

Em busca da ipseidade musical: **A música e o inefável**, de Vladimir Jankélévitch

Clóvis Salgado Gontijo *

Recebido em: 12/05/2017

Aceito em: 21/05/2017

A música e o inefável, de Vladimir Jankélévitch (1903-1985), ganhará sua primeira tradução em língua portuguesa, a ser publicada proximoamente em território nacional.² O volume, por nós traduzido e prefaciado, integrará a coleção “Estudos”, da Editora Perspectiva, que, ao longo de sua trajetória, vem demonstrando raro empenho na difusão, em nosso país, de títulos fundamentais no campo da filosofia da arte e, mais especificamente, da estética musical legados pelo século XX, como **Filosofia em nova chave** e **Sentimento e forma**, de Susanne Langer.

Publicada, em 1961, pela primeira vez em sua versão integral, **A música e o inefável** pode ser incluída, sem hesitação, entre tais títulos. A relevância da obra em questão se manifesta, sobretudo, em sua particular abordagem da arte sonora, fruto de um pensamento singular, no qual confluem harmoniosamente diversos vetores, como a filosofia ocidental, a literatura russa, as intuições de artistas, os relatos de místicos cristãos.

De acordo com Umberto Eco, em **A definição da arte**, a reflexão estética depara-se, ao empreender sua tarefa primeira, ou seja, ao tentar definir seu “objeto” de estudo, com o inevitável problema da inefabilidade. E a fim de lidar com o que há de inexprimível no cerne da obra de arte e da experiência artística, os teóricos da estética tendem a optar por um dentre os seguintes caminhos: o primeiro, que busca “a definição ‘essencial’ do inefável” (ECO, 2001, p. 163); o segundo, que se dedica à “análise das estruturas que geram a impressão psicológica de inefabilidade”. (ECO, 2001, p. 163). Explica o filósofo italiano que, já no tratado

* Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE). Professor assistente. Possui dupla formação em Música e Filosofia. Doutor em Estética e Teoria da Arte pela Facultad de Artes/Universidad de Chile. Pós-doutor pela Escola de Música da UFMG.

² Estima-se que a obra seja publicada no primeiro semestre de 2018.

Do sublime, de Pseudo-Longino, observa-se marcada preferência pelo segundo caminho, que se firmará como aquele mais trafegado ao longo de nossa tradição estética.

Tal preferência pode ser facilmente justificada: o tratamento verbal do inefável e, mais que isso, a tentativa de definir sua essência, característicos ao primeiro caminho, implicam, aparentemente, intransponível paradoxo. Ainda assim, é por essa via de exceção que se moverá a reflexão estético-musical jankélévitchiana, sintetizada em **A música e o inefável**, obra que não se exime de enfrentar o mencionado desafio.

Consciente da possível contradição contida nos discursos teóricos orientados ao inefável, o filósofo francês, autor de um estudo sobre a ironia³, afirma, no terceiro capítulo da obra por nós traduzida: “E já que até mesmo nós pretendemos falar sobre o indizível, falemos sobre ele pelo menos para dizer que não precisamos falar sobre ele e para desejar que esta seja a última vez...” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 102)

Na verdade, Jankélévitch nos ensina, ao longo de **A música e o inefável**, que, se há uma interdição lógica para se falar sobre o indizível (inexprimível negativo), ainda há espaço para certa aproximação verbal do inefável (inexprimível positivo), dentro do qual se destaca o inefável musical. Apesar de inapreensível e irreduzível a definições nominais, este ainda poderia ser “roçado” (*effleuré*) pelo pensamento e pela linguagem, quando investigamos a pergunta primeira da estética musical: “O que é a música?” Com esta pergunta, formulada pelo compositor Gabriel Fauré, o filósofo abre seu texto, admitindo, desde o início, a presença de um “ponto intraduzível” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 5) no âmago da arte sonora. Assim, se retomarmos os principais eixos articuladores da reflexão estética (eixo da obra, da criação, do receptor e do intérprete), verificaremos que todos estes aparecem no livro recém-traduzido com o intuito maior de nos dizer algo sobre a ipseidade da arte sonora. Poderíamos tomar precisamente este ponto como mote para nossa revisão de **A música e o inefável**, uma vez que, também a partir dele, enunciase, sob diferentes ângulos, a diferença fundamental entre a arte examinada e a linguagem verbal.

Já no primeiro capítulo da obra, intitulado “A ética e a metafísica da música”, o autor aborda os efeitos da arte musical sobre o ouvinte não para tratar de um aspecto psicológico, sociológico ou restrito à estética da recepção, mas, como

3 Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'Ironie**. 1. ed. Paris: Alcan, 1936.

anunciamos, para se acercar de uma característica específica da música. Novamente, é um compositor, desta vez Franz Liszt, quem chama sua atenção para o vigoroso “poder da música”⁴. (JANKÉLÉVITCH, 1983, p.7). Este, segundo a leitura do filósofo, reflete um modo de atuação único, que, como explicará mais tarde, não se realiza graças a uma sucessão de argumentos, mas de uma só vez, pela imersão do ouvinte numa atmosfera destituída de causas definidas. Retomando a herança platônica, Jankélévitch nos mostra como tal modo de atuação foi capaz de gerar sérias desconfiças no “homem que chegou à idade da razão” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 8), temeroso em saborear esta música que, como a mulher e a noite, o desloca da lucidez e da disposição necessária não só ao conhecer, mas também ao bem agir. Estes preconceitos contra a experiência musical, presentes não só na Antiguidade Clássica, mas ainda no fim do século XIX, em textos da segunda fase de Nietzsche e em Tolstói, são interpretados pelo filósofo contemporâneo como um primeiro contraste entre o *melos* e o *logos*. Enquanto o segundo busca nos *convencer*, o primeiro busca nos *persuadir*. Mas atenção: a música humana, fruto de uma cultura, dotada de uma harmonia e de uma metronomia, “não desmente o logos” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 12) e, assim, em muito dista do canto irracional das sereias. Por conseguinte, torna-se necessário precisar ainda mais o “poder” específico da música, distinguindo-o da sedução, da encantação, do enfeitamento.

Chega-se aqui a uma das principais contribuições da estética musical jankélévitchiana, a ser explorada no terceiro capítulo da obra (“O encanto e o álbi”): a aplicação da categoria do encanto (*charme*) à música. Contribuição que afasta o *melos* do dionisiaco e da negatividade ética associada à “musa cariana”⁵ (IDEM, p. 13). Uma composição musical não opera por magia, ou seja, não transforma nem subjuga o ouvinte: permite-nos apenas descobrir, por um breve, mas significativo instante, “nossa alegria profunda, nossa alegria ignorada, não reconhecida, nossa alegria essencial escondida sob as preocupações e recoberta por paixões mesquinhas.” (IDEM, p. 159). O encanto da arte sonora está, portanto, permeado pela positividade do inefável.

Se a recepção da música, suscitada por uma problemática de ordem ética, nos aproxima à identidade da arte em questão, neste caso, ao seu *modus operandi* e à categoria estética a ela mais condizente, algo semelhante ocorre ao analisarmos,

4 Die Macht der Musik (1849). Lied de Franz Liszt sobre poema da duquesa Hélène d’Orléans.

5 Expressão utilizada por Platão no livro VII de *As Leis*, 800e.

a partir de uma problemática metafísica, a criação musical. Na seção “Música e ontologia”, que encerra o primeiro capítulo da obra, o autor revisita sucintamente o lugar ocupado pela arte sonora na metafísica do belo schopenhaueriana. Embora admita a originalidade e a profundidade desta proposta, Jankélévitch expressa certa incompreensão diante da supremacia da música no rol das artes, uma vez que essa lida intrínseca e radicalmente com o tempo, uma das formas *a priori* que deveria ser superada, de acordo com Schopenhauer, na contemplação pura proporcionada pela fruição estética.

Afirma Jankélévitch que se compreenderia o favoritismo da arte musical “se o tempo fosse a essência do ser e a realíssima realidade: é o que diz Bergson, mas não é em absoluto o que diz Schopenhauer.” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 20) Estas palavras sugerem um dos motivos que, neste autor, discípulo de Bergson, concorre, juntamente com a inefabilidade, para a elevação da música frente não só às demais artes, mas a outros modos de expressão: sua radical inscrição no tempo.⁶

No entanto, a grande crítica tecida em “Música e ontologia” à reflexão schopenhaueriana da música concerne à subordinação de uma composição musical sensível a um modelo suprassensível, algo que também se verifica, à sua maneira, em místicos e pensadores de filiação neoplatônica. Segundo o autor de **O mundo como vontade e como representação**, o fenômeno musical (inserido no sistema tonal, vale esclarecer!) expressaria elementos subjacentes à estrutura da *physis*, como: nas constantes alternâncias entre seus momentos de tensão e repouso, a própria inquietude da Vontade; na organização de suas linhas e acordes, a “escala cosmológica dos seres” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 21); e, na polaridade constituída pelos modos maior e menor em que se manifestam os “dois grandes *ethoi* do humor subjetivo, serenidade e depressão”. (JANKÉLÉVITCH, 1983, p.21)

Nesta crítica a Schopenhauer, identificamos uma das teses centrais de **A música e o inefável**. Ao fazer da música sensível o espelho da Vontade ou da ordem do mundo, o filósofo alemão acaba por reduzir a preciosidade da experiência musical, por ele proclamada. Tal preciosidade, igualmente reconhecida por Jankélévitch, só seria plena de fato no momento em que a música se revelasse autônoma, ou seja, no momento em que fosse apreciada pelo que ela própria oferece e não pela realidade para a qual aponta.

⁶ Este motivo será focalizado no terceiro capítulo da obra, em especial nas seções 2 (“A miragem espacial”) e 3 (“A temporalidade e o noturno”).

Como sugere o filósofo contemporâneo, a concepção de uma metamúsica, presente em Schopenhauer e em outros autores, poderia ser motivada por uma analogia inadequada entre a arte sonora e a linguagem verbal. Já que, no nível de um discurso ou de uma reflexão ponderada, os signos devem remeter a um pensamento que os antecede, também uma composição musical deveria “encarnar” uma “ideia” externa a ela. Este preconceito metafísico, que coincide com um preconceito linguístico, afeta diretamente o modo pelo qual se compreende a criação musical. Se há uma metamúsica que sustenta a música sensível, abre-se margem para uma interpretação do compositor como uma espécie de “antena” que apenas “recolhe”, transferindo para o plano sensível, as frequências de uma obra suprassensível e preexistente. Jankélévitch mostra-se diametralmente contrário a tal interpretação, característica a uma “estética exemplarista”. (JERPHAGNON, 1969, p. 65).

A criação musical não poderia se limitar à transcrição de uma “ideia” acabada, uma vez que participam de seu processo as resistências ou potencialidades insuspeitas trazidas pela fonte sonora com a qual o compositor trabalha direta ou mentalmente. Esta ação do instrumento sobre a intenção também se repete na improvisação musical, prática incluída no leque de interesses do filósofo. É curioso observar, a essa altura, a valorização da corporeidade, dimensão que não se mostra prioritária numa filosofia que privilegia o imaterial, o impalpável e o intangível, como o encanto difuso e não localizável ou o “inocente e tão fugidivo movimento da caridade”. (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 152).

Ao abordarmos a criação musical, a partir de seus preconceitos metafísicos e linguísticos, tocamos o eixo da obra. A frequente analogia entre a música e a linguagem nos leva a crer, com frequência, que uma composição seja capaz de transmitir um significado não só anterior, mas também de natureza distinta à de seu signo. Nessa perspectiva, como a palavra que indica uma referência não verbal, a obra musical enunciaria um dado não sonoro, como uma imagem, uma cena, uma narrativa, um sentimento ou um pensamento. Chegamos aqui ao problema da expressão musical, que, central à filosofia da música, é especificamente examinado pelo autor ao longo de “*O espressivo inexpressivo*”, segundo capítulo de **A música e o inefável**.

Cabe sublinhar que Jankélévitch investiga a possibilidade expressiva da música na medida em que esta é capaz de contribuir para uma aproximação à ipseidade musical. Dizer que as notas expressam à maneira das palavras e, assim, identificar

a música com uma linguagem seria uma forma de responder à questão formulada por Fauré. Evidentemente, como já poderíamos supor, o filósofo francês não define a música como uma linguagem, posto que desconsidera a linguagem corpórea ou intrínseca (ressaltada, por exemplo, na obra de Leonard B. Meyer), levando em conta apenas a linguagem referencial.

Contudo, tal perspectiva não faz de **A música e o inefável** um exemplar de uma estética musical formalista, aos moldes das ideias condutoras defendidas por Eduard Hanslick em seu clássico **Do belo musical**. Vejamos por quê. De acordo com Jankélévitch, a música não é uma linguagem nem simples “meio” de expressão, termo que implica a posição subalterna e, até mesmo, utilitária do evento acústico em relação a um conteúdo (independente) a ser expresso. Ainda assim, para o filósofo contemporâneo, a arte examinada se apresenta como um “modo” de expressão, uma vez que o privilégio concedido à linguagem em nossa cultura não deveria obscurecer os outros “modos” de expressão de que dispomos. Esta consciência, vale dizer, revela-se fundamental para a antropologia do filósofo, pois permite a ampliação da experiência humana para além do logos, acolhendo o “balbucio” (São João da Cruz) (p. 125), o “cochichar dos amantes” (São Francisco de Sales) (p. 184-185), a música, o silêncio. Como sintetiza, em tom proverbial, no último capítulo da obra, dedicado justamente à interseção entre estes dois últimos temas (“Música e silêncio”), a música “impede que o humano se identifique exclusivamente ao falado.” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 173).

De qualquer maneira, uma estética que define a música como “modo” de expressão não se afasta, de imediato, do formalismo. Isso porque uma obra musical poderia expressar simplesmente conteúdos intrínsecos, contrastes temáticos, desenvolvimentos e reexposições de motivos. Em outras palavras, puras “formas sonoras em movimento” (HANSLICK, 1992, p. 62). Não obstante, segundo Jankélévitch, a música ainda seria capaz de expressar, em certa medida, experiências não musicais, embora o “modo” como as expressa difira por completo do “modo” característico à linguagem.

E, a fim de pensar esse “modo” de expressão musical, que nos aproximaria de fato à essência da música, o discípulo de Bergson se volta a composições musicais concretas, vinculadas às poéticas de sua preferência, a saber, a representantes do impressionismo, do repertório russo e dos nacionalismos da primeira metade do séc. XX.⁷ Atento às sugestões provenientes dessa vasta produção musical, Jankélévitch

⁷ É importante ressaltar que, após as atrocidades perpetradas pelo nazismo, o filósofo praticamente

detecta, pouco a pouco, certas constantes que, provavelmente, ultrapassam o repertório privilegiado, demonstrando como a obra aponta para a dinâmica e a vocação da própria música, inexistente sem a primeira. Este movimento da obra à ipseidade musical se revela particularmente fecundo quando efetuado no contexto selecionado pelo filósofo: as décadas que antecedem e sucedem o início do século XX, um período de críticas e de profundas mudanças.

Como diz Stravinsky e repete o filósofo, apoiando-se uma vez mais nas palavras de um compositor, “a expressão nunca foi propriedade imanente à música”⁸. (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 42). Afirmção que, sem dúvida, implica uma condenação à concepção romântica na qual a arte sonora se torna veículo para a autoexpressão do artista. Observa ele que a condenação também se reflete nas poéticas do período, analisadas separadamente no segundo capítulo. Por um lado, o compositor impressionista⁹ evita dar voz à sua emotividade, concentrando-se antes nas sensações que nos sentimentos despertados pelas coisas. Além disso, evitando o desenvolvimento no qual se manifesta a pretensa correspondência entre a música e o discurso, reduz a dimensão de suas obras e, com isso, a dramaticidade do *pathos*. Por outro lado, há uma tendência, representada por Bartók, pelo próprio Stravinsky e outros compositores russos, nos quais também se verifica “a fobia do desenvolvimento” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 27), ora a enfatizar a crueza da vida, por meio de sonoridades ásperas e percutidas¹⁰, ora a simular uma neutralidade de afetos, fugindo da “flutuação dos humores”, das oscilações do *rallentando* e do *rubato* e, na música para piano, da pedalização excessiva¹¹. Para o filósofo, a *Sonata barbara* e as marionetes que, como o “Polichinelo” de Villa-Lobos, proliferam no Modernismo nos dizem algo sobre a música. Na radical reação à grandiloquência, ao intimismo e ao *Appassionato* romântico, toma-se consciência da parcela de inexpressividade contida na música. Contudo, como já vimos, a inexpressividade, em Jankélévitch, não poderia equivaler à ausência absoluta de conteúdos expressivos, neste caso, mais especificamente de uma disposição de espírito. Até mesmo a ênfase sobre a violência manifesta um modo humano de interpretar o mundo e reagir a ele.

renunciou às referências provenientes da cultura alemã, nos âmbitos tanto da filosofia quanto da música. Neste último, o relativo silêncio em relação ao repertório austríaco e alemão, em particular às grandes formas da música germânica, vai ao encontro do próprio gosto do autor, que se confessa especialmente tocado, desde sua juventude, pela produção musical eslava. Cf. JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 255-256.

⁸ Afirmção encontrada pelo filósofo nas seguintes obras do compositor: **Chroniques de ma vie Poétique musical em seis lições**.

⁹ Cap. 2, seção 3 (“Impressionismo”)

¹⁰ Cap. 2, seção 5 (“A violência”).

¹¹ Cap. 2, seção 6 (“Nada exprimir: indiferença afetada”).

Por conseguinte, na estética jankélévitchiana, que, por vezes, se confunde com uma poética (Cf. LISCIANI-PETRINI, 1985, p. LVI), o inexpressivo deve se associar a um segundo elemento para conformar a expressividade propriamente musical, assim como, para Verlaine, o impreciso deve se ligar ao preciso para conformar a autêntica poesia.¹² Surge, desse modo, um dos conceitos-chave de **A música e o inefável**: o “*espressivo inexpressivo*”. Sua construção, unindo dois termos antitéticos, nos faz lembrar os oximoros empregados pelos místicos em suas aproximações verbais ao Absoluto, situado para além de uma linguagem erigida sobre oposições binárias, como a música se situa “para além das categorias disjuntas do cômico e do trágico” (p. 85), do sério e do frívolo, do profundo e do superficial (p. 5). A antítese é mais um recurso de uma estética musical quase “negativa”, que toca *tangencialmente* seu “objeto” de reflexão. Assim, a filosofia da música (na verdade, toda a filosofia) jankélévitchiana, enfrentando o que não se define, segue os rastros não só da poesia simbolista e da música impressionista ao simplesmente *aludir, evocar e sugerir*, mas também da teologia apofática, ao declarar o que esse “objeto” *não é*: a música *não é* uma linguagem, *não* possui um equivalente suprassensível. Como afirmará no terceiro capítulo, a música *tampouco é* “uma caligrafia projetada no espaço” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 118), ou seja, sua natureza radicalmente temporal *não* se reduz a esquemas gráficos, provavelmente inapreensíveis a nossos ouvidos¹³.

O método negativo se evidencia, sobretudo, no conceito escolhido para compor o título da obra, igualmente caro à tradição mística. O inefável é um outro nome para o “*espressivo inexpressivo*”, fórmula que congrega a inaptidão da música em expressar um sentido determinado, particular, assinalável (isto é, a *inexpressividade*) e sua aptidão a expressar, de modo intenso e envolvente, um sentido genérico, indeterminado e, até mesmo, essencial (isto é, a *expressividade*). E é justamente por não exprimir conteúdos específicos que uma composição se presta a uma infinidade de apreciações, a descrições inesgotáveis, assim como o amor que, longe de ser indizível, se revela “dizível ao infinito”. (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 34; JANKÉLÉVITCH, 1966, p. 78).

É interessante ressaltar que a particular abertura expressiva e também semântica de uma obra musical se coloca como outra significativa distinção entre a arte sonora e a linguagem demonstrativa. Enquanto esta, aplicada pelo jurista

12 Cf. VERLAINE, Paul. “Art poétique”, in: **Jadis et Naguère** (1885).

13 Cf. cap. 3, seção 3 (“A miragem espacial”).

no código civil ou pelo geômetra na demonstração de um teorema, prima pela univocidade, a música – e, em menor medida, a poesia – joga com a ambiguidade e a plurivocidade. Outro motivo que contribui para a desconfiança da “razão viril” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 9) em relação ao *melos*... E também no que se refere à ambiguidade e à rica indeterminação musical, o filósofo parece descobri-la ou ao menos confirmá-la numa poética específica. Dentre as sugestões retrospectivamente apresentadas aos seus *Prelúdios para piano*, Debussy elege, para o segundo número do primeiro livro, a palavra “Voiles”. Signo que, em francês, poderia se referir tanto aos véus quanto às velas de um barco... Sinal de que o compositor, como o filósofo, reconhece a ambiguidade inerente à música?

Como o *Prelúdio* de Debussy, a música parece suscitar imagens flutuantes, tal o grau de indeterminação que a envolve. Assim, “pode-se levar as notas a dizerem o que se quiser, conceder-lhes qualquer tipo de poder anagógico: elas não haverão de protestar!” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 19) Em outros casos, identificamos pela audição – em muitos casos sob a influência de seu título ou, se canção, de seu texto poético – uma imagem, contudo não somos capazes de delineá-la por completo. Como na peça “Mouvement”, do caderno *Images* para piano também de Debussy, a música nos permite pressentir e experimentar a ideia do movimento, destituído, porém, de suas qualidades secundárias: não sabemos o que move, onde e quando move, desconhecemos sua cor, forma e extensão. (p. 75) É neste sentido que o “*espressivo* inexpressivo” nos aproximaria da essência das coisas, anterior às determinações. Ponto que, recorda Jankélévitch, é defendido por Schopenhauer no tocante às emoções, sempre expressas *grosso modo* pela via musical.

Segundo o filósofo alemão, a música “não exprime tal alegria determinada ou tal tristeza particular, mas instila em nós a Melancolia em geral, a Alegria em geral, a Serenidade em si, a Esperança sem causa.” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 77). No entanto, em **A música e o inefável**, tal indeterminação parece se ampliar, pois como seria possível a uma composição musical apontar para um significado que se reconhece sob uma “etiqueta” sentimental precisa? Como dissociar, no movimento lento de uma sonata, a tristeza da melancolia? E, novamente, a música francesa ilustra o caráter vago dos afetos musicais: “Em Poulenc, *Mélancolie* é uma folha de álbum que quase não chega a ser triste: nela, a tonalidade de ré bemol maior, a suave animação, a resistência ao *ritardando* parecem hesitar entre a paixão e o humor.” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 76). Contudo, isso não quer dizer que, no universo da música, todos os afetos se confundem numa mesma

expressividade acinzentada. A expressão musical proporciona inegáveis nuances, embora, muitas vezes, não consigamos associá-las, com exatidão, aos afetos com os quais lidamos no cotidiano.

Devemos ainda acrescentar que as particularidades do “*expressivo* inexpressivo” em relação ao discurso verbal de pretensão unívoca também incluem uma maneira própria de comunicar esse sentido vago, aberto, volátil, esse “sentido do sentido, que é encanto”. (p. 70). Embora o sentido global de um período não possa ser fracionado, chegamos a ele pela conjunção sucessiva de unidades verbais, às quais retornamos no exercício de análise. Enquanto isso, o sentido desprendido de um poema ou de uma peça musical constitui-se de imediato, desde os primeiros versos ou notas, como atmosfera resultante de escolhas métricas, rítmicas, harmônicas, tímbricas, melódicas. E a atmosfera, “totalidade impalpável e indivisa” (p.70), não se fraciona: “a anatomia do encanto só pode dissecar resíduos abjetos e miseráveis”. (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 71).

Como explica o pianista José Eduardo Martins, esta abordagem do fenômeno musical, centrada em seu encanto irreduzível, contrasta com aquelas “cada vez mais frequentadas, sobremaneira nos Estados Unidos, dissecadoras, anatômicas, que se fundamentam em teorias criadas por musicólogos, a cada período mais complexas em suas estruturas numéricas e estatísticas” (MARTINS, 1996, p. 359). Teorias como a análise schenkeriana, que, muitas vezes ignoradas pelos compositores, em seu espontâneo processo criativo, acabariam por aplicar à música uma operação denunciada por Bergson: reduzir “o objeto [analisado] 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). Em outras palavras, analisar consiste em diluir o *je-ne-sais-quoi* que advém justamente da “fragrância” insubstituível e difusa que uma obra ou um momento exala.

Também aqui o contraste entre o sentido mais demarcável do logos e o sentido atmosférico da música se manifesta no repertório francês, mais especificamente nas canções de Fauré.¹⁴ Nestas, a relação texto-música não se constrói de modo justalinear, como ocorre em outras poéticas: em lugar de “comentar” as referências trazidas pelas palavras, à medida que estas aparecem, o compositor opta por “plasmar” um clima homogêneo, a embeber todo texto. Tal opção parece sinalizar a diferença de registro entre a linguagem referencial, à qual a poesia, por

14 JANKÉLÉVITCH. *La musique et l'ineffable*, cap. 2, seção 8 (“Descrever, evocar, contar em linhas gerais”).

sua “matéria-prima”, em algum grau se vincula, e a música, território de sentidos mais impalpáveis. Ainda em razão dessa mesma diferença, o filósofo identifica alguns procedimentos que seriam exclusivamente efetivos para o *logos* ou para o *melos*: por um lado, o diálogo, que apenas simula entonações de perguntas e respostas quando a música, que “não admite a comunicação discursiva e recíproca do sentido” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 16), tenta reproduzi-lo; por outro, as linhas simultâneas da polifonia musical, que comprometeriam a inteligibilidade dos conteúdos verbais se aplicadas à fala, e, por fim, a repetição de frases e seções, partilhada pelas artes musical e poética, que geraria pura redundância se empregada por um texto teórico.

Encerrando este percurso, cumpre tecer algumas considerações sobre a interpretação musical. Sem dúvida, de todos os eixos pelos quais a reflexão artística se elabora, a interpretação é o menos explorado em **A música e o inefável**. Na seção “Exprimir o inexprimível ao infinito” (cap. 2), o autor efetua um paralelo entre o processo de criação e o processo de interpretação. Contudo, o segundo não é tratado, nesse contexto, na acepção de execução musical. O filósofo antes se refere a dois movimentos que indicam a inexistência de uma equivalência unívoca entre texto e música. Assim como o compositor, diante de uma obra poética ou literária, depara-se com incontáveis possibilidades ao tentar evocar musicalmente seus temas, cenários e personagens, também o “intérprete”, diante de uma composição acabada, vinculada em sua gênese a um texto, é capaz de estabelecer copiosas associações entre os eventos sonoros apresentados e imagens extramusicais. Desse modo, o “intérprete” aparece como aquele que busca reconhecer um sentido *a posteriori* para a obra, ou seja, inclui o próprio ouvinte.

Não é difícil perceber que esse ponto, outro sintoma da essência inefável da música, possui repercussões na interpretação propriamente dita. Embora uma composição possa ser motivada, de início, por experiências, intenções, emoções ou referências específicas, estes elementos se perdem ou, na melhor das hipóteses, se mantêm um tanto diluídos quando ela se concretiza. A música sempre os ultrapassa. Em nossa leitura da estética musical jankélévitchiana, é como se a música se situasse numa esfera supra e não infrarreferencial, supra e não infralinguística, fator que, confirmado pela sua pertença ao inefável, não nos permite identificá-la, apressadamente, com a irracionalidade dionisiaca. Portanto, o intérprete musical não poderá ser aquele que pretende atingir o sentido mais genuíno, oculto sob a oxidação do tempo. Novamente encontramos um modelo

que, segundo Jankélévitch, não se aplicaria à música. Conjecturamos, em voz alta, que a interpretação talvez se conforme a uma proposta hermenêutica quando, por “sentido”, pensamos nos aspectos intrínsecos à arte sonora, como a busca de articulações, sonoridades e dinâmicas semelhantes à concepção original. No entanto, o filósofo contemporâneo não se refere a tal possibilidade, posto que não coloca em discussão, ao menos em **A música e o inefável**, o problema da execução histórica.

Além deste, localizamos um segundo problema relativo ao eixo da interpretação, que, embora não tenha sido colocado diretamente pelo autor, é suscitado pela sua compreensão da ipseidade musical. Referindo-se à parcela de inexpressividade contida na arte em questão, o autor afirma: “A música é inexpressiva no momento em que implica inumeráveis possibilidades de interpretação, entre as quais nos permite escolher.” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 95) Abertura que, logicamente, afetará a *performance*. Contudo, o bom intérprete – compreendido como aquele que faz suas escolhas, segundo uma concepção coerente, e é capaz de deixá-las claras para o ouvinte – não acabaria por limitar a amplitude do inefável musical?

Por outro lado, o dinamismo da interpretação, sempre renovável, das grandes obras também serviria de exemplo para a inefabilidade musical. Afinal, “dizer ao infinito” não equivale a dizer da forma que bem nos aprouver. Apesar de afirmar, provocativamente, que “a música tudo suporta”¹⁵, Jankélévitch reconhece, como vimos, nuanças inconfundíveis de expressividade entre as obras musicais. E cabe ao intérprete discerni-las.

Em sintonia com o intérprete diante da abertura oferecida por uma peça dotada de “traços” particulares, Jankélévitch se aproxima da inefabilidade essencial à música. Embora imersa em certa “nuvem do não saber” e do “não dizer”, não se pode expressar qualquer coisa sobre essa arte eminentemente noturna.¹⁶ (JANKÉLÉVITCH, 1983, 119). E assim se esboça a desafiante tarefa empreendida pelo filósofo em **A música e o inefável**: lançar luzes sobre a música, sempre atento à singularidade de seu registro e consciente de que nunca será dissolvida sua escuridão constitutiva.

Esperamos que a constatação do limite presente no conhecimento e na linguagem não desestimule aquele que, pela primeira vez, entrará em contato com

15 “*La musique a bon dos!*” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 19).

16 A esta suposta essência noturna da música, também afirmada pelo filósofo em outros momentos de sua obra, dedicamos nossa tese de doutorado: O motivo da noite: da esterilidade indizível à musicalidade inefável.

a estética musical e o pensamento jankélévitchiano. O inalcançável e o insolúvel não são indícios de uma filosofia pessimista: é por correr “o risco de permanecer para sempre suspensa, para sempre em estado de interrogação, como permanece em estado de interrogação o ‘Por quê?’ das **Peças de Fantasia** de Schumann” (p. 29), que a inefabilidade musical nos convidará continuamente a visitá-la em nossas criações, apreciações, interpretações e reflexões estéticas.

Referências

BERGSON, Henri. **Introdução à Metafísica**. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

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

GONTIJO OLIVEIRA, Clovis Salgado. **O motivo da noite**: da esterilidade indizível à musicalidade inefável. 2014. Tese de doutorado. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/116823>

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**: uma contribuição para a revisão da estética musical. Tradução: Nicola Simone Neto. Campinas: Unicamp, 1992.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **La mort**. Paris: Flammarion, 1966.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **La musique et l'ineffable**. Paris: Seuil, 1983.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **Quelque part dans l'inachevé**. Paris: Gallimard, 1978.

JERPHAGNON, Lucien. **Jankélévitch ou de l'effectivité**. Présentation, choix de textes, bibliographie par Lucien Jerphagnon. Paris: Pierre Seghers, 1969. (Philosophes de tous les temps).

LISCIANI-PETRINI, Enrica. Lo “charme” della musica. In: JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **La musica e l'ineffabile**. Traduzione e introduzione di Enrica Lisciani-Petrini. Nápoles: Tempi Moderni, 1985.

MARTINS, José Eduardo. Jankélévitch e os opostos sonoros em harmonia. **Estudos Avançados**. São Paulo, v.10, n.28, p.357-367, Dez. 1996.

