

Vladimir Jankélévitch, *A Música e o Inefável*, tradução e prefácio de Clovis Salgado Gontijo. 1. ed. Signos música; 18 (São Paulo: Perspectiva, 2018). 256 pp. ISBN: 978-85-273-1140-3

Vladimir Jankélévitch, *A Música e o Inefável*, tradução Afonso Miranda; precedido de *Poema do dom*, Carlos Couto S. Cosa. 1. ed. Convite à música; 16 (Lisboa: Edições 70, 2018). 171 pp. ISBN: 978-972-44-2063-9

Volvidos quinze anos sobre a publicação de *Pensar a Morte* (Inquérito, 2003) quebra-se finalmente o silêncio editorial português em torno da obra de Vladimir Jankélévitch. Assim, disponibiliza-se, na conhecida colecção “Convite à música” das Edições 70, uma tradução de *La Musique et l’ineffable* (1ª. ed. de 1961, Armand Colin).

Ao mesmo tempo, uma outra tradução veio a lume no Brasil, na editorial Perspectiva, colocando em larga vantagem o leitor brasileiro que já dispunha de outros títulos relevantes de Jankélévitch: *Primeiras e Últimas Páginas* (Papyrus, 1995), *Curso de Filosofia Moral* (Martins Fontes, 2008) e *Paradoxo da Moral* (Martins Fontes, 1991).

A presente recensão serve para dar conta destas duas edições praticamente simultâneas (entre Outubro e Novembro de 2018), e não resistimos a destacar esta curiosa “sincronicidade” que assinala o recrudescer do interesse pela obra do filósofo francês.

A edição brasileira apresenta relevantes vantagens. O volume conta uma “Nota biográfica” de Enrica Lisciani-Petrini e Françoise Schwab, a primeira, estudiosa e tradutora de Jankélévitch, a segunda, amiga pessoal e responsável por vários projectos editoriais de relevo do seu *corpus*. Embora não inédita, pois consta do volume bilingue *In dialogo /En dialogue avec Vladimir Jankélévitch* (Paris: Vrin/Mimesis, 2009), ela fornece pistas essenciais para o conhecimento do autor e da sua obra. O tradutor, Clovis Salgado Gontijo, é também responsável por algumas iniciativas críticas que muito valorizam a publicação. Em primeiro lugar, salienta-se a transliteração, tradução e referenciação das citações gregas que Jankélévitch, como seu hábito, manteve no original não transliterado e, por vezes, com uma indicação muito sumária das fontes. Depois, faculta-se informação de referência em português sobre as obras musicais mencionadas. Por fim, organizou-se uma bibliografia actualizada das obras citadas por Jankélévitch e de títulos mobilizados pelo tradutor.

Clovis Gontijo, músico e filósofo, oferece ainda, num estilo elegante e rigoroso, um prefácio – “Jankélévitch e a Música: Uma Reflexão Movida Pelo Amor” – de que tirarão proveito tanto o leitor neófito como o iniciado. Nele não se indicam apenas alguns dos tópicos essenciais da obra traduzida, mas amplia-se o horizonte da sua compreensão com referências pertinentes ao restante *corpus*, assim como se abre o texto jankélévitchiano a outros diálogos.

Clovis Gontijo parece-nos sugerir que a peculiaridade da “filosofia da música” do autor resulta desse “puro amor” – imotivado e desinteressado e, porém, incondicional – que une o filósofo-moralista a essa “rosa sem porquê” que é “acto poético” do “Fazer musical”. Assim, nunca a reflexão ou a análise poderão, na sua busca sempre retrospectiva de razões e sentidos, dessolidarizar-se desse amor, mas, antes, “ser cúmplice do seu mistério”<sup>1</sup>, pensando a música “segundo a música”, ou seja, “musicalmente” (*A música e o inefável* p. 127, ed. Port /149, ed. Br.; doravante *MI*).

Um dos aspectos sugestivos deste prefácio consiste em deixar manifestos o mistério e o paradoxo inerentes ao “*charme*” próprio do fenómeno musical. O acontecimento musical – enquanto criação, execução e escuta – é uma forma de “encanto” e, ao mesmo tempo, uma “graça”. Este encanto releva mais do encantamento do que do feitiço, pois a inocência é um dos atributos da sua magia. Enquanto “graça”, ele releva de um “dom gratuito”, de uma dádiva graciosa e grácil. Por isso, diríamos, a música tanto se pode aproximar da intensidade do êxtase e do enlevo místico, quanto da pura leveza do deleite sensível: modos paradoxais de investir a experiência, que convergem no mesmo mistério. Se o tradutor identificou claramente a dualidade, porque optar verter “*charme*” por “encanto”, respondendo apenas a um dos sentidos que o termo francês, na verdade, não cinde? Com efeito, no “*charme*” convergem tanto o sortilégio encantatório (do latim *carmen*), quanto “*l’agrément*” e o dom gracioso (do grego *Kharis*). Notamos, aliás, que semelhante opção tomou igualmente o tradutor português, Afonso Miranda. O próprio Clovis Gontijo teve ocasião de esclarecer-nos que a sua escolha de tradução em muito se devia à necessidade de furtar-se ao sentido que o termo “*charme*” toma na sua utilização comum por parte dos falantes brasileiros da língua portuguesa: “algo exercitado, medido, deliberadamente usado”. Tal aceção faz do “*charme*” um artifício de sedução, nos antípodas da gratuitidade e da inocência que Jankélévitch lhe atribui. Todavia, evitar as conotações e denotações da linguagem comum, implica, precisamente, fundar e assumir os critérios do uso filosófico de um termo.

Ainda que denunciando a “miragem espacial” e os “ídolos ópticos” da teoria musical, Jankélévitch não sucumbe à dualidade dionisíaca / apolínea, alternativa a que Nietzsche parece obrigar-nos. Como oportunamente sublinha Clovis Gontijo, mesmo distinguindo “os modelos óptico-diurno e auditivo-noturno” (*Jankélévitch e a Música*, in *MI*, p. 34), Jankélévitch não reconduz a diluição das formas visuais à embriaguez hipnótica ou à mera imersão onírica. Trata-se, entre o crepúsculo e o alvor, de penetrar a “‘a noite transparente’ e ‘as trevas mais que luminosas’ descritas pelos místicos” (*MI*, p. 23).

Conhecendo tão bem a particularidade do “*charme*” e da “graça”, próximo, de “*l’esprit français*” de Dominique Bouhours e Montesquieu, porque aproximar o encanto jankélévitchiano do encantamento wagneriano? Porque ensombrar a sutileza e a *sfumatura* impressionistas com a grandiloquência mitológico-narrativa de

<sup>1</sup> V. Jankélévitch, *Quelque part dans l’inachevé*. Paris: Folio/Gallimard, 1987, p. 293

Bayreuth? É certamente o pianista e melómano Clovis Gontijo a procurar reconciliar Jankélévitch e a cultura musical alemã! Deixamos estas interrogações ao tradutor e prefaciador, que em nada tolhem o vivo interesse e a justeza do prefácio.

A edição brasileira oferece uma tradução fiável e elegante, porque fiel e cuidadosa, resultante de um convívio longo e paciente com a obra e o pensamento de Vladimir Jankélévitch. Critérios filosóficos, musicológicos e estilísticos são claramente equacionados em cada página por Clovis Gontijo, em busca do rigor e da subtilidade, bem como da beleza do texto. Aqui e ali, em algumas opções lexicais, talvez o leitor português se reveja naturalmente melhor na edição de Lisboa. Esta última oferece uma evocação de Jankélévitch: “Poema do Dom”. Neste texto, breve mas pleno de força sugestiva e entusiasmo laudatório, Carlos Couto S. Cosa, procura homenagear em modo “quase-oratório” a incandescência virtuosística de Jankélévitch, esse “equilibrista do paradoxo”, “vertiginoso e despojado”, “elusivo e impalpável” que tece, de complexa simplicidade, uma fina e original trama de filosofia, de música e de moral.

Em *A música e o inefável*, Jankélévitch apresenta de modo mais sistemático alguns elementos de uma “filosofia da música”, decorrente dos seus ensaios musicológicos (sobre Debussy, Fauré, Liszt, Ravel, entre outros), da sua prática pianística e da sua experiência de melómano. Tais elementos estão em consonância com os temas, o método e as categorias do seu restante pensamento filosófico. Não se trata, porém, de uma exploração do significado extra ou supra-musical da própria música, mas, antes, de uma reflexão e até, diríamos, de uma fenomenologia da experiência musical, do ponto de vista do objecto sonoro musical, do criador, do intérprete e do ouvinte e das relações que entre eles se estabelecem.

Jankélévitch parece nutrir uma clara desconfiança face ao projecto de uma “filosofia da música”, pois tal empreendimento parece ter como penhor a perda da inocência frutiva e a desagregação do enlevo encantatório próprio da experiência musical. Como salvaguardar o que há de irredutível na experiência musical – a “operação impalpável do Charme” – e as exigências da análise e da reflexão? Na verdade, subtrair-se ao “efeito de charme” próprio do fenómeno musical, ou querer apreendê-lo, é perder o que na Música é essencial, ou seja, precisamente, o que nela existe de supra-essencial e de meta-objectivo: a sua *ipseidade quoditativa*.

A simples ideia de uma filosofia da música parece contraditória: como encontrar um “logos” que não seja uma traição fundamental do “melos”? Tal seria o desafio: não colocar a música à distância de um objecto ou reconduzi-la por, força de análise, a outra coisa que não ela própria. Deste modo, o moralista do *Tratado das virtudes* rejeita conferir à música uma “função ética” (MI p. 23/58), tanto o autor de *Filosofia Primeira* recusa procurar na música uma “significação metafísica”. Assim, mais do que pensar *sobre* a música, importaria pensar *com* a música e *a partir* da música<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> A este respeito e neste mesmo sentido, veja-se Enrica Lisciani-Petrini, “Philosopher ‘depuis’ la musique”, in *In dialogo con/En dialogue avec Vladimir Jankélévitch* (Milano-Paris: Mimesis-Vrin, 2009), p. 321-335.

“ser cúmplice do seu mistério”, como dizíamos. A expressão “filosofia *da* música” tomaria um sentido totalmente diferente, a música não sendo objecto mas como que sujeito e origem.

A música oferece-se ao pensamento num espanto muito particular: o contraste desconcertante entre o “poder encantatório” e a “divina inconsistência” do fenómeno musical, ao mesmo tempo com sentido e sem sentido, superficial e profundo, sério e frívolo. Enquanto deveniência de formas sonoras, e breve intervalo de tempo estilizado na intersecção do tempo cósmico e do tempo vivido, o acontecer musical configura um “objecto [...] inatingível, impalpável” (MI p. 111/148). A música comunga plenamente da ambiguidade ôntico-meontológica do tempo, sua única dimensão (in) substancial. Ela é um “quase-nada” que apenas entrevemos numa ciência nesciente.

A música não significa nada para além de si-mesma, quer dizer, enquanto “presença sonora, ela está toda inteira na actualidade superficial da audição”, ou, dito de outro modo, “na fenomenalidade da sua aparência sensível” (MI p. 81 /117). Para Jankélévitch, “a significação da música não deve ser procurada alhures que no fenómeno sonoro” (MI p. 25/58), não deve buscar-se uma mensagem críptica no sensível que a escuta oferece. A música não *significa* nada, a não ser por associação e convenção, portanto, ela pode significar tudo, prestando-se, aliás, todos os exercícios hermenêuticos com uma docilidade complacente. Deste modo, somos tanto mais tentados a atribuir um sentido metafísico ao discurso musical. Todavia, “toda a meta-música [...] é ao mesmo tempo arbitrária e metafórica” (MI p. 25/80). Uma metafísica da música entendida nestes termos, como a de Schopenhauer é, aos olhos de Jankélévitch, uma “figura de retórica” (MI p. 28/62).

A música não é uma linguagem, nem pode ser entendida como um discurso. Ela é, por excelência, um plano de imanência estesiológica alheia à referencialidade linguística, e demais modalidades de “significação intencional”. Esquiva-se à discursividade “mimético-representativa”, mas também aos modelos “expressionistas” e “formalistas” que, em benefício de um ou de outro dos opostos, cindem o interior e o exterior, a forma e o conteúdo. Daí o apego a Debussy, Fauré, Mompou e Ravel que superam o construcionismo formal do período barroco tardio, mas também a intenção “programática” do Romantismo. As formas sonoras em movimento nada significam para além de si-mesmas, não se subordinam à transmissão de uma mensagem ou à expressão de algo que lhe seja exterior ou pré-existente. O essencial passa-se na profundidade do sensível sonoro que é a si-mesmo o seu horizonte de sentido. Pensar a música começa, certamente, com uma fenomenologia da experiência musical em que “aparecer” é o modo primeiro do “ser”.

Será a música, assim, um puro encantamento, um divertimento frívolo, simples gozo de uma “deleitosa efflorescência da vida” sem profundidade? Não é assim, de todo, porém, o regime de sentido e a noção de profundidade são reelaborados.

Expressão indeterminada e multívoca, a música está sempre além da alternativa dilemática da equivocidade e da univocidade. O regime de sentido próprio à música – que subverte o modelo sintáctico e semântico – reside naquilo que o autor

designa de “expressivo inexpressivo” (*MI* p. 20 ss/63 ss). Tal é o modo adequado à expressão do inefável, ou seja, aquele que permite “exprimir o inexprimível ao infinito” (*MI* p.84/120). Deste paradoxo surge o mistério musical propriamente dito, que é o do “inefável” e não do “indizível”. Se o indizível é aquilo de que nada pode ser dito, o inefável é aquilo de que uma expressão infinita é possível. É o “inefável” que desencadeia o estado de verve musical – a emergência criativa e expressiva – precisamente, onde o indizível verbal se parecia impor e a linguagem claramente soçobra. A estética do inefável abre-se e possibilita o mais imediato deleite sensível e o mais exultante êxtase místico, precisamente, quando e onde o “logos” se rende ao “melos”. Aí, onde as representações se diluem, é onde a música inaugura o seu mundo próprio.

A aparência do sensível sonoro não desvela nada além dela-própria, pois, é aparição e revelação de si-mesma e tem em si o seu próprio mistério. Tal mistério reside no movimento fecundo do seu aparecer no tempo. O aparecer traz em si um “número infinito de virtualidades” (*MI* p. 82 / 117) requerendo tempo e correspondendo ao futuro das suas actualizações. Tal quer dizer que a aparência não é imediata transparência nem brilho de ouro, assim como a escuta nunca é plena coincidência ou percepção perfeita, mas um processo inacabado e incessantemente retomado. Nisto consiste a “profundidade” do fenómeno musical: ela toma uma dimensão temporal e não espacial.

Ainda assim, falta dizer o essencial, pois, escreve o nosso autor: “a obra de charme que é o Expressivo inexpressivo não é um Dizer mas um Fazer” (*MI* p. 89/125). O “Fazer” constitui uma ordem “totalmente outra” do “Dizer”. É “operação poética”, acto de criação e recriação onde o compositor, o executante e o ouvinte intervêm em modos diversos, mas complementares.

É com uma reflexão sobre “música e silêncio” (*MI* p. 139/179) que o autor encerra a sua obra. O silêncio é consubstancial à música: ele é o seu fundo e horizonte originários, bem como a sua respiração interna. O silêncio realiza a purificação do audível onde a escuta se regenera e a música se torna possível. A música, afloramento e fluência sonoras, preenche o silêncio com que a procuramos acolher e, todavia, é ela-mesma uma “maneira de silêncio”, aquém e para além do discurso e da algazarra do mundo.

O acontecimento musical subjuga-se à lei temporal do irreversível, mas o seu acontecer é irrevogável e metamorfoseia o silêncio sobre o qual se inscreve. Não, de facto, depois da música, o silêncio não voltará a ser o mesmo. Assim, diríamos, a estética do inefável suscita uma metafísica do silêncio, pois ele é o fundo meta-ontico ou hipo-ontico de onde brota o “quase-nada” das formas musicais.

*José Manuel Beato*

Unidade I&D Instituto de Estudos Filosóficos

Unidade I&D CECH

Email: jose.beato71@gmail.com

DOI: [https://doi.org/10.14195/0872-0851\\_56\\_9](https://doi.org/10.14195/0872-0851_56_9)