

MORTE E MÚSICA: MANIFESTAÇÕES ANTÍPODAS DO SILÊNCIO EM VLADIMIR JANKÉLÉVITCH*

DEATH AND MUSIC: ANTIPODEAN MANIFESTATIONS OF SILENCE IN VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

Clovis Salgado Gontijo

<https://orcid.org/0000-0002-8176-5990>

clovisalgon@msn.com

*Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia,
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil*

RESUMO *Uma das respostas possíveis ao inexprimível é, sem dúvida, o silêncio. Contudo, se o inexprimível se revela, segundo Jankélévitch, em dois níveis antípodas, o inexprimível pela esterilidade (indizível) e o inexprimível pela fecundidade (inefável), certas modalidades de silêncio também se distinguiriam de acordo com sua pertença a um desses níveis. Este artigo pretende examinar certas modalidades de silêncio que se associam, respectivamente, à manifestação por excelência do indizível, a morte, e a uma manifestação privilegiada do inefável, a música. Assim, primeiramente, serão examinados, no âmbito da morte, o mutismo do morto, o vazio de uma filosofia sobre a morte e o silêncio diante do moribundo e do cadáver. Em segundo lugar, serão analisados, no tocante à arte sonora, o silêncio como reação à inefabilidade musical, o silêncio identificado à própria música e os silêncios que podem anteceder, integrar e suceder uma composição musical. A partir desse percurso, discutiremos o*

* Artigo submetido em: 25/03/2023. Aprovado em:09/10/2023.

problema do silêncio absoluto, o parentesco entre as experiências musical e mística, a possibilidade de aproximação dos silêncios referentes aos dois níveis do inexprimível, assim como as diferenças qualitativas entre alguns dos silêncios identificados.

Palavras-chave: *Silêncio. Morte. Música. Indizível. Inefável.*

ABSTRACT *Silence is, undoubtedly, one of the responses to the inexpressible. Nevertheless, if the latter may occur, according to Jankélévitch, in two antipode levels, the sterile inexpressibility (untellable) and the fecund inexpressibility (ineffable), some sorts of silence could be also distinguished according to their belonging to one of these levels. This article intends to examine the examples of silence that can be respectively associated with the prime manifestation of the untellable, death, and to a privileged manifestation of the ineffable, music. Therefore, it will be firstly examined, in the sphere of death, the mutism of the dead person, the emptiness of a philosophy of death, and the silence before the moribund or the corpse. Secondly, it will be analyzed, in the realm of music, silence as a reaction to musical ineffability, silence identified with music itself, and silences that may precede, integrate, and follow a musical composition. The proposed itinerary will enable a discussion on the problem of absolute silence, on the kinship between musical and mystical experiences, on the possible approach between the untellable and the ineffable silences, as well as the qualitative differences among some of the recognized examples of silence.*

Keywords: *Silence. Death. Music. Untellable. Ineffable.*

Introdução

Na última seção do segundo capítulo de “A música e o inefável” (obra originalmente publicada em 1961), Vladimir Jankélévitch (2018) formula, pela primeira vez, uma das distinções conceituais características de sua obra: a distinção entre o indizível (*indicible*) e o inefável (*ineffable*). Tais termos apontam para dois níveis opostos do que se revela, para nós, inexprimível. Por um lado, deparamo-nos com o absolutamente indizível, ou seja, o que não nos permite articular uma única palavra por sua total privação de conteúdo. Assim, o indizível é negativo não só em sua enunciação verbal, mas também por sua esterilidade e por situar-se aquém da razão e da linguagem. Por outro lado, reconhecemos uma faixa de nossa experiência que, devido à sua extrema fecundidade, transborda as possibilidades do *logos*. Trata-se do inexprimível

positivo, o inefável, que nunca há de se esgotar numa única descrição ou definição. A fim de exemplificar tais polos do inexprimível, o filósofo encontra, sobretudo, na morte, a expressão máxima do indizível, enquanto reconhece, no “insondável mistério de Deus”, no “inesgotável mistério do amor” (Jankélévitch, 2018, p. 120), na poesia e na música, algumas expressões privilegiadas do inefável.

Obviamente, costumamos responder com o silêncio ao que não se traduz de modo absoluto ou satisfatório em palavras.¹ Todavia, o silêncio parece se manifestar de diferentes modos de acordo com sua vinculação a um dos dois polos do inexprimível. Assim defende Jankélévitch (2018, p. 121), ao questionar, em evidente continuidade com a mística cristã: “A distância entre a negatividade indizível e a positividade inefável não é tão grande quanto aquela que separa as trevas cegas da noite transparente ou o silêncio mudo do silêncio tácito?”²

A relação entre os níveis do inexprimível e o silêncio é confirmada e desenvolvida pelo filósofo francês, cinco anos mais tarde, em sua obra “La Mort” (1966), que conta com uma seção precisamente intitulada “Silence indicible, silence ineffable” (Parte I, cap. 1, seção 5). Nesta, Jankélévitch (1966, p. 75, tradução nossa) observa que “o silêncio mortal e o silêncio divino se opõem um ao outro como o Indizível e o Inefável: pois *Arréton* e *Áphaton* são os dois modos pelos quais um mistério pode ser inexprimível”. Portanto, a primeira modalidade de silêncio tem como foco o tema central do livro, enquanto a segunda engloba a experiência de Deus, à qual se somam, também nessa seção de “La Mort”, a poesia, o amor e a música.

Seguindo tal oposição proposta pelo filósofo, pretendemos, neste artigo, examinar duas manifestações do silêncio respectivamente associadas ao indizível e ao inefável. Em continuidade com a mencionada seção de “La Mort”, focalizaremos o silêncio da morte em nossa abordagem do indizível.

1 Contudo, apesar de toda a valorização do silêncio nos campos da vida interior e da espiritualidade, a resposta silenciosa também poderia estar sujeita a certas deficiências, como mostramos em nosso artigo “Tempo de cantar: a necessidade de ultrapassar o silêncio” (Gontijo, 2023).

2 A oposição entre as “trevas cegas” e a “noite transparente” remete, por certo, à possibilidade, concebida por Gregório de Nissa (1993, p. 104) e Pseudo-Dionísio Areopagita (1990, pp. 371-373), de a escuridão representar não só uma privação, mas um excesso de luz. Identificada à própria divindade, a treva supraessencial “não nega a glória que dela jorra, não é ausência de luz, é ‘mais que luminosa’; ou ainda, é *coincidentia oppositorum*, coincidência dos opostos (que continuam a sê-lo na própria unidade): a treva é simultaneamente a luz mais viva, tenebrosa pelo excesso de seu fulgor, e a mais negra escuridão, porque é ‘transluminosa’” (Clément, 2003, p. 226) Tal polo de inesgotável abundância, capaz de ofuscar os limitados modos de apreensão humana, encontra-se simultaneamente associado à obscuridade e ao silêncio por Pseudo-Dionísio (1990, p. 371), que, em sua “Teologia mística”, compreende-o sob a célebre fórmula “trevas mais que luminosas do silêncio”. Ainda segundo Olivier Clément, “a treva, igualmente, não nega a Palavra, mas encontra o Silêncio no coração da Palavra” (Clément, 2003, p. 226).

Não obstante, no que se refere ao silêncio fecundo, optamos por restringi-lo à música, apresentada como um dos expoentes máximos do inefável por nosso autor. Tal opção se deve à riqueza trazida pela própria compreensão jankélévitchiana da arte sonora, que, enquanto partilha de traços reconhecidos no Sumo Inefável de natureza transcendente, expressa-se por estímulos sensíveis, permitindo, como constataremos, radical contraste com o polo do indizível.³

Analisaremos, separadamente, esses dois exemplos antípodas do silêncio, que, como confirmaremos ao longo do artigo, “estão diretamente relacionados a reações anímicas e espirituais contrastantes, aspecto que não escapa à filosofia jankélévitchiana” (Gontijo, 2017, p. 262). Para tanto, tomaremos como bibliografia de apoio, além dos dois textos mencionados, passagens complementares de “A música e o inefável” e “La Mort”, assim como outras obras de Jankélévitch e estudos de alguns de seus comentadores. Por meio da análise proposta, de caráter exegetico e também crítico a certas posições do filósofo, tentaremos responder às seguintes questões: apesar das diferenças entre os dois exemplos em pauta, há elementos que também os aproximam?; seríamos capazes de lidar, de fato, com um silêncio radicalmente indizível, ou seja, absolutamente vazio?; há particularidades qualitativas entre o silêncio indizível da morte e o silêncio inefável da música, assim como entre as manifestações de silêncio verificadas em cada um desses polos?; e, finalmente, o silêncio indizível poderia se comunicar com o silêncio inefável ou vice-versa?

É importante esclarecer, nesta introdução, que, ao examinarmos os polos do inexprimível e seus respectivos silêncios, tocaremos em diversas áreas de estudo e da experiência humana. As inevitáveis ressonâncias emocionais geradas pelo contato com a morte, o morto e a música conferem tonalidade psicológica para nossa abordagem; a reflexão sobre a recepção musical e diferentes poéticas composicionais tende ao âmbito da estética; os níveis do não ser relativos aos polos do inexprimível pressupõem uma análise metafísica; enquanto a contraditória “meditação” da morte, a descrição do enlevo musical e o método negativo, tantas vezes, empregado pelo filósofo aproximam o trabalho à teologia, à mística e ao apofatismo. Tal multiplicidade reflete algo da própria construção filosófica de Jankélévitch, autor, segundo Berlowitz

3 Embora, em nossa tradição metafísica e religiosa, o inefável esteja prioritariamente vinculado ao plano da transcendência, o inexprimível positivo mais valorizado por Jankélévitch, pensador agnóstico, refere-se a “experiências que, apesar de mergulhadas na imanência, superam, a seu modo, o princípio da não contradição, as categorias do entendimento e as limitadas molduras dos conceitos” (Gontijo in Jankélévitch, 2018, p. 24).

(Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 308), “de um mundo que é só seu, uma espécie de constelação particular”.

1. A morte como silêncio indizível

Na verdade, é algo artificial o estudo em separado da morte indizível e da música inefável, assim como das manifestações de silêncio a elas vinculadas. Como observamos tanto em “A música e o inefável” quanto em “La Mort”, compreendemos conceitualmente cada um desses silêncios em contraposição com o outro. De acordo com Jankélévitch (2018, p. 120), “o mistério que a música nos transmite não é o inexprimível esterilizante da morte, mas o inexprimível fecundo da vida, da liberdade e do amor; dito em poucas palavras, o mistério musical não é indizível, mas inefável”.

Por meio dessa passagem, constatamos que a indizibilidade da morte está diretamente vinculada a uma ausência de conteúdo, relacionada, por sua vez, à perspectiva não religiosa do autor. Por um lado, o morto nada tem a nos dizer, nada há a se descobrir “por trás” de seu estéril silêncio. Em oposição à inspiração, que “concede ao poeta a potência lírica do verbo” (Jankélévitch, 1966, p. 75, tradução nossa) e, ao músico, “cantos [...] inesgotáveis” (Jankélévitch, 1966, p. 75, tradução nossa), a “expiração mortal” (Jankélévitch, 1966, p. 75, tradução nossa) corresponde ao “fechamento do ser no mutismo definitivo” (Jankélévitch, 1966, p. 75, tradução nossa), como complementa o filósofo em “La Mort”.⁴ O silêncio é, aqui, sinônimo de um nada que equivale ao zero (*rien*) e não de um nada que, resguardando e gestando múltiplas possibilidades (*néant*), é capaz de se identificar com o inefável.⁵

Por outro lado, calamo-nos inevitavelmente quando o assunto é a própria morte, ou seja, a morte “vívda” em primeira pessoa, situada, recorrendo à terminologia kantiana, fora da “experiência possível” (ao menos para aqueles que não creem nas chamadas “experiências de quase morte”). Jankélévitch (1966, p.

4 Em “Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável”, mostramos, apoiando-nos no teólogo Silvio José Báez, que a identificação entre o morto e o silêncio negativo do vazio também se verifica na tradição judaica, à qual pertence o filósofo. Por um lado, “o silêncio do qual nada pode ser extraído é verificado na criança morta, que, apesar da intervenção do servo de Eliseu, ‘não emitira voz, nem sinal de vida’ (2Rs 4,31)” (Gontijo, 2017, p. 253). Por outro lado, o próprio lugar dos mortos é chamado, em alguns Salmos, de *dûmâ*, “uma palavra hebraica que significa ‘silêncio’, [...] um inferno, não tanto de fogo quanto de silêncio, de solidão, de isolamento” (Báez, 2011, p. 253).

5 No ensaio “Le Nocturne” e em “A música e o inefável”, Jankélévitch (1988, p. 228; 2018, p. 187) refere-se diretamente a esses dois níveis opostos do nada ou do não ser (μη ὄν e οὐκ ὄν), identificados e meditados por Schelling em suas últimas obras. Como explicamos em “Ressonâncias noturnas” (Gontijo, 2017, pp. 258, 262), tais níveis poderiam ser diretamente exemplificados por uma mesma “realidade” privativa, como a noite e o silêncio, em suas diferentes configurações e manifestações.

79, tradução nossa) esclarece que “a morte não é propriamente uma experiência que me deixaria ansioso por comunicá-la: é, antes, o que ninguém jamais provou, aquilo cujo sabor ninguém jamais degustou, cuja tonalidade qualitativa ninguém pode, *a fortiori*, imaginar”. Ao contrário do inefável, que não se define nem se descreve de modo conclusivo devido à sua sobreabundância, mas ao qual, como veremos, ainda se alude por comparações, “a morte não é ‘sugerível’ a partir da vida, nem de perto, nem de longe: nada a anuncia, nada nos faz nos lembrar dela. Desse incomparável, não temos nem pressentimento nem ressentimento, nem antegosto nem gosto residual” (Jankélévitch, 1966, p. 79, tradução nossa). Segundo o autor (1966, p. 79, tradução nossa), a própria morte coincidiria com a total ausência de qualidades sensíveis e, assim, “o silêncio que resulta do inefável difere totalmente do mutismo ao qual o insípido-inodoro-incolor nos reduz”. Além de vazia para a sensibilidade e destituída de predicados, a morte rompe com a sucessão temporal: nas palavras de Jankélévitch (1966, p. 79, tradução nossa), “a morte não possui dia seguinte”, fator que também impede a formulação de um *dis-curso*, colocando-nos, inexoravelmente, no registro do “silêncio mudo” (Jankélévitch, 2018, p. 121).

Tais características afetam não só aquele que, despretensiosamente, divaga sobre a própria morte, mas também o filósofo que ousa fazer dela seu “objeto” de estudo. Como observa Jankélévitch (1966, p. 80, tradução nossa), contradizendo o próprio ato de escrita de um volumoso livro sobre a morte⁶,

Sobre o “inenarrável” absoluto, não há nada a contar. Quando mal tiver começado, a filosofia da morte já terá terminado, enchendo-nos de estupor: quando se trata da morte, o alfa e o ômega coincidem, e a primeira palavra é *ipso facto* a última. O filósofo da morte coloca-se, já de imediato, no fim da linha! A morte diz não – ou melhor, não responde – pois o mutismo opressor é sua única resposta.

Ressaltando a inevitável indizibilidade de uma reflexão sobre a morte, Enrica Lisciani-Petrini (2013, p. 77, tradução nossa), tradutora e estudiosa da obra de Jankélévitch, explicita que “nada daquilo que já sabemos ou conhecemos, nenhuma categoria lógica ou empírica, nenhuma ciência e nenhuma prática poderiam nos auxiliar no sentido de nos fornecer o menor relatório sobre esse ‘algo’ que escapa a toda ordem”. Como seria possível refletir, a partir da vida (o único solo no qual trafegamos), acerca de “algo” que “é, à letra, ‘completamente outro’ em relação à vida” (Lisciani-Petrini, 2013, p.

6 Jankélévitch (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, pp. 70-71) tem consciência de tal contradição performativa, ao declarar, na entrevista “Em algum lugar do inacabado”: “Dizem-me: qual o propósito de escrever um calhamaço sobre a morte se o senhor nada sabe sobre ela, se é só para chegar a esse instante evanescente, a esse brevíssimo brilho?”.

77, tradução nossa), que dela se distingue por “uma radical diferença e não por uma simples diferença de grau”⁷ (Lisciani-Petrini, 2013, p. 77, tradução nossa)? Essa mesma impossibilidade é ressaltada pelo escritor e filósofo François George (1979, pp. 20-21), ex-orientando de Jankélévitch, que assim esclarece: “A morte não é profunda. Ela é um fato inconcebível, que a nada se assemelha, é o fracasso absoluto que reúne os maus alunos e os sábios, pois, apesar de tudo que já foi dito, a filosofia não ensina a morrer, a morte não é absolutamente uma questão de saber viver (*savoir-vivre*).”⁸ Nesse sentido, é interessante notar que o silêncio positivo, como “meio” fecundo para a reflexão, como “convite ao aprofundamento”, nas palavras de Jankélévitch (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 255), de nada serviria quando o tema é a morte sem fundo⁹. Dependendo do “objeto”, não haveria, simplesmente, em que se aprofundar...

Além do silêncio do morto e da “reflexão”, para sempre malograda, acerca da morte, o “mutismo opressor” se revela igualmente em outras relações humanas com a realidade indizível por excelência, como no contato que nós, vivos, estabelecemos com o moribundo ou com o cadáver. No primeiro caso, em “Penser la mort”, Jankélévitch (2004, p. 30, tradução nossa) explica, constatando uma notável distinção, que “aquele que vai morrer se encontra geralmente em tal estado que as palavras silêncio ou solidão já não fazem sentido para ele. Aquele que observa o moribundo pode conceber esse instante como o momento do silêncio mais extremo, já em oposição à existência que o rodeia”. Quanto ao silêncio diante do cadáver, o autor refere-se a ele em diferentes momentos de sua obra, justificando-o por nossa necessidade inconsciente de “participarmos” do mutismo, em certa medida sagrado, do morto, assim como as criadas ajoelhadas “participam” do silêncio da recém-

7 Nas palavras do próprio Jankélévitch (1966, p. 56, tradução nossa), “a morte, a despeito das simetrias órficas, não é o contrário da vida, como o são dois extremos num mesmo gênero: a semelhança que os separa não é absolutamente de simples gênero. É para Leibniz que valem as gradações escalares, que o vivo e o morto diferem como o Mais e o Menos ou como o maior e o menor [...]”.

8 É justamente pelo fato de a morte não ser em nada comparável com o viver que Jankélévitch (1966, pp. 247-250, tradução nossa) recusa tanto a crença numa preparação ascética para ela quanto a concepção da filosofia como um “aprender a morrer”, verificada em obras clássicas como o “Fédon” (64a), de Platão, “De brevitae vitae” (7), de Sêneca e o ensaio “Que filosofar é aprender a morrer”, de Montaigne. Quanto a Montaigne, o filósofo contemporâneo se aproxima, precisamente, da posição que aquele pretende refutar: “Hão de me dizer que a realidade da morte ultrapassa de tão longe o pensamento que não há esgrima, por mais bela, que não se perca quando lá chega: deixai-os falar; a meditação prévia proporciona, sem dúvida, grande vantagem” (Montaigne, 2010). Dizemos que Jankélévitch se aproxima à posição refutada por Montaigne e não que se identifica com ela, pois, como vimos, a morte para o primeiro, situada no nível do indizível, não poderia *ultrapassar* o pensamento, uma vez que se encontra *aquém* deste.

9 Jankélévitch ressaltava, muitas vezes, a ausência de profundidade da morte, como na seguinte passagem de “Em algum lugar do inacabado”: “A meditação sobre a vida daqueles que não são mais tem por único conteúdo a positividade da sua vida, da sua obra e das nossas lembranças. [...] Assim, portanto, o passeio no cemitério durante a primavera é certamente uma ocasião de recolhimento, mas tal ocasião não é absolutamente um aprofundamento: antes convida-nos à esperança” (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 237).

falecida Mélisande, ao fim da ópera *Pelléas e Mélisande*, de Claude Debussy (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, pp. 247, 251).

Como podemos observar, a “sintonia” estabelecida entre “a pessoa viva” e “uma eternidade letal em que nada mais advém, sobrevém ou devém” (Jankélévitch, 2018, p. 181) encontra-se recorrentemente tingida de uma qualidade emocional específica: a opressão, o desespero, o terror e a angústia. Assim reforça Jankélévitch (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 234), na entrevista “Em algum lugar do inacabado”:

O silêncio que se estabelece ao redor do leito de morte não exprime somente o dilaceramento da separação irreversível, mas também a nossa angústia frente a essa morte, o nosso horror diante desse absurdo em forma de cadáver informe, diante desse presente-ausente tragado num vazio para o qual não temos mais palavras, enfim, o nosso desespero no limiar desse antifuturo.

O tormento contido no “silêncio mudo” permite-nos notar, como aludimos na introdução, que o polo do indizível se encontra associado a uma ressonância anímica, associação também observada, em outra “frequência”, no polo do inefável. Enquanto, ao sorvermos a fecundidade inesgotável característica ao inexprimível positivo, sentimos plenitude, renovação, esperança (Jankélévitch, 1966, p. 75), ao nos aproximarmos do inexprimível negativo (ou ao testemunharmos a aproximação de outrem a ele), experimentamos o tormento. Assim, dado que o silêncio se manifesta em ambos os polos, também há um silêncio negativo, que a todo custo evitamos, por nosso *horror vacui*. Ao contrário do que costuma ocorrer quando buscamos a quietude de uma casa de retiro, podemos igualmente ansiar por ruídos quando a ausência sonora se “amplifica” a ponto de nos sugerir a absoluta ausência de vida (Jankélévitch, 2018, pp. 184-185). Adotando um tom impactante, como ocorre em muitas de suas reflexões sobre a morte, Jankélévitch (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 254) descreve tal dinâmica no capítulo 21 de “Em algum lugar do inacabado”, dedicado ao tema do silêncio:

Diante de um morto, observamos o silêncio: [...] permanecemos em suspense diante da ambiguidade dessa presença ausente e nos calamos, como o próprio morto, esperando um sinal que ele parece pronto a fazer a qualquer instante, mas que nunca fará. Tomado de pânico, aquele que vive termina por escutar a sua própria respiração, as batidas do seu coração, a circulação do sangue nas artérias... [...] Por pouco que o silêncio se prolongue, somos tomados pela angústia e procuramos desesperadamente sinais, repostas, um eco nesse vazio aterrorizante no qual não possuímos interlocutor.

Caberia complementar que, no contexto da morte, o horror ao silêncio, identificado ao vazio, poderia ocorrer não só na ausência de estímulos sonoros

provenientes de corpos exteriores (como o mutismo do cadáver), mas também no silêncio interno do sujeito que pensa meditar sobre a morte. Se, como vimos, tal meditação é vazia, o pensamento que se orienta à morte – “monstruosa, única em seu gênero, relacionando-se com nada em absoluto, então literalmente impensável, absurda” (Jankélévitch, 2004, p. 102, tradução nossa) – depara-se com intransponível lacuna. E tal lacuna silenciosa nos angustia e amedronta, pois somos incapazes de povoá-la, a não ser por imagens ilusórias (Jankélévitch, 1966, pp. 339-340) ou, ao menos, indemonstráveis por aquele que crê numa vida pós-morte. Portanto, como ocorre no caso do silêncio externo, verificamos que o silêncio interno – não só pacificador, mas também sufocante – nem sempre é um ideal a ser buscado.

Nesta breve reflexão sobre o silêncio da morte, parece-nos pertinente incluir uma consideração própria que, em certa medida, questiona a perspectiva jankélévitchiana. Observando os eixos em que o “mutismo opressor” se manifesta, a saber, o silêncio do morto, o silêncio de quem reflete sobre a morte, o silêncio diante do moribundo e, por fim, o silêncio diante do morto, verificamos que nem todos eles lidam com a esterilidade radical do indizível. Talvez, somente o silêncio do cadáver, se possível fosse situá-lo fora de qualquer referência a um espectador humano, corresponderia ao silêncio do vazio absoluto. Contudo, para nós, que nos colocamos diante da morte, seja como tema existencial ou filosófico, seja como evento concreto, algo ainda se experimenta, caso contrário, ela não provocaria em nós terror ou angústia.

De algum modo, o filósofo francês parece respaldar nossa objeção, ao enfatizar, em outro contexto, a riqueza do silêncio, no capítulo “Música e silêncio”, de “A música e o inefável”. De acordo com Jankélévitch (2018, p. 186), desenvolvendo a distinção já mencionada entre o *rien* e o *néant*,

O nada (*néant*), costuma-se dizer, não possui propriedades: um nada (*néant*) não se distingue de outro, pois como seria possível estabelecer tal distinção, a menos que ele contasse com qualidades ou uma maneira de ser, ou seja, a menos que fosse alguma coisa? Dois nadas (*néants*) não passam, portanto, de um mesmo nada (*néant*), de um único e mesmo zero. Ora, o silêncio possui propriedades diferenciais e, consequentemente, o nada (*néant*) em questão não é um *nada em absoluto* (*rien-du-tout*).

Por conseguinte, se somos capazes de distinguir os silêncios provocados pela morte não só em relação aos silêncios inefáveis, mas entre si, em suas aplicações e ressonâncias anímicas, algo nos indica que, ao menos para nós, vivos, o indizível radical, com seu absoluto vazio e mutismo, seja um limite à beira do inconcebível. A lacuna deixa de ser vazia para quem a formula ou pressente.

Além disso, é importante, por fim, destacar que a impossibilidade de uma esterilidade radical, dotada de repercussões na vivência do silêncio, também é mencionada pelo filósofo do *je-ne-sais-quoi*. Segundo Jankélévitch (2018), retomando Bergson, nunca estaríamos privados por completo (enquanto vivos, vale repetir) da recepção de algum estímulo sensível (seja este visual, auditivo, olfativo, tátil, cinestésico etc.). Desse modo, dificilmente haveria uma “nihilização radical” (Jankélévitch, 2018, p. 187) para a resultante da sensibilidade, o que permite a Jankélévitch (2018, p. 187) afirmar que “o silêncio, em lugar de se identificar com o nada (*néant*) absoluto, é, por sua vez, um não ser relativo ou parcial. É assim que o silêncio mais característico é o silêncio na luz”.

E, como iniciaremos a seguir nossa reflexão sobre o campo musical, caberia completar que o silêncio se distancia do vazio não só pela possibilidade de coexistir com outros estímulos sensíveis de natureza não auditiva (como os objetos iluminados), mas por nunca se manifestar ao ser humano como privação sonora absoluta. De acordo com Jankélévitch (2018, p. 186), “o silêncio absoluto é, como o espaço puro ou o tempo nu, um limite inconcebível”. Como recordamos em “Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável” (Gontijo, 2017, p. 263), tal asserção é confirmada por John Cage, em sua obra “Indeterminacy”, que inclui o relato do célebre experimento por ele realizado numa câmara anacoica da Universidade de Harvard. Existencial e musicalmente atento ao tema do silêncio, Cage (2022) descobre, na solidão daquele espaço cem por cento vedado a fontes sonoras exteriores, a permanência de dois sons, um agudo e outro grave, respectivamente identificados pelo professor responsável pela câmara como o “sistema nervoso em operação” e o “sangue em circulação” do compositor. Relacionando tal experimento com nosso estudo, constatamos, mais uma vez, que a esterilidade sonora radical só ocorreria no morto, no qual os processos fisiológicos, geradores de estímulos sonoros, já se extinguíram e para o qual o tempo e o movimento deixaram de fazer qualquer sentido. Assim, talvez, o absurdo impensável da morte em primeira pessoa seja não só o exemplo máximo do (silêncio) indizível, mas também seu único exemplo.

2. A música como silêncio inefável

Do “mutismo opressor”, passamos agora para o “silêncio melodioso” (Jankélévitch, 2018, p. 189) que envolve o inefável musical. Curiosamente, a “convivência que entrelaça, para sempre, o silêncio à música” (Berlowitz in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 256) manifesta-se por vias semelhantes àquelas identificadas no silêncio referente à finitude humana. Em primeiro lugar, assim como há o silêncio diante da morte e do morto, também constatamos que

o ouvinte ou o teórico pode se calar, em algum momento, ao experimentar uma obra musical ou ao tentar discorrer sobre ela. Em segundo lugar, à semelhança do silêncio que *é* a morte, Jankélévitch reconhece, com certa originalidade, o silêncio *da* música.¹⁰ Por fim, é plausível comparar, mantendo as devidas particularidades qualitativas e ontológicas, o silêncio que habita o morto ao silêncio estruturante de uma obra musical, no qual poderiam ser incluídos não só o silêncio *na* música, mas também o silêncio antecedente e o silêncio subsequente a uma composição. Assim, examinemos, em separado, essas três expressões do “silêncio melodioso”.

2.1 O silêncio “diante” da música

Se a música se associa intimamente ao registro do inexprimível na filosofia jankélévitchiana, não é difícil concluir que o silêncio se ofereceria como possível resposta à experiência musical (assim como a tudo aquilo que se mostra inexprimível, conforme adiantamos em nossa introdução). Tal resposta é considerada por Jankélévitch (2018, pp. 131-132) na seguinte passagem de “A música e o inefável”:

Quando os divinos arpejos do *Réquiem* se evaporarem no ar – “In paradisum deducant te angeli” –, cada qual terá compreendido que outros comentários não são mais necessários; então tudo terá sido dito, e os homens entreolhar-se-ão em silêncio: *siōpēsantas deī apethein*. É o que propõe Plotino, pois, quando a alma fica assim transtornada diante de algo grande e grave – o sublime canto de Boris Godunov no segundo ato da ópera homônima, o silêncio sobrenatural que se estabelece ao fim da *Sinfonia Fausto*, quando o coro masculino entra em cena para cantar o “Chorus Mysticus” –, nada resta senão calar.

É interessante observar que o silêncio provocado no ouvinte pelas composições musicais citadas (e pelos silêncios por elas criados) se encontra “tingido” de uma qualidade inteiramente distinta do “silêncio mudo” da morte. O ouvinte se cala ao ser tocado por um evento de ordem sensível (os “divinos arpejos”, o canto, o silêncio expressivo anterior à aparição do coro), cujo especial encanto ou sublimidade não o enchem propriamente de terror, mas de positivo maravilhamento. A efetividade transbordante, índice do

10 Uma estrutura de relações (ao menos parcialmente) análogas é verificada entre a morte (neste caso, mais especificamente, o morto) e outro exemplo do inexprimível positivo, o Sumo Inefável, pois, como observamos em “Ressonâncias noturnas”: “É inefável o silêncio de Deus e o silêncio diante de Deus, assim como é indizível o mutismo do morto e o mutismo daquele que se coloca, em estado de angústia e incompreensão, diante do cadáver” (Gontijo, 2017, p. 252).

inefável, aproxima, assim, a experiência musical à experiência do numinoso¹¹, segundo o filósofo (aproximação que, mencionada em nossa introdução, será especialmente observada neste tópico). Como verificamos em “Ressonâncias noturnas”, ressaltando a correspondência entre o musical e o espiritual, “é fecundo o silêncio que invade o ouvinte ao término de certas obras musicais, semelhante ao estado para além das palavras que marca a chegada ao ápice da ascensão mística” (Gontijo, 2017, p. 252). Assim, abraça-se o silêncio uma vez que, em ambos os casos, nossas respostas verbais não são adequadas à realidade saboreada (Jankélévitch, 2018, p. 147).

Logicamente, a inefabilidade da arte sonora que impõe silêncio ao ouvinte também repercute naquele que pretende refletir (teoricamente ou não) sobre a música. Nesse ponto, Jankélévitch (2018, pp. 148-149) reconhece similar desafio àquele verificado no registro da morte:

Não estamos mais aptos para pensar a música em *si mesma*, ipsa, ou a ipseidade da música, que para *pensar o tempo* [...]. Do mesmo modo, aquele que pretende pensar na morte [...] delira mais do que pensa: eis porque a “meditação da morte” é uma meditação completamente vazia, vazia como o cenotáfio diante do qual ela se concentra [...]. Não é este o caso de toda “reflexão” sobre Deus ou sobre o céu noturno? A atenção dirigida à música nunca há de alcançar o centro intangível e inatingível da realidade musical [...]: o recolhimento do ouvinte imerso em sua audição, ocupado em simular a atitude do fiel no santuário, é um recolhimento vazio.

Todavia, o filósofo parece, aqui, desconsiderar uma distinção fundamental entre os polos do indizível e do inefável por ele mesmo elaborada e por nós explicitada neste artigo. Se a pretensa “reflexão” direta sobre a morte e a música é vazia, uma vez que, nesses temas (Jankélévitch, 1966, p. 55), só logramos abordar aspectos circunstanciais e não fundamentais (a *causa mortis*, os locais do óbito e do velório, a situação financeira do compositor no momento da composição, o nome da pessoa amada à qual foi dedicada a obra, as estruturas composicionais que, analiticamente identificadas, não abarcam o encanto de uma peça¹²), há uma experiência rica e efetiva da audição musical, enquanto, como vimos, não há “experiência” da morte em primeira pessoa (por esta não ter continuidade ou por nos ser inacessível).

Assim, embora o filósofo, na passagem supracitada, reúna, de modo indiferenciado, a música, o tempo, a morte e Deus como realidades impensáveis,

11 Utilizamos aqui o termo cunhado por Rudolf Otto (2005, pp. 14-15), provavelmente familiar a Jankélévitch, uma vez que este era leitor do estudioso alemão, como comprovaremos na sequência deste tópico.

12 Este ponto, recorrente na filosofia da música jankélévitchiana, encontra-se sintetizado em: Jankélévitch, 2018, pp. 154-155.

a arte sonora se aproxima mais ao mistério da divindade que ao mistério da morte, o que se justifica pela inserção das experiências musical e espiritual no polo do inefável. O próprio Jankélévitch (1966, p. 230, tradução nossa) reconhece distinções entre algumas das realidades citadas, como entre Deus e a morte, ao ponderar, em “La Mort”, que,

com o totalmente outro, com o absolutamente outro, não temos o menor ponto em comum nem o menor termo de comparação. Esse é o caso da criatura diante do Absoluto divino. No entanto, certas formas de diálogo, de relação religiosa, mística ou intuitiva, não estão necessariamente excluídas na relação entre o homem e a sublime alteridade. Por outro lado, nenhuma relação de qualquer tipo pode ser concebida entre o ser vivo e o para além meontico desse ser. O morto não está em relação com ninguém, e, por consequência, a morte desse morto é o absolutamente incomunicável.¹³

Como Deus para a pessoa de fé, a música é um outro com o qual nos relacionamos e que experimentamos. O fato de se apresentar como “totalmente outro” (“*ganz Andere*”), segundo a nomenclatura de Rudolf Otto (2005, pp. 39-44), não impede que o divino e a experiência de aproximação ou união a ele sejam dotados de conteúdo, ainda que este não possa ser exposto, de modo claro e conclusivo, pelo discurso. De algum modo, a mesma dinâmica se repete na música, concebida por Jankélévitch (2018, p. 131, grifo do autor), em provável alusão a Otto, como “algo de *completamente outro*”¹⁴.

O parentesco entre o musical e o divino é de grande importância para nosso estudo e para a compreensão de um aspecto fundamental do pensamento jankélévitchiano. Enquanto o silêncio se coloca como a única resposta possível diante da morte (prova disso é nosso desconforto para dirigir uma palavra a quem perdeu um ente querido), a fecundidade do inefável não só nos faz calar, mas permite múltiplas aproximações verbais. Nesse sentido, a música e Deus se identificam com o amor, que, de acordo com Jankélévitch (1966, p. 78, tradução nossa), “não é indizível, é, sobretudo, incomunicável: o amor é dizível, porém é maior, mais rico e profundo que qualquer palavra”. Seguindo a terminologia jankélévitchiana, poderíamos afirmar que o inefável, inesgotável por sua profundidade¹⁵ (ao contrário da morte sem fundo), é “exprimível ao

13 O agnosticismo do filósofo não o impede de pensar a dinâmica de relação entre a criatura humana e a divindade, assim como a própria natureza divina, aspectos fundamentais para a elaboração de uma concepção antropológica mais abrangente.

14 Na primeira edição do “*Traité des vertus*”, Jankélévitch (1947, p. 337) refere-se diretamente a Rudolf Otto como uma das fontes das expressões “*tout autre ordre*” e “*Absolument autre*”.

15 Vale recordar que, na tradição cristã, a profundidade também aparece explicitamente como um atributo do inexprimível divino, conforme sugere o apóstolo Paulo (1Co 2,10) e, em continuidade com este, São João da Cruz, nas canções 3, §18 e §22, e 4, §17, da “Chama viva de amor” (Juan de la Cruz, 2000, pp. 1049, 1050, 1128).

infinito” (Jankélévitch, 2018, p. 121). Basta recordar os noventa e nove nomes de Deus na tradição islâmica¹⁶ e o protagonismo do amor como tema poético ao longo de tantos séculos e para diferentes culturas (Jankélévitch, 2018). Quanto à música, “neste campo, há muito a se fazer, muito a se meditar, muito a se dizer – muito a se dizer e, incessantemente, tudo a se dizer!” (Jankélévitch, 2018, pp. 120-121). Assim, para o filósofo francês, tanto o enlevo causado pela audição da *Sinfonia Fausto* quanto a expressividade um tanto indeterminada de um prelúdio para piano de Chopin não nos impedem por completo de recorrer à linguagem verbal para exprimi-las, mas, apenas, de buscar capturá-las, pretensiosamente, por uma “expressão unívoca e inambígua de um sentido” (Jankélévitch, 2018, p. 111).

Em seu tratamento do problema da inefabilidade, Jankélévitch se afasta, portanto, da conclusão do primeiro Wittgenstein, para quem “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (Wittgenstein, 2020, p. 261), enquanto se aproxima do neoplatonismo, segundo o qual o discurso acerca ou “diante” do mistério não só se contrai tendendo ao silêncio, mas também se dilata, como uma “avalanche de palavras” (Jankélévitch, 1966, p. 77, tradução nossa). Isso porque nosso filósofo parece admitir uma dizibilidade aproximada de Deus (e dos exemplos imanentes do inefável que resguardam os traços do inefável transcendente), embora, como vimos, eventualmente afirme, em sintonia com um apofatismo mais radical, que, “com o totalmente outro, [...] não temos o menor ponto em comum nem o menor termo de comparação”. Como explica Jankélévitch (1966, pp. 76-77, tradução nossa), “por mais que Deus, realidade insondável e inominável, desencoraje as dissertações prolixas, por mais que Deus seja demasiado rico para se apoiar na linguagem cotidiana, ainda podemos falar do divino *Je-ne-sais-quoi* balbuciando: *balbuciendo*, como diz João da Cruz.” E tal “balbuciar” conta, muitas vezes, com descrições, comparações e metáforas. Observamos, assim, que o próprio São João da Cruz retrata o Espírito Santo como uma “chama viva de amor” e sua experiência mística, seja como um “cautério suave”, seja como uma “regalada chaga” (Juan de la Cruz, 2000, p. 949, tradução nossa). Contudo, para que o “balbuciar” não se torne declaração dogmática, é necessário conjugar, em algum momento, o dizer insuficiente (seja do que *é*, seja do que *não é* aquilo que se experimenta) ao não dizer, ou seja, ao silêncio, uma espécie de apofatismo em ato. Em vista disso, o

16 Como já observado em nosso artigo “Sabor de vida eterna: apuntes sobre la inefabilidad en San Juan de la Cruz” (Gontijo, 2019, p. 393), Goethe nos permite atentar ao fato de que os diversos nomes de Alá poderiam ser um indício da inefabilidade divina (Eckermann, 2017).

frade carmelita opta por deixar incompleta a explicação (*declaración*) dos três últimos versos da “Chama viva de amor” (Juan de la Cruz, 2000, p. 1128).¹⁷

Dinâmica semelhante ocorre no âmbito da música, se nos pautarmos no pensamento jankélévitchiano. É possível comparar, por seu encanto e efemeridade, o fenômeno musical com “uma bolha de sabão irisada” (Jankélévitch, 2018, p. 167), assim como é possível sugerir “o fá sustenido maior por meio do violeta, o ré bemol maior por meio de uma noite de verão” (Jankélévitch, 1966, p. 78, tradução nossa) ou encontrar afinidades de estilo e de caráter entre os movimentos lentos de duas sonatas. No entanto, tais afirmações não impedem a constatação do “encanto *sui generis*, a *kháris epithéousa*, o sabor indefinível e irredutível que impregna” (Jankélévitch, 2018, p. 154), por exemplo, uma canção de Gabriel Fauré, um dos compositores mais citados e admirados por Jankélévitch. A possibilidade de efetuar comparações se reduz diante do que é por demais único, exigindo a utilização de termos privativos (discurso negativo) como o “indefinível”, o “irredutível”, o “inexprimível” e o *je-ne-sais-quoi*. Estes, situando-se nas “bordas da linguagem” (Underhill, “Light of Christ”, in: Underhill, 1960, pp. 27-28, tradução nossa), para empregar a bela expressão de Evelyn Underhill, já pendem para o silêncio. Por conseguinte, podemos concluir que, mesmo sendo capazes de, em alguma medida, expressar verbalmente algo da comoção musical ou do conteúdo “semântico” de uma obra (por infinitas sugestões, como sustenta Jankélévitch), nossa formulação há de flertar com a taciturnidade, conectando, mais uma vez, a resposta à imanente inefabilidade musical à resposta à transcendente inefabilidade mística.

2.2 O silêncio da música

Sem dúvida, das três modalidades de silêncio musical identificadas, a concepção de um silêncio *da* música é a mais inusitada, chegando a ser contraintuitiva. Se, à primeira vista, não questionaríamos a definição da pintura como “poesia muda”, atribuída por Plutarco (1936) a Simônides de Ceos, como poderíamos admitir a posição jankélévitchiana de que uma manifestação eminentemente acústica seria capaz de conter o silêncio ou corresponder ao silêncio, não só em suas pausas, mas também no decurso sonoro de suas notas? A seguinte informação filológica fornecida por Jankélévitch (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 257) poderia contribuir para esclarecer tal questão:

17 A opção pelo silêncio tomada por São João da Cruz ao fim da “Chama viva de amor” é por nós abordada em alguns de nossos estudos acerca da inefabilidade, como: Gontijo, 2019, p. 383; 2023, pp. 47-48.

O ruído privilegiado, na sociedade política dos homens, é o ruído que eles mesmos fazem ao falar. Os gregos, povo eloquente que passava o seu tempo sobre uma ágora estrondosa de palavras, não contavam com menos de duas palavras para designar o silêncio. O silêncio por excelência é o silêncio das palavras que faz calar o tagarela e não o silêncio do ruído que Plotino chamava *apsophía* (ἀψοφία)...

É, sobretudo, graças a essa particular acepção de silêncio como privação não de qualquer estímulo sonoro, mas de palavras, que a arte em questão, sem perder sua dimensão sensível, poderia ser interpretada como “*música callada*” (Juan de la Cruz, 2000, p. 696), recorrendo à poética expressão de São João da Cruz, familiar ao filósofo contemporâneo (Jankélévitch, 2018, p. 190). Como propõe Jankélévitch (2018, p. 189), em “A música e o inefável”:

A música é o silêncio das palavras, assim como a poesia é o silêncio da prosa. A música, presença sonora, preenche o silêncio e, apesar disso, é ela mesma uma espécie de silêncio. Há, portanto, um silêncio relativo que consiste na mudança de ruídos, na passagem da algazarra informe e fortuita à ordem sonora, assim como há um descanso que consiste na mudança de tarefa.

A identificação entre a música e o silêncio é retomada pelo filósofo no início do capítulo “A sinfonia dos murmúrios”, de “Em algum lugar do inacabado”. Nele, Jankélévitch (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 256) declara, com maior veemência, que “a música, com efeito, já é uma espécie de silêncio, pois impõe silêncio aos ruídos e, de início, ao ruído insuportável por excelência que é aquele das palavras”.¹⁸

Em nosso estudo das filosofias da música e da percepção jankélévitchianas, atentamo-nos (Gontijo, 2017, p. 248) para essa curiosa correspondência, observando que, segundo o filósofo,

assim como os ruídos da natureza não invalidam a quietude noturna, nem sempre seria adequado contrapor a música ao silêncio. Mais que ausência de qualquer som, o silêncio por excelência se manifesta como ausência de palavras. Por conseguinte, a música – que para ser ouvida requer a supressão da palavra exterior a ela, assim como das palavras interiores que consomem e distraem – poderia ser compreendida, simultaneamente, como um silenciar-se.

18 É interessante observar que algumas obras e poéticas musicais parecem acentuar, aos “ouvidos” de Jankélévitch, a identificação examinada. Assim ocorre com a música de Gabriel Fauré, que, “toda inteira em surdina [...] é ela mesma um silêncio e um ruído interrompido” (Jankélévitch, 2018, p. 185) em relação ao contínuo formado pelos barulhos da natureza e da existência humana. Em contrapartida, o filósofo concebe a música de Debussy como uma “isle joyeuse”, encrave sonoro sobre um mutismo oceânico. Tal distinção parece se apoiar numa diferença entre as atmosferas predominantes às obras dos dois compositores, uma vez que, como veremos no tópico 2.3, Debussy também emprega recursos (sonoridades extremamente suaves, por exemplo) capazes de aproximar sua música ao registro do silêncio.

Verificamos, nessa passagem, a menção a outra asserção contraintuitiva do filósofo. Conforme este também havia destacado anteriormente no capítulo da entrevista recém-citado, os ruídos noturnos da natureza “não rompem o silêncio, mas o tornam, ao contrário, mais silencioso, assim como as estrelas, em lugar de embranquecer o céu noturno, tornam a noite mais negra e profunda” (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 255). Diante de tal paralelismo entre a música e o silêncio, por um lado, e a noite e o silêncio, por outro, caberia perguntar: o silêncio relativo da música seria igualmente capaz de criar uma experiência intensificada de silêncio?

Tudo indica que sim, na medida em que a audição musical exige, com certa urgência e absoluta necessidade, uma voluntária e consciente cessação da palavra¹⁹, “o mais indiscreto e o mais impertinente dos ruídos” (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 256), assim como a cessação de outras interferências sonoras que, recordadas espiritualmente pelo filósofo²⁰, soam “quase como um sacrilégio” (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 257) para quem pretende ouvir, com inteireza, o “silêncio melodioso” (Jankélévitch, 2018, p. 189). Como sintetiza poeticamente Jankélévitch (2018, p. 204), ao fim de “A música e o inefável”, antecipando um dos temas de nosso próximo tópico: “o silêncio é o deserto no qual a música floresce, e a própria música, flor do deserto, é como um silêncio misterioso”.

2.3 O silêncio que antecede, integra e sucede a música

Referindo-se, provavelmente, a esse silêncio que possibilita e sustenta a música, Jankélévitch (2018, p. 184) questiona se “não seria possível dizer que o silêncio existe, ao mesmo tempo, antes, depois e durante; que está simultaneamente nos dois extremos e também entre ambos?”. Embora deixe, a essa altura, a questão em aberto, sua resposta demonstra ser positiva a partir da leitura de suas reflexões estético-musicais. Assim, caberia apresentar aqui, brevemente, os três momentos em que o silêncio se manifesta na execução de uma obra musical.

Primeiramente, há o silêncio que precede a música, relacionado à referida condição de possibilidade para a execução e a escuta musicais. Como ocorre no início de um concerto sinfônico, “para dar o sinal aos seus músicos, o regente de orquestra aguarda que o público se cale, pois o silêncio dos homens é uma espécie de sacramento de que a música precisa para elevar a voz...”

19 Referimo-nos aqui, obviamente, à palavra exterior à música, emitida pelo ouvinte, e não à palavra que integra o texto de uma composição vocal.

20 “Enquanto houver um ruído na sala, enquanto ranger uma poltrona, enquanto tossir um ouvinte, enquanto uma mosca zumbir, o concerto não poderá começar” (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 257).

(Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 257). Em lugar de prenunciar uma tragédia ou uma catástrofe natural (poderíamos aqui recordar o poema *Meeres Stille*, de Goethe, musicado por Schubert²¹), tal silêncio precursor é “profético” (Jankélévitch, 2018, p. 182) e fecundo. Segundo Jankélévitch (2018, p. 182), recorrendo uma vez mais ao exemplo do maestro, “assim é o silêncio que se estabelece, de repente, no limiar do concerto, quando a batuta do regente faz calar a cacofonia dos instrumentos e desencadeia, com o primeiro tempo do primeiro compasso, a torrente harmoniosa da sinfonia”.

Em segundo lugar, encontramos a manifestação mais evidente do silêncio musical: o silêncio *na* música ou o silêncio *dentro da* música, pois, como observa Berlowitz (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 259) ao entrevistar o filósofo, uma composição “não só impõe silêncio às palavras, mas também impõe a si mesma alguns silêncios”. Diante de tal observação de sua entrevistadora, Jankélévitch (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, pp. 259-260) desenvolve, em maior detalhe:

A música vive de silêncios. Para ser musical, a música deve se articular; e como ela se articula? Pelos silêncios mais ou menos longos e precisamente medidos que a escandem, aeram-na e permitem-lhe respirar. Sem os silêncios, as pausas e os suspiros, ela não passaria de um ruído contínuo e acabaria por sufocar. Mas essa constatação ainda é muito pouco: toda a música tende a uma aproximação assintótica a esse limite extremo além do qual reina o silêncio... Aí repousa a sua essência mais secreta.

A leitura dessa passagem nos remete à famosa crença, de origem pitagórica, numa harmonia das esferas. Se os astros supostamente emitem frequências sonoras ao se movimentarem ao longo de suas órbitas, por que, perguntaram-se alguns autores da Antiguidade e da Idade Média, não seríamos capazes de ouvir tal música celeste? Uma das hipóteses aventadas seria justamente o fato de tais frequências ressoarem de forma ininterrupta, enquanto a percepção humana só seria capaz de reconhecer sonoridades intermitentes.²² Assim, o silêncio *na* música também se apresentaria como condição de possibilidade para a audição (musical).

Ademais, Jankélévitch nos faz notar que, além das pausas propriamente ditas, haveria outras manifestações de silêncio na música, como a suspensão e as reticências, que simulam, em certa medida, as possibilidades do discurso, além das dinâmicas em extremo pianíssimo que se aproximam do “limiar do inaudível” (Jankélévitch, 2018, p. 192). Nas palavras do próprio Jankélévitch

21 O texto da canção, assim como sua tradução para diferentes idiomas, pode ser consultado em: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=6514.

22 Tal hipótese é mencionada e posta em dúvida por Aristóteles (1939, pp. 192-195), numa passagem de “De Caelo” (II.9.290b18).

(2018, p. 190), “o laconismo, a reticência e o pianíssimo são, assim, como silêncios no silêncio”, ou seja, pausas *no* “silêncio relativo” da música.

Apesar de a reflexão estética de Jankélévitch se limitar, quase exclusivamente, ao campo musical, é importante recordar que tal silêncio de natureza intrínseca também poderia integrar, de modo estrutural e expressivo, outras modalidades artísticas. Por exemplo, aplicam-se ao teatro todos esses procedimentos de aproximação ao silêncio observados pelo filósofo na arte sonora: pausas como elementos constitutivos das falas e dos diálogos, laconismo, reticências, sussurros e esperas.

Trazemos à baila, neste momento, um exemplo que, embora não seja citado por Jankélévitch, demonstra justamente a presença, no âmbito da dramaturgia, de uma manifestação do silêncio, cujo potencial expressivo terá, como veremos, fecunda repercussão no âmbito da composição musical. No ano de 1900, o diretor David Belasco montou, em Londres, a peça *Madame Butterfly: A Tragedy of Japan*, uma versão do conto *Madame Butterfly*, de John Luther Long (1898), que, provavelmente, incluía elementos extraídos do romance francês *Madame Chrysanthème*, de Pierre Loti (Leahy, 2023). Na plateia de uma das encenações londrinas da peça, cujo enredo aborda o drama da iludida gueixa abandonada por um tenente da marinha estadunidense (Pinkerton), encontrava-se o compositor italiano Giacomo Puccini. Curiosamente, este se encantou, sobretudo, por um momento de penetrante silêncio da peça, durante o qual

Butterfly está sentada no centro do palco, passando a noite em vigília, aguardando o retorno há muito esperado de Pinkerton. Por alguns longos minutos, ela não fala. O tempo passa. O Sol se põe, as estrelas despontam, apagam-se, e então o Sol renasce. Na plateia, Puccini e os que estavam à sua volta sentiram verdadeira empatia por Butterfly. A poderosa encenação eliminou todas as distrações, permitindo que focalizassem exclusivamente o infortúnio da personagem. Foi, nesse momento, que Puccini não só resolveu fazer de Butterfly sua próxima ópera, mas também decidiu fazer da vigília de Butterfly impactante momento musical. Tão comprida extensão de silêncio nunca havia sido explorada numa ópera, e o compositor estava determinado a vê-la ganhar vida no palco operístico. (Los Angeles Opera, 2023, tradução nossa)

Esse momento dramático, “silêncio de palavras” num contexto de elocuções, veio a inspirar uma das mais tocantes passagens da ópera em gestação de Puccini. Decerto, haveria muitas opções composicionais para se criar ou se simular musicalmente o silêncio em questão. Num gênero como a ópera, constituído quase sempre por música *da capo al fine*, urgiria, especialmente, contrastar o mutismo de Cio-Cio-San (*Madame Butterfly*), na transição do segundo para o terceiro ato, dos momentos predominantes constituídos por

“falas” cantadas²³, como a esperançosa alegria extravasada em melodias, palavras e gestos da protagonista e de sua aia Suzuki, no delicado “Dueto das Flores”, anterior à tenaz espera. Assim, Puccini recorre a um dos procedimentos destacados por Jankélévitch por meio dos quais a música ressalta sua tendência ao silêncio: a utilização homogênea de uma dinâmica em pianíssimo ao longo de toda a passagem. Além disso, o compositor opta por criar um coro *a bocca chiusa*, ou seja, entoadado com os lábios cerrados. Tal procedimento (também presente na tradição musical japonesa) impede a articulação de palavras, para, desse modo, acentuar o “silêncio no silêncio”. Com essa opção, Puccini, em concordância com nosso filósofo, parece nos indicar que a música não precisa se calar totalmente para obter o silêncio, na medida em que já se apresenta como uma espécie de silêncio (ao contrário do drama, que, inserido tradicionalmente no reino das palavras, precisa abdicar de um de seus componentes constitutivos para evocar o silêncio²⁴).

Para nos atermos às referências musicais trazidas por Jankélévitch, algumas poéticas composicionais que lhe são caras exploram particularmente o silêncio na música. Exemplificando um silêncio que se expressa como “reticência ou desenvolvimento interrompido” (Jankélévitch, 2018, p. 192), o pensador francês cita, mais de uma vez, o célebre prelúdio para piano “A serenata interrompida” (*Prelúdios*, livro I, nº 9), de Claude Debussy. Para Jankélévitch (2018, p. 191), “o *lógos* colocado em suspensão por Plotino e a ‘serenata interrompida’ em Debussy são duas maneiras de trucidar a eloquência e duas manifestações do pudor humano diante do indizível”, ou melhor, diante do inexprimível, ousando ser mais rigoroso com a terminologia jankélévitchiana que o próprio autor. Tal comparação não deixa de ser um tanto contraditória dentro da reflexão estético-musical do filósofo, pois, como vimos, a música não precisaria ser abafada para se distanciar do ruído da prosa. Além disso, a interrupção musical não equivaleria a uma eliminação da “eloquência”, uma vez que a aplicação desse termo ao “discurso” musical seria mais um sintoma da interferência, tão

23 À parte seus momentos exclusivamente orquestrais, como os prelúdios, aberturas e *intermezzi*, a ópera costuma ser formada pela conjunção entre texto e música, verificada em seus coros, árias e recitativos.

24 Embora, nos motetos, nas cantatas, missas, óperas e canções, a palavra figure como um componente constitutivo, a música ocidental também está repleta de gêneros que prescindem (certamente, mais que o teatro) de um texto verbal, como sonatas, sinfonias, concertos, prelúdios e fugas, noturnos instrumentais. Até mesmo obras que se aproximam do gênero canção – o *Vocalise*, de Rachmaninoff e a parte A da “*Cantilena*” das *Bachianas Brasileiras nº 5*, de Villa-Lobos – podem se abster do uso da palavra. Contudo, caberia perguntar se uma “canção sem palavras” tenderia mais ao silêncio (e à inefabilidade) que uma canção tradicional. Sobre esse ponto específico, sugerimos a leitura de nosso artigo “Tempo de cantar: a necessidade de ultrapassar o silêncio” (Gontijo, 2023), no qual discutimos a interpretação agostiniana do *jubilus* (canto sem palavras) como resposta expressiva e gênero musical consentâneos à inefabilidade divina.

criticada pelo filósofo, dos “ídeos da retórica” (Jankélévitch, 2018, p. 138) sobre a arte sonora.²⁵

Quanto ao silêncio (ou ao quase silêncio) na música que se manifesta como atenuação, Jankélévitch (Jankélévitch, 2018, p. 192) cita “os grandes mestres do pianíssimo, Fauré, Debussy e Albéniz”, que se movem “no limite do ruído e do silêncio, na zona fronteira na qual aqueles que possuem ouvidos apurados percebem os sons infinitesimais da micromúsica”. O emprego de tais sonoridades quase inaudíveis – compreendido como opção composicional sutil e refinada, na qual se espelha a própria abordagem filosófica do autor de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* – ocorre mais especificamente, por exemplo, na peça para piano “Corpus Christi em Sevilha” (*Ibéria*, livro I, nº 3), de Albéniz. Esta, além de solicitar do pianista, em sua parte lenta intermediária, uma dinâmica que chega aos cinco *p*, “converte-se num silêncio sobrenatural, num misterioso silêncio” (Jankélévitch, 2018, p. 193) em seus últimos compassos, ao conjugar a estaticidade de valores lentos e prolongados a outros extremos pianíssimos e pausas.

Como já mencionamos, estas últimas são a manifestação associada mais habitualmente ao silêncio musical e ao silêncio na música. As pausas musicais figuram como “uma interrupção expressiva” (Jankélévitch, 1964, p. 89, tradução nossa), algo que nosso filósofo observa, por exemplo, na obra de maturidade de Franz Liszt. Nela, “os longos compassos vazios, as páginas tácitas, congeladas como gelo marítimo, a espera no vazio” (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 260) contrastam radicalmente com a virtuosística produção de juventude do compositor húngaro, “toda ela ressonância de heroísmo, de epopeia e de estrondos triunfais” (Jankélévitch, 2018, p. 183). Seria tal intrigante ampliação do silêncio na evolução composicional lisztiana um indício de despojamento e ascetismo (atitudes que a biografia do compositor poderia endossar) ou de um mero “declínio da vitalidade” (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 261)? Tais respostas, embora distintas, derivam de um ponto em comum: a aproximação à morte. Segundo Jankélévitch (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 261), ainda se referindo às últimas composições de Liszt, é “como se esse jogo com o silêncio que é a música se tornasse um jogo com a morte, como se fosse o próprio silêncio da morte que viesse a invadir, com o seu mutismo profético, a plenitude musical”. Invasão que, a partir do pensamento do filósofo,

25 Poderíamos resolver esse problema considerando que alguns compositores empregam procedimentos que aproximam suas obras, indevidamente (sob a ótica jankélévitchiana), a recursos provenientes do registro discursivo. Assim, talvez, Debussy nos mostre, ironicamente, no prelúdio citado, que tal música “eloquente”, artificial e afetada, deveria ser interrompida.

seria apenas um hipotético e irrealizável “como se”, pois o indizível da morte, inexoravelmente estéril e inexperimentável, não poderia se manifestar numa forma perceptível e sonora.

No entanto, nem todo o silêncio interior à música deveria ser interpretado como alusão à idade provecta e à mortalidade. Assim observa o filósofo ao comparar o mutismo do velho Liszt (interpretado, nesse momento, como sintoma de um aprofundamento espiritual) ao emprego do silêncio por Claude Debussy. De acordo com Jankélévitch (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 265, nosso grifo),

a *intenção* do silêncio debussysta é, no entanto, completamente oposta àquela do silêncio lisztiano. Nas últimas obras de Liszt, o silêncio é interiorização e conversão; Liszt desvia-se dos clamores do mundo. [...] O silêncio debussysta, ao contrário, desprende e realça os ruídos da vida universal, permite-nos ouvir a respiração de cada ser.²⁶

Se, como vimos ao visitar o tema da morte, o silêncio que “possui propriedades diferenciais [...] não é um nada em absoluto (*rien-du-tout*)”, os silêncios musicais, dotados de *intenções* e “qualidades” expressivas (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 263) distam consideravelmente do mero vazio. Dentre tais qualidades, o filósofo reconhece certa dose de ironia no silêncio explorado pelos compositores modernos, incluindo o próprio Debussy (como no já citado exemplo de “A serenata interrompida”), que o teriam utilizado para recusar expressamente a “ênfase” e a “proximidade” (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 263) típicas ao romantismo e, sobretudo, ao romantismo tardio.

É interessante destacar que tais compositores modernos como Debussy, Fauré, Ravel, Satie e Mompou, assim como o próprio Liszt que prenuncia a modernidade musical (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 288), são prova de uma crescente tendência ao silêncio no decorrer da história da música, aspecto observado tanto por Berlowitz quanto por Jankélévitch no texto por eles composto a quatro mãos (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 263). Segundo o pesquisador italiano Simone Zacchini²⁷ (Zacchini in Lisciani-Petrini, 2009), tal tendência parte de Beethoven e se intensifica, ganhando novas

26 Embora estabeleça, nesse trecho da entrevista de 1978, uma oposição entre Liszt e Debussy por seus diferentes tratamentos do silêncio, Jankélévitch (1998, pp. 52-53) aventa, em “Liszt: rhapsodie et improvisation”, que, nas longas e recorrentes pausas características às últimas obras do compositor húngaro, “é a natureza real que, assim, penetra nos vazios e nas pausas da música e povoa seus silêncios”. Portanto, tal intenção poderia, em lugar de se opor, prenunciar a poética de Debussy e de outros compositores do fim do século XIX e início do século XX.

27 Zacchini é autor de uma obra especificamente dedicada à presença do silêncio na filosofia da música jankélévitchiana: “L'altra voce del logos: filosofia, musica e silenzio in Jankélévitch” (2003).

intenções e apropriações, nos repertórios musicais romântico e moderno. Neles, “o silêncio começa a ser ‘algo’ de *inefável*; com efeito, não podemos reduzir esse *silêncio sonoro* e ‘fluido’ à sua imagem matemática” (Zacchini in Lisciani-Petrini, 2009, p. 273, grifos do autor, tradução nossa), ou seja, o silêncio deixa de ser em Beethoven, Chopin, Liszt e Debussy uma parte mensurável que compõe um todo, escolarmente formado por sons e pausas dotados de durações precisas, como costumava ocorrer no século XVIII. Portanto, ao abordar o silêncio interior à música a partir de alguns de seus compositores preferidos, como Liszt e Debussy, Jankélévitch estaria se concentrando justamente, de acordo com a linha de raciocínio seguida por Zacchini, em poéticas que não só ampliam as durações, mas a própria inefabilidade, das pausas musicais. Nesse caso, o conceito de inefabilidade se amplia para além da indeterminação semântica, incluindo uma indeterminação de valores matemáticos, que também implicam uma limitação para a representação (não em signos linguísticos, mas em notações musicais).

Por fim, cabe agora examinar a terceira e última classe de silêncio identificada *na* música, aquela que sucede a execução de uma composição musical. Assim como o início de uma peça é capaz de estabelecer uma continuidade com o silêncio precedente, buscando de certo modo preservá-lo (recordemos aqui o primeiro compasso da *Sonata Op. 31, n.º 2*, de Beethoven ou a marcha de abertura da *Fantasia Op. 49*, de Chopin), o desfecho de uma obra pode manifestar uma antecipação do silêncio ou uma tendência a ele (como vimos em “Corpus Christi em Sevilha”). Tais transições, especialmente o acercamento ao silêncio no fenecer de uma composição, são observadas pelo filósofo contemporâneo, mais uma vez, na obra de Liszt. Segundo Jankélévitch (1998, pp. 145-146, tradução nossa),

o encantador “Jadis” da *Árvore de Natal*, a terceira *Valse oubliée*, o segundo *Csárdás* sofrem o chamado do horizonte sem limites e se extinguem como um murmúrio na imensidão da *puszta*: a música, nascida do caos, do oceano e da noite, como no início de *Ce qu'on entend sur la montagne*, retorna, destarte, ao grande silêncio cósmico, “*unde orta est*”. Assim expira o vento na planície, agonizam suavemente os bandolins na noite de verão; assim se extingue o canto russo nas ‘estepes da Ásia central’ [...].

Independentemente de preparar ou não o silêncio em seus últimos compassos, uma obra musical está fadada a desembocar no silêncio. E, do mesmo modo como, numa casa de retiro, conservamos a memória das palavras e dos ruídos ouvidos extramuros,

a música sobrevive ainda ao abalo que gera em nós, vibra por muito tempo depois que a orquestra emudece. Os violinos e os coros continuam a cantar em nossa alma, as

suas ressonâncias vêm nos acompanhar, em seguida, pela escura alameda, e, algumas vezes, o encantamento chega até mesmo a habitar o nosso sono. O silêncio tomou posse novamente da sala de concertos e algo ainda vibra em nós como um eco de além-mundo. Isso porque esse segundo silêncio é um novo silêncio... [...] A música – de agora em diante inaudível e insensível – fez desse silêncio um silêncio musical. (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, pp. 265-266)

Ao concluir este tópico e esta seção, identificamos diferentes “qualidades” de silêncio não só nos silêncios interiores a uma composição musical, mas entre o silêncio que a antecede e do qual ela emerge, por um lado, e o silêncio que a sucede e no qual ela desemboca, por outro. De fato, no registro do inefável da música, da experiência estética e da vida, mesmo um fenômeno aparentemente vazio é capaz de revestir-se de múltiplos matizes.

Conclusão

Neste artigo, lidamos, sob diferentes perspectivas, com o que foge do campo verbal ou, ao menos, do campo discursivo, uma vez que tivemos como foco não só o *silêncio*, mas suas variadas manifestações em contextos vinculados aos dois registros do *inexprimível* identificados por Jankélévitch. Ao longo do percurso proposto, vislumbramos algumas respostas para as questões motivadoras da pesquisa, que, enunciadas na introdução, merecem ser agora recapituladas, sintetizadas e interligadas. Em primeiro lugar, constatamos que, embora pertençam aos polos antípodas citados, os silêncios da morte e da música, por vezes, aproximam-se. Por um lado, os silêncios se apresentam, nos dois âmbitos, numa estrutura análoga: há um silêncio *diante* do morto, enquanto há um silêncio *no contato com* a experiência musical (ou imediatamente depois dela); há um silêncio *da* morte, enquanto há um silêncio *da* música (como afastamento dos ruídos não musicais, sobretudo, gerados pelas palavras); e, por fim, há um silêncio *constitutivo ao* morto, enquanto há silêncios *interiores a* uma composição musical. Além disso, o silêncio pode ser despertado, tanto na morte quanto na música, como constatação do mencionado desafio de se refletir acerca do inexprimível. Contudo, observamos que o desafio não é idêntico nos dois casos, apesar de, algumas vezes, o próprio Jankélévitch negligenciar tal distinção. Se o inefável não veta por completo o discurso, mas apenas nos alerta para a impossibilidade de capturá-lo e esgotar seus infinitos matizes por uma palavra ou uma proposição, o silêncio próprio a uma experiência inefável não equivale a um ponto final taxativo. Ao contrário do que ocorre no silêncio indizível, o silêncio inefável é saboreado como “experiência” e como

experiência fecunda, da qual pode brotar uma fala, um verso e, até mesmo, uma obra de arte, capazes de sugerir “ao infinito” o inexprimível positivo.

A primeira questão entrelaça-se, assim, com outra posta na introdução: poderíamos nos “deparar” com um silêncio absolutamente vazio, ou seja, propriamente indizível? Em outras palavras, haveria algum silêncio que nada ofereça à experiência? Como mostra o próprio Jankélévitch, “o silêncio absoluto é [...] um limite inconcebível”, e a mesma afirmação parece se aplicar ao polo do absolutamente indizível. Por mais exígua de conteúdo que seja nossa reflexão sobre a morte e nossa contemplação de um cadáver, ela vem acompanhada de algum “sabor” (ainda que amargo), passível de enunciação (ainda que bastante limitada). O não experimentável só ocorreria no vazio que imaginamos, mas não “vivemos”, seja no “momento” anterior à Criação²⁸, seja no “grande ‘silêncio eterno dos espaços infinitos’ privados de atmosfera” (Jankélévitch in Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 252), seja no mutismo de quem não mais ouvirá, nem falará, nem sentirá. Assim, o relato de John Cage nos confirma que a vida em pulsação impede tanto a experiência de um silêncio absoluto quanto o mergulho na total ausência incapaz de estimular a sensibilidade, a imaginação ou a memória (tema caro ao pensamento bergsoniano, ao qual Jankélévitch se filia).

Por sua vez, a possibilidade de um vazio (sonoro ou sensível) absoluto é posta em questão pela identificação de diferenças qualitativas entre as manifestações de silêncio examinadas. Jankélévitch nos fez notar que, enquanto constatamos distinções de qualidades e intenções entre os silêncios (ou entre outros fenômenos de natureza privativa, como a escuridão), não estamos, de fato, diante do vazio. Portanto, concluímos que, ao qualificarmos um mutismo como opressor (opressor para quem reflete, em vida, sobre a morte), já saímos do absolutamente indizível. Se a diferença entre o indizível e o inefável parecia inicialmente uma diferença de espécie (como nos mostrou Lisciani-Petrini em continuidade com Jankélévitch), percebemos que ela só permanecerá como tal se restringirmos o indizível à morte não experimentável (“vivida” em primeira pessoa), à qual não se aplicam nem intenções nem qualidades. As outras manifestações de silêncio vinculadas à morte (o silêncio do vivo diante do moribundo, do morto ou do problema da morte), ao receberem certas qualificações, passam a contrastar com o silêncio inefável, talvez,

28 A possibilidade de o vazio inicial – anterior à vida ou, ao menos, ao povoamento humano – exemplificar o indizível é por nós desenvolvida em “Ressonâncias noturnas” (Gontijo, 2017, pp. 259-260). Tal possibilidade já se encontra implícita em Jankélévitch (2018, pp. 179, 184), quando o filósofo se refere a um modelo “escatológico” de relação entre o silêncio e os sons. Segundo tal modelo, o silêncio (indizível) seria o fundo amorfo primigêneo sobre o qual, posteriormente, a natureza e a cultura inseririam seus ruídos e sonoridades musicais.

por uma diferença de graus. Quando comparadas a essas manifestações, o silêncio de uma experiência espiritual, do amor e da música corresponderiam a experiências ou a realidades dotadas de acrescido grau de fecundidade. Tal comparação entre um indizível relativo e o inefável mostra-se, a nosso ver, um tanto imponderável, como os próprios temas privilegiados pela filosofia jankélévitchiana.

No que concerne especificamente à música, é possível, porém, observar, de modo mais palpável, uma ampliação das qualidades do silêncio quando nos referimos não à resposta silenciosa ao inefável musical, mas à presença do silêncio no tecido de uma composição (e à expressividade de uma obra, quando identificada a um “silêncio melodioso”). Como recorte num contexto sonoro, situado num momento particular e dotado de duração específica, a “interrupção expressiva” é capaz de assumir múltiplas expressividades, algo que, talvez, não ocorra com o silêncio isolado e amorfo. E, se considerarmos a concepção jankélévitchiana do silêncio de uma composição como resultante não só das pausas, mas da atmosfera formada pela predominância de certas dinâmicas e durações de notas, as qualidades do “silêncio” musical se diversificam infinitamente.

Voltemos, por fim, à última questão identificada na introdução, referente à possibilidade de uma comunicação entre os silêncios indizível e inefável. Se atribuímos a eles uma diferença de espécie, não haveria qualquer ponto de contato entre ambos. Assim, como observamos, o emprego do silêncio, cada vez mais intensificado, nas obras de maturidade de Liszt seria capaz de sugerir o silêncio da morte, mas não de “colá-lo” (empregando um verbo próprio a nosso tempo) numa composição, uma vez que ele, inscrito fora do campo sensível, não se encontra disponível para nossa intuição. No caso do mutismo indizível, seu tratamento pela música, na perspectiva jankélévitchiana, não seria sequer uma estilização, pois tal mutismo não é experimentado pelo artista (como experiência vivida em primeira pessoa) nem poderia, por sua equivalência ao nada que é *rien*, ser trabalhado artisticamente. Contudo, quando relativizamos o indizível, inserindo nesse polo não apenas a absoluta esterilidade, mas experiências de conteúdo rarefeito (como a contemplação do moribundo ou do morto), providas, em alguma medida, de certas qualidades e intenções, o silêncio então provado poderia ser tratado e incorporado numa obra musical, à semelhança do que acontece com outros motivos artísticos. Nesse caso, seria admissível uma comunicação entre o indizível relativo e o inefável.

Ao aventarmos a possibilidade de uma gradação de inefabilidade ou de indizibilidade entre certas manifestações do silêncio²⁹, deixaríamos de transitar exatamente por polos antípodas do inexprimível. Como repetimos ao longo do artigo, o silêncio verdadeiramente oposto ao inefável se reduz somente ao mutismo da morte, ou melhor, ao mutismo de quem mergulhou no inexpugnável vazio. Nos outros casos, a esterilidade mitigada pela presença de um sujeito que a sente ou pressente torna-se passível de ser dita em alguma medida ou experimentada num silêncio no qual ainda ressoa o inefável da vida.

Referências

- A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Diversos tradutores. 7. impressão. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1995.
- ARISTOTLE. “On the Heavens”. Trad. W. K. C. Guthrie. London/Cambridge (MA): William Heinemann/Harvard University Press, 1939.
- BÁEZ, S. J. “Quando tudo se cala: o silêncio na Bíblia”. São Paulo: Paulinas, 2011.
- CAGE, J. “Indeterminacy. New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music”. Disponível em: <http://www.lcdf.org/indeterminacy/index.cgi> (Acessado em: 9 de janeiro de 2022).
- CLÉMENT, O. “Fontes: os místicos cristãos dos primeiros séculos. Textos e comentários”. Trad. Monjas beneditinas do Mosteiro Nossa Senhora das Graças. Juiz de Fora: Mosteiro da Santa Cruz, 2003.
- ECKERMAN, J. P. “Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832”. Trad. M. L. Frungillo. São Paulo: Unesp Digital, 2017.
- GEORGE, François. “La Pensée en personne”. *L’Arc*: Vladimir Jankélévitch, 75, 1979, pp. 13-22.
- GONTIJO, C. S. “Jankélévitch e a música: uma reflexão movida pelo amor”. In: JANKÉLEVITCH, V. “A música e o inefável”. Trad. e prefácio: C. S. Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018. pp. 21-43.
- _____. “Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável”. São Paulo: Loyola, 2017. (Coleção Filosofia).
- _____. “Sabor de vida eterna: apuntes sobre la inefabilidad en San Juan de la Cruz”. *Revista Chilena de Literatura*, 99, 2019, 379-395.
- _____. “Tempo de cantar: a necessidade de ultrapassar o silêncio”. *Perspectiva Teológica*, 55, 2023, pp. 43-70.

29 Na conclusão de “Ressonâncias noturnas” (Gontijo, 2017, pp. 360-361), também vislumbramos tal possibilidade como um instigante problema a ser examinado.

GREGORIO DE NISA, San. “Vida de Moisés”. Edición presentada y preparada por: T. H. Martin-Lunas. Salamanca, Sígueme, 1993.

JANKÉLÉVITCH, V. “A música e o inefável”. Trad. e prefácio: C. S. Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

_____. “La Mort”. Paris: Flammarion, 1966.

_____. “La Musique et les heures”. Paris: Seuil, 1988.

_____. “L’Ironie”. Paris: Flammarion, 1964.

_____. “Liszt: rhapsodie et improvisation”. Édition établie par F. Schwab. Paris: Flammarion, 1998.

_____. “Pensar la muerte”. Trad. Horacio Zabaljáuregui. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. “Traité des vertus”. Paris: Bordas, 1947.

JANKÉLÉVITCH, V.; BERLOWITZ, B. “Em algum lugar do inacabado”. Introdução, trad. e notas: C. S. Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2021.

JUAN DE LA CRUZ, San. “Obras completas”. Séptima edición preparada por E. Pacho. Burgos: Monte Carmelo, 2000.

LEAHY, J. “The Evolution of an Opera Story”. [Online] Disponível em: Study Guide for Madama Butterfly.pub (pittsburghopera.org) (Acessado em: 13 de fevereiro de 2023).

LISCIANI-PETRINI, E. “Charis: essai sur Jankélévitch”. Trad. A. Bocquet. Paris, Milano: Vrin, Mimesis, 2013.

LOS ANGELES OPERA. An Inspired Puccini Composes “The Humming Chorus”. [Online] Disponível em: An Inspired Puccini Composes “The Humming Chorus” | LA Opera - Official Site (Acessado em: 14 de janeiro de 2023).

MONTAIGNE, M. “Os ensaios: uma seleção”. Organização: M. A. Screech. Tradução e notas: Rosa Freire d’Aguiar. Rio de Janeiro: Penguin, Companhia das Letras, 2010. (E-book)

OTTO, R. “O Sagrado”. Trad. J. Gama. Lisboa: Edições 70, 2005.

PLUTARCH. “De gloria Atheniensium”. Trad. F. C. Babbitt. Loeb Classical Library edition, v. IV, 1936. [Online] Disponível em: Plutarch • On the Fame of the Athenians (uchicago.edu) (Acessado em: 19 de março de 2023)

PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. “Obras completas”. Edición preparada por: T. H. Martin. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.

THE LIEDERNET ARCHIVE. s.d. [Online] Disponível em: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=6514 (Acessado em: 17 de março de 2023).

UNDERHILL, E. “The Fruits of the Spirit; Light of Christ; Abba”. London: Longmans, 1960.

WITTGENSTEIN, L. “Tractatus Logico-Philosophicus”. Trad., apresentação e ensaio introdutório: L. H. L. dos Santos. Introdução: Bertrand Russell. 3. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ZACCHINI, S. “L’altra voce del logos: filosofia, musica e silenzio in Jankélévitch”. Torino: Trauben, 2003.

_____. “Les Pauses, le néant, le silence: musique et métaphysique chez Jankélévitch”. In: LISCIANI-PETRINI, E. (org.). “In dialogo con/En dialogue avec Vladimir Jankélévitch”. Milano/Paris: Mimesis/Vrin, 2009.

