo com o filósofo,

o homem, ao escutar o inefável, não sabe o que fazer para se elevar à altura do que saboreia. (...) Deve-se, portanto, perdoar o ouvinte do *Andante spianato* caso ele não saiba como agradecer nem se colocar à altura daquilo que saboreia. Deve-se perdoá-lo caso ele celebre de modo desmedido aquilo que é incomensurável a toda

⁶ “Ora, o teclado da linguagem não possui número suficiente de teclas para exprimir as nuances infinitamente diversas do pensamento e da paixão” (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 210).

celebração: pois só balbuciando abordamos o inefável, *balbuciendo*, como já dizia João da Cruz (JANKÉLEVITCH, 1983, p. 125).

O saber incompleto, com repercussões no campo da linguagem, não se restringe ao místico ou ao ouvinte musical, atingindo igualmente o indivíduo que se perscruta. Como já mencionado na referência de Jankélévitch a João Crisóstomo, é a partir de uma semi-gnose que nos compreendemos como “composto”: identificamos duas instâncias fundamentais que nos constituem, constatamos *que há* entre elas um vínculo necessário, porém desconhecemos *de que modo* tal vínculo se dá. Não só neste aspecto mais especulativo, mas também em questões existenciais decisivas, o *Nescio-quid* se faz notar. Este será experimentado, por exemplo, no momento em que o indivíduo se pergunta sobre a sua vocação humana, por um lado, pressentida, mas por outro, sempre obnubilada. Referindo-se justamente ao inefável existencial, afirma o filósofo: “eis o próprio mistério do nosso destino, o nosso destino é, portanto, literalmente um *nescio-quo* e um *nescio-unde*; esse destino duro e mole consiste, ao mesmo tempo, em alcançar algo sem saber o que seja, em saber que se é antes de saber quem se é” (JANKÉLEVITCH, 1980a, p. 60). Nesta reflexão, ecoa um dos mais famosos aforismos de Angelus Silesius, tantas vezes citado por Jankélévitch ao longo da sua obra: “O que sou eu não sei. O que sei eu não sou. Uma coisa e uma não coisa, um pontinho e um círculo” (ANGELUS SILESIUS, 2005, p. 63). Construção que traduz a estrutura mista de saber e não saber tão característica ao não-sei-quê jankélévitchiano: se o que sou, eu não sei; se o que sei, eu não sou; ainda sei *que sou* (*Scio quod*)!

Inevitavelmente, a incompletude relativa ao autoconhecimento há de gerar, no sujeito, algum grau de angústia.⁷ É o que nos mostra, de maneira emblemática, a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, cujo protagonista experimenta o dilacerante sofrimento de um saber insuficiente a respeito de si mesmo. Graças ao oráculo proferido pela pitonisa de Apolo, Édipo sabe *que* matará o pai e se relacionará sexualmente com a mãe, no entanto desconhece *quem* são os seus verdadeiros progenitores. Embora não seja mencionado pelo filósofo contemporâneo, o conflito edipiano não exemplifica a semi-gnose que se estende, em alguma medida, a toda a condição humana?

⁷ O pensamento de Jankélévitch reveste-se, assim, de uma tonalidade trágica, que, provavelmente herdeira da filosofia da vida de Georg Simmel, se encontra ausente das páginas de Bergson (Cf. LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 46, nota 29).

Não obstante, enquanto no desfecho da tragédia o saber se completa de uma vez por todas, unindo o *quod* aos predicados circunstanciais, o não-sei-quê em Jankélévitch nunca será definitivamente elucidado. No máximo, o mistério poderá ser entrevisto no aparecer-desaparecendo de um breve instante. A impossibilidade de se superar o não saber se evidencia, no que tange à autoconsciência, especialmente na nossa relação com a (própria) morte. Sabemos *que* ela virá, porém não temos acesso a *o que* ela é, assim como não temos acesso ao *modo* nem, sobretudo, ao *quando* da sua chegada. É o que explica Jankélévitch, aludindo a Simmel e a Pascal:

Já mostramos como a ambivalência dos nossos sentimentos no que concerne o futuro e a aventura se devia à nossa semi-previsão da morte: essa disparidade de uma gnose absolutamente certa quanto ao fato e absolutamente incerta quanto à data inspirou em Georg Simmel profundas reflexões sobre a mediania do homem. ‘Tudo o que conheço’, escreve Pascal, ‘é *que* logo devo morrer, mas o que mais ignoro, é a própria morte...’ O fato é certo, estejam prontos, portanto, a toda eventualidade. O fato é certo, mas a hora é incerta: todas as esperanças são, portanto, permitidas (JANKÉLÉVITCH, 1980a, p 85).

Nesta passagem, identificamos um termo fundamental para a compreensão do ser humano: a mediania. Desde a Grécia Clássica, a reflexão antropológica, em busca dos nossos traços específicos, nos colocou numa posição intermediária entre a divindade e os demais seres vivos. Se partilhemos a mortalidade e a corruptibilidade destes últimos, só nós participamos da razão plenamente manifestada na primeira. Também Jankélévitch recorre a esse *topos*, justificando a nossa mediania constitutiva justamente pela impossibilidade de conciliarmos alguns pares de alternativas. Quanto ao saber, ou provamos, como já explicitado, a efetividade e não sabemos em que ela consiste, ou, como ocorre com mais frequência na vida do “intervalo”, seja no plano da empiria, seja da inteligência metaempírica (Cf. JANKÉLÉVITCH, 1986, p. 154-155), detectamos as características de um objeto ou de uma relação conceitual, sem, no entanto, experimentarmos a “pulsção” interna do que analisamos. Por outro lado, a condição mortal e consciente que nos distingue tanto de Deus, imortal e consciente, quanto dos animais irracionais, mortais e inconscientes, é apresentada por Jankélévitch como a única alternativa à nossa condição primordial, extraída de certa leitura do mito da queda judaico-cristão, na qual seríamos simultaneamente imortais e inconscientes. Assim, a mediania do ser humano também se expressaria pela impossibilidade de unir a imortalidade à (auto)consciência:

A criatura, antes de ter provado do fruto da consciência, era quase como Deus, mas somente *quase*. Quase-divina, isto é: não totalmente, pois se ela mantinha a sua imortalidade e felicidade graças aos frutos da árvore da vida, faltava-lhe a consciência, dom perigoso prometido pela árvore da discriminação do Bem e do Mal. O homem, seduzido por essa perigosa promessa, é tentado a deixar para trás a alternativa, acumulando as duas vantagens: a imortal plenitude da vida e a consciência, sem pagar o resgate. (...) O pecado (se assim pudermos dizer) era permanecer imortal e saber-se imortal. Os dois juntos. É essa impossibilidade que a consciência não mais inocente fabula para o seu próprio uso ao contar o mito de uma punição (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 80-81).

Portanto, o lugar intermediário no qual nos situamos, ao implicar uma relação com o Absoluto, pressupõe, necessariamente, uma concepção do Absoluto. Como vemos na passagem supracitada, Jankélévitch repete alguns predicados que, desde a Antiguidade, demarcam os pontos mais essenciais de semelhança e dessemelhança entre o ser humano (pós-queda) e o divino. Além da partilha da consciência e a oposição entre mortalidade e imortalidade, o filósofo defende, em outro momento da sua obra, estreito parentesco entre a criatura humana e o Criador, justificada, precisamente, pelo ato de criar. É o que a seguinte pergunta, formulada em tom de desafio, nos aponta: “O segundo criador, *alter conditor*, terá êxito em prolongar a criação divina para além do sétimo dia?” (JANKÉLÉVITCH, 1986, p. 40) A compreensão do ser humano a partir da sua continuidade com o divino também se verifica pela identificação de um mistério tanto na criatura-criadora, aspecto já abordado neste trabalho, quanto no Criador. Apesar do seu declarado agnosticismo, o discípulo de Bergson não deixa de considerar o “mistério de Deus” como um dos exemplos máximos da inefabilidade. Este encontro entre o humano e o divino pelo que há de insondável em ambos não é tema estranho à tradição patrística, tão cara ao filósofo. De acordo com Gregório de Nissa, em *A criação do homem*, só seremos uma imagem verdadeira do Criador se manifestarmos todos os seus atributos e

visto que, portanto, entre as propriedades que devem ser consideradas na natureza divina está a incognoscibilidade da essência, nisto também a imagem deve assemelhar-se ao seu arquétipo. Se a natureza da imagem pudesse ser “apreendida”, enquanto o protótipo está acima de nossa compreensão, esta diversidade de atribuições provaria o fracasso da imagem. Mas, uma vez que não chegamos a conhecer a natureza da nossa inteligência, que é à imagem de seu Criador, isso demonstra de modo perfeito a semelhança com Aquele que a domina, expressando através do mistério que nela está a natureza “incognoscível” (GREGÓRIO DE NISSA, 2011, p. 76).

Seria admissível afirmar que em tudo o que é animado repousa certo ar de mistério. Contudo, a nossa espécie possui algo mais que parece ampliar a incógnita da vida. Segundo Gregório de Nissa, é exatamente o funcionamento da inteligência humana – faculdade de natureza simples, articulada à diversidade dos sentidos – que se mostra inapreensível. Também em Aristóteles, a inteligência – um dos nossos traços distintivos – não é inteiramente compreendida pela inteligência que reflete sobre si mesma. Isto porque “saber quando, como e de onde os seres que participam desse princípio recebem dele a sua parte, constitui um problema extremamente difícil” (ARISTÓTELES, 1961, p. 61). Na sua tentativa de resposta, o enigma não é completamente elucidado: o Estagirita só pode dizer que a inteligência, única faculdade divina da alma, “vem de fora”, $\theta\upsilon\pi\rho\alpha\theta\epsilon\nu$, através de uma porta (Ibidem). Como vimos anteriormente, para Jankélévitch, o mistério humano se justifica, em parte, pela nossa complexa textura interior, que implica, como na arte que melhor a espelha, a impossibilidade de compreensões precisas, de descrições unívocas.⁸

Neste aspecto em particular, a compreensão antropológica do autor repercute na sua concepção da obra de arte, “quintessência do fazer” (JANKÉLÉVITCH, 1980a, p. 51) humano. Se “o sabor de um fruto, o aroma de um vinho, o perfume de uma rosa” já possuem, individualmente, qualidades irreduzíveis a conceitos, a obra de arte carrega em si não apenas a inefabilidade da mera sensação, mas também a plurivocidade da subjetividade que a gerou, o que dificulta ainda mais o aprisionamento da experiência artística em termos excludentes. Em outras palavras, a ambiguidade da vida se deixa revelar na obra, potencializando o “expressível ao infinito” que é o próprio inefável. Acreditamos que, juntamente com o refinamento intangível próprio à obra examinada, esta seja uma das prováveis justificativas para a distinção entre o incomparável odor de Veneza e o indescritível mistério da *Balada em fá sostenido* de Fauré, tematizada na seguinte passagem de *La musique et l'ineffable*:

E assim como nenhuma leitura pode suprir o amor real de uma mulher real, assim como, segundo Proust, nenhuma descrição, por mais alucinante que seja, pode fornecer uma ideia de Veneza àqueles que lá nunca estiveram efetivamente e não aspiraram o seu odor, nenhuma imaginação pode antecipar nem representar a si

⁸ “Sempre significativa de modo geral e jamais em particular, não é a música o campo da ambiguidade? Assim são a alma, a liberdade e a vida, que, embora evidentes no conjunto e como efeito de massas, mostram-se sempre passíveis de serem desmentidas e contestadas em pontos e detalhes específicos” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 70).

mesma o que há de indefinível na *Balada em fá sostenido* de Gabriel Fauré sem tê-lo provado. No entanto, para aqueles que tiveram, debaixo dos seus dedos, o mistério de seis sostenidos, que o sentiram palpitar sobre as teclas negras e brancas, algo de *completamente outro* ressoará, sobre o qual ninguém poderá sugerir a ninguém. Não há um universo, há diversos universos e uma infinidade de universos, há universos de universos entre a *Balada* cuja análise temática elaboramos e aquela que tocamos no teclado de marfim. E o próprio odor de Veneza, embora *sui generis*, é uma qualidade específica bastante grosseira perto da embriaguez sutil e do delírio irrepresentável, θειᾶ μαγικᾶ, que a *Balada* provoca em nós (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 105-106).

Fomos reconduzidos ao tema do inefável ao nos depararmos com a relação entre o humano e o divino, que, talvez em diferentes medidas, partilham o atributo da incognoscibilidade. Contudo, se tanto o inefável humano quanto o inefável artístico-musical denotam um aumento da ambiguidade (frente ao mecanismo ou até mesmo aos demais seres vivos, por um lado, e à linguagem verbal de cunho demonstrativo, por outro), parece-nos estranho à primeira vista que este último predicado também seja atribuído ao divino. Tal estranhamento poderia ser dissolvido por, no mínimo, duas vias. Em primeiro lugar, o método apofático aproxima o Absoluto a um registro de indeterminação. É o que ocorre, por exemplo, na *Teologia Mística* de Pseudo-Dionísio Areopagita, na qual a Causa Suprema é descrita a partir das seguintes negações:

não é número nem ordem, nem magnitude nem pequenez, nem igualdade nem semelhança nem dessemelhança. Não é móvel nem imóvel nem descansa. Não é luz, nem vive, nem é vida. Não é substância, nem eternidade, nem tempo. (...) Não é treva nem luz, nem erro nem verdade. Absolutamente nada se pode afirmar nem negar sobre ela” (PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA, 1990, p. 379).

Não poderíamos deixar de ressaltar, neste trabalho também composto por um tema musical, que Jankélévitch identifica na arte sonora estrutura bastante similar ao não-sei-quê divino. Segundo Jankélévitch, a música se situa “para além das categorias do cômico e do trágico e nas profundidades mesmas da vida” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 85), revelando-se, deste modo, “ao mesmo tempo expressiva e inexpressiva, séria e frívola, profunda e superficial, dotada e não dotada de sentido” (Idem, p. 5). Tal imprecisão semântica da música – assim como a indeterminação do Absoluto – poderia ser lida apressadamente como signo de ambiguidade por aquele que busca conformar em categorias disjuntivas uma realidade que as ultrapassa. Manifestando atitude contrária a essa tendência, Jankélévitch enfrenta o desafio de abordar a música na sua irreduzível abertura, ou seja, como “*espressivo inexpressivo*”, à semelhança do místico

que, com os seus oximoros, não prescinde de se referir ao divino – “escuridão luminosa”, “solidão sonora”, “música calada” – mantendo a sua insuperável diferença em relação aos ditames do princípio da não contradição.

Concentrando-nos, por mais um momento, na pretensa ambiguidade divina, outros motivos parecem sustentá-la na obra do filósofo. Não só o Princípio indeterminado, mas também o Deus relacional é capaz de assumir ares ambíguos a partir da perspectiva humana. Segundo Jankélévitch, para quem, de certo modo, “Deus é obstinadamente ambíguo, desconcertante, invisível” (JANKÉLÉVITCH, 1966, p. 396), mas não completamente inaudível⁹, torna-se necessário aguçar os ouvidos a fim de discernir o profundo silêncio que caracteriza a resposta divina aos nossos anseios. Inefável pela indeterminação aberta do seu conteúdo, o silêncio de Deus, tematizado em *La mort* e em *La musique et l'ineffable*, aproxima-se uma vez mais à “maneira ambígua pela qual a música nos responde” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 107).

E, inusitadamente, até mesmo o Deus encarnado, cujo grau de indeterminação se reduz ao adquirir um rosto, um gênero, uma morada geográfica e histórica, não está isento de ambiguidade. Explica o filósofo que Cristo, ao longo da sua vida, era portador de uma divindade ambígua. Assim nos confirma o próprio Evangelho, nas variadas respostas dadas pelos discípulos à pergunta do Mestre: “Quem dizem os homens que sou?” (Mc 8,27). Diante do extraordinário misto de humanidade e divindade que constitui a figura de Cristo, a ambiguidade só será dissipada, destaca Jankélévitch, mediante os sinais da morte na cruz e da ressurreição (JANKÉLÉVITCH, 1980b, p. 143-144). Aqui se verifica, portanto, estreito vínculo entre a pessoa do Nazareno e a pessoa humana, tão cultivado, a partir de outras justificativas, pela antropologia medieval. Cada uma dessas pessoas expressa, a seu modo, a imprecisão do seu significado mais essencial, a ser delimitado pelo fim da sua trajetória terrestre. Mais uma vez a vida humana se encontra com a música, cujo sentido – leia-se a atribuição de uma atmosfera característica a determinada tonalidade ou procedimento composicional – só se revela *a posteriori*. Defende o filósofo que

retrospectivamente, a música terá tido a sua significação própria e até mesmo a sua metafísica, embora nunca seja possível precisar a sua intenção de maneira unívoca no momento em que está sendo executada. É esta a finalidade da vida, sobre a qual

⁹ Citando a tradição bíblica, o filósofo contrapõe a impossibilidade de contemplar Deus face a face à possibilidade de ainda experimentá-lo como Palavra (Cf. JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 185).

Bergson afirma que é sempre retrospectiva e jamais antecipada... (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 80-81)

Voltando à figura de Cristo, vale lembrar que, além da ambiguidade, também ressoa nele a primeira “voz” fundamental ao humano: a brevidade. Isto porque, dentre as múltiplas imagens e cenas protagonizadas por Jesus no Novo Testamento, Jankélévitch concede especial destaque ao seu encontro póstumo com os discípulos de Emaús (Lc 24,13-35). Nesta passagem, o filósofo identifica um dos conceitos centrais do seu pensamento: o “quase-nada” (“*presque-rien*”). Os olhos dos discípulos se descerram, reconhecendo o Mestre na fração do pão, porém tal reconhecimento não passa de um “reconhecimento-relâmpago, reconhecimento-centelha” (JANKÉLÉVITCH, 1980b, p. 167), posto que, no momento mesmo em que é reconhecido, o Cristo se esvai. E este “aparecer-desaparecendo” é, como vimos, a própria condição de possibilidade do encanto humano e musical.

Se, na impossibilidade de reter o encanto, de apreender de uma vez por todas o *quod*, verifica-se a limitação do ser humano, nela também se manifesta a sua especial abertura. Não nos é completamente vedado o contato com algo que nos expande para além da empiria ou da ciência construída sobre relações. Tampouco nos são vedadas certas vivências que transcendem o campo do logos demonstrativo, apontando, assim, para o excesso não verbal da bagagem humana. E este excesso, que ademais somos capazes de reconhecer, se reflete, para Jankélévitch, especialmente na apreciação musical. A música, assim como a contemplação silenciosa, “alivia o peso do logos, desfaz a hegemonia esmagadora da palavra: impede que o humano se identifique exclusivamente com o falado” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 173). Deste modo, as possibilidades humanas, questão fundamental da antropologia filosófica, ultrapassam o nível da dizibilidade, assim como do entendimento conceitual que geralmente o acompanha.

Conclusão

“Uma composição musical profunda é como uma rica natureza interior cujas aptidões e personalidade não somos capazes de apreciar desde a primeira tarde” (Idem, p. 91). Nesta afirmação, Jankélévitch refere-se à fecunda abertura de sentido contida em duas realidades submetidas ao tempo, cuja profundidade inabarcável pelo discurso e

inatingível por uma tomada instantânea exige, de quem pretende explorá-las reflexivamente, um mergulho também efetuado ao longo do tempo.

No que concerne aos temas aqui trabalhados, tal mergulho incluiu particularmente o percurso pela estética musical e pela antropologia jankélévitchianas. Contudo, acreditamos que estas só poderão ser de fato “entrevistas” quando reconhecermos alguma sintonia entre a perspectiva em questão, por um lado, e o modo como já experimentamos a música e nos experimentamos, por outro. Caso contrário, a inefabilidade e o encanto identificados por Jankélévitch – e também por outros autores – na arte sonora e na interioridade humana se revelariam absolutamente vazios.

Cientes de que cada um dos campos abordados representa um manancial infinito, este artigo não poderia senão delinear alguns traços fundamentais partilhados pelo musical e o humano dentro de um pensamento que, a nosso ver, também se revela “expressivo ao infinito”, por sua densidade, nuances e teor poético. Assim como “a profundidade musical remete à nossa própria profundidade” (Idem, p. 92), o pensamento jankélévitchiano remete à profundidade de todos os temas que privilegia. Estes, repetindo a dinâmica de certas composições polifônicas, “confrontam-se, misturam-se e contaminam-se mutuamente e cada um deles traz a assinatura de todos os outros”. É assim que temas como o perdão, a caridade, a inspiração artística, a música, a experiência mística e, até mesmo, a figura divina, se entrelaçam ao refletirem, cada qual ao seu modo, traços como a brevidade, a singularidade, a inefabilidade, a ambiguidade e a gratuidade. Traços que a música, na sua semelhança com quem a cria, interpreta e aprecia, parece amplificar.

Referências bibliográficas

- ANGELUS SILESIUS. *El peregrino querúbico*. Edición y traducción de Luís Duch Álvarez. Madrid: Siruela, 2005. 327p.
- ARISTÓTELES. *De la génération des animaux*. Texte établi et traduit par Pierre Louis. Paris: Les belles lettres, 1961. 231p. (Universités de France).
- BERGSON, Henri. *Cartas, Conferências e outros escritos*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974. 514p.
- GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo: o que é filosofar sobre a arte?* Tradução: Érico Nogueira. São Paulo: É realizações, 2010. 223p.
- GONTIJO OLIVEIRA, Clovis Salgado. “Infinidades imanentes”: afinidades entre a obra de arte e o organismo em V. Jankélévitch, leitor de Bergson. *Síntese*:

- Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v.38, nº 121, p.211-234, Maio/Agosto 2011.
- GREGÓRIO DE NISSA. *A criação do homem; A alma e a ressurreição; A grande catequese*. Tradução: Bento Silva Santos. São Paulo: Paulus, 2011. 387p. (Patrística, 29).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Bergson*. Paris: Félix Alcan, 1931. 300p.
- _____. *L'alternative*. Paris: Felix Alcan, 1938. 221p.
- _____. *La mauvaise conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- _____. *La mort*. Paris: Flammarion, 1966.
- _____. *Le nocturne*. In: *La musique et les heures*. Paris: Seuil, 1988. 293p.
- _____. *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983. 194p.
- _____. *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien. La manière et l'occasion*. Paris: Seuil, 1980a. 147p. v.1.
- _____. *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien. La méconnaissance, le malentendu*. Paris: Seuil, 1980b. 248p. v. 2.
- _____. *Le pur et l'impur*. Paris : Flammarion, 1960. 284p. (Bibliothèque de Philosophie Scientifique).
- _____. *Philosophie première: introduction à une philosophie du presque*. Paris: Quadrige/PUF, 1986. 268p.
- _____.; BERLOWITZ, Beatrice. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard, 1978. 265p.
- JERPHAGNON, Lucien. *Vladimir Jankélévitch ou de l'Effectivité*. Paris : Seghers, 1969. 184p. (Philosophes de tous les temps).
- JUAN DE LA CRUZ. *Obras completas*. 7. ed. Preparada por Eulogio Pacho. Burgos: Monte Carmelo, 2000. 1.341p. (Colección Maestros espirituales carmelitas; 3).
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Bergson e Jankélévitch. Estudos avançados*, São Paulo, v. 10, nº 28, p.333-345, Set./Dez. 1996.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Charis: essai sur Jankélévitch*. Traduction: Antoine Bocquet. Milão: Mimesis, 2013. 184p.
- _____. Lo "charme" della musica. In: *La musica e l'ineffabile*. Traduzione e introduzione di Enrica Lisciani-Petrini. Napoli: Tempi Moderni, 1985. 216p.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 534p.
- PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. *Obras completas del Pseudo-Dionisio Areopagita*. Edición de Teodoro H. Martin. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1990. 418p. (BAC, 511).
- TERESA DE JESÚS. *La vida, las moradas*. PML, 1995. 443p. (Clásicos españoles).
- VAZ, Henrique C. de Lima. *Antropologia Filosófica I*. 6.ed. São Paulo: Loyola, 2001. (Filosofia)