



Doctorado en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Posgrado

**O MOTIVO DA NOITE:
DA ESTERILIDADE INDIZÍVEL À MUSICALIDADE INEFÁVEL**

Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte
presentada por

CLOVIS SALGADO GONTIJO OLIVEIRA

Licenciado en Música y en Filosofía
Faculdade Santa Marcelina/Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia
Magíster en Música
Texas Christian University

Profesor patrocinante
Dr. Andrés Claro González

Santiago de Chile, 2014

Esta investigación fue realizada con una Beca Latinoamericana
para estudios de doctorado en Chile (CONICYT)



Doctorado en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Posgrado

**O MOTIVO DA NOITE:
DA ESTERILIDADE INDIZÍVEL À MUSICALIDADE INEFÁVEL**

Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte
presentada por

CLOVIS SALGADO GONTIJO OLIVEIRA

Licenciado en Música y en Filosofía
Faculdade Santa Marcelina/Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia
Magíster en Música
Texas Christian University

Profesor patrocinante
Dr. Andrés Claro González

Santiago de Chile, 2014

Esta investigación fue realizada con una Beca Latinoamericana
para estudios de doctorado en Chile (CONICYT)

A Leda Del Caro Paiva,
presença de inefável silêncio

Agradecimentos

Embora o meu doutorado tenha se realizado no período de seis anos, não poderia restringir os agradecimentos da tese somente àqueles que me auxiliaram durante este período.

Em primeiro lugar, agradeço aos familiares, professores e amigos que me incentivaram a apreciar e cultivar as áreas da cultura a partir das quais este trabalho é tecido. A minha mãe, agradeço imensamente pelo estímulo ao saber, em particular, pelo incentivo ao estudo das línguas e da música. Obrigado por ter me trazido a arte como alimento familiar e cotidiano. A tia Heleninha, agradeço por ter me apresentado, em aconchegantes tardes da minha adolescência, a temas filosóficos e teológicos. A D. Henedina Zarattini (*in memoriam*), por ter me transmitido sua reverência à música. A Petrônio Bax (*in memoriam*), por ter me indicado a possibilidade de tráfegar um caminho em que arte e espiritualidade se conjugam. E a Sandra Abdo (*in memoriam*), em cujas aulas descobri minha identificação com a Estética, disciplina à qual hoje me dedico.

No âmbito específico da tese, agradeço, inicialmente, a Sara Ávila (*in memoriam*), primeira pessoa a sugerir, ao ler minha monografia dedicada aos *Noturnos brasileiros para piano*, que desse sequência à pesquisa sobre a arte noturna para, assim, transformá-la em tese doutoral. Agradeço igualmente a Luzia Gontijo, que, já no curso de Filosofia, reafirmou e me confirmou essa possibilidade.

Ao corpo docente do programa de doutorado em Filosofia com menção em Estética e Teoria da Arte da Universidade do Chile e, especialmente, ao seu coordenador, Prof. Pablo Oyarzún, agradeço por terem acreditado em meu projeto de tese. Ao Prof. Andrés Claro, meu orientador, que, desde o processo de seleção, demonstrou sua afinidade com o tema proposto e se esforçou pela concretização dos meus estudos no Chile. Muito obrigado por suas correções minuciosas e pelo incentivo necessário para que eu chegasse até o fim desta etapa. Agradeço também à Profa. María Eugenia Góngora, da

Faculdade de Literatura da Universidade do Chile, pela gratuidade de sua atenção à minha caminhada humana e acadêmica.

Além dos professores, agradeço a dois colegas de doutorado que muito estimo e admiro: Marcela Rivera Hutinel e Luis Paredes. A menção a este último me faz lembrar uma série de nomes que me assessoraram em áreas específicas, ao longo da pesquisa e da escrita. A Luis e a meu primo Guilherme Bicalho Saturnino, agradeço pelo esclarecimento de dúvidas nas áreas da física e da astronomia, dúvidas que surgiram de temas ligados à acústica e ao fenômeno da noite cósmica ou natural. A Zuleica Silvano, Mauricio Murillo Alvarado, SJ, e Cláudio Paul, SJ, pelo apoio bíblico e teológico. A Gilda Vaz Rodrigues e Ângela Maria Diniz Costa pelas indicações e explicações de textos psicanalíticos. Ao Prof. Hugo Mari, pela elucidação de conceitos e temas da linguística e pela indicação de textos sobre a relação entre música e linguagem. Aos professores Yara Caznok, Oiliam Lanna, Rodolfo Caesar e aos queridos amigos Helenice Audi, Constança Almeida Prado e Carlos Eduardo Moreno, pela interlocução na área musical. No campo da Filosofia, agradeço especialmente à Profa. Enrica Lisciani-Petrini, por ter contribuído, mesmo à distância, para o meu melhor entendimento da obra de Vladimir Jankélévitch, autor privilegiado pela minha pesquisa. Agradeço também a Miguel Ruiz Stull, por ter me oferecido ferramentas para abordar alguns pontos do pensamento de Bergson relacionados aos temas da tese e à estética jankélévitchiana. Aproveito o momento para registrar minha eterna gratidão ao Pe. João Augusto Mac Dowell, que, além de responder com presteza minhas dúvidas gerais de filosofia, sempre atendeu com generosidade minhas solicitações acadêmicas. A Luíza Dutra e ao Prof. Teodoro Rennó Assunção agradeço pela transliteração e tradução de termos do grego antigo. A Pascal Peuzé, pela incansável assistência na tradução ao português de intrincadas citações de V. Jankélévitch. A Maria Clara Prates e a Heike Muranyi, pela colaboração em traduções feitas do francês e do alemão. A Magdalena Rodríguez, pela revisão dos textos em espanhol elaborados ao longo do doutorado.

Agradeço, igualmente, a Iara Tribuzi e a Ivana Versiani, pelas importantes sugestões de leitura no âmbito da poesia e da literatura, e a Letícia Pinto de Oliveira, pela

indicação da magnífica tese de Carlos Vidal, em extrema consonância com nosso trabalho. A Simone Bax, por seus preciosos recortes, e à sábia Ruby Commentz, por me ter “apresentado” a Evelyn Underhill. Ao Prof. Antonio Mitre, pela leitura do meu projeto definitivo de tese e pela indicação de obras poéticas noturnas em língua espanhola. A Maya Mitre, obrigado pelas orientações relativas ao planejamento da introdução da tese. Agradeço a Ivone Luzia Vieira e a Tania Helena Beer, que, em muito me motivaram ao se interessarem sinceramente pela pesquisa. Na parte visual, agradeço a minha irmã, Joana Salgado, pela confecção dos gráficos, a Miguel Aun, pela cessão da imagem “Buen viaje”, gravura que integra a série *Los caprichos*, de Goya, e a Guilherme Seara, pela valiosa assistência na diagramação final do texto.

Em termos subjetivos, agradeço novamente a Ângela Maria Diniz Costa, por cuja escuta constatei que nutro intenso afeto pela pesquisa e pela escrita acadêmica, sobretudo, quando estas se constroem sobre áreas constitutivas da minha trajetória. Além disso, obrigado por ter me ajudado a compreender a necessidade do isolamento e do silêncio para a confecção da tese. Dirijo também meus agradecimentos à Faje (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte), que, ao convidar-me para lecionar a disciplina de Estética no curso de graduação em Filosofia, me trouxe um novo estímulo para finalizar este trabalho. Às minhas primas, sempre presentes, Helena Salgado Bicalho, Vania Elizabeth Salgado Assis e Renata Oliveira Ramos.

Aos meus companheiros no “caminho de Santiago do Chile”, com quem partilhei minhas buscas: Pablo Villoch, os irmãos Alejandra e Francisco Vázquez, o casal Marion e Rémy Thiollier, Salomé Lizana, Ivan Espínola, os monges do extinto Mosteiro de Chada, Samuel Friedmann, Silvia Selowsky e Bernardita Marshall. Aos amigos de outras etapas da minha jornada, sempre presentes, cujo apoio me foi imprescindível para a realização desta tese: Cristina Vaz Rodrigues, Denir Robson, Erinaldo Borges, Luiz Gustavo Villas Boas Givisiez, Ana Lúcia Valadares, Maria Bragança, Erika Watanabe Patriota, Maria Odete Torres Mari e Maria Luiza Roquette Reis. Incluo, nesta listagem, o casal Alice e Dr. Álvaro

Vasconcelos Pereira, que, num gesto de gratuita amizade, abriu as portas de sua centenária fazenda para meu último “retiro” de estudos dedicado à tese.

Agradeço, enfim, a possibilidade de empreender e concluir este trabalho. Para tanto, foi imprescindível o auxílio da bolsa de pesquisa Conicyt, destinada a estudantes latino-americanos, com a qual contei durante o período de quatro anos. E, neste trabalho que tantas vezes aborda a “mística da obscuridade”, não poderia deixar de expressar minha gratidão maior ao “Pai que está lá, no segredo” (Mt 6, 6), no fundo das noites, na escuridão e no silêncio do quarto, nos interiores de Minas que fecundaram este texto.

SUMÁRIO

Resumo	X
Introdução	1
Parte I: Os paradoxos de uma arte noturna	10
1 Apresentação do problema: a apreensão fenomenológica da noite	10
2 Intensificação do problema: cosmovisões que aprofundam os paradoxos	17
2.1. A negatividade do obscuro no mundo grego	17
2.1.1. Hesíodo: a obscuridade das forças primordiais	17
2.1.2. Parmênides: “deixando as moradas da noite”	26
2.1.3. Platão: o heliotropismo generalizado	32
2.2. A negatividade do obscuro na tradição judaico-cristã	53
2.2.1 A sacralidade da luz	53
2.2.2 O “verso” tenebroso	60
2.2.2.1 A negatividade epistemológica	63
2.2.2.2 A negatividade ontológica	66
2.2.2.3 A negatividade ética	71
2.2.2.4 A negatividade estética	80
2.3. Epílogo: Preconceitos que ecoam na Modernidade	88
3 Dissolução do problema: a descoberta da fecundidade noturna	97
3.1. Um exemplo de exceção: a alba provençal	99
3.2. A pintura barroca: velamento que evoca o infinito	102
3.3. Edmund Burke e o sublime impacto do obscuro	109
3.4. O romantismo: “longe dos reinos da Luz”	115
3.5. A mística cristã e a escuridão hiperôntica	129
3.6. Vladimir Jankélévitch e a “noite transparente”	143
Parte II: A fecundidade da experiência noturna como experiência auditivo-musical: explorando a via aberta por Vladimir Jankélévitch	151
1 A imersão no tempo	155
2 Subtração de contornos	173

3 Experiências indefiníveis: música, noite e tempo	186
4 Experiências não referenciais	192
5 Afinidades naturais: a intensificação da escuta e a amplificação sonora no período noturno	216
6 “Insularidades” e “parênteses encantados”	262
7 Uma aproximação pelo silêncio	281
7.1 “Praias de silêncios”	282
7.2 Mutismo, plenitude e relatividade	287
8 Fenômenos ambíguos	304
8.1 A ambiguidade do silêncio	305
8.2 Causas e sintomas da ambiguidade musical	311
8.2.1 As causas	312
8.2.2 Os sintomas	325
8.3 O crepúsculo e a noite: modalidades distintas de ambiguidade	353
8.4 A experiência musical: ambiguidade crepuscular ou noturna?	361
9 Substantivos femininos	372
9.1 O campo feminino como alvo de suspeita	373
9.2 O “rosto” feminino do irrepresentável	391
10 Avaliando a contribuição de Vladimir Jankélévitch	406
10.1 A positividade da experiência e da imagem noturna em Vladimir Jankélévitch	406
10.2 Considerações sobre a estética musical jankélévitchiana	416
10.3 A participação de elementos visuais na abordagem jankélévitchiana do noturno	423
Conclusão	427
Bibliografia	437
Currículo abreviado	465
Anexos	466
Anexo I: Poemas	466
Anexo II: Quadros e diagramas	479
Anexo III: Relação de obras musicais com títulos, ambientações ou temas noturnos	484

Resumo¹

Para o modelo de arte mimético tradicional, a proposta de representação do motivo noturno traz consigo um problema, composto de alguns paradoxos fundamentais: como representar o que não se mostra, o indeterminado, o vazio que oferece poucos elementos para a apreciação estética?

Na primeira parte da pesquisa, após enunciar em termos fenomenológicos o problema da arte noturna e examinar a intensificação dos seus paradoxos constitutivos pelas cosmovisões que formam a cultura ocidental – cuja estética, em continuidade com a metafísica, a epistemologia e a ética, se fundamenta sobre imaginário marcado pela supremacia da visão e da luz –, verificamos que este problema, na verdade aparente, se dissolve a partir do momento em que se divisa a extrema fecundidade da experiência noturna. A análise desta dissolução, identificada numa genealogia estética e místico-poética contrária à tendência dominante, anuncia um “lugar” emblemático em que o noturno se potencializa positivamente: a experiência auditivo-musical.

Em meio a este movimento de resolução e superação dos paradoxos iniciais, observa-se como a noite serve de imagem para dois níveis antitéticos de inexpressabilidade, os quais são reconhecidos e trabalhados mediante reutilização crítica dos conceitos do *indizível* e do *inefável* extraídos da obra de Vladimir Jankélévitch. Por um lado, na noite *indizível*, encontra-se o que, por nada conter, inviabiliza qualquer representação verbal ou artística. Por outro, na noite *inefável*, o que, por sua riqueza, não se comunica numa única imagem ou palavra, mas, ainda assim (ou justamente por isso), possui infinito potencial expressivo. O incógnito visual do noturno remete então à indeterminação do que acolhe múltiplas possibilidades e do que se oferece como inesgotável fonte poética.

É precisamente neste seguimento à via aberta por Jankélévitch que, na segunda parte do texto, exploramos a fecundidade artística e fenomênica da noite em sua íntima afinidade com a escuta e com a música, arte que, segundo o filósofo francês, congrega o atributo da inefabilidade e uma essência noturna. Sob “perspectiva” que valoriza uma apreensão não visual de mundo, examinamos os vínculos ou parentescos entre o auditivo-musical e o noturno, o que nos permite aprofundar a fecundidade da experiência noturna no horizonte de uma estética que favorece antes o evocativo que o representacional.

¹ Por autorización del coordinador del programa de doctorado en Estética y Teoría del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la tesis fue compuesta y se presentará en portugués, lengua materna del candidato.

Resumen

Para la aproximación propia del arte mimético tradicional el problema que surge ante la representación del motivo nocturno implica una serie de paradojas fundamentales: ¿cómo representar lo que no se muestra, lo indeterminado, el vacío que ofrece pocos elementos a la apreciación estética?

En la primera parte de esta investigación, tras asentar en términos fenomenológicos el problema del arte nocturno y examinar la intensificación de sus paradojas en medio de las cosmovisiones que han constituido la cultura occidental – donde han sido los imaginarios de la vista y de la luz los que han fundamentado una estética que va a la par de una metafísica, una epistemología y una ética– discernimos cómo este problema en realidad aparente se disuelve desde el momento en que se rescata la extrema fecundidad de la experiencia nocturna. El análisis de tal disolución, rastreada en una genealogía estética y místico-poética a contramano de la tendencia dominante, anuncia un “lugar” emblemático en que lo nocturno se potencializa positivamente: la experiencia auditivo-musical.

A lo largo de este movimiento de resolución y superación de las paradojas iniciales, se observa cómo la noche sirve de imagen para dos niveles antitéticos de inexpresabilidad, los que son delimitados mediante una reutilización crítica de los conceptos de lo *indecible* y lo *inefable* extraídos de la obra de Vladimir Jankélévitch. Por un lado, en la noche indecible, se halla aquello que, al no contener nada, impide toda representación verbal o artística. Por otro, en la noche inefable, aquello que, por su riqueza, no se comunica en una sola imagen o palabra, pero aun así, o por lo mismo, posee un infinito potencial expresivo. El incógnito visual de lo nocturno remite entonces a la indeterminación de lo que acoge múltiples posibilidades y de lo que se ofrece como inagotable fuente poética.

Es precisamente situándose y continuando críticamente la vía abierta por Jankélévitch, que en la segunda parte exploramos la fecundidad artística y fenoménica de la noche en su íntima afinidad con la escucha y con la música, arte que, según el filósofo francés, congrega el atributo de la inefabilidad y una esencia nocturna. En medio de una valoración de la aprehensión no-visual del mundo, examinamos los vínculos o parentescos entre lo auditivo-musical y lo nocturno, lo que nos permite precisar la fecundidad de la experiencia nocturna en el horizonte de una estética que favorece lo evocativo más que lo representacional.

Abstract

For the traditional mimetic model of art the problem that emerges from the representation of the nocturnal motif implies a series of fundamental paradoxes: how can one represent the unseen, the indeterminate, the emptiness that offers scarce elements for aesthetic appreciation?

In the first part of this thesis, after establishing the problem of the nocturnal art in phenomenological terms, as well as examining the intensification of its paradoxes amid the principle world views that have constituted Western culture - where the imaginaries of light and vision underpin an aesthetics that goes hand-in-hand with a metaphysics, an epistemology and an ethics -, we discern how what is in fact an apparent paradox dissolves once we rescue the extreme fecundity of the nocturnal experience. The analysis of that dissolution, recognized in an aesthetic and mystic-poetical genealogy that clearly detaches from the dominant tendency, takes us to an emblematic "place" where the nocturne assumes a plentiful potential: the aural-musical experience.

Amid this movement of resolving and overcoming the initial paradox, we observe more precisely how the night serves as an image for two antithetic levels of inexpressibility, which are named through a critical re-appropriation of the concepts of the *unspeakable (indicable)* and the *ineffable (ineffable)* found in Vladimir Jankélévitch's work. On the one hand, in the unspeakable night, one finds that which, containing nothing, prevents any artistic or verbal representation. On the other hand, in the ineffable night, one finds that which, due to its richness, cannot be conveyed in only one image or word, but has, nevertheless (or perhaps for this very reason) an infinite expressive potential. The visual incognito of the night expresses the indetermination of that which hosts multiple possibilities and offers itself as an inexhaustible poetic source.

It is precisely by inscribing ourselves in and critically developing the path opened by Jankélévitch, that in the second part we explore this artistic and phenomenical fecundity of the night in its intimate affinity with listening and music, art that, according to the French philosopher, assembles the attribute of ineffability and a nocturnal essence. Valuing a non-visual apprehension of the world, we examine the links and kinships between the aural-musical and the nocturnal, allowing us to deepen our understanding of the fecundity of the nocturnal experience in the context of an aesthetics that favors the evocative rather than the representational.

*Não adianta quereremos ser claros.
A lógica não convence, a explicação nos cansa.
O que é claro não é preciso ser dito.
Chega de explicações, ou de diálogos obrigatórios
com o espelho. O que sentimos é a necessidade
da noite. Da noite,
não em nossos olhos, mas em nosso ser,
em nossas mãos, em nossos poemas.*

Cassiano Ricardo. 2ª estrofe de “Noturnidade I”. In: *A face perdida*.

Introdução

*No pen can anything eternal write,
That is not steep'd in humour of the Night.*

George Chapman. "Himuns in Noctem". *The Shadow of Night*.¹

Mesmo em nosso mundo tão iluminado, os efeitos da chegada da noite não se desfazem por completo. As formas, os brilhos e as cores pouco a pouco se apagam, e os objetos se tornam grandes massas indistintas. O período noturno nos coloca diante do que não se mostra claramente, do que não se pode mais perceber, ao menos por via visual, acarretando um problema determinante para quem pretende representá-lo.

Eis aqui o paradoxo central implícito na representação artística da noite, propulsor desta pesquisa de natureza estética.² São precisamente as perspectivas de aprofundamento e de resolução deste paradoxo que nos movem a empreender o amplo percurso pelo motivo noturno que ora se inicia, dividido em duas grandes partes.

¹ G. Chapman (1875: 8). "Nenhuma pena poderá algo de infinito anotar / que não esteja mergulhado na atmosfera da noite."

² Cabe esclarecer que, já há algum tempo, vimos nos dedicando à pesquisa do motivo noturno. Os trabalhos de conclusão de nossos dois cursos de graduação, em Música e em Filosofia, dirigiram-se igualmente à temática noturna. Intitulado *Noturnos brasileiros para piano* (Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 1999), o primeiro buscou, além de pesquisar os exemplares do gênero musical noturno produzidos por compositores brasileiros, identificar contextos, imagens e afetos que poderiam se encontrar subjacentes aos noturnos musicais. Dado o caráter abstrato da música, investigamos esses elementos em manifestações de poéticas noturnas provenientes de outras expressões artísticas, como a poesia e a pintura, tendo como foco privilegiado a arte brasileira. Já o segundo trabalho abordou as implicações estéticas das imagens da noite e do céu estrelado em passagens da obra de Kant extraídas das *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, da *Crítica da razão prática* e da *Crítica da faculdade de juízo*. Como indica o título dessa segunda monografia, *Considerações sobre a noite e o sublime na estética kantiana* (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte, 2007), nela examinamos, sobretudo, a relação entre essas imagens e a categoria do sublime, relação que já se verifica no tratado *Do sublime*, de Pseudo-Longino, e em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de Edmund Burke.

A primeira delas, composta de três capítulos, orienta-se ao problema da mímese noturna e inclui sua apresentação fenomenológica, seu aprofundamento histórico e suas possibilidades de resolução.

Assim, o primeiro capítulo, partindo de uma análise fenomenológica da experiência noturna apoiada em passagem de *A ciência da cruz*, de Edith Stein, *apresenta* o paradoxo inicial, que se desdobra em três articulações possíveis. Não só por implicar uma suposta redução dos estímulos e, conseqüentemente, da sensibilidade, mas também por outros aspectos privativos, como seu caráter indefinido e não delimitado, a noite se manifesta como motivo artístico de difícil tratamento.

O segundo capítulo investiga como a negatividade do motivo noturno (e também da escuridão), que obstaculiza sua mímese, é *intensificada* em certas genealogias e momentos históricos essenciais na constituição da metafísica, da episteme e do imaginário estético ocidental, nos quais a noite, ao servir como recorrente imagem para privações de ser, de conhecimento, de bem e de beleza, coloca-se no patamar do que não poderia ser expresso (e também do que nem seria digno de expressão). Portanto, dentro das três seções que examinam a negatividade atribuída ao registro do obscuro, as duas primeiras estão dirigidas respectivamente à Grécia Antiga e à tradição judaico-cristã, cosmovisões fundamentais que compõem a cultura ocidental, enquanto a terceira, a título de epílogo, focaliza a Modernidade, na qual se perpetuam e se reconfiguram alguns dos preconceitos do passado, responsáveis pelo aprofundamento dos paradoxos relativos à arte noturna. Como na maioria dos contextos examinados, a negatividade das imagens obscuras mostra-se interdependente da extrema positividade das imagens diurnas e luminosas, estas últimas também devem ser analisadas. A interpretação e a valorização desse repertório de imagens, de forte impacto nas configurações metafísicas, epistemológicas, éticas e estéticas dominantes no Ocidente, podem ser claramente verificadas em textos fundamentais das tradições e períodos em questão, examinados à luz de ampla bibliografia secundária, composta por obras de história da filosofia,

antropologia, história e filosofia da religião, estética teológica, assim como por dicionários de símbolos e de espiritualidade.

Apesar de, em nossa cultura, prevalecer a negatividade do noturno e, com ela, a reafirmação e o aprofundamento do problema inicial, não é isto o que sempre ocorre. Assim se observa pelo terceiro e último capítulo da primeira parte, que investiga como a paradoxal tentativa de se representar ou evocar a noite pode ser *dissolvida* caso efetuada por uma apreensão de mundo não visual, por um modelo artístico de caráter não mimético e/ou por uma mentalidade que avalie, de modo positivo, os “traços” privativos primariamente reconhecidos no fenômeno noturno. Tal conclusão é extraída da exposição e análise de alguns dos principais “lugares” que, na cultura ocidental, valorizam a imagem e a experiência noturnas, contradizendo a tendência hegemônica. Nesse momento, estabelecemos um percurso mais ou menos genealógico, que, introduzido por um “lugar” de exceção, o gênero poético alba provençal, passa pela arte barroca, pela teoria do sublime, pelo romantismo e pela mística cristã até chegar à filosofia de Vladimir Jankélévitch, pela qual continuamos a trafegar na segunda parte desta pesquisa.

É justamente no processo de dissolução do problema que se encontra a hipótese maior da tese. O fato de o período ou o ambiente noturno se associar com frequência a atributos negativos, como a indefinição, a indeterminação, a não delimitação e o vazio de estímulos sensíveis, faz do nosso motivo uma imagem do que se encontra não só *aquém*, mas também *além* de toda a representação. Isto é, a noite remete a dois níveis antitéticos de inexpressabilidade. Se, no primeiro, corresponde ao absoluto e estéril vazio, no segundo, sugere a fecundidade mais plena, escura por exceder o conhecimento humano, faculdade tradicionalmente concebida como portadora de luz, ou por abarcar múltiplas possibilidades, que impedem sua identificação a um predicado específico, mas também limitado. A primeira noite, associada ao não-ser, aparece como irrepresentável, impronunciável; enquanto a segunda, associada ao “sobre-essencial”, apesar de inexprimível por meio de uma única palavra, de uma única imagem, permite infinitas

tematizações. Deste modo, o motivo noturno, em lugar de oferecer uma barreira para a representação, passa a conter inesgotável potencialidade poética.

Pelo desenvolvimento desta hipótese, intensifica-se nosso contato com o filósofo francês Vladimir Jankélévitch, que, presente desde a apresentação do problema da mímese noturna, torna-se desse momento em diante o principal guia da nossa pesquisa. É o pensamento jankélévitchiano, em sua reinterpretação do neoplatonismo e da teologia mística, que nos faz reconhecer a distinção entre o inexprimível negativo e o inexprimível positivo, entre o *indizível* e o *inefável*, assim como a possibilidade de relacionar, por via filosófica, estes mesmos conceitos à imagem noturna.

Embora Jankélévitch não se refira à passagem do indizível ao inefável como condição para a realização plena de uma arte noturna, sua obra dispõe de elementos suficientes para a formulação de nossa hipótese. Mais precisamente, permite-nos identificar, ao final da primeira parte, um “lugar” decisivo em que a noite revela sua fecundidade, tanto como fenômeno natural quanto como motivo artístico. Trata-se da experiência auditivo-musical, que, assim como a experiência noturna, ocupa posição de destaque no pensamento jankélévitchiano. A esse “lugar” que não equivale a um período ou movimento histórico específico, mas ao próprio modo pelo qual a arte sonora se estrutura e a escuta se efetiva, está dedicada a segunda parte do texto.

A ênfase por nós concedida ao âmbito auditivo-musical merece ser justificada. Ela não se deve somente ao nosso contato de mais longa data com a música, o que nos permite trafegar com maior segurança por essa via. Deve-se, sobretudo, ao fato de a riqueza da experiência e do motivo noturno advir, quase sempre, de uma ruptura com a hierarquia dominante dos sentidos, encabeçada pela visão. Tal ruptura vem acompanhada do enaltecimento dos sentidos não visuais, sobretudo, da audição. Assim, ao nos dedicar ao âmbito auditivo-musical, lidamos com um dos pressupostos fundamentais que, comum a muitos dos “lugares” enunciados, favorecem o desenvolvimento de uma poética noturna. Por último, poderíamos dizer que a escolha do pensamento jankélévitchiano como principal base teórica da nossa pesquisa nos dirige automaticamente à escuta,

sentido que nos aproxima à sua abordagem filosófica e à música, arte concebida em íntima conexão com a noite e o inefável.

Com efeito, em diferentes passagens de sua obra – o ensaio “Le nocturne”, o livro *La musique et l’ineffable* e a entrevista concedida a Béatrice Berlowitz intitulada *Quelque part dans l’inachevé* –, Jankélévitch não só estabelece uma conexão entre o musical e o noturno, mas chega a afirmar que “toda a música é noturna”³.

É por meio de uma análise desta generalização que é tratada a via auditivo-musical de valorização da noite, à qual se dedica a segunda parte desta pesquisa. A suposta essência noturna da arte sonora é investigada a partir de nove aspectos partilhados pelas experiências noturna e auditivo-musical, a saber: a imersão no tempo; a subtração de contornos; o caráter indefinido, partilhado igualmente pelo tempo; a não referencialidade; o parentesco natural entre a audição e a percepção noturna; a posição insular e encantada; o elo com o silêncio; a ambiguidade reconhecida nessas experiências ou a ela atribuídas e, por fim, o vínculo com o polo feminino. A cada um destes aspectos é reservado um capítulo da segunda parte, que ainda conta com um décimo e último capítulo no qual são avaliadas as contribuições de Jankélévitch para o estudo do nosso motivo e para algumas interrogações estético-musicais levantadas ao longo desta análise.

Quanto ao material que nos serve de base para a segunda parte, utilizamos do corpus jankélévitchiano, além das obras supracitadas, outras como *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, *Debussy et le mystère* e alguns dos ensaios que, juntamente com “Le nocturne”, compõem a coletânea *La musique et les heures*, organizada por Françoise Schwab. Eventualmente, as ideias apresentadas pelo filósofo francês são complementadas por outros teóricos (Bergson, Béguin, Bachelard, Durand, Blanchot, Lacan), que confirmam certos elementos próprios à imagem, à percepção e à esfera noturna. No plano musical, são feitas menções a pesquisas mais recentes elaboradas pela linguística, que nos permitem apoiar e, até mesmo, questionar algumas das ideias do nosso filósofo. Além desta complementação teórica, a segunda parte está permeada de exemplos literários,

³ V. Jankélévitch (1988: 239).

poéticos, musicais e mitológicos, que não se restringem ao universo jankélévitchiano, concentrado, sobretudo, nas culturas eslava, francesa ou de influência francesa do séc. XIX e da primeira parte do XX.

Devido justamente a esta ampliação da pesquisa sobre a afinidade entre o musical e o noturno para além da nossa principal base teórica, utilizamos como subtítulo para a segunda parte: “explorando a via aberta por Vladimir Jankélévitch”. Em tal exploração recorreremos não só a um leque mais abrangente de exemplos, perspectivas e autores, mas também a questões que, como a ambiguidade sintática da música e o ambíguo feminino, não foram desenvolvidas pelo discípulo de Bergson.

Por esta breve apresentação do itinerário planejado, constata-se que aqui lidamos com duas hipóteses fundamentais. Como já observamos, a primeira delas, que contempla a possibilidade de dissolução dos paradoxos contidos na representação artística da noite, quando esta é avaliada como realidade inefável, é original à nossa proposta, ainda que se fundamente em imagens e conceitos empregados por Jankélévitch. Por outro lado, a segunda, referente à essência noturna da música, é formulada de modo explícito pelo filósofo francês. No entanto, é importante esclarecer que as duas hipóteses se cruzam: ao examinar a segunda delas e comprová-la, reafirmamos a primeira. Se a noite possui íntimo parentesco com a música e a escuta, se é capaz de servir de tema ou ambientação para tantas composições musicais, obviamente não poderia equivaler ao absoluto vazio, ao que não se pode sentir, ao que não pode inspirar e ao que não se pode evocar.

O cruzamento entre as duas hipóteses expressa uma dinâmica que se repete ao longo de todo o trabalho, construído sobre uma série de correspondências e vínculos. Estes se manifestam nas interseções entre os “lugares” de valorização da experiência noturna, na abordagem de toda a segunda parte, pautada sobre o elo entre música e noite, e nos temas que, como o tempo, o silêncio, o feminino e as águas, se comunicam com o registro noturno. Estes diversos entrelaçamentos apontam o caráter interdisciplinar da nossa abordagem, na qual, até mesmo nos momentos de uma análise estético-musical, reencontramos a mística e uma filosofia do imaginário.

Após ter exposto o que, sob uma perspectiva teórica, move a pesquisa, isto é, seu problema, suas hipóteses, assim como alguns de seus temas coadjuvantes e conceitos, cabe sintetizar o que *nos* move a empreendê-la. Descobrimos, ao longo deste “mergulho” na noite, que nosso interesse por este motivo poderia resultar não só de uma afinidade pelo gênero musical noturno, mas de uma sintonia com o que Jankélévitch apresenta como “sensibilidade noturna”⁴.

Esta consiste em uma apreensão de mundo particular, que abdica da hegemonia da visão e recusa a pretensão de um saber fixo e totalizante, feito sob medida para a linguagem e o entendimento. Em outras palavras, a “sensibilidade noturna” reconheceria sua inscrição no mistério, termo que, curiosamente, talvez esteja vinculado ao nosso motivo em sua etimologia: segundo Giovanni Semerano, *mystérion* viria do acádico *mušitû*, “noite”⁵.

Se o mistério for o cenário noturno ou, como concebe o idioma hebraico, o ambiente protegido, recoberto e escondido⁶, ele é também o caminho que, ao nos afastar das óbvias e previsíveis imagens diurnas, permite o acesso a algo mais essencial ou, ao menos, mais significativo. Contudo, para a “sensibilidade noturna”, tal acesso não é capaz de desvendar e reter a rica realidade experimentada. Esta há de se conservar escura ou parcialmente escura, como o ambiente no qual emerge e, muitas vezes, se dissipa.

Quando acreditamos que a noite, em correspondência com o mistério, é capaz de nos colocar em contato com o que há de mais fundamental, seja ele o transcendente, a interioridade, os sonhos ou a arte que ultrapassa a referência unívoca, a escuridão (noturna) deixa de equivaler ao absoluto vazio. Apesar da sua aparente esterilidade (e, em certa medida, graças a ela⁷), o ambiente “recoberto” tem o que oferecer aos nossos

⁴ *Op. cit.* 230.

⁵ P. Lia. Verbete “*mistero*”. In: V. Melchiorre, org. (2006: 7470).

⁶ Possuem tal acepção os seguintes vocábulos, vinculados ao conceito de mistério: *sātar*, *seter*, *sitrâ*, *mistôr*, *mastêr*, *mistâr*. Cf. H-J. Fabry e H. Ringgren (1988: 324-335).

⁷ Referência ao poema *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*, de João da Cruz. Numa das suas versões, enquanto todas as conclusões do poeta acerca da fonte divina se realizam apesar da escuridão noturna (*aunque es de noche*), na penúltima estrofe a afirmação se faz em razão da noite (*porque es de noche*).

sentidos físicos e espirituais, especialmente àqueles que se encontram adormecidos à luz do dia, como a escuta. A “sensibilidade noturna” tende a incluir uma sensibilidade auditiva.

A noite como habitação do mistério, como via de acesso à raiz ou ao que há de mais profundo na existência humana, como privação que desperta a escuta: estas são algumas das ideias partilhadas pelos “lugares” e autores que demonstram tal “sensibilidade noturna”. Apesar de se externar, de modo mais patente, na poesia e nas artes do romantismo e das décadas que o antecedem, por meio das obras de Edward Young, Novalis, Alfred de Musset, Friedrich, Prud’hon, John Field e Frédéric Chopin, tal sensibilidade pode ser localizada em outros períodos da história da arte e da cultura. Entre os sécs. XV e XVII, por exemplo, “duas ou três gerações de poetas, sábios e artistas” deixaram-se “magnetizar pelos prestígios da sombra”⁸. Jankélévitch menciona, como representantes desse período, João da Cruz, Pascal, Malebranche, Rembrandt, Momper e Van der Neer. Paulette Choné, coautora do volume *L’Âge d’or du nocturne*, acrescenta o poeta elisabetano George Chapman e o lorenense Henry Humbert, os pintores Georges de La Tour, Jacques Callot e Adam Elsheimer.

Mas esta “família de espíritos”⁹ noturnos se estende em direção a épocas ainda mais remotas. Clémence Ramnoux, em sua obra *La nuit et les enfants de la Nuit*, identifica inusitado parentesco entre o *Hino à Noite* da coleção órfica e os *Hinos à Noite*, de Novalis. A similaridade entre o tom de elogio à experiência ou à divindade noturna, sobre o qual se constroem estes cantos, poderia revelar “transmissões subterrâneas” que conectam “a mística pagã da época helenística ao romantismo alemão” ou, simplesmente, “o eterno retorno dos grandes temas da sensibilidade”¹⁰.

No caso da mística cristã, o interesse pelos motivos da noite e da escuridão, central na obra de João da Cruz, também remete a períodos mais longínquos da história, como a “tradição antiga monástica e patrística. Vem de Evágrio Pôntico, Cassiano e Gregório de

⁸ P. Choné. “L’académie de la nuit”. In: *L’ÂGE D’OR du nocturne* (2001: 17). Paulette Choné “et al.”.

⁹ *Op. cit.* 19.

¹⁰ C. Ramnoux (1959: 250).

Nissa até chegar a Gregório Magno e os seguidores de Pseudo-Dionísio no Ocidente”¹¹. Essa “clara” genealogia de uma mística da escuridão talvez esconda a afinidade do poeta espanhol com uma sensibilidade que excede os domínios do cristianismo. Esclarece Luce López-Baralt que os motivos por ele empregados em sua obra, dentre os quais se encontra incluído o motivo noturno, teriam como uma de suas principais fontes o repertório simbólico comum a diversos místicos mulçumanos medievais.¹²

A sensibilidade pela escuridão noturna, no campo da espiritualidade cristã, também se dilata para tempos bem posteriores ao século de ouro espanhol. No final do séc. XIX, encontramos Santa Teresa de Lisieux, apaixonada leitora do reformador do Carmelo, e, já no séc. XX, figuras como Thomas Merton e Evelyn Underhill.

Apesar das suas possíveis particularidades, estes homens e mulheres sensíveis à noite integram uma mesma constelação, que a filosofia de um de seus integrantes, Vladimir Jankélévitch, nos ajuda a vislumbrar. Nela se interceptam elementos que se encontram igualmente entrelaçados em nosso percurso: a escuta, a música, a introspecção, a abertura ao mistério, a mística e o inefável. Assim, a escolha da noite como nosso motivo e território de estudo, investigada em sintonia com a perspectiva jankélévitchiana, permite-nos não só descobrir composições noturnas, mas também nos aproximar à ipseidade da música, às particularidades do sentido da audição, ao silêncio, ao modo de ser indeterminado do Absoluto.

¹¹ T. Merton (1972: 129).

¹² Cf. L. López-Baralt (1998: 147-180).

Parte I

Os paradoxos de uma arte noturna

1 Apresentação do problema: a apreensão fenomenológica da noite

Por tres cosas podemos decir que se llama noche este tránsito que hace el alma a la unión de Dios.

La primera, por parte del término [de] donde el alma sale, porque ha de ir careciendo el apetito de todas las cosas del mundo que poseía, en negación de ellas; la cual negación y carencia es como noche para todos los sentidos del hombre.

João da Cruz. *Subida do Monte Carmelo*, livro I, cap. 2, § 1.¹³

Partindo da história da filosofia e não da história da música, que, em diferentes momentos se dedicou ao motivo noturno, localizamos o problema central da tese. De modo condensado e em destaque, poderíamos assim apresentá-lo:

A redução de parte dos estímulos sensoriais durante o período noturno – especialmente dos estímulos visuais em geral e, em certas circunstâncias, dos estímulos auditivos provenientes de fontes humanas e artificiais – pode ser compreendida como responsável pela recorrente associação entre a noite e o vazio. Tal associação, que permeia o imaginário simbólico e a tradição filosófica, constitui a objeção central para a mímese do fenômeno noturno. Como um “ambiente” estéril, isto é, incapaz de oferecer estímulos sensoriais suficientes para a composição e a apreciação de uma obra, poderia se converter em “motivo” artístico, em objeto de representação, evocação, ambientação? Não obstante, a arte parece dissolver este paradoxo ao realizar, ao longo da sua história, inúmeras obras noturnas. Portanto, é

¹³ João da Cruz (2000: 163).

pertinente investigar de que modo e em que contextos a noite adquire a fecundidade estética necessária à sua mímese. Fecundidade esta que poderia ser apontada como a própria condição de possibilidade de uma arte noturna.

Em seu livro-entrevista *Quelque part dans l'inachevé*, Jankélévitch identifica, não só na mímese da noite, mas em grande parte da representação artística, “irritantes paradoxos”¹⁴. A fim de se concretizar como arte, de se tornar de algum modo “comunicável”, a obra, assim como o discurso, requer certo grau de mediação. E este “meio” pelo qual a obra se constrói é quase sempre estranho ao motivo que pretende evocar. Deste modo, poderíamos pensar que a arte se aproxima – e nos aproxima – de uma realidade no momento em que dela se afasta.

Curiosamente, para exemplificar esse paradoxo de ordem estética, o filósofo se refere, seguindo Tolstói, à descrição literária da noite:

Tolstói interroga-se: como o noturno do escritor alcançará, corresponderá à própria noite? E se pergunta qual relação poderia existir entre o esplendor de uma noite caucasiana e os caracteres que traçamos com a tinta sobre uma folha de papel: por um lado, as estrelas cintilantes, o brilho trepidante e os perfumes da noite, o imenso zumbido dos grilos noturnos, o coaxar das rãs ao luar, o murmúrio das torrentes; por outro, essas palavras traçadas com a pena, esses rabiscos negros sobre a folha branca... Não, o gesto de escrever não possui qualquer semelhança, nenhum denominador comum com a noite caucasiana!¹⁵

No entanto, como nos anuncia a formulação sintética do nosso problema, a mímese da noite implica outras contradições e dificuldades específicas, que vão além do paradoxo contido em toda a arte com pretensão representativa. Parece-nos que algumas delas resultam, em primeira instância, de particularidades presentes na própria noite ou, para ser mais exato, do modo singular como a apreendemos. Qual seria este modo?

A fim de examinar este ponto, faremos breve incursão pela fenomenologia. Edith Stein, em seu estudo *A ciência da cruz*, dedicado à obra de João da Cruz, esboça uma

¹⁴ V. Jankélévitch (1978: 22).

¹⁵ *Op. cit.* 23.

análise da noite capaz de “lançar luzes” sobre a apreensão humana do fenômeno noturno. Por meio desse esboço fenomenológico, tentaremos identificar alguns “traços” do nosso motivo que tornam problemática sua mimetização e tematização artística.

Segundo Stein,

[A noite] Não é propriamente um objeto no sentido literal da palavra. Não está diante de nós, nem sequer se sustenta por si mesmo. Não é tampouco uma imagem [*Bild*], compreendida como figura visível. É invisível e informe. E, no entanto, a percebemos de modo verdadeiro e está mais próxima a nós que todas as formas e figuras, está mais propriamente unida ao nosso ser. Como a luz penetra com suas propriedades visíveis todas as coisas, da mesma maneira a noite as *engole* e ameaça nos engolir. Algo mais que nada nela se afunda: continua existindo, mas de maneira indeterminada, invisível e informe, como a própria noite ou como uma sombra, um fantasma e, por isso, como algo ameaçador. (...) Priva-nos do uso dos sentidos, impede nossos movimentos, reduz nossas forças e nos lança na solidão, convertendo-nos em sombras e fantasmas.¹⁶

Numa primeira leitura, esta passagem – prenunciando alguns elementos, imagens e sensações que se mostrarão recorrentes na experiência e na poética noturna, assim como em nossa tese – chama-nos especial atenção devido a suas proposições negativas. Algo nos sugere que a noite não seja “coisa”, nem objeto, nem imagem, nem possua “substância”. Complementando a análise de Stein, poderíamos dizer que não sabemos se o fenômeno noturno é própria ou exclusivamente uma realidade temporal (o “período noturno”) ou espacial (o “ambiente noturno”). Estas dúvidas e negações apontam para o caráter indefinido do nosso tema de estudo. Até mesmo suas atribuições são pensadas por meio de estruturas negativas (redução ou privação de luz, forma, contornos, etc.). Vedados da possibilidade de descrever a noite pelo que ela *é*, limitamo-nos, com frequência, a expressá-la afirmativamente pelo que *tem* ou *contém* (a Lua, as estrelas, os perfumes das flores que exalam nessas horas do dia, as sonoridades dos animais notívagos, os hábitos noturnos).

A dificuldade de definição, predicação e caracterização do fenômeno noturno gera um primeiro obstáculo para sua mimese. Se a noite não se manifesta a nós “claramente”,

¹⁶ E. Stein (s.d.: 48-49).

se não possuímos imagem “nítida” a seu respeito, como poderíamos representá-la e também reconhecê-la? O reconhecimento do noturno em obra artística estaria restrito à identificação dos traços tangenciais, que, apesar de presentes na noite, não podem ser confundidos com ela?

Alguns dos predicados negativos da noite também implicam seus próprios obstáculos para a mímese em questão. A faceta *a-morfa, in-determinada, não delimitada* do fenômeno noturno, assim como a *indissociação* entre sujeito e objeto que caracteriza nossa apreensão da noite, contrasta com as exigências de um modelo convencional – e predominante – de arte. Jankélévitch, na introdução de seu *Curso de Filosofia Moral*, permite-nos tomar consciência deste contraste, ao estabelecer oposição entre o “domínio estético” e o “mundo moral”. Segundo o filósofo, o primeiro “é circunscrito, limitado pela forma e pela estilização (paginação, encenação, transmissão...). Podemos julgar o domínio estético de fora dele.” Enquanto isso, “o mundo moral é amorfo, sem limites, o sujeito está englobado nele”¹⁷. É curioso notar como a distinção entre estes dois campos se baseia na oposição entre o tradicional modelo artístico e um âmbito dotado de acentuadas semelhanças com a apreensão fenomenológica da noite, descrita por Stein.

Deste modo, como seria possível evocar, por meio de um sistema demarcado por inúmeras separações (separação entre obra e receptor, intérprete e público, fantasia e realidade, local de exibição ou execução e espaço destinado às atividades prosaicas¹⁸), uma “realidade” com a qual nos confundimos? Além disso, se, seguindo Platão, concebemos por figura o que possui limites¹⁹, como poderíamos configurar a noite

¹⁷ V. Jankélévitch (2008: 12).

¹⁸ Retomaremos este ponto no capítulo II.6, ao examinar a chamada “insularidade” da experiência artística. Contudo, nesse capítulo, a noite, à semelhança da música e da arte, também será descoberta como experiência de exceção, intermitente. Isto porque, em termos temporais, a noite natural não é experimentada de modo contínuo, mas intercalada com o dia e, assim, de algum modo “demarcada”. Neste sentido, a imagem da noite não se prestaria a representar o contínuo ou o *legato* característico à “vida psicológica” (*Op. cit.* 42) e esperado, “em princípio”, ao exercício da vontade ética (*Op. cit.* 222).

¹⁹ Em seu estudo sobre a “Alegoria da linha” (*A República*, livro VI, 509c – 511d), Eggers Lan esclarece que, no diálogo *Mênnon* (76a), Platão “define a figura (*skhéma*) como ‘limite de um sólido’ (*stereou peras*)”. C. Eggers Lan (2000: 87).

ilimitada sem incorrer em sua “desfiguração” e na “desfiguração” de certo modelo artístico?

A análise da fenomenóloga também traz uma terceira objeção à mímese da noite. Esta “priva-nos do uso dos sentidos”, ao reduzir a luz – condição de possibilidade da percepção visual – e parte dos sons artificiais. A redução de estímulos causada pelo ambiente noturno conduz a certa “inatividade” aqueles que foram treinados para sentir, sobretudo, pelos olhos. Estes se convertem “em sombras e fantasmas”, isto é, em sujeitos “anestésicos”, quando submersos no vazio da noite estéril.

Nesta perspectiva, a experiência noturna em muito se aproxima ao que concebemos como morte. Tal aproximação poderia ser ilustrada por poema noturno, o *Noturno do Morro do Encanto*, de Manuel Bandeira. Em meio ao intenso silêncio de uma noite passada no quarto dos fundos de um hotel, o eu-lírico esforça-se em reavivar uma memória, talvez em razão do vazio com o qual se confronta no mundo exterior. No entanto,

Teu nome é uma lembrança tão antiga,
Que não tem som nem cor, e eu, miserando,
Não sei mais como o ouvir, nem como o diga.

Falta a morte chegar... Ela me espia
Neste instante talvez, mal suspeitando
Que já morri quando o que fui morria.²⁰

O vazio da memória aparece aqui como uma segunda noite dentro da noite natural. Imagem poética que nos conduz à tradição mística, mais especificamente ao “paradigma simbólico”²¹ oferecido pela “noite escura da alma” de João da Cruz. O processo de purificação espiritual é concebido como noite por implicar escuridão, aridez e esvaziamento das respectivas potências espirituais (entendimento, vontade e memória) e amortecimento da “casa da sensualidade com todas as suas paixões e apetites”²². Nesse

²⁰ M. Bandeira (1958: 402).

²¹ E. Pacheco (2000: 1060).

²² João da Cruz (2000: 540). *Noite escura*, livro I, canção 1, Declaração, 2.

contexto místico, a utilização (e, até mesmo, a valorização) do símbolo noturno²³ parece resultar exatamente da compreensão da noite como “lugar” vazio para a sensibilidade como um todo.²⁴ A redução dos estímulos exteriores – e, sobretudo, de nosso gosto por eles – nos permite sossegar “*todas las potencias, pasiones, afecciones y apetitos que viven en el alma sensitiva y espiritualmente*”²⁵. Confirmando a análise de Stein, o santo carmelita nos mostra que a noite espiritual, pensada em “íntima analogia”²⁶ com a noite cósmica, nos inunda e nos atinge na totalidade do ser. Interpretada sob o foco da privação – “*la noche no es otra cosa sino privación de la luz*” – a experiência noturna se afirma, uma vez mais, como “*una viva muerte de cruz sensitiva y espiritual, esto es, interior y exterior*”²⁷.

A interpretação da noite como imagem privilegiada do “obscurcimento” da percepção, resultante do esvaziamento de estímulos sensíveis e do consequente anestesiamiento ou “morte” do sujeito²⁸, leva-nos a formular a questão fundamental da tese. Em virtude da sua centralidade em nosso estudo e da sua natureza propriamente

²³ Utilizaremos, ao longo do nosso texto, as expressões “símbolo noturno” e “imagem noturna” como sinônimas. Edith Stein, em *A ciência da cruz*, analisa a noite como símbolo, enquanto Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, obra à qual muitas vezes nos dirigiremos, se refere tanto às imagens quanto aos símbolos pertencentes ao chamado “regime noturno”. Parece-nos que Jankélévitch evita o termo “símbolo”, que, conforme explica em entrevista para a revista *L’Avant-scène: Opéra*, implica, como abstração, certo distanciamento em relação ao âmbito mais imediato das sensações [Cf. V. Jankélévitch (1977:135)]. Por este motivo, daremos privilégio à expressão “imagem noturna”, quando esta for tratada em conjunção com o pensamento jankélévitchiano.

²⁴ É o que também nos mostra o parágrafo da *Subida do Monte Carmelo* utilizado como epígrafe deste capítulo.

²⁵ João da Cruz (2000: 642). *Noite escura*, livro II, cap. 14, § 2.

²⁶ E. Stein (s.d.: 51).

²⁷ João da Cruz (2000: 253). *Subida do Monte Carmelo*, livro II, cap. 7, § 11. Deve-se observar que a compreensão da noite como “privação da luz” corresponde à nossa definição mais usual do vocábulo em questão. Ainda nos dicionários atuais, este é apresentado, em sua acepção astronômica, como o horário de ocultamento da luz solar, decorrente da rotação terrestre. Tal definição é de grande relevância ao nosso estudo, no momento em que expressa a preponderância de elemento de ordem visual na constituição e reconhecimento do fenômeno noturno.

²⁸ É interessante observar que, em paralelo à noite como apagar da luz, a morte pode ser interpretada como um “apagar” da vida, da possibilidade de comunicação e de recepção sensível. Este paralelismo manifesta-se de modo bastante evidente no idioma francês, cujo verbo *s’éteindre* se aplica tanto à extinção do fogo quanto à expiração definitiva.

estética, foi ela a escolhida para sintetizar, na exposição abreviada do problema, o caráter paradoxal de uma arte noturna com pretensões representativas.

Esta questão desmembra-se em outras, com as quais fechamos este tópico. De que modo uma obra de arte, destinada justamente à apreciação dos sentidos, poderia escolher como tema um fenômeno que, à primeira vista, nada ou “quase nada”²⁹ oferece à sensibilidade? Em outras palavras, o vazio noturno é capaz de oferecer algo a ser fruído e representado? Como seria possível apreciar uma arte que, ao simular o esvaziamento dos sentidos, também nos transportaria a um estado de entorpecimento da sensibilidade? E, finalmente, considerando a arte como uma espécie de manifestação e “epifania”, de que modo seria possível manifestar o estéril, o obscuro, o que nada contém? Assim como ocorre em relação à configuração do “sem figura”, como poderíamos trazer “à luz” a noite como motivo, sem inevitavelmente anulá-la?

²⁹ O termo “quase nada” (*presque-rien*), que, como veremos, se vincula em alguns momentos à poética noturna, pode ser identificado como um dos conceitos-chaves do pensamento jankélévitchiano.

2 Intensificação do problema: cosmovisões que aprofundam os paradoxos

Como vimos, estes três obstáculos à mimese da noite (1. seu caráter indefinido; 2. sua ausência de forma e delimitações, que inclui a indissociação entre sujeito e objeto; 3. sua esterilidade para os sentidos) podem resultar de uma apreensão direta do fenômeno noturno. No entanto, o paradoxo contido na proposta de representação artística da noite se amplia consideravelmente quando estas mesmas características se veem reforçadas por certas construções simbólicas. Estas se apoiam sobre uma visão de mundo dualista, que, ao escolher a luminosidade como símbolo do real, do verdadeiro, do belo e do cognoscível, acaba por aprofundar o caráter negativo da noite e da escuridão. Isto se evidencia em determinados momentos da cultura grega e da tradição judaico-cristã, que ainda repercutirão na Modernidade. Buscaremos, nesta etapa do nosso trabalho, identificar as principais causas de desvalorização da experiência noturna, concentrando-nos, especialmente, nestas duas matrizes da civilização ocidental. Tal identificação contribuirá para a superação do paradoxo aqui enunciado, assim como para a descoberta da fecundidade do nosso motivo.

2.1 A negatividade do obscuro no mundo grego

2.1.1 Hesíodo: a obscuridade das forças primordiais

Tomamos, como ponto de partida para nossa análise, exemplo mítico-poético fundador da cultura grega, proveniente do período arcaico: a *Teogonia* de Hesíodo (séc. VIII a.C.). Para esta, como para outras teogonias do mundo antigo, a noite, por seu aspecto indeterminado, invisível e aparentemente vazia aos olhos, é capaz de evocar a radical irrepresentabilidade da origem e, com esta, os abstratos e ainda não formulados conceitos do não-ser e do inexprimível. No relato de Hesíodo, a noite, considerando sua

genealogia, também se torna imagem de toda uma esfera marcada pela destruição, violência e irracionalidade, o que predispõe, ao menos num período posterior à Grécia arcaica, a uma compreensão negativa da imagem noturna.

Parece-nos bastante significativo o fato de que o primeiro exemplo analisado em maior detalhe neste trabalho possa conter a problemática sobre a qual se articula a tese. Assim o constatamos pelo primeiro parágrafo do estudo “O mundo como função de Musas”, de Jan Torrano, que introduz sua tradução da *Teogonia*.³⁰ Nele, o autor vincula o texto de Hesíodo a âmbitos que, como veremos, se mostram de certo modo equivalentes às esferas jankélévitchianas do indizível e do inefável. Segundo o tradutor, a *Teogonia* poderia ser compreendida como

um discurso sobre o nefando e sobre o inefável, isto é, um discurso sobre a experiência do Sagrado, um discurso sobre o que não deve e não pode ser dito, quer por ser motivo do mais desgraçoso horror (o Nefando), quer por ser motivo e objeto da mais sublime vivência (o Inefável).³¹

E, curiosamente, a questão do limite da linguagem virá acompanhada, no relato hesiódico, de uma simbologia associada à noite e à escuridão. Esta obra prenuncia, assim, a atribuição de uma “face” noturna ao inexprimível, procedimento que se tornará recorrente à mística cristã e que, mais tarde, será recuperado por Vladimir Jankélévitch.

Na *Teogonia*, de Hesíodo, a Noite ocupa posição de destaque. No entanto, o poeta não a apresenta como entidade “de todo primordial ou inteiramente destituída de rivalidade”³². As divindades originárias da narrativa são Caos, Terra (*Gaia*) e Eros, às quais também se somaria, segundo alguns estudiosos, Tártaro. A Noite nasce num segundo “momento”, juntamente com Érebo. E dela surgirá toda uma linhagem que se revelará antagonista à genealogia da Terra.

³⁰ Como base teórica para o presente tópico, utilizaremos, além deste estudo, a já mencionada obra *La nuit et les enfants de la Nuit*, de Clémence Ramnoux.

³¹ Hesíodo (2003: 13).

³² C. Ramnoux (1959: 64).

Este modelo cosmogônico e teogônico não é o único na Grécia arcaica. Segundo Ramnoux, a originalidade do relato hesiódico em relação aos demais modelos vigentes reside no fato de sua cosmogonia ter colocado

*à parte a raça do Abismo e da Treva e à parte a raça da Terra. Assim, quanto a esse aspecto, ela se opõe radicalmente às cosmogonias das duas outras famílias. A primeira delas coloca unicamente a Noite no começo de tudo. A segunda não menciona a Noite em absoluto: ela se funda sobre o sólido e o luminoso. Hesíodo efetua a divisão das raças no momento original, com uma tendência a atribuir valor negativo sobre o domínio do noturno. Esta não é, de forma alguma, tendência única, nem comum, nem à humanidade, nem à Grécia.*³³

A presença da Noite no início dos tempos – seja como personagem exclusiva, como nos modelos órficos, seja acompanhada por outras entidades, como na *Teogonia* – poderia ser justificada por alguns elementos implícitos em nossa apreensão primária do fenômeno noturno. Como já mencionamos, quando imersos na escuridão, somos incapazes de reconhecer os limites do mundo circundante. A origem, como o não configurado e o não estratificado, como o ainda invisível e indeterminado, poderia, assim, ser representada como uma espécie de noite.

Devemos notar que esta concepção do estado inicial se mantém para alguns autores do período pré-socrático. Anaximandro de Mileto toma por princípio algo distinto de todos os elementos conhecidos: uma “natureza diferente, ilimitada, e dela nascem os céus e os mundos neles contidos”³⁴. Ramnoux atribui a formulação desse princípio, identificado como *apeiron*, a uma modificação em nossa habitual percepção polarizada do “espaço vivido”³⁵. E esta modificação poderia ser estimulada pela própria experiência noturna, uma vez que “de noite e no tumulto dos ventos loucos, todos os sentidos se confundem. As estratificações de um cosmo ordenado se apagam”³⁶. Enquanto Anaximandro ressalta o caráter não delimitado e não hierarquizado do “espaço” original, Anaxágoras destaca sua indeterminação. Para este, todas as coisas se apresentam, num

³³ *Op. cit.* 99.

³⁴ *Os pré-socráticos* (1978: 15). DK 12 A 9.

³⁵ C. Ramnoux (1959: 40).

³⁶ *Ibidem*.

primeiro estágio, “misturadas e invisíveis”³⁷, sem cores, até se efetuar, pelo ar e pelo éter, o processo de separação, responsável pela manifestação individual de cada uma delas.³⁸ Este ambiente primigênio caracterizado pela invisibilidade, pela ausência de variações cromáticas e pela indissociação não possui algo da noite? Da noite que, apesar de indeterminada, resguarda especial fecundidade?

Esta intuição se constata na teogonia de Helênico (séc. V), transmitida por Atanágoras e citada por Ramnoux. Nela,

tudo se dá entre um *Tempo sem idade* e um *Caos sem limite*, na noite da indeterminação. No entanto, tudo o que aí ocorre contém o princípio e o germe das futuras determinações: a oposição entre o *Luminoso-seminal e masculino*, por um lado, e do *Tenebroso-lamacento e feminino*, por outro.³⁹

É interessante como a obscuridade indeterminada se presta à representação de uma instância amorfa geradora do múltiplo. Esta compreensão do obscuro também é contemplada pela *Teogonia*, de Hesíodo. Nela, Caos, que com Érebo, Tártaro e Noite compõem o núcleo tenebroso das primeiras divindades, figura como potência especialmente prolífica.

Mas não só fatores como a invisibilidade, a indeterminação e a ausência de delimitações são capazes de sustentar a compreensão noturna do estado pré-cosmogônico. Para Marc Girard, autor de *Les symboles dans la Bible*, as trevas costumam servir a várias culturas como símbolo matricial, tanto por motivo “lógico”, a luz costuma ser habitualmente precedida pela escuridão, quanto por motivo “infralógico”, a vida autoconsciente tem como início a escuridão do ventre materno. Além disso, poderíamos acrescentar que a origem remete ao desconhecido, ao mistério. Recoberta pela mais

³⁷ *Op. cit.* 238.

³⁸ Estes dados a respeito da “física” de Anaxágoras foram recolhidos dos seguintes fragmentos: DK 59 B 1, 2 e 4.

³⁹ C. Ramnoux (1959: 244).

completa escuridão, não há como localizar, definir ou expressar a obscuridade dos primórdios.⁴⁰

A ligação do registro noturno com o desconhecido, dentro da cultura arcaica e da *Teogonia*, se comprova pela utilização da imagem da noite em referência não só ao “enigma da origem”, mas também ao “problema do mal” e ao “segredo da morte”⁴¹. Embora se distingam por certas particularidades, às quais voltaremos ao longo da tese, estes temas nos fazem enfrentar o incompreensível.⁴²

Salta aos olhos como a reflexão sobre a origem, assim como nossa análise sobre o fenômeno noturno, nos coloca diante de termos privativos. Deparamo-nos com o desconhecido, o invisível, o indefinível, o inexprimível, o amorfo, o não delimitado, o indissociado, o indeterminado e, até mesmo, o *apeiron* (*a-peirata*, desprovido de extremidades).

Todas estas negações apontam a irrepresentabilidade do estado original.⁴³ E, no momento em que a representação da noite também se revela paradoxal pela partilha destes mesmos atributos privativos, não seria legítimo inserir a origem num “espaço” noturno?

A aplicação das imagens da noite e da escuridão a uma teogonia justifica-se, sobretudo, quando temos em mente que o período arcaico não dispunha de conceitos

⁴⁰ É interessante como o atributo da invisibilidade também se encontra subentendido em alguns desses outros motivos. Primeiramente, o desconhecido costuma ser o que é invisível não só aos olhos, mas também à mente. A ausência de luminosidade física do estado inicial parece afetar sua apreensão gnosiológica, uma vez que, conforme examinaremos, concebemos o conhecer como uma espécie de ver. Em segundo lugar, o motivo “infralógico” citado por Girard refere-se a um “momento” em que o embrião ou o cosmo embrionário não pode ver, nem se fazer ver [Cf. M. Girard (1991: 301)].

⁴¹ C. Ramnoux (1959: 108).

⁴² Jankélévitch nos mostra que a criação e a morte se aproximam, quando tentamos refletir sobre elas, em razão de lidarem, de diferentes formas e em diferentes “sentidos”, com a niilização [Cf. V. Jankélévitch (1986: 216-217)]. Além disso, Girard sugere que a morte é muitas vezes concebida “como um retorno ao indiferenciado, uma reabsorção nas trevas” [M. Girard (1991: 301)] que dominam o estado pré-cosmogônico.

⁴³ Em *Philosophie première*, Jankélévitch refere-se, algumas vezes, ao caráter impensável e irrepresentável do estado cosmogônico inicial. Em determinada passagem, afirma que “a impossibilidade de se fazer justiça à criação corresponde à impossibilidade de se pensar o nada, ou seja, à impensabilidade em geral (...)” [V. Jankélévitch (1986: 201)]. Em outro momento, esclarece que: “só pensamos em relação a algo de anterior. Portanto, o começo absoluto, que não tolera nada de anterior ao qual ele mesmo não seja anterior, não pode ser pensado” (*Op. cit.* 203).

metafísicos capazes de evocar o mistério inicial. E, assim, frente à ausência de noções “tão refinadas como o *Incognoscível* e o *Inefável*”⁴⁴, especialmente desenvolvidas pela filosofia neoplatônica,

a imaginação cava *um vazio* sob a primeira *base*. A fantasia vislumbra no negro o desconhecido, que se esconde por detrás da última coisa descoberta. O achado de Hesíodo terá consistido em colocar, nos primórdios, uma *fenda* ou um *buraco*. Colocar o *negro*, já no início, não foi, afinal, uma má invenção. Sem vocabulário místico, temos um repertório de imagens saborosas. Antes que um vocabulário ontológico fosse elaborado, apagaram-se as imagens reconfortantes. Um nome é tomado como signo para expressar o começo inapreensível. Uma palavra quer dizer *a coisa que não se pode dizer: to arréton*. Ela se tornará mais tarde um nome para designar o segredo da origem.⁴⁵

É importante observar que o inefável posteriormente associado à compreensão hesiódica da origem não equivale, por completo, ao conceito de inefável trabalhado por Jankélévitch. Como constataremos, o filósofo francês emprega este termo em exclusiva referência a realidades cuja inexpressabilidade se justifica pelo fato de “transbordarem” em positividade. E, no caso da *Teogonia*, o reino noturno primigênio afasta-se, consideravelmente, ao que no mundo contemporâneo se compreende como “positivo”.

A negatividade das divindades obscuras do relato não se restringe ao discurso negativo aplicado à noite e à origem, resultante, sobretudo, da invisibilidade e da inacessibilidade destes temas ao nosso entendimento. O vazio do Caos, a ausência de fundamento do Tártaro, o aspecto tétrico de Érebo e a genealogia da “Noite negra”⁴⁶ nos mostram que o inexprimível noturno não se vincula, em Hesíodo, apenas ao Inefável, compreendido como “sublime vivência”⁴⁷, mas também ao Nefando, “desgraçoso horror”⁴⁸. Como nos faz ver Torrano, além de possuir implicações ontológicas e epistemológicas, a negatividade do obscuro na *Teogonia* repercute na própria vida humana.

⁴⁴ C. Ramnoux (1959: 197).

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Hesíodo (2003: 111).

⁴⁷ *Op. cit.* 13.

⁴⁸ Ibidem.

Tártaro, *Kháos* e seus filhos, Érebo e Noite são expressões diversas de diversas situações e modalidades em que se manifesta a violência da Negação (do Não-Ser). Tártaro e Érebo, que nos íferos se confinam, exprimem o Não-Ser topograficamente como o ínfimo além da extrema circunscrição aonde se estendem a luz do Céu e a firmeza da Terra. Noite e seus filhos (v. 211-32) exprimem-no metafisicamente como o princípio de destruição e de perda que sob várias formas atua dramaticamente na vida humana. *Kháos*, como outra expressão metafísica do Não-Ser, é um princípio cosmogônico e – para dizê-lo com exatidão e integralmente – também ontogenético.⁴⁹

Uma vez constatada a negatividade comum a todo o núcleo obscuro do relato, verifiquemos de que modo esta se expressa na Noite (*Nyx*) em especial. O texto supracitado nos indica que o negativo noturno se encontra relacionado, sobretudo, à descendência da divindade.⁵⁰ Para ser mais preciso, à sua descendência predominante, pois a noite, desde tempos remotos, revela aos seres humanos sua ambiguidade. Além de gerar, por si só, extensa série de entidades opressoras e maléficas, Noite, unida a Érebo em amor, dá à luz Éter e Dia.

Mas estas forças luminosas são meras exceções dentro da genealogia noturna. Se nos concentrarmos na principal descendência de *Nyx*, ou seja, nos chamados “filhos da Noite”, descobriremos que, por meio dela, Hesíodo nos apresenta variados “aspectos da negatividade”⁵¹, ou seja, diferentes modalidades de privação.

Antes de citar algumas delas, observamos que, em nossos dias, estamos inclinados a associar esta linhagem noturna não só à negatividade da privação, mas também a uma negatividade axiológica. Entretanto, como observa H. Cherniss, esta associação seria estranha à mentalidade grega. Como poderíamos valorizar negativamente as forças que, embora malvadas ou temíveis⁵², constituem o próprio fundamento do cosmo?

⁴⁹ *Op. cit.* 45-46.

⁵⁰ A negatividade da Noite também se faz notar pelos epítetos a ela associados na *Teogonia*. Enquanto Homero e os relatos órficos podem qualificá-la como Rápida (*Thoé*) e Ambrósia (*Ambrosia*), Hesíodo enfatiza, exclusivamente, seu lado Tenebroso (*Erebenné*), Negro (*Melaina*), Obscuro (*Dnophera*) e Temível (*Deiné*). Cf. C. Ramnoux (1959: 64).

⁵¹ *Op. cit.* 84.

⁵² Cf. *Op. cit.* 99.

Citemos algumas delas, particularmente relevantes à nossa pesquisa. O primeiro grupo dos “filhos da Noite” contempla três “rostos” da morte (*Moros, Kér, Thanatos*⁵³). No segundo grupo, encontramos “*Hypnos e a raça dos Sonhos (Hypnos, phylé Oneiron)*”⁵⁴, que remetem, respectivamente, à inconsciência e à ilusão⁵⁵. Mais tarde, Noite gera Engano (*Apaté*), que obstrui o acesso à verdade⁵⁶, e, em seguida, o par feminino Velhice (*Géras*) e Guerra (*Eris*), forças que, como a primeira tríade, também ameaçam a continuidade da vida. De *Eris*, procede uma subgeração, na qual se destacam a Fadiga (*Ponos*), que reduz a força vital, e o Esquecimento (*Léthé*), contrário ao desocultamento (*alétheia*) que caracteriza o processo do conhecer.

A descendência da Noite citada expressa, assim, o não-ser como “não viver” e como “não saber”. A ameaça à vida, pelas entidades noturnas, implica não só a passagem do tempo e o inexorável ciclo da natureza, mas também rupturas violentas causadas pelos diversos filhos de *Eris*, netos da Noite: as “Batalhas, Combates, Massacres e Homicídios”⁵⁷ (*Hysminé, Makhé, Phonos*), além da Fome (*Limos*), outra experiência privativa. Notamos que, neste contexto, a privação possui implicações no âmbito da ética. Ao incluir na esfera noturna ações ou situações maléficas, Hesíodo parece antecipar alguns pensadores futuros, para os quais o mal é obscuro no momento em que se encontra destituído de consistência ontológica e, conseqüentemente, de qualquer inteligibilidade.

Deste modo, podemos concluir que, assim como ocorre em relação ao inefável, a noite se mostra, dentro de um registro pré-ontológico, como potente imagem para o não-ser. Ramnoux refere-se diretamente a este ponto, ao afirmar que, na *Teogonia*:

A geração da Noite não é mais um frio catálogo de alegorias pálidas. Para H. Fränkel, é o símbolo da negatividade. A negatividade apresentada sob nome poético, antes que a sobriedade do vocabulário ontológico nomeasse o não-ser. Antes que Parmênides

⁵³ Estas três divindades podem ser traduzidas respectivamente como: Fado, Desgraça e Morte.

⁵⁴ C. Ramnoux (1959: 66-67).

⁵⁵ Cf. *Op. cit.* 84.

⁵⁶ A Mentira, *Pseudea*, será uma neta da Noite! Cf. *Teogonia* 229.

⁵⁷ Hesíodo (2003: 117).

ensinasse seus discípulos a negá-lo, a suscitá-lo para assim reconduzi-lo ao nada. E ainda! Com que imperiosa solenidade na advertência de manter fechada a via que o nomeia!⁵⁸

Torrano demonstra estar de acordo com a estudiosa francesa, em passagem que destaca a diferença entre a Noite como entidade primigênia e a noite como fenômeno natural. Colocando em relação as potências Érebos e Noite a Éter e Dia, o autor identifica

uma simetria especular entre os genitores e os gerados: Érebos é a região subterrânea, tétrica e noturna ligada ao reino dos mortos, Éter (*Aithér* vem de *aítho* = “queimar, abrasar”) é a região superior e de esplêndida luminosidade do céu diurno. Nem Noite nem Dia são aqui períodos cronométricos, não têm vínculos com o Sol e os astros (estes nascem de uma outra linhagem, independente e sem conexão com a de *Kháos*); Dia e Noite aqui são princípios ontológicos, a exprimirem imageticamente a esfera do Ser e a do Não-Ser.⁵⁹

Esta passagem nos apresenta elemento fundamental para nossa pesquisa. Já havíamos constatado a ambiguidade da Noite pelo fato de esta gerar, em caráter de exceção, a potência positiva do Dia. No entanto, neste momento, constatamos a radicalidade da diferença, em nível ontológico, que separa estas duas potências. Para Hesíodo, Dia e Noite, Ser e Não-Ser não são forças disjuntivas: mostram-se interdependentes em nossa construção de mundo. Contudo, à medida que o pensamento começa a visar apenas ao polo do Ser, do cognoscível e do inteligível, as negações vinculadas à noite podem propiciar uma “negação da noite”. Como veremos, os preconceitos em relação ao registro noturno se ampliam consideravelmente numa visão dualista, que possui como foco de sua busca o que só o dia parece capaz de lhe proporcionar.

Nossa breve análise sobre a Noite e o obscuro na *Teogonia* nos introduz a alguns temas que reaparecerão e se entrelaçarão ao longo deste estudo. Destacaremos aqui quatro deles. Primeiramente, descobrimos a ambiguidade do registro noturno, aspecto ao qual nos dedicaremos no capítulo II.8. Em segundo lugar, vislumbramos que o incompreensível pode se ligar, por dois motivos opostos, a um discurso negativo. Como

⁵⁸ C. Ramnoux (1959: 89).

⁵⁹ Hesíodo (2003: 45).

terceiro ponto, destacamos o aprofundamento dos preconceitos associados à noite – e o consequente aprofundamento do paradoxo de uma mimese noturna – dentro de uma visão de mundo dualista que supervaloriza o polo diurno. Por último, constatamos que nosso motivo se presta a uma “representação” do estado primordial do cosmo. A inserção do momento original no obscuro, na noite ou no vazio, presente não só em Hesíodo, mas também em outras cosmogonias antigas, no mito da Criação judaico-cristão e na Filosofia da Natureza romântica parecem confirmar a intuição jankélévitchiana de que “aqueles que não dormem sabem encontrar na noite um testemunho da origem dos tempos”⁶⁰. E quem sabe também do final deles, que, para a nossa imaginação, tornaria definitiva o que é, para Jaspers, um dos efeitos da escuridão noturna: “a momentânea unificação numa aniquilação comum”⁶¹.

2.1.2 Parmênides: “deixando as moradas da Noite”

Continuando nosso percurso pela Grécia pré-clássica, passemos agora de um exemplo fundador no campo mítico-poético a outro também fundador no campo filosófico-poético, o poema de Parmênides⁶², que, permeado por símbolos como a noite, o dia, a luz e a escuridão, muito tem a oferecer à análise do problema da representação noturna. Cumpre enfatizar, desde o início, que as óbvias oposições dualistas não se aplicam propriamente à complexidade do pensamento parmenídico. Nele, assim como o dia não corresponde ao ser, cujo acesso se encontra para além tanto do dia quanto da noite, esta última não poderia aludir ao não-ser, que, por implicar o absoluto vazio do não existente, não se aproximaria a nenhuma imagem, nem mesmo a uma imagem carregada de atributos privativos. No entanto, se, em termos ontológicos, Parmênides não efetua uma valorização do dia em detrimento da noite, sua gnosiologia aproxima o ato de

⁶⁰ V. Jankélévitch (1988: 227).

⁶¹ K. Jaspers (1959: 469).

⁶² Como principal ponto de apoio para nossa análise do texto pré-socrático, recorreremos ao estudo de Marcelo Pimenta Marques, *O caminho poético de Parmênides*.

conhecer a uma visão brilhante, a um acréscimo da luminosidade, que exige a “saída” ou, ao menos, a redução da obscuridade noturna.

“Escrito por volta da metade do séc. V a.C.”⁶³, o poema manifesta estreito vínculo com o registro mítico-religioso tanto pela linguagem quanto pelo repertório simbólico utilizado. Assim como o tema do trabalho e do caminho, as imagens do dia e da noite, da luz e da escuridão poderiam demonstrar certa continuidade em relação à *Teogonia*, que integra o “fundo de cultura arcaica de onde emerge a palavra poética e filosófica”⁶⁴ de Parmênides.

Já no prólogo do poema, encontramos a presença da noite, revestida de algumas das significações atribuídas por Hesíodo à esfera noturna. O poema inicia-se descrevendo o caminho “rumo à divindade, à luz, ao saber, ao ser”⁶⁵, empreendido pelo próprio poeta-filósofo. Nesta trajetória, que poderia ser interpretada tanto como ascensional quanto como descensional, ocupam lugar de destaque as Heliádes, “jovens moças filhas do Sol”⁶⁶. São elas que conduzem à luz o viajante, “deixando as moradas da Noite” e “das cabeças retirando com as mãos os véus”⁶⁷.

É provável que toda esta simbologia relativa à escuridão e à luminosidade evoque “diversas experiências místico-religiosas da época: xamanísticas, órficas ou pitagóricas, mas é difícil determinar a que ponto Parmênides se filiava a uma ou outra destas correntes”⁶⁸. Independentemente desta filiação, podemos dizer que a simbologia empregada reflete uma interpretação e valorização das experiências diurna e noturna comum tanto ao âmbito religioso quanto a um discurso dotado de elementos pré-filosóficos. Como nos mostrou a *Teogonia*, em que também se superpõem estes dois registros, as imagens noturnas incluem várias expressões do não saber: esquecimento,

⁶³ M. Marques (1990: 13).

⁶⁴ *Op. cit.* 23.

⁶⁵ *Op. cit.* 49.

⁶⁶ *Op. cit.* 43.

⁶⁷ *Os pré-socráticos* (1978: 141). DK 28 B 1.

⁶⁸ M. Marques (1990: 44).

engano, ignorância. Esta negatividade gnosiológica do obscuro se encontra implícita no percurso parmenídico rumo ao saber, destino que ilumina e desvela.

No entanto, devemos ressaltar que ainda não se verifica em Parmênides um dualismo Noite/Dia ou, até mesmo, Noite/Luz, como simples disjunções ou oposições negativo/positivo. No caso da relação Noite e Dia, apresentada no prólogo, percebe-se que a entrada no âmbito do ser ultrapassa estas duas imagens. Em seu percurso em direção à divindade, o jovem deve lançar-se num abismo, ao qual tem acesso através de um limiar entre as portas relativas aos caminhos do Dia e da Noite. Hesíodo se faz notar neste momento: o abismo, a “abertura imensa”⁶⁹ (*khásm’akhnés*), aproxima-se ao “sentido de *khásma* e *kháos*”⁷⁰ da Teogonia (116 e 517-518). Deste modo, a aproximação ao ser pode ser pensada como um mergulho no princípio fundante, anterior às potências tanto da Noite quanto do Dia, posteriormente geradas e já atreladas a um “cenário” de multiplicidade. De qualquer forma, parece-nos bastante sugestivo que o contato com a Luz se dê numa espécie de abismo (que, segundo alguns autores poderia ser interpretado como o fundo da Terra⁷¹), ambiente associado à obscuridade.

Enquanto, no prólogo, a oposição Noite e Dia é ultrapassada pela entrada do viajante num “reino” que, sob o ponto de vista ontológico, precede as divisões binárias, na sequência do poema, simplesmente não há oposição entre os elementos noturno e luminoso, na medida em que ambos se revelam imbricados na composição da realidade. É o que nos mostra o fragmento 9, que aqui reproduzimos:

⁶⁹ *Op. cit.* 49.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ Como explica Marques, “o paralelo [entre a abertura de Parmênides e o abismo de Hesíodo] sugere a Pellikaan-Engel que Parmênides faz uma viagem ao lugar onde, em Hesíodo, nasce o ser, isto é, abaixo da terra, na região onde os Titãs estão aprisionados” (*Op. cit.* 49). É assim que a trajetória empreendida no poema também poderia ser interpretada como descida e não só como “ascensão” em direção à luz e ao ser (Cf. *Ibidem*). Vale observar que a interpretação da aproximação à luz como itinerário descendente contraria o movimento ascensional que, segundo Gilbert Durand, costuma vir associado ao regime diurno de imagens.

Mas desde que todas as coisas luz e noite estão denominadas e os (nomes aplicados) a estas e aquelas segundo seus poderes tudo está cheio em conjunto de luz e de noite sem luz, das duas igualmente, pois de nenhuma (só) participa nada.⁷²

A exegese deste fragmento revela significativo contraste entre Hesíodo e Parmênides. A complementariedade entre os princípios noturno-escuro e diurno-luminoso, presente em ambos os autores, parece não se dar sobre uma mesma concepção do todo. Como já foi dito, esta resulta, para o primeiro, do entrelaçamento Dia e Noite, compreendidos, respectivamente, como ser e não-ser. Para o filósofo pré-socrático, o todo resulta da união dessas mesmas potências simbólicas, que, no entanto, se referem igualmente ao ser. Como esclarece Marques, estas aparecem, no poema parmenídico, como “princípios fundamentais que se unem para compor um *plenum*, o “vazio” da noite fazendo parte do polo que se opõe ao não-ser (*medén*)”⁷³.

Esta inclusão da noite no âmbito do ser aponta o elemento central da ontologia de Parmênides: a identidade entre ser e pensar/dizer. Como nos adiantou a passagem de Ramnoux relativa às expressões preconceituais da negatividade, se o filósofo de Eleia cogita a possibilidade de um caminho do não-ser é para, logo em seguida, negá-la. O que poderia pertencer a essa “categoria”, dentro de uma visão de mundo em que “tudo o que é afirmado é implicado como existente”⁷⁴? No momento em que a “palavra vigora na dimensão do absoluto”⁷⁵, a negação do não-ser se faz ao mesmo tempo necessária e contraditória.

Por conseguinte, o não-ser só faria “sentido”, de fato, como ausência não enunciada, não representada verbalmente. Ousamos dizer que Parmênides evita, ao máximo, lidar com a paradoxal representação do irrepresentável, análoga à também paradoxal representação artística do fenômeno noturno, que norteia nossa investigação. Assim, a noite, como palavra – e ainda, de algum modo, imagem – só poderia *ser*. Com

⁷² *Os pré-socráticos* (1978: 144). DK 28 B 9.

⁷³ M. Marques (1990: 93).

⁷⁴ *Op. cit.* 36.

⁷⁵ *Ibidem*.

base no último fragmento citado, parece-nos que o único modo “possível” de nos aproximarmos mentalmente ao não-ser seria concebendo-o como “algo” que não participa de nenhum dos dois princípios componentes da totalidade, ou seja, que não pertence nem à noite (vazio) nem à luz.

Essa particular composição do *plenum* não se aplica somente ao cosmo, mas também ao ser humano. As implicações antropogônicas da combinação entre luz (fogo) e noite (trevas), verificadas na segunda parte do poema, são relevantes para nosso estudo, pois confirmam a conotação epistemológica dos símbolos examinados no contexto parmenídico. Isto se deve ao fato de que este mesmo composto forma tanto a fisiologia quanto o pensamento humano.⁷⁶ Segundo Ramnoux, “para cada homem, a mistura de luz e trevas é seu grau de inconsciência e lucidez”⁷⁷.

Uma vez que o pensar é compreendido como desvelar, termo que pressupõe a própria “mistura”, conclui-se que ambos os princípios se mostram indispensáveis ao exercício de tal atividade. Contudo, nesta busca pela conciliação das naturezas contrárias, que, por sinal, se repete em outros pensadores pré-socráticos, os dois integrantes não são igualmente valorizados. Isto pode ser percebido pela “dosagem” recomendada ao saber. “Para que haja pensamento deve haver uma predominância da luz (...).”⁷⁸ Exigência que se confirma pelo vocabulário utilizado por Parmênides para se referir ao processo do conhecimento. No fragmento DK 28 B 4⁷⁹, por exemplo, o ato de refletir, ao ser evocado pelo imperativo *léusse*, manifesta estreita relação com o registro diurno-luminoso e demonstra a necessidade da clareza já no estágio de “uma gnosiologia arcaica”⁸⁰. “Derivado do substantivo *leukós*, brilhante, ofuscante, o verbo se refere ao olhar que

⁷⁶ Cf. Parmênides DK 28 B 16.

⁷⁷ C. Ramnoux. *Heráclite ou l’homme entre les mots et les choses*. apud M. Marques (1990: 98).

⁷⁸ M. Marques (1990: 98).

⁷⁹ “Mas olha embora ausentes à mente presentes firmemente; / pois não deceparás o que é de aderir ao que é, / nem dispersado em tudo totalmente pelo cosmo, / nem concentrado.” *Os pré-socráticos* (1978: 142).

⁸⁰ M. Marques (1990: 101).

brilha de uma luminosidade especial: um dirigir o olhar que clareia com uma luz tal que ofusca como o sol.”⁸¹

Esta etimologia confirma a ênfase dada ao polo luminoso na composição do conhecer. Ênfase já sugerida ao início do poema, quando se coloca ao viajante, comprometido com a jornada rumo ao saber, a necessidade de se afastar das “moradas da noite”.⁸² Aquele que busca a verdade deve, além de “dosar” adequadamente os princípios de luz e escuridão, orientar-se ao primeiro: se o sentido empreendido for o contrário, se houver “retrocessos”, incorrer-se-á no esquecimento, vinculado ao polo noturno não só por Hesíodo, mas também pelo filósofo de Eleia.⁸³

A representação do saber como orientação à luz se expressará, de modo ainda mais patente, no pensamento platônico. Antes de passarmos a ele, sintetizemos algumas conclusões extraídas deste breve estudo sobre o poema de Parmênides, relevantes para nossa pesquisa. Primeiramente, chamou-nos a atenção o fato de o par de contrários dia/noite aparecer dentro de uma investigação das possibilidades e limites do pensamento e da linguagem. Em segundo lugar, percebemos que a enunciação do não-ser implica problema semelhante àquele que atinge a representação artística do motivo noturno, embora os caminhos do ser e do não-ser não correspondam respectivamente aos polos do dia e da noite. Não obstante, os fragmentos parmenídeos ainda manifestam certa aproximação entre o registro noturno e o âmbito do não-ser, na medida em que o primeiro se associa ao esquecimento e ao afastamento em relação à verdade. A ênfase dada à luz no processo e no léxico gnosiológico contribui para tal aproximação, mesmo dentro do regime de complementariedade de opostos proposto pelo filósofo pré-socrático.

⁸¹ *Op. cit.* 99.

⁸² Este movimento de afastamento ou superação das sombras ainda povoa o imaginário contemporâneo em sua representação do processo do conhecimento. Assim nos mostram dois dos ensaios (“L’asse del tempo”, “Il sapere collettivo”) que compõem a obra *Buio*, de Paolo Mauri. Neles, o crítico literário italiano retrata o conhecimento adquirido como uma área iluminada em meio a um grande espaço escuro. Deste modo, ao nos especializarmos e progredirmos cientificamente, a zona dominada pela obscuridade se reduziria.

⁸³ Segundo Marques, apoiando-se nos fragmentos doxográficos DK 28 A 37 e DK 28 A 46, “à Noite se liga miticamente o Esquecimento, e ao Fogo a Memória” [M. Marques (1990: 95)].

Cabe ressaltar que a valorização da clareza e da luminosidade vem, muitas vezes, acompanhada de uma valorização da visão, que, no ocidente, costuma ocupar a mais alta hierarquia dos sentidos, também no âmbito da aquisição do conhecimento. Este ponto já se insinua em Parmênides, que, ao empregar o mencionado verbo *leússe*, concebe o ato de refletir como visão que ilumina.

Por fim, podemos acrescentar que se encontra subentendido nos fragmentos de Parmênides outro indício de valorização do regime diurno. Segundo Marques, o caráter ambíguo que marca inicialmente o poema, aspecto resultante de sua posição intermediária entre a narrativa mítica e a palavra filosófica em formação, tende a ser ultrapassado na sequência do texto, à medida que o “caminho do ser” passa a orientar-se “rumo à identidade e à não contradição”⁸⁴. Apoiando-nos na reflexão jankélévitchiana, este processo pode ser compreendido como passagem de uma visão de mundo noturna a outra diurna. A cada uma delas corresponde discurso próprio, regido, por um lado, pela ambiguidade e, por outro, pela univocidade, como constataremos no decorrer do trabalho.

2.1.3 Platão: o heliotropismo generalizado

Ao nos transferir ao legado já clássico de Platão, deparamo-nos com a incontestável valorização do luminoso, do visual e do unívoco, que se expressa, de maneira exemplar e emblemática, nas célebres alegorias do Sol e da caverna, encontradas, respectivamente, no fim do livro VI e no início do livro VII de *A República*.⁸⁵ Nestes textos, tal valorização se efetua, sobretudo, por duas vias, epistemológica e ontológica, que, entrelaçadas no pensamento platônico, repercutem diretamente em sua reflexão estética. Para o discípulo de Sócrates, o ato de “ver” aplica-se não só à

⁸⁴ *Op. cit.* 53.

⁸⁵ Neste tópico, dedicar-nos-emos especialmente às duas alegorias, utilizando como guia de análise o estudo *El sol, la línea y la caverna*, de Conrado Eggers Lan.

observação das coisas visíveis, mas se estende figuradamente ao conhecimento dos seus modelos, concebidos, a seu modo, como formas (ideias). Análoga da visão sensível, a reflexão teórica deve buscar a clareza e dirigir-se à luz, fundamento tanto do pensar, quanto do ser (e, conseqüentemente, do agir reto e da beleza). Neste percurso ascendente rumo ao luminoso, metáfora do próprio exercício filosófico, reforça-se a necessidade de se deixar “as moradas da Noite” e o fundo obscuro da caverna, onde reina a ignorância, o engano, o transitório, a ausência de lucidez, de discernimento e, até mesmo, de encantos.

Na primeira alegoria (507a-509c), a personagem de Sócrates, consciente da dificuldade implícita na tentativa de investigar o fundamento ontológico, concebido como o Bem em si, desloca-se à reflexão de um elemento análogo a ele. Como o próprio título da alegoria indica, o “rebento do bem” (506a) é o sol, princípio do reino diurno. Vejamos quais fatores sustentam tal analogia.

O primeiro deles, de especial destaque no texto, é um fator de natureza epistemológica, já anunciado por Parmênides. O ato de conhecer é “vizinho” do ver, sentido intimamente entrelaçado ao registro diurno-solar.

Este entrelaçamento, sugerido pelos exemplos anteriores, torna-se bastante explícita no livro VI de *A República*. De acordo com Sócrates, a visão “é o mais solar dos sentidos”⁸⁶ (508b). A razão disto é de ordem fisiológica: o sol, principal fonte de luz no mundo sublunar, é a condição de possibilidade para a percepção visual.

Poderíamos dizer que, assim como nossa estrela ocupa posição de destaque e, mais que isso, de supremacia, no céu diurno, a visão é, para Platão, soberana dentre todos os sentidos.⁸⁷ Isto se deve ao seu mencionado vínculo com a luz, compreendido como “mais valioso do que quaisquer outros vínculos que unem outros pares de coisas, se

⁸⁶ Platão (2012: 283).

⁸⁷ A posição hegemônica do sol, especialmente como inigualável fonte de luz na natureza, também poderia ser apontada como um dos fatores que garante sua correspondência com a ideia do bem. Como nos mostra Eggers Lan, esta última “exerce um predomínio sobre as demais Ideias que é equivalente ao predomínio que exerce o sol sobre as coisas que ilumina, embora, para nós, em termos científicos, a comparação não se mostre estritamente válida em todos os seus aspectos.” C. Eggers Lan (2000: 69).

julgarmos que a luz seja realmente algo valioso”⁸⁸ (508a). E como confirma Gláucon, expressando ponto de vista predominante até o início da Idade Moderna: “Está claro que [a luz] é valiosíssima”⁸⁹ (508a).

Este vínculo também manifesta seu valor no momento em que permite a constituição de analogia com o processo do conhecimento. Desconsiderando a necessidade do meio para a propagação acústica e recepção sonora⁹⁰, Platão caracteriza a visão como único sentido dotado de estrutura tripartida. Enquanto, a fim de se exercerem, os demais sentidos apenas exigem o funcionamento do órgão correspondente e a presença da coisa a ser percebida, a visão requer a participação de um terceiro elemento: a luz. Portanto, só ela se aproximaria à dinâmica do conhecer, fundada sobre relação entre o (sujeito) cognoscente, as coisas cognoscíveis e a ideia do Bem.

A analogia entre os atos de ver e conhecer pode ser “visualizada” de modo esquemático. Suas composições triangulares, assim como seus “vértices” se correspondem. Como exemplifica o gráfico abaixo, a vista ou os olhos são análogos ao cognoscente, as coisas ou as cores visíveis às coisas cognoscíveis, a luz ou o sol à ideia do Bem.

⁸⁸ Platão (2012: 282).

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Cf. *A República* 507c-d.

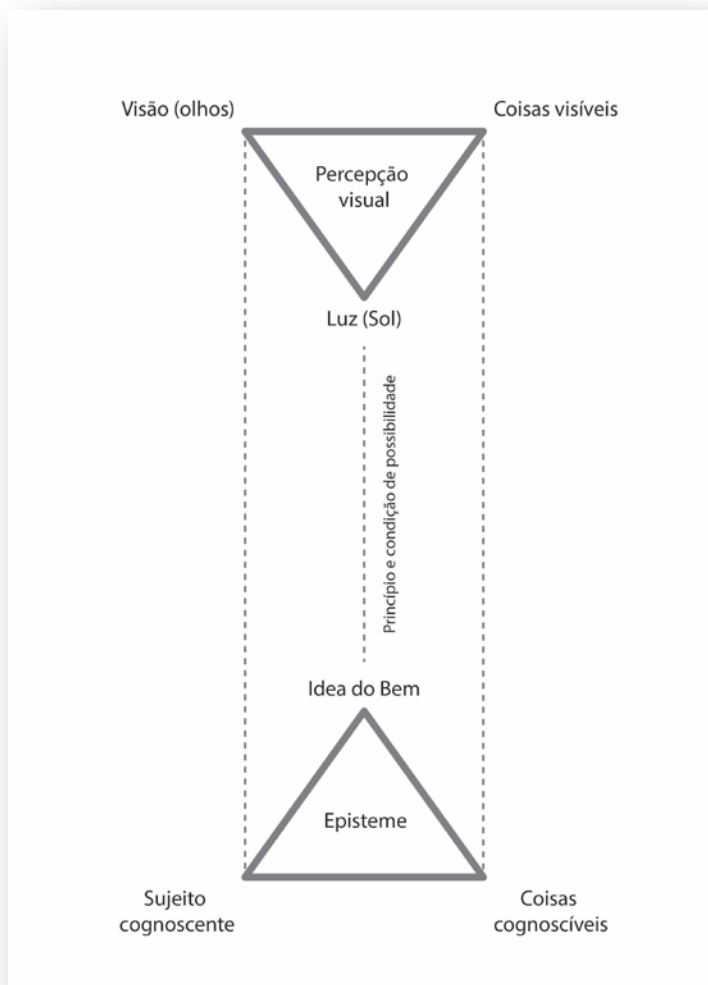


Figura 1 Representação esquemática da analogia entre o processo da visão e o processo do conhecimento, estabelecida por Platão na "Alegoria do sol" (507a-509c)

Nestes dois triângulos, é possível observar um indício do dualismo que permeia a antropologia e a ontologia platônicas. A primeira operação é realizada corporalmente, implica o plano sensível, a segunda é efetuada pela alma, visa ao plano inteligível. Diante desta distinção, não deixa de nos surpreender o fato de que uma operação da

sensibilidade possa contribuir para a compreensão de um processo noético.⁹¹ Por mais que ambas as atividades possuam estrutura paralela, poderia soar contraditória, dentro desse pensamento, a supervalorização de um sentido que, como os demais, estaria fadado a lidar com as aparências e o engano. A menos que, como sugere Jankélévitch nesta passagem um tanto irônica do segundo volume de *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, também o conhecer implique o risco do engano.

Platão, no sexto livro de *A República*, não insiste no paralelismo analógico entre o conhecimento (*gnósis*) e a visão (*opsis*)? A própria “evidência”, naquilo que possui de óbvio e imediato, dirige-se diretamente ao órgão visual, imersa na luz da certeza. Quanto às falsas verdades do conhecimento, estas são tão ambíguas quanto as ilusões de óptica... O desconhecimento começa com o *trompe-l'œil*! Os olhos não são feitos para serem enganados?⁹²

De certo modo, a condição de falibilidade favorece, na “Alegoria do sol”, o paralelismo em questão. Sócrates menciona a possibilidade de a alma dirigir-se a um foco inseguro e enganoso, incapaz de gerar o verdadeiro conhecimento, assim como ocorre em relação à visão (508d). Contudo, este ponto se mostra insuficiente para garantir a supremacia óptica na epistemologia platônica.⁹³ Até mesmo porque, como já dissemos, todos os sentidos estão indiscriminadamente sujeitos ao erro.

Na verdade, nosso estudo sugere que a aproximação entre o ver e o conhecer, presente não só em Platão, mas também em Aristóteles⁹⁴ e Tomás de Aquino⁹⁵, seja reforçada por motivo contrário a este. Como Leonardo da Vinci, a cultura ocidental tende

⁹¹ Esta mesma correspondência, de caráter didático, é estabelecida por Aristóteles, que afirma na *Ética a Nicômaco* (I, 4, 1096b 28-29): “Inegavelmente, o que a visão é para o corpo a razão é para a alma, e da mesma forma em outros casos” [Aristóteles (1984: 54)].

⁹² V. Jankélévitch (1980b: 32-33).

⁹³ Tal supremacia também se observa em outros diálogos do filósofo. No *Timeu* (47a-b), a visão é apresentada como “a causa do maior benefício imaginável” [Platão (2001b: 86)], uma vez que proporciona, especialmente, a dissertação sobre o universo, a descoberta do número, a noção do tempo, o estudo da natureza e o desenvolvimento da filosofia.

⁹⁴ “Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista ao demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre.” *Metafísica*, livro I, cap. I. Aristóteles (1984: 11).

⁹⁵ “*visio est magis cognoscitivus*”, *Suma teológica*, I, 84, 2.

a conceder especialmente ao sentido visual os atributos de clareza, exatidão e precisão, também buscados por certo modelo de conhecimento.⁹⁶

No entanto, para que tal relação seja possível, a atividade visual deve ser exercida sob condições ideais. Quais seriam elas? Como nos faz notar Platão, a presença da luz, em intensidade adequada, não é apenas o prerequisite da visão em geral, mas também o fator que proporciona a desejável evidência ou nitidez óptica. Por outro lado, o aprofundamento da escuridão acarretaria a formação de imagens imprecisas e, até mesmo, o total impedimento visual. Segundo a explanação de Sócrates, quando os olhos “contemplam objetos cujas cores não são iluminadas pela luz do dia, mas pela claridade dos astros noturnos, perdem a acuidade e parecem quase cegos, como se não fossem providos de visão clara”⁹⁷ (508c). Ao contrário, “quando se voltam para objetos que o sol ilumina, enxergam distintamente e mostram que são providos de visão clara”⁹⁸ (508c-d).

Em virtude da correspondência entre visão e conhecimento, a condição e o obstáculo recém-apresentados se aplicarão, analogamente, à atividade noética. Assim nos mostra a sequência do texto, em que Platão se refere à mencionada possibilidade de engano à qual a inteligência se encontra sujeita:

Admite, portanto, que se dá o mesmo a respeito da alma. Quando ela fixa o olhar naquilo que a verdade e o ser iluminam, compreende-o, conhece-o e mostra que é dotada de inteligência, mas, quando olha para aquilo que está obscurecido, para o que nasce e morre, a sua vista fica embaçada, passa a ter opiniões, indo sem cessar de uma a outra e parece desprovida de inteligência.⁹⁹

⁹⁶ “O olho engana-se muito menos do que qualquer outro dos sentidos, porque ele não vê senão através das linhas retas que compõem uma pirâmide, na base da qual está o objeto, linhas que conduzem o objeto ao olhar, como pretendo demonstrar. O ouvido é fortemente sujeito a enganos acerca da localização e distância dos seus objetos, porque as imagens do som não se formam através de linhas retas, como as do olhar, mas antes por linhas tortuosas e reflexivas. Muitas vezes coisas que estão muito longe soam mais claras do que aquelas que estão pertíssimo, por via da forma como as imagens do som são formadas; (...) o sentido do olfato é ainda menos capaz de localizar a fonte de um odor. O gosto e o tato, que entram em contato com o seu objeto, só por via desse contato direto adquirem conhecimento.” Da Vinci. *Da pintura*. apud Vidal (2009: 540).

⁹⁷ Platão (1997: 220).

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem. *A República*, livro VI, 508d.

Neste parágrafo, dois pontos, de certo modo interligados, também nos chamam particular atenção. Por um lado, temos o verbo “fixar” (*apereidó*), que descreve a ação da inteligência. Por outro, descobrimos que o âmbito do devir, do que nasce e perece, não se presta ao verdadeiro conhecimento. A esfera do *nous* associa-se, portanto, a um ambiente primigênio, caracterizado pela permanência, estabilidade e, de certo modo, pela estaticidade.

É interessante observar que o sentido visual se revela especialmente apto a apreender o estático.¹⁰⁰ Apesar de orientar-se, muitas vezes, a cenas em movimento, a visão também é capaz de perceber o mundo exterior por meio de tomadas compostas pelo conjunto de objetos que se oferecem ao campo visual em um só instante. A visão adequa-se, assim, a uma percepção do “emoldurado”. Mesmo que as imagens projetadas sobre a tela não sejam fixas, a moldura é fixa, e o olhar, em certa medida, se fixa...

É nesta perspectiva que as ações de fixar (o olhar) e ver se revelam intercambiáveis. O primeiro verbo poderia ser facilmente substituído pelo segundo, na última passagem do livro VI citada (508d), dado o forte contexto visual em que esta se elabora. Esta substituição parece ser autorizada pelo próprio Platão, que, alguns parágrafos adiante, na chamada “Alegoria da linha” (509d-511d), descreve como um “ver” o “contato” da inteligência com as coisas-em-si (510d-511a).

Esse trecho é destacado por Eggers Lan justamente por suas implicações e termos visuais. Nele, Platão discute a atividade do geômetra, que, apesar de desenhar imagens visíveis, não extrairia destas suas conclusões a respeito da estrutura das formas geométricas. Nas palavras da personagem de Sócrates, aqueles que praticam a geometria

servem-se de figuras (*eidea*) que se veem (*horomena*) e fazem discursos (*logoi*) sobre elas, embora não estejam pensando nelas, mas sim naquelas [Ideias] às quais estas se parecem. Deste modo, fazem discursos tendo em vista o Quadrado-em-si e a Diagonal-em-si e não [a diagonal] que desenham, o que também vale para as demais figuras. Das coisas-em-si que modelam e desenham há sombras, assim como imagens na água, e eles

¹⁰⁰ Voltaremos a este tema em diversos momentos da tese, sobretudo ao discutirmos a aproximação entre a escuta e a temporalidade (capítulo II.1).

as usam como imagens, buscando ver (*idein*) aquelas coisas-em-si que só poderão ser vistas pelo pensamento (*dianoia*) (510d-511a).¹⁰¹

Em toda esta passagem encontra-se implícita uma comparação entre os dois níveis de “visão” aos quais aqui nos dedicamos. Os termos relativos a ambos são, em alguns casos, os mesmos ou, ao menos, sinônimos. No primeiro nível, temos as “figuras (*eidea*) que se veem (*horomena*)”¹⁰² (510d). Eggers Lan destaca que esta enunciação, um tanto redundante, pretende acentuar a utilização do termo *eídos* em sua conotação originalmente visual. Conotação esta que contrasta com o segundo nível, no qual já identificamos a nova linguagem metafísica explorada por Platão. Nela, a “operação não sensível”¹⁰³ do *nous* ou da inteligência é concebida como ver (*idein*), do mesmo que seu “objeto”, as coisas-em-si, são apresentadas como formas ou figuras.

Em *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch observa que a aproximação entre a ideia inteligível e a forma de origem visual, estabelecida nos livros VI e VII de *A República*, deve ser compreendida “somente em sentido figurado”¹⁰⁴. Esta observação pode ser comprovada pela passagem na qual Platão afirma que as coisas pertencentes ao plano múltiplo sensível “são visíveis, mas não inteligíveis, ao passo que as *Formas* (Ideias) são inteligíveis, mas não visíveis”¹⁰⁵ (507b). Além disso, ao tratar do verdadeiro conhecimento da astronomia e da harmonia no livro VII, o filósofo ateniense declara a necessidade de se ultrapassar tanto a observação visual dos corpos celestes (529c-d) quanto a audição dos intervalos produzidos por fontes instrumentais (531a-c). Neste contexto, a visão não se coloca em condição de superioridade em relação aos demais sentidos, uma vez que, como já suspeitávamos, nenhuma percepção sensível poderia servir ao pensamento como via de acesso ao âmbito inteligível.

¹⁰¹ C. Eggers Lan (2000: 286).

¹⁰² *Op. cit.* 30.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ V. Jankélévitch (1983: 180).

¹⁰⁵ Platão (2012: 281).

Contudo, ainda que nos atentemos à dimensão figurada do “paralelismo entre a visão e a intuição”¹⁰⁶, que inclui uma representação visual das ideias suprassensíveis, não deixa de ser sugestiva a escolha da esfera óptica como fonte de metáforas. Sugestiva, sobretudo, para nosso estudo, uma vez que ela, ao elevar o visual, o diurno e o luminoso, acaba por acentuar a desvalorização do noturno e do obscuro. Nessa visão de mundo dualista, as interpretações do dia e da noite parecem interagir como os dois pratos de uma balança.

No entanto, devemos ressaltar que esta imagem, apesar de representar de modo adequado a oposição axiológica entre dia/noite, luz/escuridão, não é precisa para retratar a articulação destes dois polos no caminho do conhecimento. Assim nos mostra a “Alegoria da caverna” (514a-517a) e sua subsequente interpretação (517b-531a).

Nessa célebre alegoria, que dá início ao livro VII de *A República*, encontramos a mesma simbologia luminosa aplicada ao conhecimento filosófico e à natureza das ideias e do ser. No entanto, nela se evidencia projeto político e pedagógico que não se mostrava, de maneira explícita, na “Alegoria do sol”. Este projeto pressupõe a possibilidade de uma passagem, efetuada mediante um “giro” (*periagóge*), que, partindo da obscuridade do plano sensível e ilusório, se dirige à plena luminosidade do plano inteligível, sólido e verdadeiro. Por sua vez, esta passagem decorreria de certo modelo topográfico, constituído por níveis de luminosidade que correspondem a diferentes graus de ser e saber. É neste sentido que luz e escuridão não se opõem como os pratos de uma balança, mas se comunicam no caminho empreendido pelo filósofo.

O tema do caminho rumo ao saber nos remete ao poema de Parmênides. Também a jornada empreendida pelo prisioneiro que se liberta exige afastamento da obscuridade.¹⁰⁷ Mas, em Platão, este afastamento se realiza, inequivocamente, como

¹⁰⁶ V. Jankélévitch (1983: 180).

¹⁰⁷ Segundo Eggers Lan, alguns autores, como F. M. Cornford, teriam associado a imagem da caverna a ritos de iniciação praticados em mistérios órficos. No entanto, o filósofo argentino enfatiza que, enquanto nos cultos arcaicos, prescreve-se a entrada na escuridão, como forma de contato com a divindade, na alegoria platônica, exige-se a saída dos domínios obscuros, como via de acesso à luz que também é princípio. Este ponto revela-se significativo ao nosso estudo, na medida em que nos permite constatar um possível lugar de

“viagem à região superior” (517a), ou seja, como ascensão. Na topografia da “Caverna”, partilhada pelo *Fédon*¹⁰⁸, as camadas mais baixas em altitude são aquelas mais opacas e impermeáveis à luz, enquanto as mais elevadas possuiriam luminosidade ofuscante, graças à sua proximidade com o sol ou com as ideias resplandecentes.

A continuidade entre diferentes níveis de luminosidade dentro do caminho empreendido pelo prisioneiro – da quase absoluta escuridão do fundo da caverna, minimizada apenas pela luz indireta de uma fogueira (514b), à visão do sol no plano superior, preparada pela contemplação do céu noturno (516b) – poderia ser compreendida como condição de possibilidade da própria filosofia, em sentido amplo. O “amor à sabedoria” exige a conversão, e esta implica, como condição inicial, a imersão em algum grau de obscuridade, superada por ascensão que coincide com intensificação da luminosidade.

A fim de explicitar esse processo, Platão recorre a uma brincadeira infantil de seu tempo: o “jogo de cascas”, *ostrakinda* (521c), que resguarda certa semelhança com o nosso “cara ou coroa”. Segundo Eggers Lan, a casca utilizada pelo jogo “tem um lado negro e outro branco, que representam respectivamente a noite e o dia. Um menino grita ‘noite ou dia’ e atira a casca para o alto.”¹⁰⁹ Em seguida, “de acordo com o lado em que cair a casca, a turma de crianças que tomou como divisa a ‘noite’ persegue a que escolheu

valorização da escuridão e comprovar a particular negatividade a ela atribuída pelo pensamento platônico. Cf. C. Eggers Lan (2000: 32).

¹⁰⁸ A topografia do *Fédon* admite a presença de duas terras. A primeira, na qual vivemos, é uma espécie de “submundo”, comparável às depressões, cavidades e ao fundo das águas do nosso planeta, ambientes que obstruem a passagem da luz. A segunda, situada em região superior, equivale ao “verdadeiro céu”, à “verdadeira luz” e à “verdadeira terra” (109e). Apesar da semelhança topográfica entre o cosmo de *Fédon* e os níveis de luminosidade da “Alegoria da caverna”, Eggers Lan ressalta diferença fundamental entre esses dois modelos. No diálogo dedicado aos momentos finais de Sócrates, a opacidade e a luminosidade representam dois “mundos situados em espaços e/ou tempos distintos” [C. Eggers Lan (2000: 69)], enquanto, no livro VII de *A República*, os lugares referentes a esses dois registros se encontram igualmente “neste mundo” (*Op. cit.* 68). Compreende-se, assim, porque, no primeiro caso, o acesso à luz e a tudo o que ela simboliza se dá somente após a morte, com a separação do corpo que permite à alma habitar “as alturas da morada pura”, a “superfície da verdadeira terra” (114c-b). Enquanto isso, o contato com o plano (*topos*) luminoso ocorre, no segundo caso, na existência presente, por “via epistemológica” [C. Eggers Lan (2000: 69)].

¹⁰⁹ *Op. cit.* 43.

o ‘dia’, ou vice-versa”¹¹⁰. É curioso como, nessa brincadeira, se encontra subjacente uma compreensão dicotômica e disjuntiva da realidade, representada exatamente pelo par noite e dia. Contudo, como já adiantamos, no que se refere ao processo do conhecimento, não se aplica a disjunção. Talvez seja este um dos motivos, além do caráter consciente e não acidental da “conversão”, o que leva Platão a escolher este jogo – vinculado ao repertório simbólico utilizado pela famosa alegoria – como exemplo que, por via negativa, nos aproxima ao caminho desejável rumo ao saber.

Citemos a bela passagem em que a personagem de Sócrates, sintetizando os pontos recém-examinados, define a busca filosófica:

Isto [a ascensão do ser humano à luz] não é, pelo que parece, uma questão de lançar e fazer rodopiar uma concha como no jogo infantil, mas sim de converter uma alma de um dia, que é uma espécie de noite, para um dia verdadeiro – aquela ascensão ao *ser* que afirmamos ser a autêntica filosofia (521 c).¹¹¹

Cabe acrescentar que a comunicação do obscuro e do luminoso é o fator que garante não só a elevação individual, mas a aproximação da massa, mergulhada na escuridão, ao verdadeiro conhecimento, comunicado pelo testemunho daquele que retorna do reino da luz. Não obstante, deve-se recordar que, embora o trânsito escuridão-luz-escuridão seja necessário para a dinâmica do desvelamento e para a libertação coletiva, o objetivo do texto é a superação da obscuridade e do “obscurantismo” a ela associada.

Dentro desse itinerário em que os polos antitéticos se comunicam, verificamos, como já sugerimos, correspondência entre uma gradação lumínica e uma escala epistemológica. Este ponto, que merece ser aprofundado, confirma-se na interpretação oferecida pelo próprio diálogo à alegoria em questão (521c-535a). Referindo-se às técnicas da geometria, da astronomia e da harmonia, Sócrates afirma que “chamamos essas matérias de ciências ou formas de conhecimento, porém necessitariam de outra designação, mais clara do que a opinião e mais obscura do que o conhecimento

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Platão (2012: 298).

(533d).”¹¹² O cultivo destas técnicas intermediárias contribuiria concretamente para o processo de conversão e para a “ascensão do olhar” daquele que, como o prisioneiro, se dirige ao conhecimento mais luminoso.

No parágrafo seguinte, Sócrates enumera, com maior precisão, os níveis que compõem a escala do saber. Em ordem ascendente de clareza epistemológica, encontramos: a conjectura (*eikasia*), a crença (*pistis*), pertencentes ao âmbito da opinião (*doxa*); o pensamento discursivo (*dianoia*) e, finalmente, a autêntica ciência (*epistéme*), pertencentes ao âmbito do intelecto (*noésis*). Como nos esclarece a “Alegoria da linha”, com a qual Platão encerra o livro VI de *A República*, os saberes técnicos se inserem no nível da *dianoia*. Isto porque se realizam como reflexão que, apesar de eventualmente recorrer a dados sensíveis, tende à abstração. Assim, é esta colocação entre o sensível e o inteligível o que justifica a posição intermediária de um conhecimento como a geometria.¹¹³

Portanto, os diferentes níveis do saber são pensados em relação aos diferentes focos aos quais podemos nos orientar. “A opinião concerne à geração e mutação; o intelecto concerne ao *ser* (534a).”¹¹⁴ Neste momento, confirma-se o entrelaçamento entre epistemologia e ontologia na utilização platônica dos símbolos estudados. O conhecimento mais luminoso é aquele que se dirige ao ser que é plena luz. Enquanto isso, quando o foco é o sensível – que, submetido ao devir, se revela pouco “nítido e exato”¹¹⁵ (515e), em outras palavras, pouco luminoso – trafegamos pelas sendas mais escuras do saber.

¹¹² *Op. cit.* 315-316.

¹¹³ Também na “Alegoria da linha”, a posição ocupada pelo saber do geômetra é vinculada a uma gradação em termos de clareza. Como sintetiza Glaucón, Sócrates pretende “estabelecer que o conhecimento do ser e do inteligível, que é adquirido pela ciência da dialética, é mais claro (*saphesteron*) que aquele adquirido pelas assim chamadas técnicas, para as quais as hipóteses são princípios (511c)”. Por meio desta passagem, constatamos que a verdadeira ciência (dialética) merece um nome mais “claro” que o pensamento discursivo, por situar-se numa seção também mais clara da linha do saber. Linha esta que parece ser verticalizada no processo ascensional descrito no livro VII.

¹¹⁴ Platão (2012: 316).

¹¹⁵ *Op. cit.* 290.

Examinemos, brevemente, de que modo a esfera ontológica mais fundamental se encontra associada à luminosidade. O sol, na alegoria a ele dedicada, é apresentado não só como princípio da visão, “como também da geração (*gênesis*), do crescimento (*aúxe*) e da nutrição (*trophé*), embora não seja ele mesmo geração (509b).”¹¹⁶ Este raciocínio poderia incorrer em consequências um tanto perigosas, no momento em que estabelece diferença essencial entre a natureza do princípio e aquilo que é por ele causado. Platão cogita a possibilidade de que “o bem em si seja distinto do ser e a esse transcenda em dignidade e poder (509b).”¹¹⁷

Em diferentes momentos de sua obra, Jankélévitch menciona essa “divina hipóbole” (509c) apenas vislumbrada pelo filósofo clássico e retomada pelo neoplatonismo.¹¹⁸ Em termos simbólicos, deve-se notar que, no livro VI de *A República*, essa hipótese radical parece estar vinculada ao astro luminoso. Sua formulação deriva de reflexão sobre o poder solar e, além disso, a surpresa de Gláucon diante de tão extrema possibilidade é acompanhada por irônica invocação ao deus do sol¹¹⁹. Não obstante, ousamos dizer que essa absoluta transcendência do princípio em relação ao ser talvez não tenha no sol sua imagem mais adequada. A luminosidade encontra-se particularmente associada a uma ideia de continuidade e participação, ameaçada pela “noite da ‘demoníaca hipóbole’”¹²⁰.

No entanto, como já dissemos, a hipótese em questão não é desenvolvida pelo pensamento platônico. Aparece, de passagem, como pontual interrogação, que destoa do modelo ontológico dominante proposto pelo filósofo, cuja síntese nos é oferecida pela “Alegoria da caverna”. Nela, o fundamento da realidade, a ideia do Bem, equivale ao ser,

¹¹⁶ *Op. cit.* 284.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ “No que tange a esse aspecto [a formulação de um bem ‘infinitamente além da essência’], Platão seria o primeiro dos neoplatônicos, ou melhor, dos ultraplatônicos, pois ele nos remete, como Plotino, a uma transcendência sobreessencial” [V. Jankélévitch (1981: 58-59)]. Deve-se acrescentar que a possibilidade de um fundamento hiperontico é cogitada pelo filósofo clássico não só no livro VI de *A República*, mas também em *Parmênides* 141e.

¹¹⁹ “Ao que Gláucon obtemperou em tom cômico: ‘Por Apolo, que *divina* superioridade!’” Platão (2012: 285), *A República* 509 c.

¹²⁰ V. Jankélévitch (1981: 81).

que, por sua vez, equivale ao princípio luminoso. Estas equivalências podem ser verificadas no momento em que Sócrates descreve o processo de conversão.

Mas nossa atual discussão (*logos*), por outro lado, demonstra que o poder (*dýnamis*) está presente na alma de todos e que o instrumento (*órganon*) do aprendizado de cada um é como um olho que não é capaz de ser girado da escuridão para a luz sem que se gire o corpo inteiro. Esse instrumento não pode ser girado a partir do que está *vinde ao ser* (do que está sendo gerado) sem efetuar uma conversão da alma inteira até que essa se capacite a investigar o *ser (to ón)* e o mais resplandecente entre os seres particulares, a saber, aquele que chamamos de o bem (518c-d).¹²¹

Um grande otimismo se reflete, por diferentes motivos, nestas linhas. Em primeiro lugar, todos, sem distinção, são capazes de, por meio da conversão, empreender “um caminho de ascensão ao ser (*tó ón*)” (521c), itinerário que se identifica com a própria dialética. Em segundo lugar, Platão confia na possibilidade de contato próximo entre o filósofo e o princípio solar. Por último, não somente nestas linhas, mas em toda a alegoria, se encontra subjacente a convicção

segundo a qual toda a realidade, toda a trama das coisas, é governada por uma Substância, um Ser perfeitamente visível. Trata-se de uma convicção que confere à realidade o estatuto de uma “pátria” segura e certa, de um “solo”, de um Fundamento ou de uma Ordem sem mistérios nem enigmas que não possam ser, mais cedo ou mais tarde, levados ao cone da luz da razão e do conhecimento humano. Neste caso em particular, o Ser do real é, portanto, como o chamava Platão, *tó ekphanestáton*: o que há de “mais luminoso” para o olho do pensamento treinado para ver a chave lógica interna às coisas.¹²²

Haveria maior otimismo do que acreditar que todo o horizonte do “conhecimento” humano poderia ser inteiramente esclarecido, que todo o não saber e todas as zonas obscuras não seriam mais que um estado provisório? Retenhamos esta interpretação, oferecida por Enrica Lisciani-Petrini, da ontologia platônica (sob provável influência da interpretação jankélévitchiana), para assim, mais tarde, confrontá-la com a mística do inefável e a filosofia do *je-ne-sais-quoi*, nas quais se verifica, igualmente, expressiva valorização da imagem noturna.

¹²¹ Platão (2012: 293-294).

¹²² E. Lisciani-Petrini. “Philosopher ‘depuis’ la musique”. In: E. Lisciani-Petrini (2009: 323).

Por ora, esta interpretação contribui para ressaltar que, na alegoria, o contato com o ser se efetua, como já era de se esperar, por via eminentemente “visual”, uma vez que nos encontramos diante de imagens diurnas. Examinaremos, em determinados momentos deste estudo, as particularidades das apreensões visual e auditiva, que poderiam estar implícitas na escolha de uma delas para descrever experiência não sensível. Começamos a identificar algumas das particularidades da percepção visual, ao constatar sua relação com o verbo fixar. Acrescentamos a elas o processo de acomodação dos olhos à luz ambiente, aspecto ressaltado pela “Alegoria da caverna” (516a, 517e) e o distanciamento entre sujeito e objeto pressuposto pelo exercício da visão.

Estas características provavelmente tenham contribuído para a compreensão do filosofar como um “contemplar”. Um dos principais indicadores da valorização filosófica da esfera diurno-visual, o verbo *theoreîn* aplica-se inicialmente à ação do espectador diante de um jogo ou cena teatral¹²³, ou seja, à observação de coisas sensíveis. Num segundo momento, “na altura dos sécs. VI e V a.C.”¹²⁴, passa a expressar igualmente a contemplação de “objetos inacessíveis aos sentidos”¹²⁵, repetindo, portanto, a mesma evolução observado no substantivo *eîdos*. É com este significado que Platão se refere ao prisioneiro que “se volta da especulação (*theoriôn*) das coisas divinas para as misérias da vida humana”¹²⁶ (517d). Especulação ou contemplação exercida pela inteligência que, em continuidade com a analogia estabelecida pelo livro VI, é definida como “olho da alma” (533d).

O caráter visual da reflexão filosófica também se evidencia, no livro VII, pela utilização do verbo *idein*, utilizado no momento em que o filósofo descreve, como objetivo do estudo (*máthema*) supremo, “contemplar, ver (*idein*) o Bem” (519c). Já havíamos notado a presença desse mesmo termo no livro VI, também em referência à

¹²³ É interessante observar que o substantivo “teatro” partilha com o verbo *theoreîn* uma mesma raiz. Isto porque o *theatron* grego é originalmente pensado como “lugar para se ver” [Cf. D. Harper (2001-2012), verbete *theater*]. A dimensão visual da experiência cênica também se verifica no termo latino *spectaculum*, proveniente do verbo *specto*, “olhar, observar, contemplar”. F. Gaffiot (1934: 1464).

¹²⁴ A. Alvarez (1996: 20).

¹²⁵ G. Liddell e R. Scott (1977: 796).

¹²⁶ Platão (2012: 293).

“visão” de algo não visível, no caso as formas geométricas ideais (511a). É interessante acrescentar que este verbo dará origem a um termo consagrado pela linguagem epistemológica ocidental: o substantivo *idéa*, empregado, em alguns casos, como sinônimo de *eídos*.

Se, anteriormente, as implicações epistemológicas dos símbolos luminosos nos levaram à ontologia, agora retornamos desta à epistemologia. As duas esferas se entrelaçam nessa “visão” de mundo que legou à cultura ocidental vocabulário eminentemente diurno-visual para tratar o conhecimento, seja ele científico, filosófico e/ou intuitivo. Vocabulário do qual não conseguimos totalmente nos desvencilhar, mesmo nesta tese que busca valorizar o invisível noturno.

A luz é necessária para se contemplar, teorizar, refletir, especular¹²⁷, focalizar, considerar¹²⁸, esclarecer¹²⁹, evidenciar, inspecionar, rever e revisar. Também é ela responsável, como bem “ilustram” os quadrinhos do séc. XX, pela formação de ideias, articuladas de maneira ágil e original pelo indivíduo “brilhante”. Enquanto isso, na língua inglesa e alemã, a visão se encontra implícita tanto nos termos *wisdom* e *Weisheit*¹³⁰,

¹²⁷ Segundo Giordano Bruno, “só especulamos com imagens”. Cf. Marilena Chauí. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: A. Novaes (1993: 51).

¹²⁸ Numa de suas etimologias mais consagradas (e também mais poéticas!), “considerar” remeteria a uma visão do conjunto das estrelas [do latim, *con + sideris* (genitivo de *sidus* = constelação)]. É interessante notar que a visão do céu estrelado aparece, em alguns momentos da história da filosofia, como metáfora da reflexão filosófica, de uma contemplação da totalidade do cosmo (Cf. Platão. *Teeteto*, 173e-174a).

¹²⁹ É interessante observar que, em sua origem, o termo latino *clarus* não está vinculado à luz, uma vez que possui conotação sonora e não visual. O percurso semântico empreendido pelo substantivo é assim definido pelo *Dictionnaire étymologique de la langue latine*: “Aparentado a *clāmō* e *calō*, *clārus* deve ter se aplicado à voz e aos sons, *clāra uōx*, etc.; depois se estendeu às sensações da vista, *clāra lūx*, *clārum caelum* ‘claro, brilhante’, e mais tarde às coisas do espírito, *clāra cōnsilia*, *exempla*, etc., e mesmo aos indivíduos e às coisas: ‘ilustre, brilhante, glorioso’ (em posição a *obscurus*), de onde vem a fórmula *uir clārissimus*.” A. Ernout e A. Meillet (1979: 125). O *Online Etymology Dictionary* também destaca esta origem sonora do termo, no qual estaria contida raiz onomatopaica (**kele*=gritar), e sugere que “a evolução de seu sentido envolve uma identificação entre a propagação do som e a propagação da luz.” D. Harper (2001-2012), verbete “clear”. De qualquer modo, parece-nos que a filosofia, ao buscar as ideias claras, a clareza, o esclarecimento etc., considera, sobretudo, a conotação visual (e cognitiva) do termo, que se tornará predominante em nossa cultura de matriz greco-latina.

¹³⁰ Estes termos se desenvolveram a partir da raiz protoindo-europeia *weid*, “ver”. Também é desta raiz que deriva o substantivo grego *istōr*, “testemunha”, que, por sua vez, gera “história”. Esta última etimologia nos é fornecida por Michel Foucault em *A verdade e as formas jurídicas*, obra que destaca o papel fundamental do olhar na cultura arcaica, para o estabelecimento e comprovação da verdade.

relativos à sabedoria, quanto no intraduzível *insight* e em seu equivalente *Einsicht*¹³¹. Além destes, o verbo “ver”, especialmente quando empregado na primeira pessoa do singular, funciona, no inglês, no francês e no espanhol, como sinônimo de compreender.

Em adjetivos de natureza epistemológica, manifesta-se patente oposição entre um polo positivo e outro negativo. Por um lado, temos “claro”, “nítido”, “lúcido”, “evidente”; por outro, “obscuro”. Na língua portuguesa, assim como em outros idiomas, a certeza é um território “sem sombra de dúvida”. E o argumento que nos serve para apoiar uma ideia deve ser patente, evidente, ou seja, deve brilhar – e nos convencer – por si mesmo, como indica sua raiz *arg*, relacionada a *argentum* (prata).¹³²

Marilena Chauí, em seu inspirado ensaio “Janela da alma, espelho do mundo”, examina cuidadosamente as marcas deixadas na linguagem por uma filosofia pensada em correspondência com a visualidade.¹³³ A fim de ampliar nosso vocabulário óptico-epistemológico, acrescentamos aqui alguns dos termos citados pelo ensaio. A filósofa brasileira refere-se, por exemplo, à expressão “ponto de vista”, utilizada cotidianamente “sem causar-nos estranheza o cremos que a origem das opiniões dependa do lugar de onde vemos as coisas”¹³⁴. Segundo a autora, estamos tão acostumados com este léxico, que tampouco “nos surpreende usarmos a expressão ‘ter (ou não ter) algo a ver’ ao pretendermos afirmar (ou negar) relações entre coisas, pessoas ou fatos. Nem que, laconicamente, declaremos necessária uma consequência dizendo: ‘logo se vê’ ou ‘está-se vendo’.”¹³⁵ Chauí destaca um sinônimo de ponto de vista, “perspectiva”, do latim *perspectio*, “conhecimento cabal, pleno, completo, cujo ato se diz *perspecto*, olhar por e para

¹³¹ Nos *Seminários de Zollikon*, Heidegger menciona a aplicação, no idioma alemão, do verbo *sehen* aos dois níveis que aqui tentamos destacar: “*ver* de modo sensorial óptico e *ver* no sentido de compreender [*einsehen*].” [M. Heidegger (2009: 37)]. É este verbo que gera o substantivo *Einsicht*.

¹³² Como explica Heidegger nesses mesmos seminários, “Evidente [*Offenbar*] significa, se tomarmos seu significado mais claro e o desdobrarmos (o que não é o mesmo que simplesmente usar outras palavras para a mesma coisa), algo como *notório*, *óbvio*, que vem de *evideri* = deixar-se ver, em grego *enargés* = iluminar brilhantemente (*argentum* = prata), mostrar-se a si mesmo.” M. Heidegger (2009: 34).

¹³³ Segundo Chauí, em virtude da gênese apolínea da filosofia, não haveria motivo para nos surpreendermos “com a presença do léxico do olhar no léxico da filosofia”, com a obsessão constante entre os filósofos “pela luz e pelo olhar” [Marilena Chauí. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: A. Novaes (1993: 43)].

¹³⁴ *Op. cit.* 31.

¹³⁵ *Op. cit.* 32.

todas as partes e em todas as direções com atenção.”¹³⁶ Etimologicamente vizinho a este substantivo, encontra-se o adjetivo *perspicaz*, próprio ao olhar “que vê *perspicue* (claramente, manifestamente, evidentemente), porque dotado de uma qualidade fundamental que reencontra no visível e que, dali, por mutação, transmite ao espírito e ao intelecto: a *perspicuitas*, clareza e distinção do transparente.”¹³⁷ Pelo ensaio, também constatamos que o termo “intuição” contém, assim como *insight*, radical vinculado ao âmbito visual. Intuir, olhar “atento, avesso à admiração e ao espanto”¹³⁸ traz consigo as conotações presentes nos verbos latinos “*tuere* (ter constante sob a vista, proteger, guardar, defender), *tueor* (manter sob a vista, examinar, observar, dirigir, comandar, governar, administrar), *intueor* (olhar atentamente, dominar pelo olhar, meditar), *intuitus* (olhar com respeito e consideração, olhar com propósito e desígnio).”¹³⁹

As alegorias platônicas aqui estudadas permitem-nos compreender alguns dos motivos pelos quais a luminosidade pôde ser tão valorizada em termos epistemológicos. Ocorrem-nos também dois outros, que, extraídos da nossa apreensão primária da luz e de ambientes luminosos, deveriam ser contemplados pelo paradigma dominante de conhecimento.

Em primeiro lugar, a luz, ao contrário do obscuro, possui o poder de (se) comunicar. E tal comunicação exige um transmissor e um receptor, que, por sua vez, pode se oferecer, em alguns momentos, como especial veículo de retransmissão do raio inicial. Este processo de comunicação e multiplicação da luz não constituiria um análogo da dinâmica do conhecimento que, ao “irradiar”, produz “reflexões”?

Um segundo motivo para a valorização do luminoso, nesse contexto, possui relação com o termo “lucidez”¹⁴⁰. A luz clareia o caminho, facilita a tomada de direções, ilumina nossos passos. Considerando-se que o filósofo é uma espécie de viajante, trafegar

¹³⁶ *Op. cit.* 37.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ Chauí faz menção aos adjetivos “lúcido” e “alucinado”, observando que deveria nos surpreender o fato de “que loucura e sanidade sejam designadas como ausência ou presença de luz” [Marilena Chauí. “Janela da alma”, *espelho do mundo*. In: Novaes (1993: 32)].

por estrada iluminada poderia evocar a consciência reflexa do percurso investigativo. Algo desta ideia se verifica no livro VI de *A República*, quando Platão compara os cegos, que “seguem corretamente seu caminho”¹⁴¹ com aqueles que “conjecturam corretamente sem compreensão (*nous*)”¹⁴² (506c). Não basta emitir opiniões em acidental acordo com a verdade, é necessário que o saber esteja enraizado e que possamos “ver” claramente suas bases.

O termo “lucidez” nos leva a identificar outra esfera em que se manifesta a valorização do luminoso. A imagem de um caminho claro, “limpo”, planejado e percorrido de modo consciente remete ao âmbito da ética. Em Platão, como nos mostra o diálogo *Mênon*, agir bem pressupõe o conhecimento. Assim, poderíamos inferir que a práxis deve ser iluminada e iluminada por um princípio visível, capaz de nortear nossas ações. Este não é outro que o próprio fundamento do ser e do conhecer. Sugestivamente batizado de “ideia do Bem”, o princípio platônico é “claramente não só um conceito metafísico, mas também ético; a causa última do conhecimento e da existência.”¹⁴³

Como ocorre em relação ao âmbito epistemológico, o pensamento platônico oferece motivo teórico para a valorização ética do luminoso. O “olho da inteligência”, que conduz ao conhecimento, também propicia o justo discernimento, quando iluminado pela solar ideia do bem. Segundo Sócrates, “todos que se dispõem a agir com sensatez privada ou publicamente têm dela percepção (517c).”¹⁴⁴ Por outro lado, o afastamento em relação à luz, ao inteligível coloca o sujeito no território da ignorância, especialmente favorável à realização do mal. Apesar de Platão não focalizar a negatividade ética da escuridão, na alegoria do livro VII, encontramos passagem que a sugere. Certos homens que se encontram no fundo da caverna, desconhecendo a verdadeira ordem da realidade e sentindo-se ameaçados por aquele que já empreendeu o caminho ascendente, poderão perpetrar injustiça contra este (517a). O ambiente da caverna dá margem à manifestação

¹⁴¹ C. Eggers Lan (2000: 22).

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ J. Adam apud C. Eggers Lan (2000: 39).

¹⁴⁴ Platão (2010: 292).

de alguns dos filhos da Noite de Hesíodo. A projeção das sombras leva à ilusão e ao engano, a escuridão à ignorância, a ausência do horizonte do bem ao homicídio.

É interessante como o dualismo das imagens em questão se presta a simbolizar certas oposições fundamentais para a filosofia. Isto pode ser especialmente verificado na “Alegoria da caverna”, que traduz ou até mesmo instaura certo modelo de apreensão da realidade. Nela, o princípio, concebido como luz, congrega simultaneamente a unidade, a verdade, o bem e a beleza. Ao contrapor o plano luminoso às camadas escuras mais profundas, Platão nos leva a associar o distanciamento em relação à luz como aproximação à multiplicidade, à transitoriedade, à falsidade, ao engano, ao mal e à privação da beleza, ainda que alguns destes pontos não sejam diretamente trabalhados pela alegoria.

Esta observação apresenta um último elemento a nosso estudo. A luminosidade pode ser valorizada por razões estéticas. Na interpretação da alegoria, este aspecto é evidenciado quando Sócrates afirma que a ideia do Bem, além de “senhora e produtora da verdade e do pensamento (*nous*)”¹⁴⁵, é também “a causa de todas as coisas retas e belas”¹⁴⁶ (517c). Na sequência da passagem, constata-se que, apesar da desconfiança platônica em relação ao mundo sensível, recoberto por imagens, a beleza se associa diretamente à luminosidade física, uma vez que ambas advêm de uma mesma fonte. Parafraçando as imagens de Hesíodo, poderíamos pensar que, na “Alegoria da caverna”, a luz e a beleza das coisas visíveis, assim como os juízos verdadeiros proferidos pelo ser humano, são “filhos da Luz”. Talvez seja mais exato utilizar o singular e dizer que estes constituem um único broto do bem luminoso: a separação desses atributos (luminosidade, beleza, verdade), presentes de modo simultâneo nas coisas que os manifestam, é meramente contingente, resulta das variações de nossos ângulos de “visão”.

Tudo indica que aqui nos deparamos com modelo ontológico radicalmente distinto daquele implícito na hipótese de uma realidade supraessencial, sugerida no livro VI. Para o

¹⁴⁵ C. Eggers Lan (2000: 37).

¹⁴⁶ *Op. cit.* 36.

modelo da “divina hipérbole”, seguido por Plotino, a causa da forma não é, por si mesma, plástica, formosa¹⁴⁷, o que nos sugere, como confirmaremos em nosso próximo capítulo, que a causa suprassensível da luz tampouco seria luminosa.

Juntamente com a compreensão da luz como sinônimo da beleza, encontramos, em alguns momentos da obra platônica, uma valorização estética do sentido visual. No diálogo *Fedro*, por exemplo, a Beleza, descrita em termos de luz e esplendor, é percebida especialmente pela visão, considerada como o “nosso mais brilhante sentido” e como “o mais sutil dos órgãos do corpo”¹⁴⁸. Portanto, não devemos nos surpreender quando o discípulo de Sócrates qualifica o fundo do mar, ambiente de reduzida luminosidade e de difícil apreensão a olhos nus, como corroído e corrompido (*Fédon*, 110a, 110e), adjetivos que se opõem ao domínio da beleza.

Poderíamos concluir nosso percurso pelo pensamento platônico com a seguinte observação. As imagens luminosas dele participam com tal força e destaque que, ao analisá-las, temos acesso a algumas das ideias fundamentais que regem a ontologia e a epistemologia propostas pelo filósofo. Como estas áreas se entrelaçam, dentro de um mesmo sistema, com a ética e até mesmo com a estética, podemos sentir, também nestas últimas, a exaltação da luz. E, embora Platão não se dedique com a mesma intensidade à noite e à escuridão – o foco da (sua) filosofia é a luz –, não é difícil inferir de que modo estas serão interpretadas e avaliadas no momento em que o Ser é concebido como “*tó ekphanestáton*, o que há de mais luminoso”.

¹⁴⁷ Cf. V. Jankélévitch (1983: 180).

¹⁴⁸ Platão (1975: 61). Esta passagem do *Fedro* (250d) comprova ponto trabalhado anteriormente. Apesar de sua condição de superioridade, a visão, como “sentido corporal”, não alcança “ver” a sabedoria.

2.2 A negatividade do obscuro na tradição judaico-cristã

*Levanta-te, acende as luzes, Jerusalém,
porque chegou a tua luz,
apareceu sobre ti a glória do Senhor.
Eis que está a terra envolvida em trevas,
e nuvens escuras cobrem os povos;
mas sobre ti apareceu o Senhor,
e sua glória já se manifesta sobre ti.
Os povos caminham à tua luz
e os reis ao clarão de tua aurora.*

Isaías 60, 1-3.

2.2.1 A sacralidade da luz

Dada a acentuada interdependência entre a negatividade do obscuro e a positividade do luminoso na tradição judaico-cristã, torna-se fundamental examinar inicialmente como esta atribui à luz um estatuto de sacralidade.¹⁴⁹ Embora já presente no Antigo Testamento e, até mesmo, em outras matrizes religiosas, a valorização do elemento luminoso, em sua identificação com o divino, parece se aprofundar no cristianismo. Além de o próprio Cristo afirmar sua identidade luminosa (Jo 9, 5), sua transfiguração e também sua encarnação, concebida como um vir à luz, como um revelar-se aos olhos do homem, reforçam tal identidade, que, por sua vez, reforçará os preconceitos em relação ao registro noturno.

Se nos concentrarmos no âmbito específico do cristianismo, a supervalorização do elemento luminoso se justifica, sobretudo, pela aproximação e, até mesmo, pela correspondência entre o Verbo e a Luz, afirmada em diferentes passagens do Novo

¹⁴⁹ Utilizaremos, nesta seção, além de bibliografia primária composta por passagens bíblicas, textos da tradição da Igreja e da literatura medieval, a seguinte bibliografia secundária: *L'art de l'icône: théologie de la beauté*, de Paul Evdokimov; *La nuit au Moyen Age*, de Jean Verdon; *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand; *Quando tudo se cala: o silêncio na Bíblia*, de Silvio José Báez; *L'esthétique du Moyen Age*, de Edgar de Bruyne e *Arte e beleza na estética medieval*, de Umberto Eco.

Testamento. Apresentado no Prólogo do Evangelho segundo João como “luz verdadeira” (Jo 1, 9), reconhecido, desde a infância, como luz que iluminará as nações (Lc 2, 32), mais tarde Cristo declarar-se-á “luz do mundo” (Jo 9, 5) e revelará sua identidade divina numa manifestação de intenso fulgor (o episódio da Transfiguração, Mt 17, 1-8). Também é o Cordeiro a “lâmpada” que substituirá o Sol e a Lua, iluminando, sem cessar, a cidade santa, a Jerusalém celeste (Ap 21, 23).

Estas passagens nutrirão o imaginário do início do cristianismo e da Idade Média, refletindo-se nas práticas religiosas, nas visões, na apreciação estética e na produção artística do período. Segundo Durand, “na tradição medieval, Cristo é constantemente comparado ao Sol, sendo chamado de *Sol salutis*, *Sol invictus*, ou, até mesmo, numa clara alusão a Josué, *Sol occasum nesciens*, e, de acordo com Eusébio de Alexandria, os cristãos, até o séc. V, adoravam o sol nascente.”¹⁵⁰ Este representa o ponto cardeal de onde retornará o Filho do homem (Mt 24, 27) e ao qual o altar e a celebração devem se *orientar*, exigência especialmente observada pelas Igrejas de matriz bizantina.

Enquanto alguns se voltam ao oriente à espera da luz, outros já se mostram capazes de experimentá-la na existência presente. Referimo-nos aos visionários medievais, que, em seus relatos, reafirmam a natureza luminosa dos seres e da morada celestial. Estes aspectos participam, com frequência, das “visões de chama rutilante”¹⁵¹ de Hildegarda de Bingen (1098-1179). Na quarta visão da terceira parte de seu *Liber divinatorum operum*, por exemplo, manifestam-se duas figuras igualmente luminosas: a Sabedoria e a Trindade. Esta última é assim descrita pela visionária:

Em sua parte superior, onde devia estar sua cabeça, (a figura) irradia um brilho tão fulgurante que este se reflete no teu rosto; porque ninguém, enquanto oprimido pelo corpo mortal, pode ver a grandeza da divindade que ilumina todas as coisas, uma vez que nem os anjos, que sempre permanecem frente ao Seu rosto, são capazes de esgotá-

¹⁵⁰ G. Durand (2006: 155).

¹⁵¹ U. Eco (2010: 93).

lo, ao desejar vê-lo constantemente; pois Deus é a claridade que não teve começo e não terá fim.¹⁵²

Descrição semelhante aplica-se à sua visão da Sabedoria, que, como definem as Escrituras, é “um reflexo da luz eterna, espelho sem mancha da atividade de Deus e imagem da sua bondade” (Sb 7, 26). A extrema luminosidade dessa imagem feminina reflete-se, do mesmo modo, sobre o rosto da visionária e simboliza um excesso em relação às possibilidades cognitivas da criatura humana.

A percepção de tal excesso, que se verifica tanto em relação à razão quanto à linguagem, também acompanha as visões luminosas de Dante (1265-1321), autor que explora igualmente os brilhos e irradiações da esfera divina. Já nas primeiras linhas de *O Paraíso*, encontramos:

*La gloria di Colui, che tutto move,
Per l'universo penetra e risplende
In una parte più, e meno altrove.*

*Nel Ciel che più della sua luce prende
Fu'io, e vidi cose che ridire
Nè sa, nè può qual di Lassù discende (...)*¹⁵³

Se um dos principais predicados de Deus é a luminosidade, uma das privilegiadas formas de se tomar contato com Ele é *vê-lo* e contemplar algo de seu fulgor. As visões confirmam, assim, o raciocínio de Simeão, o novo teólogo (949-1022), apresentado em um de seus sermões: “Deus é Luz e aqueles que Ele torna dignos de vê-lo o veem como luz... Aqueles que não viram esta Luz não viram Deus, pois Deus é Luz...”¹⁵⁴

¹⁵² Hildegarda de Bingen (2009: 531-532).

¹⁵³ Dante Alighieri (2004: 2). “A glória d’Aquele que é a origem de todas as coisas, manifesta-se em todo o Universo, em algumas partes resplandecendo mais, e menos em outras. Ao Céu, que d’Ele recebe maior porção de luz, eu alcancei chegar e ali contemplei maravilhas que nem pode nem sabe repetir quem de lá veio.” Dante Alighieri (1996-1997: 231).

¹⁵⁴ P. Evdokimov (1972: 249).

A admiração¹⁵⁵ espontânea pelos fenômenos luminosos, o interesse pela nova ciência óptica em formação, a identificação entre a esfera divina e a luz, reforçada por uma filosofia em que o princípio do ser é também luminoso, são alguns dos fatores que levam à supervalorização deste elemento na Idade Média. Para alguns autores do período, o caráter imaterial da luz física faz dela “a metáfora primigênia da realidade espiritual”¹⁵⁶ ou até mesmo um vestígio direto do próprio Deus.

Como privilegiada metáfora ou vestígio do princípio ontoteológico, a luz é, juntamente com o seguimento das justas medidas e proporções, uma das prerrogativas para a efetivação da beleza na estética medieval, o que facilmente se verifica, na arte do período, pelos mosaicos de fundo dourado, pelas iluminuras e pela transparência dos vitrais. Roberto Grosseteste (1168-1253), bispo de Lincoln, qualifica a luz como “*maxime pulchrificativa e pulchritudinis manifestativa*”¹⁵⁷ e Boaventura (1221-1274) como “*maxime delectabilis*”¹⁵⁸. Com praticamente um milênio de antecedência, Ambrósio (340-397) já afirmava que “a luz é a substância mais pura, a forma mais bela e a mais decente, a presença que mais nos regozija”¹⁵⁹.

Vale lembrar que esta concepção estética do luminoso não é fruto exclusivo de uma exigência filosófica, para a qual a luz, por sua identidade com o ser, também deve abarcar ou expressar os chamados transcendentais, usualmente compostos pela tríade *unum*¹⁶⁰, *verum*, *bonum*, à qual autores como Boaventura incluem o belo, *pulchrum*. Na verdade, a identidade luz e beleza, obtida por via metafísica, confirma alguns dados já apresentados nas Escrituras. Não podemos, por exemplo, negar o potencial estético

¹⁵⁵ O termo “admiração” expressa a valorização do registro diurno-visual no âmbito estético. Apesar de significar originalmente “voltar o olhar na direção de” [E. Gilson (2010: 28)], aplicamos o verbo “admirar” à nossa reação diante de estímulos não visuais, o que aponta à centralidade da visão, em nossa cultura, também como sentido de apreensão do belo.

¹⁵⁶ G. Getto apud U. Eco (2010: 93).

¹⁵⁷ U. Eco (2010: 99).

¹⁵⁸ *Op. cit.* 100.

¹⁵⁹ E. de Bruyne (1994: 35).

¹⁶⁰ Compreendida por Grosseteste e outros teóricos do período como “natureza simples”, “maximamente unida e proporcionada a si mesma de maneira concorde pela igualdade” [apud U. Eco (2010: 97)], a luz pode evocar a unidade do Criador.

presente na descrição apocalíptica da Cidade celestial, na qual fulguram os brilhos e as cores¹⁶¹ de uma multiplicidade de pedrarias (Ap 21, 18-21). E, se nos voltarmos ao Antigo Testamento, descobriremos que uma extrema beleza também refulge da divindade resplandecente, como nos indica o Salmo 104:

Bendize a lahweh, ó minha alma!
lahweh, Deus meu, como és grande:
vestido de esplendor e majestade,
envolto em luz como num manto,
estendendo os céus como tenda,
construindo sobre as águas tuas altas moradas;
tomando as nuvens como teu carro,
caminhando sobre as asas do vento;
fazendo dos ventos teus mensageiros,
das chamas de fogo teus ministros! (Sl 104, 1-4)

A luminosidade (divina) encontra-se, assim, particularmente vinculada a atributos estéticos como a magnificência e o esplendor, *splendor*, termo latino que se origina do verbo *splendere*, brilhar. O brilho é de tal modo estimado por alguns autores medievais, que as estrelas chegam a ser por eles consideradas como o maior exemplar da beleza física ("*stellarum eximia et maxima pulchritudo*"¹⁶²).

É interessante observar que a supervalorização da luz na Idade Média e no próprio cristianismo poderia estar em continuidade com uma constante, identificada em diversas culturas. Assim nos mostra Umberto Eco, em *Arte e beleza na estética medieval*:

A ideia de Deus como luz provinha de longínquas tradições. Do Bel semita, do Ra egípcio, do Ahura Mazda persa, todas personificações do sol ou da benéfica ação da luz, até, naturalmente, o platônico sol das ideias, o Bem. Através do neoplatonismo (em particular Proclo), estas imagens infundiam-se na tradição cristã, primeiro através de Agostinho e, então, através do Pseudo Dionísio Areopagita, que, em muitos momentos, celebra Deus como Lúmen, fogo, fonte luminosa (por exemplo, *De coelesti hierarchia* XV,

¹⁶¹ A compreensão da cor como um dos principais elementos geradores de beleza é frequente na estética medieval. Para Tomás de Aquino, algo é belo quando reúne a integridade (*integritas*) ou a perfeição (*perfectio*); a proporção (*proportio*) ou a harmonia (*consonantia*); e o brilho (*claritas*) ou a nitidez das cores (*colorem nitidum*) [Cf. *Suma teológica* I, 39, 8]. Esta terceira condição da beleza encontra-se particularmente vinculada à luz, uma vez que desta depende a manifestação cromática.

¹⁶² E. de Bruyne (1994: 82).

2; *De divinis nominibus* IV). E a influenciar toda a Escolástica posterior concorria o panteísmo árabe, que havia transmitido visões de essências rutilantes de luz, êxtases de beleza e fulgor, de Avenpace a Hay ben Jodkam e Ibn Tofail (Cf. Menéndez y Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España*, 1883, I, 3).¹⁶³

Acrescentamos que a imagem de um Deus solar e luminoso é, muitas vezes, característica a visões de mundo monoteístas. Como o Sol no período diurno, somente um deus deve habitar o espaço celestial. Aton, o disco solar, torna-se a “única divindade suprema”¹⁶⁴ no reinado do faraó Amenhotep IV (séc. XIV a.C., fim da XVIII dinastia), mais tarde rebatizado como Akh-en-Aton (“O servidor de Aton”). De acordo com passagem de um dos hinos do período dedicados ao disco solar, este é o “Deus único, à parte do qual nenhum outro existe!”¹⁶⁵ Também tende ao monoteísmo a devoção, proposta por Platão nas *Leis*, a um núcleo divino solar, que, composto por Apolo e Hélios, combina, respectivamente, o “tradicionalismo das massas”¹⁶⁶ à “nova religião natural dos filósofos”¹⁶⁷. Expressa esta mesma tendência o culto, estimulado pelos imperadores romanos Caracalla (211-217), Heliogábalo (218-222) e Aureliano (270-275), “do deus solar sírio, o *Sol invictus*”¹⁶⁸. Dotado de maior sintonia com a unidade e a universalidade buscadas pelos filósofos e pelo Império, este culto será, mais tarde, assimilado à figura de Cristo.

Não só em termos históricos, mas também etimológicos, verifica-se que a compreensão luminosa da divindade ultrapassa os limites do cristianismo. Nossos termos “Deus” e “divino”, procedem do mesmo radical que gera o substantivo “dia”. Em seção de *As estruturas antropológicas do imaginário* dedicada ao caráter urânico comum a uma série de divindades, Gilbert Durant afirma que: “Em mesopotâmico, a palavra *dingir*, que significa ‘claro’, ‘brilhante’, também é o nome da divindade celestial, assim como, em

¹⁶³ U. Eco (2010: 94).

¹⁶⁴ M. Eliade (1978: 123).

¹⁶⁵ *Op. cit.* 124.

¹⁶⁶ E. R. Dodds (1960: 205).

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ M. Eliade (1979: 357).

sânscrito, a raiz *div*, que significa ‘brilhar’ e ‘dia’, gera *Dyaus*, *dios* e *deivos* ou o *divus* latino.”¹⁶⁹

Mesmo em outra matriz cultural e linguística como a africana, encontramos semelhante correspondência. Diversas etnias, habitantes de “uma área geográfica que se estende da Costa do Marfim até Botswana”¹⁷⁰ chamam o Ser Supremo de Nzambe. Este termo

provém da raiz *Nyam* que quer dizer brilhar. Portanto, Nzambe designa um Ser luminoso que os seres humanos não podem olhar fixamente. Brilhando e cobrindo tudo com o manto de sua claridade, Nzambe reside lá no alto, acima de todos, no firmamento. Como se diz, ele é um ser “uraniano”. É assim que os ntomba reconhecem que Deus é transcendente, majestoso e poderoso.¹⁷¹

Esta passagem, extraída do artigo “Deus na oração *Ntomba*”, de Laurent Mpongo, demonstra sintonia com hipótese apresentada por Durand¹⁷², que atribui ligação entre a simbologia celeste-luminosa e a elevação ou a transcendência. Anteriormente, ao enunciar a “divina hipérbole” platônica, sugerimos justamente o contrário: a luz poderia representar continuidade entre planos e não uma transcendência radical. Chegamos a esta conclusão tendo em mente o percurso da luz física, que contribui para a formulação do conceito neoplatônico de emanção, referente às possíveis gradações do ser. Por outro lado, alguns fatores permitiriam a compreensão da divindade como luz superior: sua colocação em plano celestial inacessível e sua extrema luminosidade, que excede em muito a capacidade de apreensão dos olhos humanos.

Talvez o divino seja concebido como luminoso não só pelo fato de a luz ter sua origem no estrato mais elevado do cosmo. O livro VI de *A República* nos mostra que ela se associa à geração, ao crescimento e à manutenção dos seres. Em síntese, a luz é responsável pela vida. É o que também revela o primeiro relato da Criação fornecido pelo

¹⁶⁹ G. Durand (2006: 152).

¹⁷⁰ H. Häring (1995: 64).

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Cf. G. Durand (2006: 151-156).

Gênesis. Todo o ato criador, com exceção da feitura do céu e da terra (Gn 1,1)¹⁷³, desenvolve-se a partir da instauração da luz, ainda que esta não corresponda exatamente à luz física, que “aparecerá com o sol astronômico ao quarto dia”¹⁷⁴. Parece-nos que o elemento luminoso se presta, de modo especial, a representar a dinâmica de expansão, que caracteriza nossas imagens cosmogônicas. Se a propriedade de comunicação reforça seu vínculo com o conhecimento, a capacidade de multiplicação corrobora sua ligação com o Deus que é Criador.

Quando nos dirigimos ao cristianismo, descobrimos um fator particular que reforça a compreensão da divindade como luz: o Deus encarnado se identifica a este elemento por se manifestar e se revelar (visualmente) no mundo e ao mundo. Assim nos faz perceber Paul Evdokimov, para o qual “a luz, antes de mais nada, é potência de revelação e é por isso que o *Deus revelatus* se denomina Deus-Luz”¹⁷⁵.

Após enunciar a identidade entre o Sagrado e o luminoso, assim como algumas de suas possíveis justificativas, torna-se necessário ressaltar que há outros motivos para a supervalorização da luz dentro de contexto religioso. No que concerne à tradição judaico-cristã, abordaremos alguns deles, como a luminosidade do conhecimento profético e do reto agir, em nosso próximo tópico.

2.2.2 O “verso” tenebroso

Não só a supervalorização da luz, mas também o confronto entre o luminoso-positivo e o obscuro-negativo se apresenta como constante no imaginário religioso universal. Schopenhauer nos lembra que a luz costuma ser apreciada como “a coisa mais alegre que existe: fizemos dela o símbolo de tudo o que é bom e salutar. Em todas as religiões, ela representa a salvação eterna; as trevas significam, pelo contrário, danação.

¹⁷³ Esta poderia ser, na verdade, apenas uma aparente exceção, se considerarmos o primeiro versículo do Gênesis como título do relato do Hexâmeron e não como partida da Criação.

¹⁷⁴ P. Evdokimov (1972: 15).

¹⁷⁵ *Op. cit.* 13.

Ormuzd reside na luz mais pura, Ahriman na noite eterna.”¹⁷⁶ Podemos acrescentar dois outros exemplos em que se verifica esta mesma oposição. De acordo com a mitologia do povo bambara, enquanto o corpo do deus benfeitor Faro “é um composto de albino e de cobre, metal brilhante; sua cor emblemática é o branco e brancos são os gorros de purificação dos circuncisos”¹⁷⁷, a malvada ogra Musso-Koroni aparece como símbolo de “tudo aquilo que se opõe à luz: escuridão, noite, bruxaria.”¹⁷⁸ E, no Alcorão, Balial é o representante da força das trevas (1QM 13, 11s; 1QS 3, 21-24), que nos tenta seduzir e à qual devemos nos esquivar, por meio de adesão à luz, força sobre a qual se constrói a vida eterna.¹⁷⁹

A generalização feita por Schopenhauer é, certamente, um tanto imprecisa. Vimos, no caso da Grécia arcaica, que não podemos identificar as forças temíveis ao que hoje compreendemos como pura negatividade, ou seja, como o que estaria contido no conceito de “danação”. O fato é que talvez interpretemos negativamente estas imagens ou seres sombrios pertencentes a outras matrizes religiosas ao nos basearmos no dualismo extraído da própria tradição na qual estamos enraizados.

Apesar de termos introduzido esta seção isolando a supervalorização do elemento luminoso, verificamos que, muitas vezes, esta é acompanhada, também na tradição judaico-cristã, por explícita desvalorização do obscuro. Este aspecto pode ser observado em alguns dos exemplos e contextos mencionados anteriormente. No Prólogo do Evangelho segundo João, o Verbo é descrito como “luz que brilha nas trevas” (Jo 1, 5) e, no Cântico de Zacarias (Lc 1, 68-79), como sol nascente, Anatólê, “que há de iluminar os que jazem nas trevas e na sombra da morte” (Lc 1, 78-79). Contribui para o resplendor da Jerusalém celeste a definitiva supressão da noite (Ap 21, 25; 22, 5), a ausência de qualquer grau de escuridão capaz de se opor à luz irradiada pelo Cordeiro. Já a inclinação do altar *ad orientem* implica a inclinação da porta de saída do templo “ao ocidente, ao poente, que

¹⁷⁶ A. Schopenhauer (2001: 209).

¹⁷⁷ G. Durand (2006: 152).

¹⁷⁸ G. Dieterlen apud G. Durand (2006: 97).

¹⁷⁹ Cf. *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento* (1986: 1847).

aponta o espaço amorfo da escuridão, a terra não evangelizada e, até mesmo, o inferno”¹⁸⁰. Quanto ao imaginário medieval, luz e trevas, dia e noite encontram-se com frequência associados, e, nos momentos em que isto ocorre, como ainda se constata nos hinos do ofício, “o dia é invariavelmente o membro bom ou superior do par, enquanto a noite é invariavelmente o membro ruim ou inferior”¹⁸¹. Valorizações que, segundo Jonathan Saville, autor de *The Medieval Erotic Alba*, nem sempre se mantêm quando as imagens em questão são apresentadas de maneira isolada.

Ao longo da nossa pesquisa, verificamos que, em passagens bíblicas e em textos da tradição da Igreja, tal negatividade da noite/escuridão, contraposta explícita ou implicitamente à positividade do dia/luz, se manifesta em quatro níveis fundamentais (já identificados no tratamento platônico da dicotomia luz/escuridão). A ausência de luz ou o afastamento em relação a ela sugere privações de ordem epistemológica, ontológica, ética e estética quando estabelecida a identidade entre o luminoso e o divino, ao qual costumam corresponder, segundo a própria Escritura e/ou a filosofia cristã, os atributos da sabedoria, do ser, do bem e da beleza. Também justifica a negatividade do obscuro associada a alguns desses níveis o modo como a noite e a escuridão repercutem na vida humana. Ambas reduzem a visão (sentido que serve de analogia para o saber profético), apagam atrativos estéticos como os brilhos, cores e formas, ocultam a má ação e refugiam quem a comete. Mesmo pautando-se, em parte, em associações extraídas da experiência, a desvalorização específica da imagem e do momento noturno, recorrente na tradição judaico-cristã, não deixa de incorrer em preconceitos. O principal deles talvez seja a equivalência entre noite e trevas, compreendidas como ausência absoluta de luz. É esta falsa equivalência que, para alguns, aproxima o ambiente noturno ao “território” do não-ser, ao vazio que precede a Criação divina. Um segundo preconceito está em se confundir a noite natural com as trevas interiores, ou seja, em se atribuir um valor intrinsecamente negativo a um momento do dia que só *a posteriori*, pela maneira como o povoamos, se

¹⁸⁰ P. Evdokimov (1972: 131).

¹⁸¹ J. Saville (1972: 77).

entrelaça com a escuridão moral. Apesar de, em toda esta seção, nos dirigirmos à tradição judaico-cristã como um todo, foi possível constatar que, assim como observamos em relação à sacralidade da luz, a negatividade da noite e do obscuro se intensifica no cristianismo, ao menos para certa corrente dominante. Enquanto no Gênesis (Gn 8, 22), opostos como noite e dia se mostram igualmente necessários para a estrutura e continuidade da vida, no Apocalipse apenas o polo luminoso se preserva na Cidade celestial, onde “já não haverá noite” (Ap 22, 5).

Identificados os quatro níveis fundamentais em que se manifesta o verso “tenebroso” da luz, propomos examiná-los separadamente, a fim de aprofundar os contextos e as causas de desvalorização de nosso motivo na tradição judaico-cristã.

2.2.2.1 A negatividade epistemológica

Em primeiro lugar, a oposição luz/escuridão representa, desde o Antigo Testamento, contraste entre sabedoria e ignorância. A maior parte dos seres humanos se encontra mergulhada nas trevas, ao desconhecer seu destino como povo. O acesso ao saber restringe-se a poucos, os profetas, que têm a dupla missão de “ver e anunciar”¹⁸². A revelação, fruto da visão e do anúncio, pressupõe o não saber, a escuridão. Contudo, realiza-se como luz, elemento que também participa de uma visão absolutamente interior. O domínio da luz no contexto profético se comprova pelo simples fato de que, sem ela, extingue-se qualquer possibilidade de profecia. É o que nos mostra o livro de Miqueias (Mq 3, 1-8), no qual a pena imputada aos profetas mercenários é a destituição implacável de seu dom, simbolizada como ingresso na escuridão. Citaremos essa passagem juntamente com a interpretação que faz dela o teólogo Silvio José Báez, em seu belo estudo sobre o silêncio. Depois de acusar os profetas de haverem extraviado o seu povo (Mq 3, 5),

¹⁸² *Bíblia: Tradução Ecumênica (TEB)* (1994: 793), nota f.

Miqueias declara a sentença: ‘Para vós será noite em vez de visões, trevas para vós em vez de respostas. O sol se porá sobre estes profetas, o dia se escurecerá sobre eles’ (v. 6). A linguagem metafórica da noite, das trevas e do pôr do sol indica a extinção da profecia. A luz é símbolo do Senhor, que se envolve de luz como de um manto (cf. Sl 104,2), e em cuja luz vemos a luz (cf. Sl 36,10), porque exatamente a sua palavra é lâmpada para os passos do homem e a sua palavra é luz no seu caminho (cf. Sl 119,105). O pôr do sol e a chegada das trevas noturnas é uma imagem para anunciar que Deus decidiu retirar desses profetas a capacidade de ver e de saber: tendo manipulado e desnaturado a palavra profética, eles estão condenados a não receber mais nem oráculos nem visões.¹⁸³

Esta passagem nos faz atentar à correspondência bíblica – e também mítica¹⁸⁴ – entre a luz e a palavra. O Verbo é, como observamos, luminoso; a primeira fala é produtora de luz. Portanto, quando atrelado à palavra, o som parece se ligar ao registro diurno-visual.

Segundo Marc Girard, em *Les symboles dans la Bible*, a sentença proclamada por Miqueias contém uma das quatro expressões da ausência de discernimento, que o Antigo Testamento associa à simbologia noturna. Além da perda da intuição profética, estas incluem “a falta de sabedoria na administração do Estado (Jó 12, 24-25), a incompreensão total dos mistérios deste mundo (Jó 5, 14; 37, 19; Ecl 2, 14) e, até mesmo, o esquecimento e o desconhecimento de Deus (Jr 2, 31).”¹⁸⁵

Quanto ao Novo Testamento, chama-nos a atenção como a escuridão do não saber implica desconhecer o próprio Cristo. Aquele que ignora o Verbo se encontra imerso nas trevas, na “região sombria da morte” (Mt 4, 16; Lc 1, 79). No entanto, este estado não é permanente: o contato com a Palavra ilumina de sabedoria o cristão. Como sintetiza singela oração de laudes (sexta-feira, I semana), Deus iluminou “as trevas de nossa

¹⁸³ S. J. Báez (2011: 163-164).

¹⁸⁴ Durand destaca que a correspondência entre luz e palavra também se verifica fora da tradição judaico-cristã. Muito antes do Prólogo do Evangelho segundo João, que apresenta o Verbo como “a luz verdadeira” (Jo 1,9), “os textos dos Upanixades associam a luz, em certas ocasiões o fogo, à palavra; e nas lendas egípcias, como entre os antigos egípcios, a palavra preside a criação do universo. As primeiras palavras de Atum como de lahweh são um *fiat lux*. Jung mostra que a etimologia indoeuropeia de ‘o que brilha’ é a mesma do termo que significa ‘falar’, e esta semelhança também se encontraria no idioma egípcio.” G. Durand (2006: 160).

¹⁸⁵ M. Girard (1991: 304).

ignorância com a luz de (sua) Palavra.”¹⁸⁶ Palavra que se manifestou na encarnação de Cristo e que continua a ressoar por meio do Evangelho. Este, segundo Clemente de Alexandria, também dissipa a “noite”, compreendida como ignorância em relação a Deus.¹⁸⁷

A aproximação à luz do Cristo terá, evidentemente, repercussões éticas. De modo semelhante ao platonismo, o conhecimento, no caso espiritual, permite ao cristão adotar conduta virtuosa, em consonância com a Verdade. Recorrendo à imagem oferecida pelo Evangelho, caminhar guiado pela luz diurna previne os tropeços.¹⁸⁸

Cabe citar duas outras implicações da simbologia analisada sobre a esfera epistemológica. Primeiramente, a noite não é só espaço da ausência do saber, mas também território em que se propaga o engano (*phantasma noctis*¹⁸⁹), favorecido pelos sonhos¹⁹⁰ e pela imprecisão das formas submetidas à escuridão. Em segundo lugar, gostaríamos de destacar que, quando se trata não do saber humano, mas da Sabedoria, a aproximação à luz é apenas aproximativa. Como “emanação puríssima da glória do Onipotente” (Sb 7, 25), “reflexo da luz eterna” (Sb 7, 26), “ela é mais bela que o sol, supera todas as constelações: comparada à luz do dia, sai ganhando, pois a luz cede lugar à noite, ao passo que sobre a Sabedoria não prevalece o mal” (Sb 28-30).

Este “excesso”, que nos remete à luminosidade das visões, sugere enorme distanciamento entre a razão humana, pertencente ao plano das criaturas, e a sabedoria divina. À diferença do que supõe a “Alegoria da caverna”, poderia haver descontinuidade entre o que o “olho da inteligência” é capaz de “ver” e o objeto máximo da “visão”. Em outras palavras, poderia haver um Logos para além das limitadas conformações do logos

¹⁸⁶ J. López Martín (1994: 171).

¹⁸⁷ Michel Dupuy. Verbete “*nuît*”. In: M. Viller (1982: 519).

¹⁸⁸ “Não são doze as horas do dia? Se alguém caminha durante o dia, não tropeça, porque vê a luz deste mundo; mas se alguém caminha à noite, tropeça, porque a luz não está nele” (Jo 11, 9-10).

¹⁸⁹ Expressão utilizada pelos hinos do ofício *Aurora iam spargit polum* e *Te lucis ante terminum*.

¹⁹⁰ Sobre o caráter vão e ilusório dos sonhos, cf. Eclo 34, 1-8. No entanto, é importante observar que os sonhos, assim como a noite na qual geralmente ocorrem, demonstram ambiguidade. A palavra divina ou de seus enviados também pode se revelar “em sonhos ou visões noturnas, quando a letargia desce sobre os homens adormecidos em seu leito” (Jó 33, 15; Cf. Gn 20, 3; Jz 6, 25-27; Dn 7, 2; Zc 1, 8; Mt 2, 12-22; At 16, 9; 18, 9; 23, 11; 27, 23).

humano. Uma Luz acima da luz ou das luzes individuais, assim parece ser, para o teólogo russo Evdokimov, a estrela que, no nascimento de Cristo, guia os magos à verdadeira fonte da Sabedoria:

Se os melhores [sábios] são “os profetas suscitados pelo Verbo” [e não os homens que seguem a lei ou a tradição], isto se deve ao fato de que acima da ciência e de toda a criação do espírito humano brilha a estrela de Belém; ela designa o Logos, conduz à Teognosia e faz com que os joelhos se dobrem no ato da adoração.¹⁹¹

A diferença entre estes dois níveis do logos talvez justifique o que pareceria contraditório à mentalidade grega: a aproximação à Luz é preferentemente alcançada, no cristianismo, não pelos “sábios e doutores”, mas pelos “pequeninos” (Mt 11, 8).¹⁹²

2.2.2.2 A negatividade ontológica

A escuridão, que se manifesta especialmente no período noturno, costuma servir como imagem não só para a privação de saber, mas também para a privação de ser. Em *Da natureza do bem*, Agostinho apresenta este ponto de forma explícita, ao se referir tanto às trevas quanto ao silêncio como exemplos da privação de bem.¹⁹³ Considerando a convergência entre os conceitos de origem platônica e o texto bíblico no pensamento agostiniano, a *privatio bonis*, à qual se identifica o que poderíamos chamar de *privatio luminis*, é também uma privação de ser. Ser que, no cristianismo, coincide com a figura do próprio Cristo, expressão máxima do bem (amor) e da luminosidade. Este raciocínio é confirmado no *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*, de Manfred Lurker, em cujo

¹⁹¹ P. Evdokimov (1972: 238).

¹⁹² No caso de Platão, vimos que, apesar de o conhecimento intuitivo se colocar em outro nível em relação aos saberes mais aplicados, a dedicação a estes é capaz de contribuir para a aquisição do primeiro. Assim, na perspectiva platônica, indivíduos com maior grau de instrução, geômetras, músicos e astrônomos, estariam particularmente propensos a ascender à dialética.

¹⁹³ Cf. *Da natureza do bem*, cap. XVI.

verbetes “noite” encontramos: “Se Cristo é a luz do mundo, a noite significa, neste caso, do ponto de vista histórico-salvífico, o espaço de sua ausência.”¹⁹⁴

Verificamos em nossa pesquisa que as ideias de ausência e privação sugerem esvaziamento ou afastamento de algo. Faz-se necessário distinguir estes dois últimos termos, que possuem implicações particulares. O ambiente esvaziado de luz pode ser encontrado nos primeiros versículos do livro do Gênesis (Gn 1, 1-2). As trevas que antecedem a Criação representam espaço amorfo, não configurado, destituído de ser. Neste aspecto, identificamos semelhança entre a cosmogonia judaico-cristã e outros mitos de origem, que, como vimos, também inserem a escuridão no início dos tempos. No entanto, se comparado com a *Teogonia*, de Hesíodo, o primeiro relato da Criação, fornecido pelo Gênesis, parece conceder maior negatividade ontológica às trevas. Aqui, elas não são divindade, força ou potência, mas, segundo certa leitura, apenas vazio. Elas são incapazes de gerar o que quer que seja: a esterilidade das trevas é total, quando a Criação depende da luz. Assim, nesse contexto, a imagem da escuridão parece se aproximar especialmente ao âmbito do não-ser. Segundo nota oferecida pela Bíblia de Jerusalém: “A luz é uma criação de Deus, as trevas não o são: elas são negação.”

Poder-se-ia argumentar que tal negatividade se restringe às trevas, que não equivalem à experiência da noite. A fim de examinar este ponto, que reaparecerá em outros momentos deste estudo, será necessário esclarecer o que geralmente se compreende por trevas. Consultando dicionários de diferentes idiomas, identificamos ligeira, mas significativa, flutuação entre as definições apresentadas. Para alguns deles, o termo “treva”, derivado do plural latino *tenebrae*, é mera “ausência de luz, escuridão”¹⁹⁵. Para outros, é “escuridão profunda”¹⁹⁶ e, até mesmo, “ausência completa de luz, escuridão absoluta, obscuridade total”¹⁹⁷.

¹⁹⁴ M. Lurker (1993: 156).

¹⁹⁵ *Antenor Nascentes, Verbo, Real Academia Española, Calonghi.*

¹⁹⁶ *Le Petit Robert.*

¹⁹⁷ De Mauro, Houaiss, Webster's. Este último distingue: “Darkness implies a total, and dimness a partial absence of light.” (“As trevas implicam ausência total e a obscuridade, ausência parcial de luz.”) Verbetes “darkness”. Webster's (1977: 462).

Na sequência deste trabalho, utilizaremos o termo nesta última acepção, que coincide com a compreensão agostiniana¹⁹⁸ e jankélévitchiana¹⁹⁹ das *tenebrae*.²⁰⁰ É na radicalidade da escuridão, atribuída às trevas, que se constata, efetivamente, o contraste entre estas e a experiência noturna. Como verificaremos em maior detalhe no capítulo II.5, apesar de associarmos a noite – e algumas noites em especial – ao tenebroso, no cenário noturno, “contudo, a escuridão não aparece mais como um fato absoluto, mas, em certo sentido, limitado.”²⁰¹

Após estes esclarecimentos, voltemos ao primeiro capítulo do Gênesis. Nele, não há dúvida de que o estado indiferenciado das trevas iniciais, por anteceder à criação da luz, equivale à escuridão absoluta. Quanto à noite, percebe-se que, no relato, ela assume duas “configurações” distintas, que afetarão seu estatuto ontológico e estético.

A primeira delas pode ser concebida com base no versículo em que Deus, ao separar a luz das trevas primigênicas, estabelece a alternância dia/noite (Gn 1, 4-5). Nesse “momento” e movimento, que gera o primeiro dia da Criação e se estende pelo segundo e terceiro dias, a noite é apenas “um remanescente das trevas incriadas”²⁰². Aplica-se a essa primeira configuração noturna a afirmação de Evdokimov, segundo a qual “as trevas e a noite não foram criadas por Deus; a essa altura a noite não é mais que um signo do inexistente, o nada abstrato ‘separado’ do que intrinsecamente é o ser.”²⁰³ Esta configuração do período noturno, como vazio do elemento luminoso, no qual se

¹⁹⁸ “Do mesmo modo, as coisas luminosas e as escuras são consideradas como contrárias, embora as escuras não careçam completamente de alguma luz, porque, *se carecessem em absoluto de toda a luz, a ausência desta seriam as trevas*, como o silêncio é a ausência de todo som.” *Da natureza do bem*, capítulo XV. Agostinho (1947: 993), grifo nosso.

¹⁹⁹ Em *La mort*, Jankélévitch caracteriza o negro e as trevas como imagens superlativas da ausência de luz: “Como o branco não é branco quando o mais mínimo átomo de cinza ensombrece seu brancor, o negro não é mais negro nem as trevas permanecem trevas no momento em que o primeiro raio de luz empalidece seu negro; com o despontar da aurora, a noite terá deixado de ser noite” [V. Jankélévitch (1966: 68)].

²⁰⁰ No entanto, esta não parece ser a acepção aceita por João da Cruz, que, na *Subida do Monte Carmelo*, concede certa relatividade às trevas (*tiniebla*). Segundo o poeta carmelita, as trevas da noite seriam menos intensas que as trevas da escuridão (*oscuridad*), termo que se identifica, no contexto em questão, à privação absoluta de luz. Cf. *Subida do Monte Carmelo*, livro II, cap. 1, § 3. João da Cruz (2000: 223).

²⁰¹ *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento* (1986: 1844).

²⁰² *The New Oxford Annotated Bible* (1994: 2).

²⁰³ P. Evdokimov (1972: 14).

manifesta a presença e a atuação do Ser criador, aproxima-se, portanto, à pura negatividade das trevas.²⁰⁴

Contudo, certa distinção poderia ser estabelecida entre a escuridão inicial e a primeira manifestação da noite. Esta última, embora ainda destituída de luz, não é mais algo completamente “amorfo”. Integra, ao lado do dia, uma composição. Como parte de um ciclo, subentende-se que tenha sido delimitada temporalmente, ainda que seus limites sejam um tanto imprecisos. Além disso, a noite recebe um nome próprio por parte do Criador, ao contrário das trevas, nomeadas apenas pelo narrador do relato. A nomeação sugere que, além de parte, a noite também seja, de algum modo, obra. Obra ou “utensílio”, na linguagem heideggeriana, uma vez que é, produzida, ou ao menos incluída, em função de um “para quê”²⁰⁵: sua finalidade, assim como o dia e juntamente com ele, é constituir o tempo, sobre o qual se efetuará a Criação e se desenrolará a vida. Ao

²⁰⁴ É importante observar que a identificação entre as trevas iniciais e a esfera do não-ser, verificada na Bíblia de Jerusalém e em Evdokimov, pode ser contestada. Jankélévitch, por exemplo, compreende o ambiente retratado nos dois primeiros versículos do Gênesis, no qual se fazem presentes as trevas (“*Tenebrae erant super faciem abyssi*”), como “uma criatura ou progenitura da genial iniciativa” [Jankélévitch (1986: 195)]. Segundo nosso filósofo, o *tohu-bohu* bíblico, ao se manifestar após o ato primeiro (a criação do céu e da terra), distingue-se do Caos hesiódico, instância original e eternamente presente na ordem cosmogônica. Esta interpretação encontra-se em sintonia com a concepção hebraica, para a qual nada poderia existir à parte de Deus ou, em outras palavras, para a qual nada do que integra o mundo poderia ser concebido como uma “não criatura”. Dentro desta perspectiva, o abismo e as trevas da origem deveriam ser compreendidos mais como imagem de uma “matéria” ainda não organizada que como não-ser, abstração estranha à mentalidade hebraica (o tema da “matéria informe” sobre a qual Deus cria o mundo aparece explicitamente em Sb 11, 17). Algumas passagens bíblicas confirmam a posição jankélévitchiana, ao incluírem as trevas dentre os seres criados. No “Cântico dos três jovens” (Dn 3, 51-90), não só as noites e os dias (Dn 3, 71), mas também a luz e as trevas (Dn 3, 72) fazem parte do elenco de “criaturas” que louvam o Senhor. Na versão grega do livro de Amós, Deus aparece como “quem fez a aurora e as trevas” (Am 4, 13). Contudo, a cópula “e” não se encontra no original hebraico, no qual se leria “quem faz da aurora trevas”, imagem que poderia se referir “aos eclipses ou às tempestades matutinas” [Bíblia de Jerusalém (1995: 1751)]. Um terceiro exemplo é verificado em Isaías. Por meio do profeta, o Deus de Israel afirma: “Eu formo a luz e crio as trevas, asseguro o bem-estar e crio a desgraça: sim eu, lahweh, faço tudo isto” (Is 45, 7). O paralelismo entre luz/bem-estar, trevas/desgraça sugere que o par luz e trevas tenha sido usado, nessa passagem, em termos metafóricos e não se refira propriamente aos respectivos fenômenos naturais. De qualquer modo, por meio destes exemplos e das controvérsias exegéticas apresentadas, constatamos a dificuldade em se definir o estatuto ontológico das trevas no momento inicial, definição que buscamos em razão do nosso vínculo com a tradição grega, mas que pouco se adequa à linguagem poética do texto bíblico.

²⁰⁵ Segundo o filósofo alemão, o que justamente caracteriza o utensílio é sua disponibilidade para cumprir determinada tarefa e atingir determinado resultado, necessário para a consecução de uma obra. Cf. Heidegger (2005: 96-97). *Ser e tempo*, cap. 3, § 15.

apresentar algumas características próprias a um “artefato” (nome, *telos*, conformação)²⁰⁶, a noite parece adquirir uma “parcela” de ser, mesmo que ela e o tempo que nela correm sejam àquela altura vazios de conteúdo.

A segunda configuração da noite, que se concretiza ao quarto dia, afasta-se ainda mais das trevas do não-ser. Ao receber os luzeiros, que também cumprirão funções específicas, “iluminar a terra e fixar o calendário litúrgico”²⁰⁷, ampliando, assim, as possibilidades de medição do tempo já introduzidas de modo incipiente pela alternância constituída ao primeiro dia, o espaço noturno deixa de ser absoluta escuridão e absoluto vazio (Gn 1, 14-19).

Deve-se observar que as duas noites que compõem o relato do Gênesis dizem respeito ao processo de formação da noite natural. É esta que tem sua negatividade ontológica minimizada, ao integrar a Criação, ao distinguir-se das trevas amorfas e ao assimilar a luz. No entanto, quando nos dirigimos ao Novo Testamento, composto e interpretado sob outra visão de mundo, em alguns casos influenciada pelo helenismo, identificamos uma terceira imagem de noite, que, como nos faz notar Evdokimov, se mostra incapaz de apreender a luz (Jo 1, 5) e o ser. Obviamente, esta não poderia constar do *Hexâmeron*, uma vez que não fora “planejada” por Deus. Trata-se da noite em “sentido joanino”, “potência efetiva das trevas”²⁰⁸ que surge da desobediência e da queda. Segundo o teólogo ortodoxo,

ela não é uma simples e passiva ausência de luz. Os psiquiatras sabem que toda “passividade” aparente esconde uma resistência surda e ativa. A treva em questão é uma fuga desesperada no interior de si mesma, pois é incapaz de se esquivar à Luz, e aquele

²⁰⁶ É interessante notar que, se o processo que dá origem à noite não pode ser considerado artístico, segundo certo modelo tradicional de arte, por não implicar elaboração do material selecionado, ele se encontra perfeitamente em sintonia com certas poéticas contemporâneas. Estas, muitas vezes, transferem e integram a um novo contexto obras acabadas de autoria alheia, telas em branco, objetos em estado bruto, sem necessariamente transformá-los em sua forma, aparência ou estrutura. Para uma mentalidade que considera o próprio deslocamento como procedimento artístico, a noite que surge no primeiro dia da Criação já poderia ser compreendida como obra.

²⁰⁷ TOB (1985: 44).

²⁰⁸ Evdokimov (1972: 15).

que, para se esconder, se cobre de escuridão culpável, manifesta atitude demoníaca e consciente de negação e recusa.²⁰⁹

Esta passagem oferece pistas importantes para o seguimento de nosso estudo. Distante do fenômeno natural, a noite é, neste contexto, um estado que se vive internamente e que, por isso, pode se igualar às trevas. É metáfora de uma negatividade ontológica que coincide com uma negatividade ética. Imagem da má intenção, esta é a noite que não participa da natureza divina.²¹⁰

2.2.2.3 A negatividade ética

Entramos, assim, no âmbito da ética, confirmando que a noite e a escuridão se oferecem simultaneamente como imagens privilegiadas tanto da privação de bem quanto da privação de ser. O encontro destas duas modalidades de privação numa mesma esfera (noturna), já observado no imaginário grego, sugere que ambas partilham importante traço em comum: a ausência de inteligibilidade.

Inúmeras são as passagens bíblicas, tanto do Antigo quanto do Novo Testamento, que vinculam o mal, em suas mais diversas expressões, à região da noite, da escuridão, das sombras e das trevas. Esta vinculação pressupõe, como nos demais âmbitos, a compreensão da luz como o polo positivo, desejável. No entanto, é bem provável que o dualismo das imagens aqui trabalhadas se evidencie especialmente, ao menos para o senso comum, no plano ético. Basta pensar na oposição entre um Verbo luminoso, fonte do Amor, e um Príncipe das trevas, motivador do mal, oposição esta que, se interpretada

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ “Deus é luz e nele não há treva alguma” (1 Jo 1, 5). Encontramos dois hinos do ofício que também abordam este tema, provavelmente inspirados na Primeira Epístola de João. O primeiro deles, *Aeternae lucis conditor*, proclama: “Autor da eterna luz, / Tu mesmo Luz e dia, / ó Deus, tua natureza / não sofre noite alguma” [Correa (1978: 188)]. O segundo, um hino de completas do Tempo Pascal, declara: “O coração se dilata / sem noite em teu santo corpo / oh morada iluminada, / mansão de todo consolo” [G. J. López Restrepo (2009: 83), grifos nossos].

de maneira simplista, poderia recair no embate entre forças luminosas e obscuras, presente em outras tradições religiosas.

A compreensão luminosa da divindade já seria suficiente para a desvalorização ética do obscuro. É o que diz Jean Verdon, em seu amplo estudo *La nuit au Moyen Age*: “Desde a origem, esta noite [ligada a Eros, Hypnos e Thanatos] se identifica com o mal; se Deus é luz, as trevas só podem pertencer ao domínio do Maligno.”²¹¹

Não obstante, a oposição não resulta apenas de uma inferência, aparece de modo explícito, em alguns momentos do texto sagrado. É o caso de Isaías, que estabelece paralelismo entre trevas/mal moral e luz/bem na seguinte imprecisão: “Ai dos que dizem que o mal é bem, e o bem é mal, dos que transformam as trevas em luz e a luz em trevas, dos que mudam o amargo em doce e o doce em amargo!” (Is 5, 20). Correspondências semelhantes também ocorrem no Novo Testamento. Nos *Atos dos Apóstolos*, por exemplo, Cristo convoca Paulo à sua missão, dizendo: “Eu te livrarei do povo e das nações gentias, às quais te envio para lhes abrires os olhos e assim se converterem das trevas à luz, e da autoridade de Satanás para Deus (At 26, 17).” A partir de então, o apóstolo torna-se instrumento para operar em outros a passagem à luz. Passagem que ele próprio acaba de vivenciar: Paulo ouve a voz de Cristo numa visão de extrema luminosidade, capaz de sobrepujar o brilho do Sol a pino (At 26, 13).

Parece-nos que, por meio deste chamado, o apóstolo recebe a incumbência de reconduzir o ser humano à esfera que lhe é própria. Esta é a esfera da luz, região intocada pelo pecado, para a qual fomos originalmente criados e à qual podemos retornar graças à ressurreição de Cristo. É assim que interpretamos a passagem da Primeira Epístola aos Tessalonicenses, em que somos reconhecidos como “filhos da luz, filhos do dia. Não somos da noite, nem das trevas” (1 Ts 5, 5).

Jankélévitch tece interessante consideração acerca deste estado imaculado (e, para alguns, luminoso) inicial, descrito pelo livro do Gênesis. Segundo o filósofo, em *Le paradoxe de la morale*, o despertar da consciência, evocado pelo descerrar de olhos do

²¹¹ J. Verdon (1998: 10).

primeiro casal (Gn 3, 7), traz consigo a tensão claro-escuro. É este contraste que permitirá a constituição de um conhecimento específico: a *dignoscentia*. Trata-se de conhecimento relativo, adquirido a partir da infração, em que o bem passa a ser conhecido pelo mal e o mal pelo bem.²¹²

É provável que esta interpretação não seja exata em termos teológicos, uma vez que não se deve considerar o discernimento moral como aquisição posterior à desobediência humana. No entanto, interessam-nos aqui as imagens empregadas. Na leitura jankélévitchiana, o *chiaroscuro* descoberto na consciência após o pecado, leva o casal primigênio a buscar uma sombra, um lugar que o esconda não só do rosto de Deus, mas também da claridade.²¹³ Este esconder-se na sombra, sugerida a Jankélévitch pelo espaço situado “por entre as árvores do jardim” (Gn 3, 8), nos faz recordar a passagem de Evdokimov anteriormente citada. Há uma estranha correspondência entre a escuridão da ação, metafórica, e a escuridão topográfica, não só nesse relato, mas na experiência humana, como vimos observando.

No entanto, é importante destacar que esta correspondência não é dada, mas estabelecida *a posteriori*. Provavelmente, as sombras já existiam no jardim antes da infração e não possuíam qualquer implicação moral. Como vimos, o próprio relato do Gênesis nos assegura que a escuridão noturna já integrava a ordem da natureza. Diz o tratado *Avodah Zarah*, do *Talmud*, que o episódio da queda teria ocorrido ao entardecer do primeiro dia de vida de Adão e Eva. Por conseguinte, eles teriam pela primeira vez experimentado a noite fora do contexto paradisíaco. Esta experiência teria sido de tal modo aterrorizante, que Adão a teria interpretado como punição ao seu ato. “No entanto, quando a estrela da manhã apareceu, ele compreendeu que esta era a ordem do mundo.”²¹⁴ A noite cósmica e a escuridão natural nada têm a ver com as sombras

²¹² Cf. V. Jankélévitch (1981: 174).

²¹³ Jankélévitch nos mostra que tal atitude possui consequências anímicas irremediáveis: “O conhecimento envergonhado, que busca o claro-escuro no paraíso, não é, portanto, compatível com uma eternidade bem-aventurada”. *Op. cit.* 174.

²¹⁴ *Talmud*. Tratado *Avodah Zarah*, Capítulo I, *Mishnah* III. Jewish Virtual Library.

internas. Não obstante, desde o início da história humana, nós as confundimos, fato que contribui significativamente para a negatividade atribuída ao registro noturno.

Um dos motivos para tal associação na tradição religiosa judaico-cristã apoia-se na invisibilidade proporcionada pela escuridão. Os malfeitores não só buscam a sombra como refúgio, mas também escolhem atuar “sob o manto da escuridão, porque o que fazem não pode ser submetido ao escrutínio do dia”²¹⁵. De algum modo, esta escolha implica a consciência do sujeito em relação à incorreção de seu ato e, assim, entra em choque com o otimismo ético platônico. Parece possuir certa noção da luz aquele que, praticando o mal, “odeia a luz e não vem para a luz, para que suas obras não sejam demonstradas como culpáveis” (Jo 3, 20).

Encontramos, no texto bíblico, uma multiplicidade de delitos, dos mais leves aos mais graves, “acobertados” pela noite: a embriaguez (Gn 19, 33); o encontro entre “um rapaz sem juízo” e uma mulher “vestida como prostituta” (Pr 7, 7-10); furtos (Gn 49, 9); violência sexual (Jz 18, 25).

Em alguns momentos, os delitos noturnos são apresentados em explícita oposição aos decorosos atos diurnos. Na sequência da passagem já citada da *Primeira Epístola aos Tessalonicenses*, recomenda-se aos fiéis que abdicuem de algumas atividades vinculadas à noite, como o sono e a embriaguez, em prol da vigilância e sobriedade próprias ao comportamento diurno (1 Ts 5, 6-8). Em contexto semelhante, a *Epístola aos Romanos* orienta aqueles que aguardam a salvação a vestir “a armadura da luz” e deixar “as obras das trevas”, associadas às “orgias e bebedeiras”, “devassidão e libertinagem”, “rixas e ciúmes” (Rm 13, 12-13).

O imaginário medieval repete esta oposição simbólica, aplicada ao âmbito ético: “Gente de bem ama o dia, os malvados amam a noite”²¹⁶, diz um antigo provérbio. Compreensão popular que se manifesta igualmente na literatura religiosa do período. Saville nos mostra que os hinos de aurora compostos no séc. IV, por Ambrósio e

²¹⁵ A. Alvarez (1986: 12).

²¹⁶ J. Verdon (1998: 59).

Prudência, e, mais tarde, nos sécs. IX e X adotarão como motivo constitutivo o louvor ao dia que se aproxima e o desejo de liberação dos domínios da noite. Desejo próprio ao cristão, que, tendo agido retamente, aguarda com esperança o retorno da luz, a segunda vinda do Cristo. É ele quem nos liberta, de modo definitivo, do presente estado noturno²¹⁷, no qual se manifestam, segundo a fonte bíblica, não só infrações, tentações e culpa, mas também ilusões, demônios (Tb 6, 14), ameaças naturais (Sl 104, 19-22), temores, terrores e pestes (Sl 91, 5-6)²¹⁸.

Por outro lado, ainda para o imaginário medieval, o retorno do dia representa ameaça para “aqueles que dedicaram suas vidas aos prazeres deste mundo e que não deram atenção à palavra de Cristo”²¹⁹. Estes não terão acesso à bem-aventurança, à luminosidade sempiterna.

O contraste entre luz e escuridão repercutirá, portanto, em algumas das representações das “moradas” finais, relativas ao pós-morte ou ao momento escatológico. Os eleitos habitam, como já vimos, cidade extremamente luminosa, uma vez que se encontram em contato direto com a brilhante divindade. Por outro lado, no “local” reservado aos condenados, não poderia chegar a luz, ao menos a luz divina, considerando-se seu distanciamento radical e insuperável em relação ao Verbo. Aquele que busca a escuridão na sua práxis acabaria por abraçar as trevas de modo definitivo.

Outros motivos, além da privação da luz de Cristo, poderiam favorecer a representação tenebrosa das regiões infernais, que parece encontrar fundamento

²¹⁷ É curioso notar que a compreensão cristã da noite como o estado presente, no qual estamos imersos, se aproxima à interpretação jankélévitchiana da experiência noturna, intimamente vinculada à imanência [*La nuit, c'est l'immanence.* V. Jankélévitch (1988: 246)]. Esta aproximação é reforçada quando nos lembramos de que, na visão apocalíptica, o plano transcendente, em que a temporalidade se encontra abolida, é descrito por meio de imagens radicalmente opostas ao registro noturno.

²¹⁸ Alguns destes elementos aparecem, de modo simultâneo, no capítulo 14 do Evangelho segundo Mateus. É no curso da noite que o barco dos discípulos se vê ameaçado, “açoiado pelas ondas; porque o vento era contrário” (Mt 14, 24), e é também nela que a tripulação se aterroriza ao avistar a figura do Cristo, que inicialmente é interpretado como um fantasma “andando sobre as águas” (Mt 14, 26).

²¹⁹ J. Saville (1972: 75).

bíblico.²²⁰ Em sentido oposto à célebre máxima de Sartre (*“L’enfer sont les autres”*), Evdokimov observa que a máxima condenação corresponderia à ausência de relação com o outro, cujo olhar se torna invisível na escuridão radical. Reencontramos aqui a dimensão comunicativa da luz, subjacente a algumas de suas utilizações simbólicas.

A luz torna vivo todo o ser ao constituí-lo como alguém que se faz presente, que vê o outro e é visto pelo outro, que vive com o outro e se orienta em direção a ele, existindo um no outro. Ao contrário, o Hades grego ou o Sheol hebraico significa esse local tenebroso em que a solidão reduz o ser à extrema indigência do solipsismo demoníaco em que nenhum olhar atinge o outro.²²¹

O caráter misterioso do destino pós-morte também contribuiria para a escuridão atribuída ao lugar “no qual os homens condenados e os anjos decaídos se encontram relegados”²²². Com base neste fator de natureza epistemológica, a ausência de luz não estaria restrita à morada dos ímpios. O pós-morte é “a noite do destino, assustadora e desconhecida”²²³ para todos aqueles que vivem, mesmo quando minimizamos sua obscuridade nas representações que dele fazemos. Assim, a morte nos coloca num terreno tenebroso não apenas em razão do negror dos nossos pecados, mas também devido ao véu que a encobre e, até mesmo, à sua possível equivalência com o vazio do não-ser. Estes elementos poderiam estar implicados em passagem do livro de Jó, na qual o justo protagonista deseja liberar-se do seu sofrimento por meio da morte, capaz de conduzi-lo “ao país das trevas e da sombra espessa, onde reina a obscuridade e a desordem, onde a própria claridade é como noite sombria” (Jó 10, 21-22).

É importante observar que a crença de que todos, com a morte, serão colocados numa região obscura é uma característica própria ao Antigo Testamento, que se distingue da visão neotestamentária e se aproxima da visão babilônica ou grega. Assim como a morada de Irkalla, que ocupa o terceiro e mais profundo nível do cosmo, e o Hades,

²²⁰ Ver, por exemplo, Mt 22, 13: “Então disse o rei aos que serviam: ‘Amarrai-lhe os pés e as mãos e lançai-o fora, nas trevas exteriores. Ali haverá choro e ranger de dentes’. Com efeito, muitos são chamados, mas poucos escolhidos.”

²²¹ P. Evdokimov (1972: 14).

²²² M. Girard (1991: 305).

²²³ W. F. Hegel (2002: 458).

localizado “nas entranhas da terra”²²⁴, o Sheol se situa em Jó “*in profundissimum infernum*”²²⁵ (Jó 17, 16). A topografia subterrânea do mundo dos mortos, que reforça sua atmosfera escura, conserva-se no imaginário cristão, porém tende a se restringir a apenas um dos estratos destinados aos mortos. É assim que a imagem do inferno (do plural latino *infernos*, derivado de *inferus*, “que está embaixo”) assume, em nossa tradição, conotação marcadamente negativa.²²⁶

Não obstante, apesar de compreenderem o pós-morte em perspectivas distintas, tanto o Antigo quanto o Novo Testamento o aproximam, nos exemplos tratados, ao registro noturno. No segundo caso, a conotação negativa das trevas, assim como a oposição em relação à esfera luminosa, encontra-se significativamente acentuada. Contudo, poderíamos identificar, também em Jó 10, 21-22, uma espécie particular de *chiaroscuro*. Não mais em referência às duas moradas finais, mas ao simples contraste entre os estados da morte e da vida (gerada e mantida pela luz).

Esta ideia aparece, de modo explícito, na concepção grega do mundo dos mortos. O reino subterrâneo do deus Hades, que “não se apresenta jamais no Olimpo e vislumbra com horror a mera hipótese de que em sua régia morada possa penetrar a luz”²²⁷, acolhe as almas em sua obscuridade após estas cumprirem “certa permanência temporal na terra

²²⁴ J. Brandão (1986: 311).

²²⁵ Citamos esta passagem em latim, segundo o texto da Vulgata, por se evidenciar mais nesta versão que nas versões brasileiras, a correspondência entre a região dos mortos e o mundo inferior.

²²⁶ A presença de duas moradas opostas reservadas aos mortos pode ser fundamentada por algumas passagens do Novo Testamento. No final dos tempos, descrito pelo Apocalipse, os infiéis e malfeitores serão lançados num “lago ardente de fogo e enxofre” (Ap 21, 8), enquanto “somente os que estão inscritos no livro da vida do Cordeiro” (Ap 21, 27) entrarão na Cidade santa. No Evangelho segundo Lucas, a parábola do humilde mendigo Lázaro e do rico que não dividiu seus bens em vida (Lc 19-30) refere-se ao abismo intransponível que separa os dois homens no pós-morte. O primeiro “foi levado pelos anjos ao seio de Abraão”, enquanto, de acordo com a *Vulgata*, o segundo “foi sepultado no inferno” (*sepultus est in inferno*). Na sequência da parábola, a menção a um abismo que separa os dois homens, o olhar do rico que se eleva e vê à distância o homem reto também contribuem para a construção da topografia relativa ao pós-morte que se tornará dominante no imaginário cristão.

²²⁷ P. T. Venturi (1947b: 104). Esta passagem alude a um tema relevante para nosso estudo, mas que, infelizmente, não poderá ser aqui desenvolvido. A região olímpica se opõe ao Hades em razão de sua extrema luminosidade. A valorização da luz sobre as sombras na cultura clássica grega também se manifesta em nível religioso, por uma espécie de “recuo” das divindades obscuras arcaicas, vinculadas à morte, em favor de uma constelação de divindades luminosas. Cf. W. F. Otto (2005: 134, 135).

iluminada pelo sol”²²⁸. A mesma lógica de contraste luz/escuridão poderia ser inferida em passagem de poema babilônico que narra a descida da deusa Ištar ao mundo subterrâneo regido por Ereškigal:

na casa das trevas, a morada de Irkalla,
na casa em que, após a entrada, não há saída,
na estrada a cuja origem não mais se volta,
na casa que priva de luz quem nela entra,
onde pó e lodo são alimento,
seus habitantes não veem luz, moram na escuridão,
estão vestidos como ave, com vestido de asas.²²⁹

A escuridão do pós-morte, descoberta em razão de seu vínculo com o pecado, afasta-nos do campo estritamente ético e nos leva a identificar conexões com outras tradições religiosas. Retomemos, neste momento, o ponto ao qual nos dedicávamos, a fim de apresentar um último e significativo exemplo capaz de expressar a associação entre a esfera noturna e a perversidade no contexto cristão.

Ao lado da negação de Pedro (Mt 26, 34; Lc 22, 55-60) e da prisão de Jesus (Lc 22, 52-54; Jo 18, 3-12), a traição de Judas (Jo 13, 30) poderia ser citada como um dos principais episódios, apresentados pelo Evangelho, em que uma ação negativa é perpetrada durante a noite. Segundo Evdokimov, a ambientação noturna, na qual se efetua o pacto clandestino entre Judas e as forças do mal (Jo 13, 27), contrasta com a luminosidade emanada do Cristo, que inunda o recinto onde se realiza a Última Ceia.²³⁰ Além disso, o contraste entre luz/trevas também poderia estar contido na figura isolada do Judas que parte para a delação:

O quarto Evangelho, em seu 13º capítulo, descreve a Ceia do Senhor. A mão de Judas se abre. Depositando nela o pão eucarístico, Cristo faz seu último apelo. Os dedos de Judas se fecham sobre o Cordeiro imolado. Judas sai e “era noite”. A noite o recebe, pois Satã está nele. Mas Judas carrega em sua mão, que é a mão de Satã, um temível presente. O

²²⁸ P. T. Venturi (1947b: 110).

²²⁹ P. T. Venturi (1947a: 235).

²³⁰ Cf. P. Evdokimov (1972: 15). Observamos que a luz emitida na escuridão nem sempre é sinal da presença divina. No episódio da prisão de Jesus, a luminosidade (artificial) que provém das lanternas levadas por Judas (Jo 18, 3) pertence ao “poder das trevas” (Lc 22, 53).

inferno guarda no seu seio esse pedaço de pão; parcela de luz, não é ele a expressão fiel e exata da palavra: “A luz brilha nas trevas”?²³¹

Outra interpretação bastante original deste mesmo episódio do Evangelho nos é dada por Agostinho. Como Evdokimov, o bispo de Hipona identifica a luminosidade que, de forma implícita, se opõe à escuridão natural e moral da noite em que se desenrola a cena.

Tendo tomado o bocado de pão, ele [Judas] saiu em seguida. Já era noite (*Erat autem nox*). E também aquele que saiu era noite. Tendo, pois, saído a noite, disse Jesus: Agora é glorificado (*clarificatus*) o Filho do homem. O dia falou ao dia, isto é, Cristo aos discípulos fiéis, para que o escutassem e, seguindo-lhe, o amassem; e a noite anunciou à noite a sabedoria, isto é, Judas aos judeus infiéis, para que fosse até Ele e, perseguindo-o, prendessem-no.²³²

Esta passagem possui vários elementos que mereceriam análise minuciosa. No entanto, limitar-nos-emos a enunciá-los. Primeiramente, é interessante como o autor confunde a noite natural e a escuridão moral, a ponto de a primeira – ou a fusão entre ambas – se personificar em Judas. Em segundo lugar, a esfera obscura se revela necessária para a glorificação do Cristo, que, no original latino, é descrita por verbo associado à iluminação (a voz passiva de *clarificare*). A escuridão necessária ao realce da luz repete a paradoxal estrutura da “*felix culpa*”, proclamada numa noite que também se apresenta como via para um evento mais que luminoso, a Ressurreição.²³³ Em terceiro lugar, vale observar que as imagens, utilizadas por Agostinho, dos anúncios efetuados entre dois dias e entre duas noites são extraídas do salmo 19. Não obstante, no contexto original, o salmista não estabelece valorizações antitéticas entre dia e a noite. Ambos os períodos do dia comunicam, igualmente, “a glória de Deus” (Sl 19, 2-3). Estes dois substantivos funcionam, no salmo, como sinédoque da totalidade do tempo, enquanto os céus e o firmamento expressam a totalidade do espaço. Assim, por meio de elementos e

²³¹ *Op. cit.* 289.

²³² Agostinho (1965: 287).

²³³ A “*felix culpa*” aparece no hino *Exultet*, cantado na Vigília Pascal, celebração central na liturgia católica. Essa expressão, traduzida como “bendita culpa”, pressupõe que, graças ao pecado de Adão, o mundo teve a oportunidade de receber o Filho do Homem, que se encarna para a nossa redenção.

fenômenos naturais, o salmo 19 deseja nos mostrar que *tudo* glorifica a Deus. Por outro lado, Agostinho concebe a “ciência” transmitida pela noite como mensagem orientada ao mal, oposta à fala diurna e divina.²³⁴ A interpretação agostiniana poderia ser vista como indicativo de uma tendência à atribuição de marcada negatividade a um dos polos que, como a noite, compõem oposições binárias. Tal tendência, já verificada no Novo Testamento, como nos indica a supressão definitiva da noite no Apocalipse, contrasta marcadamente com a posição do Gênesis, que anuncia, após o dilúvio, a continuidade da Criação tal qual concebida (Gn 8, 22). Continuidade que se dá pela permanência dos ciclos, compostos por polos que, apesar de possuírem significados contrários (semeadura/colheita; frio/calor; verão/inverno; dia/noite), são igualmente necessários para a vida.

2.2.2.4 A negatividade estética

Comparativamente aos demais âmbitos analisados, localizamos menor número de exemplos em que o preconceito relativo ao obscuro se sustenta por motivos estéticos. No entanto, parece-nos bastante óbvio que a supervalorização da magnificência e do esplendor pela cultura de matriz cristã comprometerá uma possível aproximação do obscuro ao plano da beleza. Poderíamos perfeitamente aplicar à esfera estética a inferência encontrada no *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*, citada em nossa análise sobre a negatividade ontológica da noite. Substituindo Cristo por Beleza, termos que, sob perspectiva teológica, de algum modo se correspondem²³⁵, seria admissível afirmar que: “Se a Beleza é a luz do mundo, a noite significa (...) o espaço de sua ausência.” Esta

²³⁴ Voltaremos ao Salmo 19 no capítulo II.7.

²³⁵ Apesar de Cristo, em sua agonia, não poder manifestar a beleza, como expressa a interpretação cristã do profeta Isaías (Is 53, 2-7), a imagem do Filho do Homem foi associada, em diversos momentos da tradição cristã, ao *pulchrum*. “Nas páginas sagradas, sobretudo na liturgia, exalta-se a beleza do Cristo: ele é o Belo Pastor (*ó poimén ó Kalós*) (Jo 10, 11), é ‘o mais belo dos filhos dos homens’ [SI 45 (44), 3] [C. Pastro (2008: 25)].” Não é de se espantar esta associação, quando se crê que a glória de Deus “resplandece na face de Cristo” (2Cor 4, 6).

conclusão parece justificar a seguinte regra estética, recorrente no período medieval: “quanto mais luminosa e colorida for uma coisa, mais bela será; quanto mais escura, apagada e sem brilho, mais feia resultará.”²³⁶

Ao entrelaçarmos estas duas últimas afirmações, fazemos equivaler a noite à escuridão. Não custa repetir que tal equivalência é inexata, apesar de ter sido estabelecida, por diversas vezes, em nossa cultura. Em termos estéticos, a noite não poderia se confundir com a pura negatividade, uma vez que proporciona, ao menos para a mentalidade medieval, a visão da máxima beleza do cosmo, as estrelas. De qualquer modo, é provável que tal identidade advenha da experiência de noites particularmente escuras. Estas nos afastam, de maneira mais drástica, de elementos como a luz, a *claritas* e a cor. É o que nos mostra o hino *Nox atra rerum contegit*, atribuído a São Gregório Magno (séc. VI), cujos primeiros versos observam o modo como “a noite enegrecida encobre / as cores de todas terra”²³⁷.

Mas, se considerarmos a variedade e nitidez das cores como condições necessárias para a beleza, toda a noite parece acarretar, ao menos para o senso comum, significativa perda dos encantos visuais. Assim, uma cultura regida pela “estética da luz” teria mais um motivo para louvar a chegada do dia. Esta não só afasta o cristão das tentações e vícios morais, aos quais se encontra particularmente suscetível nas horas noturnas, mas também o reaproxima da beleza das formas e tonalidades temporariamente ocultas pela escuridão. A confluência entre motivos éticos e estéticos na oposição axiológica dia/noite pode ser constatada no hino de laudes *Nox et tenebrae et nubila*, que toma como base um dos mencionados hinos matinais de Prudêncio:

*Nox et tenebrae et nubila,
confusa mundi et turbida,
lux intrat, albescit polus :
Christus venit ; discedite.*

²³⁶ E. de Bruyne (1994: 114).

²³⁷ Traduzido do texto original, publicado em Christopher Gray. *Liber Hymnarius wiki*. [on-line].

*Caligo terræ scinditur
percussa solis spiculo,
rebusque iam color redit
vultu nitentis sideris.*

*Sic nostra mox obscuritas
fraudisque pectus conscium,
ruptis resectum nubibus,
regnante pallestet Deo.*²³⁸

Quanto ao texto bíblico, parece-nos que, em alguns casos, a valorização do elemento luminoso sobre o obscuro se encontra reforçada por justificativas estéticas. A supressão da noite no Apocalipse em favor de uma espécie de dia permanente e de luminosidade ampliada não poderia simbolizar, além da eliminação da morte e do sofrimento, a possibilidade de apreciação constante da beleza, que, na Cidade celestial se manifesta nos brilhos e cores das pedrarias que a recobrem, e, sobretudo, no fulgor do Cordeiro?

Com temática próxima ao relato apocalíptico, o capítulo 60 de *Isaías* exalta o esplendor de uma Jerusalém futura, na qual lahweh se manifestará irradiando sua luz. Essa beleza luminosa implica a superação do estado presente, em que “as trevas cobrem a terra, a escuridão envolve as nações” (Is 60, 2).

A negatividade estética do obscuro também pode ser extraída do prólogo do Cântico dos Cânticos. Descrevendo-se a si própria, a Amada refere-se à sua tez morena²³⁹

²³⁸ “Oh noite, trevas, neblinas, / confusões e tempestades do mundo, / afastai-vos, pois chega o Cristo, / a luz desponta, alveja o céu. // Os raios do sol já destroem / a escuridão da terra / todas as coisas suas cores retomam / diante do astro resplandecente. // Assim, em breve, as sombrias culpas / de que temos consciência, / libertas das névoas dissolvidas, / hão de esvair-se no reino de Deus.” Três primeiras estrofes de *Nox et tenebrae et nubila*. A fim de realizar nossa tradução, cotejamos a versão original às traduções espanhola [J. R. Correa (1978: 186)] e inglesa [Christopher Gray. *Liber Hymnarius wiki*. (on-line)].

²³⁹ A *Bíblia de Jerusalém* utiliza, em sua tradução, o adjetivo “morena” (“Sou morena, mas formosa”), considerando a utilização hiperbólica do termo hebraico *šêḥôrâ*, “negra”, que se confirma no versículo 1, 6, no qual o autor o substitui por *šêḥarḥôret*, morena. A hipérbole também pode ser constatada pela comparação estabelecida entre a tez da Amada e as tendas da tribo árabe de Cedar. Segundo Gianni Barbiero, em sua tradução comentada do Cântico dos Cânticos, “ainda hoje as tendas dos beduínos se destacam sobre o amarelo ou o cinza do deserto de Judá por sua cor negra, cor da pele de cabra que lhe

como característica que, de acordo com certa interpretação de Ct 1, 5, contrasta com sua formosura. A desvalorização da pele queimada pelo sol estaria presente na cultura hebraica e na poesia árabe, que “opõem a tez clara das jovens de nascimento nobre (aqui, as filhas de Jerusalém) à tez das escravas e servas ocupadas com trabalhos externos.”²⁴⁰ Não sabemos ao certo se aqui a protagonista aceita o cânone de beleza semítico, reconhecendo-se como uma espécie de exceção em relação a ele, ou se propõe um novo modelo, que, invertendo o dominante, passa a valorizar sobre “a beleza citadina e um pouco decadente”²⁴¹ “a beleza campestre e espontânea”²⁴². De qualquer modo, a compreensão do versículo em questão como uma relação adversativa (“Sou negra, mas formosa”) e não aditiva (“Sou negra e formosa”)²⁴³ dá margem, no período patrístico, a interpretações que desvalorizam esteticamente o registro do obscuro²⁴⁴.

Uma delas é elaborada por Gregório de Nissa (335-394), em suas *Homilias sobre o Cântico dos Cânticos*. Na segunda Homilia, a mencionada característica física da Amada é lida como alegoria da escuridão que envolve nossas almas, em razão do vínculo entre a humanidade e o pecado. No entanto, esta condição “denegrada”²⁴⁵ do ser humano não nos fixa, de modo determinista, a essa região negativamente obscura. Interpretando o versículo Ct 1, 5 como “Negra eu era [há pouco], sou, entretanto bela [agora]”²⁴⁶, Gregório de Nissa admite a possibilidade de uma transformação da alma, que se opera como passagem da feiúra à beleza, do estado maculado à pureza, mediante a comunhão

serve como tecido” [G. Barbiero (2004: 70)]. O autor também destaca que não se deve considerar este versículo como indício de racismo, uma vez que “o Antigo Testamento sabe apreciar a beleza africana (basta recordar a rainha de Sabá, 1Rs 10, 1-13)” [Op. cit. 69]. Como também nos mostra Graham Ogden, em sua nota “Black but Beautiful”, para a revista *The Bible Translator*, a oposição entre tez clara e escura, subentendida no prólogo do *Cântico*, diz respeito a uma variação identificada em representantes de uma mesma etnia, algo que ainda se observa em algumas culturas asiáticas.

²⁴⁰ *A Bíblia de Jerusalém* (1995: 1185).

²⁴¹ G. Barbiero (2004: 69).

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ O original hebraico comporta essas duas compreensões contrastantes.

²⁴⁴ Poderíamos substituir o termo obscuro por noturno neste contexto. Curiosamente, um dos nomes dados à tez negra no mundo latino é *nocticolor*, cor da noite [Cf. F. M. Snowden (1970: 3)]. No entanto, como constataremos, a desvalorização desse tom de pele é antes alegórica que literal, pois se baseia, sobretudo, na negatividade ética do obscuro.

²⁴⁵ Examinaremos o sintomático verbo “denegrir” no tópico 2.9.2, ao abordar o ambíguo feminino.

²⁴⁶ Gregório de Nissa (2008: 62).

com o Esposo, identificado ao Cristo. Segundo o Padre da Igreja, é a essa possibilidade que, nas entrelinhas do versículo analisado, a Amada parece chamar a atenção de suas interlocutoras, as filhas de Jerusalém:

A esposa acrescenta, então, em favor das almas que instrui, a maravilha nela realizada, para que possamos conhecer melhor a incomensurável filantropia (Cf. Tt 3, 4) do Esposo, que, por seu amor, reveste de beleza aquela que amou. Não se espantem – ela quer dizer – pelo fato de eu ter sido amada pelo Justo, mas sim pelo fato de, tendo sido negra em consequência do meu pecado e aparentada às trevas pelas minhas obras, ele ter me tornado bela por seu amor, permutando sua beleza por minha deformidade: pois, transferindo a si mesmo a sujeira dos meus pecados, ele me comunicou sua própria pureza e me tornou partícipe de sua própria beleza, ele que, de início, tornou a mim, até então horrenda, amável, e, assim, me amou.²⁴⁷

Podemos detectar, nesta passagem, a influência do ideal grego da *kalokagathia*. Por um lado, torna-se bela aquela que se ama. Por outro, o negror é desvalorizado esteticamente, nesse contexto, não por estar ligado à ausência de cor, mas por motivo ético: simboliza a privação do bem, da bondade.²⁴⁸ É nesse sentido figurado que, segundo o tradutor e comentarista da edição consultada, Adelin Rousseau, “o ‘negror’ e a ‘beleza’ se excluem da maneira mais radical”²⁴⁹.

A quarta Homilia nos mostrará que, no extremo oposto à alma fosca²⁵⁰, enegrecida, estará aquela que, purificada, passa a irradiar algo da luminosidade proveniente do Verbo. Assim, à exclamação “Como és bela, minha amada, como és bela!” (Ct 1, 15), poderia estar subentendida a seguinte fala do Esposo: “Tu te tornaste bela no momento em que te aproximaste de minha luz, adquirindo, por meio desta aproximação, a coparticipação na Beleza.”²⁵¹

²⁴⁷ *Op. cit.* 65.

²⁴⁸ Podemos afirmar que, não só para o contexto em questão, mas para toda a cultura que busca a *kalokagathia* e vincula o bem ao luminoso, o registro do obscuro – concebido como privação do bem – estará esteticamente comprometido.

²⁴⁹ *Op. cit.* 61.

²⁵⁰ Este adjetivo é utilizado na tradução latina do *Comentário sobre o Cântico dos Cânticos*, de Orígenes, no qual o versículo em questão aparece na seguinte forma: “*Fusca sum et formosa*”. Cf. F. M. Snowden (1970: 331).

²⁵¹ Gregório de Nissa (2008: 100).

É interessante observar que, nessa mesma passagem, Gregório de Nissa utiliza como imagem da luminosidade divina, apreendida pela alma, o “disco do sol”²⁵². Entretanto, na segunda Homilia, o astro é compreendido negativamente: é ele que queima a pele da Amada (Ct 1, 6) e que também ameaça macular e escurecer nossas almas. (Paradoxalmente, o excesso de luz pode criar escuridão, seja nos olhos, seja na pele...) O contato com o calor solar é compreendido, nesse contexto, como exposição direta aos vícios e tentações, aos quais nos salvaguardam as “sombrinhas da virtude”²⁵³ e a “nuvem do Espírito”²⁵⁴.

Tecemos esta observação para confirmar o que nos diz Saville em relação à flutuação das significações e valorizações dos símbolos ligados à luz e à escuridão no imaginário cristão. No entanto, não devemos nos esquecer de que a positividade atribuída à sombra, na segunda das *Homilias sobre o Cântico dos Cânticos*, se encontra em sintonia com outros momentos da obra de Gregório de Nissa, considerado por Olivier Clément como “poeta e dramaturgo da Treva”²⁵⁵. No entanto, mesmo num autor sensível ao aspecto insondável e divino do obscuro, não deixamos de encontrar a valorização dominante da esfera noturna, como nos mostra sua interpretação do versículo “Sou negra, mas bela”.

Após examinar, de modo panorâmico, o “verso” tenebroso da luz, encerramos este tópico com um exemplo que sugere como a negatividade atribuída à esfera noturna pela tradição judaico-cristã poderia de fato dificultar a representação da noite e da escuridão pela arte sacra.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ *Op. cit.* 69.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ O. Clément (2003: 218).

Trata-se de exemplo extraído da iconografia da Igreja Oriental, que, segundo Evdokimov, se baseia não só numa estética, mas também numa teologia da luz. O iconógrafo busca a transparência necessária para que a imagem se torne permeável à luminosidade do Cristo. É como se o ícone pudesse nos aproximar da configuração inicial do ser humano, imagem e semelhança de um Deus resplandecente, e nos ajudasse a vislumbrar a luz que se propaga seja no episódio da Transfiguração, seja no rosto dos santos, seja no “século futuro”²⁵⁶. O ícone é uma espécie de espelho do ser, nas palavras do teólogo, um “espelho no qual escorre o principal atributo da glória: a luz.”²⁵⁷

Convite para que também nos tornemos transparência, a arte iconográfica evoca a luz criada por meio de especial tratamento do elemento luminoso. Além do óbvio predomínio dos fundos dourados e pigmentos reluzentes, Evdokimov observa a participação da luz no processo de feitura das peças. O verniz que as protege é preparado “sob a influência da luz do dia durante dois anos”²⁵⁸ e o método pictórico utilizado para compor os rostos de suas figuras superpõe camadas de tinta cada vez mais claras, evocando, assim, “o crescimento da luz no ser humano”²⁵⁹.

Nessa poética mais que luminosa, dirigida à Fonte da luz ou aos seres que participam da luz, quase não sobra espaço para o obscuro. É o que se observa no ícone da Natividade de Cristo (Escola de Novgorod, Rússia, final do séc. XV). Nada nele evoca a noite que, de acordo com o Evangelho segundo Lucas, serve de cenário ao nascimento de Cristo: nem mesmo a estrela que guia os magos, no Evangelho segundo Mateus, brilha sobre céu noturno. A única região escura da pintura, que contrasta com as tonalidades ocre e douradas predominantes, é a gruta, na qual, seguindo a tradição, o iconógrafo insere os animais, a manjedoura e o Menino Jesus. Como explica Evdokimov, o negro da gruta simboliza o *habitat* dominado pelas trevas, do qual Cristo vem nos libertar, e prenuncia sua descida aos infernos. Assim, nessa leitura do ícone da Natividade, o obscuro

²⁵⁶ “De acordo com São Gregório Palamas, são idênticas a luz do Tabor, a luz contemplada pelos santos e a luz do século futuro.” P. Evdokimov (1972: 160).

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem.

se faz presente, como elemento de exceção, a fim de evocar o “signo do inexistente”, a mais radical negatividade, que abrange todos os âmbitos estudados.²⁶⁰ Enquanto isso, a noite natural não se mostra: estratégia para não fazer da escuridão um pano de fundo, para não romper a transparência que permite a visibilidade do Invisível?



Figura 2 Ícone da Natividade de Cristo. Novgorod, Rússia, fim do séc. XV. Em razão da ausência de referências pictóricas à noite natural, cenário do nascimento de Cristo, o ícone nos sugere que os preconceitos examinados podem, de fato, repercutir no tratamento artístico do motivo noturno.

²⁶⁰ Encontramos, em *L'art de l'icône*, citação de Romano, o Melodista (séc. V-VI), que sugere outra possibilidade de interpretação da escuridão da gruta para o imaginário ortodoxo. Tal interpretação afasta-se da usual negatividade atribuída ao registro do obscuro e se aproxima à valorização mística da *caligine* e da noite. Segundo o teólogo, poeta e compositor sírio: “A Virgem, nesse dia [de Natal], coloca no mundo o Supraessencial e a terra oferece uma gruta ao Inacessível” [P. Evdokimov (1972: 229)]. A escuridão que recobre a primeira morada do Cristo parece respeitar o caráter inacessível da divindade, que nunca poderá ser completamente desvelado pela razão humana.

2.3 Epílogo: Preconceitos que ecoam na Modernidade

Os preconceitos em relação ao registro noturno ultrapassam a Antiguidade, os primeiros séculos da era cristã e o período medieval, chegando até a Idade Moderna. Nela se perpetua a supervalorização da luz e da visão²⁶¹ e se incorpora um novo ideal “iluminista”, o que acarreta a rejeição ao obscuro dentro dos níveis epistemológico, ontológico, ético e estético aos quais viemos nos dedicando.

Segundo Martin Jay, autor de *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*,

a aurora da Modernidade foi acompanhada pelo acentuado privilégio concedido à visão. Do cientista curioso e observador ao cortesão ostentador e exibicionista, do leitor individual de livros impressos ao pintor de paisagens em perspectiva, do colonizador de terras estrangeiras produtor de mapas ao negociante que contabiliza guiado pela racionalidade instrumental, mulheres e homens modernos abriam seus olhos e contemplaram o mundo que se descortinava a seu ávido olhar.²⁶²

O foco sobre o visual é uma constante tanto para os racionalistas quanto para os empiristas, representantes de um período que, não por acaso, conhecemos como Iluminismo ou século das luzes. Independentemente de serem concebidas como frutos de deduções inatas ou de percepções do mundo externo, as ideias são, para ambos, “uma representação interna na consciência humana, uma imagem no olho da mente”²⁶³. Além disso, em continuidade com a hierarquia dos sentidos defendida pela metafísica clássica,

ambos poderiam dizer com o filósofo escocês Thomas Reid: “De todas as faculdades conhecidas como cinco sentidos, a visão é, sem dúvida, a mais nobre”. Ambos mantinham a fé na ligação entre lucidez e racionalidade, que deu ao Iluminismo seu nome. E ambos desconfiavam da prova oferecida pelo principal concorrente dos

²⁶¹ Segundo alguns autores, como Lucien Febvre, Robert Mandrou e Roland Barthes, a Modernidade, especialmente a partir da segunda metade do séc. XVII e do séc. XVIII, inauguraria esta primazia da visão, estranha à mentalidade medieval, que, por sua vez, teria privilegiado o tato e a audição. Martin Jay discorda da posição desses autores, ao destacar, como também o fizemos, as repercussões filosóficas, religiosas e estéticas do Deus luminoso, encarnado e visível, que acaba por elevar a visualidade no período medieval.

²⁶² M. Jay (1994: 69).

²⁶³ *Op. cit.* 84.

sentidos, o ouvido, que somente absorvia “boatos” duvidosos. Como concluiu acertadamente um de seus intérpretes mais ilustres: “Este foi o século do Iluminismo que olhava para as coisas sob a clara luz da mente que raciocina, cujos processos teriam parecido bastante similares àqueles do olho que vê”.²⁶⁴

Esta valorização epistemológica do visual e do luminoso, predominante nos sécs. XVII e XVIII²⁶⁵, pode ser comprovada não só no pensamento, como também nas áreas de interesse dos filósofos do período. Francis Bacon, defensor do moderno “método científico”, declara: “Nada admito a não ser sobre a fé dos meus olhos”²⁶⁶. Para D’Alembert, o conhecimento enciclopédico equivale a uma visão sinóptica e panóptica, capaz de abarcar a totalidade das artes e das ciências.²⁶⁷ Também “Montesquieu, que ironicamente morreu cego, buscava prazer numa vista panorâmica, como se efetuada pelo olho de Deus, da mais vasta cena possível”²⁶⁸. Até mesmo para um filósofo que defende ser “a alma a que sente e não o corpo”²⁶⁹, no uso empírico dos sentidos, é a visão “o mais abrangente e nobre dentre estes”²⁷⁰. É por este motivo que Descartes, autor que dedica algumas de suas obras ao estudo da fisiologia da visão e dos fenômenos ópticos²⁷¹, destaca a importância dos instrumentos capazes de ampliar a percepção visual, inventados no início da Idade Moderna. Instrumentos como lentes de solo, microscópios e telescópios, igualmente admirados por Leibniz, Huygens e Espinosa.

²⁶⁴ *Op. cit.* 85. A segunda citação é de Jean Starobinski, em *L’invention de la liberté*.

²⁶⁵ Apesar de predominante, tal valorização não é absolutamente homogênea no período. Jankélévitch cita Pascal e Malebranche como autores que buscam a escuridão, enquanto Jay observa que Rousseau e Diderot fogem à tendência dominante por concederem especial importância a sentidos não visuais, como a audição e o tato. Voltaremos à relação de Diderot com o tato e a visão ao abordar as afinidades naturais entre a escuta e o período noturno (seção II.5).

²⁶⁶ M. Jay (1994: 64).

²⁶⁷ A importância da visão para D’Alembert também pode ser constatada, como nos faz notar Jay, na própria edição da *Enciclopédia*, cujo “uso sem precedentes de pranchas, cerca de três mil no total” (*Op. cit.* 98), expressa a crença no impacto da imagem, que, segundo Diderot, supera em muito o poder do discurso.

²⁶⁸ *Op. cit.* 90.

²⁶⁹ Descartes, *Óptica* apud *Op. cit.* 75.

²⁷⁰ Descartes, *Discurso do método, Óptica, Geometria e Meteorologia* apud *Op. cit.* 71.

²⁷¹ De acordo com Jay, “*La Dioptrique* ou *Óptica*, como costuma ser traduzida, foi apenas uma das muitas meditações sobre a visão escritas por Descartes, incluindo um longo ‘tratado da luz’ como a primeira parte de seu *Tratado do mundo*, não publicado em virtude da condenação de Galileu por parte da Igreja em 1633 e *Meteorologia*, outro de seus três estudos anexos ao *Discurso do método*. O último incluía discussões sobre os raios, o arco-íris e outros fenômenos visuais” (*Op. cit.* 71).

Nessa época que persegue as ideias ou imagens “claras e distintas”, que reflete com o objetivo de analisar e discernir, a noite, “mundo submerso, nevoento e generalizado”²⁷², em que “todos os gatos são pardos”²⁷³, só poderia simbolizar o ambiente oposto à aquisição do sólido e verdadeiro conhecimento. Este, alcançado por demonstrações autoevidentes, pela formulação de ideias nítidas e precisas, habita necessariamente a esfera diurna e nela deve ser buscado.

Esta contraposição epistemológica entre escuridão e luminosidade pode ser exemplificada por um curto ensaio de Leibniz, *Meditações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias*. Nele, o filósofo alemão situa no patamar inferior o conhecimento “obscuro” (*obscurus*) e, no superior, o conhecimento “claro” (*clarus*). Este último, por sua vez, poderia se apresentar de modo insuficiente, quando “confuso”, ou perfeito, quando “distinto” e adequado. É interessante notar que esta gradação implica aumento da lucidez do sujeito, que, para de fato conhecer determinado objeto, deve não apenas reconhecê-lo, mas também ser capaz de enumerar, verbalizar e abstrair as características que o compõem. Curiosamente, o conhecimento “confuso”, ao não dispor das razões que apoiam as sensações e os juízos emitidos, aproxima-se, segundo Leibniz, ao âmbito do *je-ne-sais-quoi*.²⁷⁴ Esta consciência de um não saber – como nos mostrará Jankélévitch, tão próxima à esfera noturna – deve ser superada por um saber diurno, guiado por noções precisas, mensuráveis e por definições nominais.

Ao mencionar nosso filósofo, cabe acrescentar que este não desconsidera, em “Le nocturne”, a valorização epistemológica da luz e da visão pela filosofia moderna. Espinosa, por exemplo, “busca uma evidência mais luminosa que a luz do meio-dia, ‘*luce meridiana clarius*’, pois se trata – não é mesmo? – de ver com clareza, e o órgão visual é, por

²⁷² C. Meireles (1958: 609).

²⁷³ Este ditado popular é citado por Hegel no prefácio da *Fenomenologia do espírito*. Cf. W. F. Hegel (2002: 34).

²⁷⁴ A fim de explicar o conhecimento confuso, Leibniz recorre aos juízos de artistas, nos quais costuma aparecer a expressão *je-ne-sais-quoi*, bastante em voga no séc. XVII: “vemos que pintores e outros artesãos habilidosos podem discernir, com precisão, o trabalho bem elaborado daquele realizado sem cuidado, ainda que, frequentemente, não possam explicar seus juízos, e, quando perguntados sobre eles, tudo o que podem dizer é que a obra que lhes desagrada carece de certo *je-ne-sais-quoi*.” Leibniz. *Meditations on knowledge, truth and ideas*. [on-line].

excelência, o órgão da lucidez, a povoar seu mundo com as formas luminosas, plásticas, apolíneas da geometria”²⁷⁵.

“A ideia do grande dia e da clarividência óptica”²⁷⁶ continuará a ser evocada em nosso imaginário, quando nos propomos a alcançar o verdadeiro conhecimento, cuja fonte também é luminosa. Como sugere a iconografia do Novo Regime, influenciada pela tradição maçônica, a Razão deificada é “olho onividente inscrito num triângulo circundado de raios”²⁷⁷. Visão e luminosidade expressam sua íntima relação neste símbolo de origem egípcia, “que foi introduzido no Grande Selo dos EUA e ainda se encontra na nota de um dólar”²⁷⁸. Em contraposição à valorização do visível e cognoscível luminoso, afirma-se também no fim do séc. XVIII, época em que se prenuncia o louvor à noite, a negatividade epistemológica do obscuro. Esta é sintetizada na seguinte passagem de *Nuvem sobre o santuário*, obra de teor um tanto esotérico de Eckartshausen: “Vê como o morcego e a coruja fogem ante o nascer do sol; como o erro, a noite e o preconceito entram na morada das sombras.”²⁷⁹

E, já em pleno romantismo, um dos períodos de especial valorização da experiência noturna, observa-se ainda a associação entre nosso motivo e o vazio ontológico. Victor Hugo, por exemplo, em seu longo poema *Dieu*, identifica ao nada (*rien*) a escuridão noturna, em continuidade, como vimos, a certa interpretação presente na tradição cristã.

²⁷⁵ V. Jankélévitch (1988: 224). Segundo o filósofo francês, em *Philosophie première*, é própria à “intelecção meta-empírica”, ciência segunda, “não mais das relações materiais, mas das relações formais, essenciais e das verdades inteligíveis” [V. Jankélévitch (1986: 154)], a busca por evidências apodíticas ou axiomáticas, que podem ser simbolizadas pela “claridade de um grande dia sem mistério” (*Op. cit.* 170), pela “luz meridiana do sol em seu zênite” (*Op. cit.* 170) e pela expressão “*luce meridiana clarius*” (*Op. cit.* 169), utilizada por Spinoza em *Ética* I, 33, sc. 1.

²⁷⁶ V. Jankélévitch (1988: 224).

²⁷⁷ M. Jay (1994: 96). É interessante como esta imagem, própria a um pensamento “esclarecido”, é similar àquela que caracteriza a figura central do Antigo Regime. Explica Jay que “no centro do espetáculo cintilante de Versalhes estava o próprio rei, que, com palavras que se tornaram célebres, Corneille descreveu tanto como a fonte de toda a luz semelhante a Deus quanto como o olho que tudo vê, figura de identidade especular por excelência” (*Op. cit.* 89). O brilho emitido por Luís XIV, o Rei Sol, e pelos jardins de Versalhes, iluminados por 24.000 velas de cera no período noturno (Cf. *Op. cit.* 88), leva-nos a observar que o luminoso pode se referir a dois “reinos” contrastantes: o das ideias bem fundamentadas e o das plumas e paetês inconsistentes.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ K. von Eckartshausen (2007: 101).

*Ô Ténèbres, sachez ceci: la nuit n'est pas.
Tout est azur, aurore, aube sans crépuscule,
Et fournaise d'extase où l'âme parfum brûle.
Le noir, c'est non; et non, c'est Rien. Tout est certain.
Tout est blancheur, vertu, soleil levant, matin,
Placide éclair, rayon serein, frisson de flâme.*²⁸⁰

A negatividade ética da noite e do obscuro também permanece no imaginário moderno. Seguindo imagem difundida na Idade Média, Rousseau encontra na alma humana uma opacidade moral e espiritual que precisaria ser revertida através da recuperação de sua transparência original.²⁸¹ No que se refere especificamente à imagem noturna, “Buen viaje”, uma das gravuras que compõe a série *Los caprichos*, de Goya, produzida entre os anos de 1793 e 1799, é ambientada na noite escura que, por dificultar o combate ao mal, favorece a livre atuação de forças nocivas. A legenda que a acompanha confirma uma espécie de “conivência” entre o mal e o cenário noturno, que, nas palavras de Baudelaire, tudo apaga, “mesmo a vergonha”²⁸².

²⁸⁰ V. Hugo (2001: 528). “Ó Trevas, sabeis disto: a noite não existe. / Tudo é azul celeste, aurora, alvorada sem crepúsculo. / E fornalha de êxtase na qual arde a alma perfume. / O negro é não; e o não é Nada. Tudo é certo. / Tudo é brancor, virtude, nascer do sol, manhã, / Plácido lampejo, raio sereno, tremor de chama.”

²⁸¹ Cf. M. Jay (1994 : 90-91).

²⁸² “*La nuit voluptueuse monte / Apaisant tout, même la faim, / effaçant tout, même la honte (...)*” [“A noite voluptuosa sonha / Tudo abrandando, mesmo a fome, / Tudo apagando, até a vergonha (...)” C. Baudelaire (1981: 291)]. “La fin de la journée”, *Fleurs du mal*. Jankélévitch faz menção a este poema em: (1988: 242-243).



Figura 3“¿Adónde va esta caterva infernal dando ahullidos por el aire entre las tinieblas de la noche? Aún si fuera de día, ya era otra cosa, y, a fuerza de escopetazos, caería al suelo toda la gorullada; pero como es de noche nadie las ve.” Francisco de Goya, *Los caprichos*, gravura nº 64, *Buen viaje* (Fotografía: Miguel Aun). Esta gravura e sua legenda confirmam que as criaturas moralmente temíveis continuam a povoar as noites da Modernidade.

Alguém poderia pensar que os “filhos da Noite” deixariam de se propagar pela escuridão noturna algumas décadas mais tarde, no momento em que as grandes cidades recebessem a iluminação a gás.²⁸³ Contudo, segundo Alvarez, que, inspirando-se em Dickens, realiza, no fim do séc. XX, uma espécie de “turnê” pelo submundo noturno, a escuridão que domina essas horas do dia “nunca pode ser iluminada o suficiente a ponto de dissipar a crença de que as coisas ruins acontecem quando o sol se põe: fantasmas andam, criminosos entram em ação, ‘o caos retorna’, e as criaturas da noite, em geral, não têm boas intenções.”²⁸⁴ O mal continua, assim, povoando as noites menos escuras de nossos dias.

Quanto ao aspecto estético, alguns textos espirituais, poéticos e filosóficos nos indicam que não só o imaginário medieval expulsa a noite do território da beleza. Provavelmente influenciado pela teologia da luz, Angelus Silesius (1624-1667) nos incita, em *O peregrino querubínico*, a ansiar pelo romper da manhã, pois “só então se vê bem o que é belo ou não”²⁸⁵. Para outros autores, mais radicais que o místico alemão, a escuridão noturna não apenas impugnaria o discernimento estético, mas também seria responsável pelo apagar da própria beleza. Em seu poema *Abendempfindung*, imortalizado pela canção de W. A. Mozart, Joachim Heinrich Campe (1746-1818) apresenta a chegada da noitinha²⁸⁶ como o momento no qual “se esvaem as mais belas horas da vida”. O cair do dia e a entrada na noite levam o eu-poético a refletir sobre o ocaso da existência e a premência da morte, com a qual também “se esvaem as cenas coloridas da vida”. A negatividade estética do nosso motivo encontra-se, nessa canção, diretamente ligada à terceira objeção à mímese da noite. Esta nos conduz, como

²⁸³ “Londres teve lâmpadas a gás nas ruas em 1807, Baltimore em 1816, Paris em 1819, Berlim em 1826” [A. Alvarez (1996: 30)]. Já a iluminação elétrica urbana é inaugurada por Edison em Nova Iorque, no ano de 1882.

²⁸⁴ *Op. cit.* 228.

²⁸⁵ “Veja, chame a estrela d’alva: pois quando irrompe o dia / só então se vê bem o que é belo ou não.” *O peregrino querubínico*, livro II, § 194. Silesius (2005: 118).

²⁸⁶ Optamos por utilizar como padrão ao longo da tese o termo “noitinha” para traduzir *Abend, soir, evening*, momentos correspondentes à “*prima noche*” que compõe o período noturno em João da Cruz (*Subida do Monte Carmelo*, livro I, cap. II, §5).

aproximação simbólica à morte e ao não-ser, à anulação das sensações, implícita no descanso definitivo.

O poema *Die Nacht*, escrito por Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812-1864) e musicado por Richard Strauss, também explora a eliminação da beleza pela noite. Quando esta surge, apagam-se atrativos visuais como as cores, as formas e os contornos. A redução dos estímulos estéticos encontra-se associada à “ameaça da sombra”²⁸⁷, que, na percepção do eu-lírico, seria capaz de engolir sua amada. Portanto, a invisibilidade noturna poderia remeter, novamente, à supressão tanto da proximidade humana quanto da vida. Visitemos aqui este belo poema:

*Aus dem Walde tritt die Nacht,
Aus den Bäumen schleicht sie leise,
Schaut sich um im weitem Kreise,
Nun gib acht.*

*Alle Lichter dieser Welt,
Alle Blumen, alle Farben
Löscht sie aus und stiehlt die Garben
Weg vom Feld.*

*Alles nimmt sie, was nur hold,
Nimmt das Silber weg des Stromes,
Nimmt vom Kupferdach des Domes,
Weg das Gold.*

*Ausgeplündert steht der Strauch,
Rücke näher, Seel an Seele;
O die Nacht, mir bangt, sie stehle
Dich mir auch.²⁸⁸*

Já na filosofia, parece-nos bastante sugestivo o fato de a estética do séc. XVIII ter associado o registro noturno não ao belo, mas sim ao sublime. Talvez reflitam nesta

²⁸⁷ Referência ao célebre poema de Mallarmé, *Quand l'ombre menaça*.

²⁸⁸ “Do bosque emerge a noite, / das árvores se introduz sorrateira, / observa num círculo amplo / fica atento! // Todas as luzes deste mundo, / todas as flores, / todas as cores ela apaga / e rouba os feixes do campo. // Tudo o que é belo ela leva, / leva o prateado dos rios, / o dourado / do telhado de cobre das catedrais. // Saqueado fica o arbusto, / Chega mais perto, alma contra alma, / Oh, a noite me apavora, / Ela também pode roubar-te de mim.” Grande parte dos textos originais das canções que coletamos ao longo da pesquisa foi extraída do site <<http://www.recmusic.org/lieder/>>, “The Lied, art song, and choral text archive”, mantido por Emily Ezust. No entanto, não reproduzimos em nosso trabalho nenhuma das traduções fornecidas pelo site.

classificação menos os preconceitos culturais identificados que as próprias características fenomenológicas da noite. A categoria do belo dificilmente poderia incluir o que não possui adornos, cores claras e vívidas, leveza e dimensões delimitadas. É assim que Kant, apoiando-se em muitas das ideias apresentadas por Burke em *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1ª versão: 1756, 2ª versão: 1759), afirma, em suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1763): “A noite é sublime, o dia é belo.”²⁸⁹

Contudo, ainda que o obscuro e o noturno não se “conformem” à beleza, ao associá-lo ao sublime, Burke e Kant reconhecem neles uma potencialidade emotiva. A esfera estética não admite apenas um prazer positivo (“*a positive pleasure*”²⁹⁰). Também o ameaçador, o terrível, o não inteligível, o sentimento de vazio são capazes de provocar uma modalidade particular de deleite (“*a delightful horror*”²⁹¹).

Anuncia-se, neste momento, o último capítulo desta primeira parte. Ao apresentar o tema do sublime, deparamo-nos com a possibilidade de valorização estética do motivo da noite e da escuridão. Os paradoxos de uma arte noturna começam a se dissolver...

²⁸⁹ I. Kant (2004: 5).

²⁹⁰ A oposição entre um prazer positivo e outro relativo, que se atinge mediante a privação da dor, é especialmente trabalhada por Burke nas seções III e IV da 1ª parte da *Investigação*. Cf. E. Burke (1757: 6-10).

²⁹¹ “*Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime*” [(*Op. cit.* 52), grifo nosso]. Esta mesma expressão aparece na seção VII da 4ª parte da *Investigação*, na qual Burke retoma a distinção entre o prazer positivo e essa espécie de deleite, que conta com a participação do horror e da dor em doses moderadas. Cf. *Op. cit.* 129.

3 Dissolução do problema: a descoberta da fecundidade noturna

Trägt nicht alles, was uns begeistert, die Farbe der Nacht?

Novalis. *Hinos à Noite*. Hino nº 4.²⁹²

A noite torna-se motivo artístico fecundo graças a dois diferentes movimentos, que, por vezes, se combinam. O primeiro deles diz respeito a uma reinterpretação e revalorização do fenômeno noturno, em especial de suas características privativas, predominantemente avaliadas de maneira pejorativa em nossa cultura. Já o segundo decorre de um afastamento em relação ao modelo artístico visual e mimético sobre o qual os paradoxos em questão se fundam e se acentuam.

Verificamos a presença destes dois movimentos, muitas vezes combinados, em alguns “lugares” fundamentais de apreciação e tematização do fenômeno e da imagem noturna na história ocidental. Nas **albas provençais** (I.3.1), representantes da mentalidade do “*gai saber*”, a noite torna-se positiva para o trovador que constata fontes não visuais do gozo e atenta à dimensão sonora de sua produção poética. Para a **pintura barroca** (I.3.2), influenciada pela mística espanhola do séc. XVI ou, ao menos, em sintonia com ela, as experiências mais íntimas e profundas se efetuam em meio a uma atmosfera imprecisa, simulada pela escuridão, pelo velamento e pela indeterminação das telas que, paradoxalmente, apontam para um além do ver. Na **teoria do sublime** (I.3.3), segundo a elaboração de Edmund Burke, a “domesticação artística do terrível”²⁹³ noturno resulta da revalorização de elementos percebidos na noite ou despertados pela noite. Estes podem ser atributos como “obscuro”, “vazio” e “não delimitado”, termo que se vincula igualmente à infinitude e à vastidão do céu noturno, ou sentimentos, como o medo²⁹⁴, o

²⁹² “Não carrega tudo aquilo que nos inspira a cor da Noite?” Novalis (1988: 20).

²⁹³ F. Nietzsche (2001: 56).

²⁹⁴ De acordo com Burke, o principal fator capaz de incrementar o medo é a inserção do sujeito na escuridão noturna. Cf. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Parte II, seções III e XIX.

“horror sagrado”²⁹⁵, a melancolia e o reconhecimento do mistério. Também a busca de imagens e ideias obscuras, que se afastam do ideal de clareza próprio às linguagens referenciais, favoreceria o novo estatuto concedido ao regime noturno na segunda metade do séc. XVIII. Ao longo do **romantismo** (I.3.4), seja em sua produção poética, seja em sua Filosofia da Natureza, observa-se uma das inversões mais radicais da oposição dia/noite dominante. O louvor ao período noturno em detrimento do diurno deve-se, em certa medida, à possibilidade de o primeiro representar, por sua “configuração” indeterminada, ilimitada e obscura, o que há de verdadeiramente pleno e significativo no cosmo e na existência humana. Mais que qualquer imagem determinada, o indeterminado noturno poderia evocar a fecundidade que resguarda múltiplas possibilidades, como a fecundidade da origem, do mundo onírico, da subjetividade. A diluição dos contornos dos “habitantes da noite”, assim como da separação entre estes e o sujeito que os percebe, também é especialmente valorizada pelo séc. XIX, que busca o estado indissociado primordial, a fusão erótica e mística. Estes elementos também participam da proposta artística romântica, que, ao privilegiar o fundo escuro da interioridade, se distancia do modelo mimético voltado aos fenômenos exteriores, para o qual a noite se apresenta aos olhos como realidade esvaziada. Como destacamos nesta síntese, alguns dos motivos responsáveis pela valorização do noturno nos “lugares” citados já se encontram na **tradição mística** (I.3.5). Para muitos místicos, pertencentes tanto ao cristianismo quanto ao islamismo e em sintonia com uma teologia negativa, predicados noturnos como “amorfo, inqualificável”²⁹⁶, “incolor, informe e intangível”²⁹⁷ mostram-se aplicáveis não só ao nível infrarracional, mas também à fecundidade máxima, ou seja, à Unidade divina. Contribui para a escuridão do Princípio supraessencial nossa incapacidade de desvendá-lo, por completo, à luz da razão. E o caráter intangível não pertence apenas ao Absoluto, mas também à experiência – por isso, noturna – de quem a ele se aproxima. Além disso, devemos recordar que, de modo semelhante aos pintores barrocos, aos poetas do

²⁹⁵ E. Burke (1993: 76).

²⁹⁶ V. Jankélévitch (1986: 181).

²⁹⁷ *Op. cit.* 115.

sublime e aos artistas românticos, os místicos da obscuridade tampouco perseguem as representações precisas, que pouco valem para nos aproximar do que é destituído de traços sensíveis, ao que não pode ser rastreado (*anexikhiaston*²⁹⁸).

Somente após examinar estes cinco “lugares”, concentrar-nos-emos especificamente no **pensamento de Vladimir Jankélévitch** (I.3.6), que, ao efetuar singular reinterpretação da mística e ao observar a potencialidade artístico-musical do nosso motivo no séc. XIX, termina por conferir plena positividade à imagem e à experiência noturna. A essa altura, a filosofia jankélévitchiana, que nos guiará ao longo de toda a segunda parte da pesquisa, fornecerá os conceitos necessários para a formulação da nossa hipótese. Além disso, permitirá o reconhecimento e a enunciação de um sétimo “lugar” ao qual não se aplica a suposta esterilidade do noturno.

3.1 Um exemplo de exceção: a alba provençal

Começamos este capítulo por um exemplo de exceção: o gênero poético alba, escrito em Provença entre os sécs. XI e XIII. Exceção, primeiramente, no contexto deste trabalho, pois, embora também valorize de modo positivo a experiência noturna, a alba não vincula a noite a realidades que, envolvidas por certo grau de mistério, ultrapassam o representável, como ocorre em relação aos demais “lugares” a serem aqui examinados. Exceção, em segundo lugar, em referência à produção poética na qual se inscreve, seja em termos quantitativos, seja em seu argumento. Somente “dezenove albas escritas em provençal (a língua literária do sul da França na Alta Idade Média)”²⁹⁹ figuram em meio aos mais de 2.500 poemas dos trovadores que até nós chegaram. E, de toda essa produção, o gênero predominante, a *canso*, se caracteriza como “poema do amor

²⁹⁸ Jankélévitch menciona este termo em *Philosophie première* (1986: 117), remetendo-se à sua utilização por João Crisóstomo, que o vincula à natureza radicalmente inacessível do “Supremo positivo”. Cabe acrescentar que este termo já havia sido empregado nas cartas paulinas, em Rm 11, 33 e em Ef 3, 8, na qual aparece nitidamente associado à dimensão do inefável jankélévitchiano, uma vez que se refere ao caráter inescrutável da “riqueza de Cristo”.

²⁹⁹ J. Saville (1974: 2).

desesperado, interminável e frustrado de um amante humilde e fiel por uma senhora nobre e inacessível”³⁰⁰, enquanto a alba canta o amor consumado.

A alba trovadoresca, da qual se originam gêneros similares em outras partes da Europa (a *aube* no norte da França e o *tageliet* ou *tagewise* no baixo-médio-alemão), desenvolve-se sobre trama e ambientação constantes. Dela costumam participar três personagens: o eu-poético, a amiga ou o amigo (no caso de um eu-poético feminino) e o vigia. O cenário é noturno e a iminência da aurora conduz o “drama” do poema: a chegada do sol, anunciada pelo vigia ou, em alguns casos, pelo canto de um pássaro, exige a separação dos amantes, cuja união ilícita não se pode mostrar à luz do dia.³⁰¹

Este argumento leva o poeta a rechaçar o amanhecer e a desejar a permanência da noite. É nela que se manifestam os sentimentos mais intensos, os valores mais verdadeiros, experimentados pela união amorosa e escondido pelas convenções sociais diurnas, limitadas e ilusórias.³⁰² Posição que subverte a moralidade cristã do período e o repertório simbólico que a acompanha, expressos, de modo paradigmático, nos hinos matinais de Ambrósio e Prudêncio, intencionalmente parodiados pelos poetas das albas, de acordo com Saville.

Tais aspectos podem ser constatados, de modo bastante explícito, no poema composto por trovadora anônima do séc. XII, *En un vergier, suetz fuelha d'albespi* (“Num pomar, sob folha de espinheiro”), cuja segunda estrofe aqui reproduzimos:

³⁰⁰ *Op. cit.* 2.

³⁰¹ Identificamos duas passagens, na obra de Jankélévitch, em que o filósofo se refere, ainda que de passagem, às albas provençais. Em *Debussy et le mystère*, a “angústia da alvorada”, experimentada pelo trovador, aparece como *pendant* da “angústia do meio-dia”, que permeia o fim do quarto ato de *Pelléas et Mélisande* [Cf. V. Jankélévitch (1949: 77)]. No ensaio *De l'aube à midi*, o poeta do gênero alba é mencionado no momento em que Jankélévitch descreve a personalidade positiva e vigorosa do compositor Rimsky-Korsakov: “ele não possui o hábito, Nikolay Andreyevitch, de contemplar as coisas que ficaram para trás; ele não possui, como os trovadores, a fobia da aurora nem, como os decadentes, a angústia do verão; junto às aves noturnas ele não aguarda, agoniado, o grito do vigia que porá fim aos amores ilegais, e muito menos possui o gosto do outono e do declínio”. V. Jankélévitch (1988: 118).

³⁰² Cf. J. Saville (1974: 89-90).

*Plagues a Dieu ja la nueitz non falhis,
Ni·l mieus amicz lonc de mi no·s partis,
Ni la gayta iorn ni alba no vis!
Oy Dieus! oy Dieus! de l'alba tan tost ve!*³⁰³

Observamos que, neste caso, a paráfrase deveria soar extremamente subversiva para a ortodoxia medieval cristã. Como nos mostra a última estrofe do *Hymnus ad galli cantum*, de Prudêncio, é legítimo recorrer a Cristo quando se tem como desejo a libertação das “correntes da noite” (“*noctis vincula*”) e a aproximação aos raios da manhã. Por outro lado, o Deus tradicionalmente associado à luz poderia ser invocado por um dos “seguidores da noite” (“*noctis satellites*”³⁰⁴), que, por sua corrupção moral e apego aos prazeres da carne, manifestam aversão ou temor em relação à chegada do dia?

Percebe-se, assim, que a inversão da valorização da imagem noturna³⁰⁵ se torna possível pela interpretação positiva de algo que também a mentalidade cristã do período associa à noite, porém condena: a intimidade sexual e o adultério. Por conseguinte, no gênero alba, uma inversão ou subversão de ordem moral acompanha outra de ordem simbólica.

Apesar de toda a diferença que observaremos entre este primeiro “lugar” e os que o seguem, podemos extrair dele elementos valiosos para nosso estudo. A alba, expressão do *gai savoir*, subentende que a experiência noturna não “nos priva do uso dos sentidos”, mas, pelo contrário, estimula a sensibilidade, propicia o gozo. Por esta razão, entra em cena como motivo e momento privilegiado. Não é de se espantar que aquele que experimenta a fecundidade da noite seja, neste contexto, o trovador, artista sensível à

³⁰³ “Que pudesse agradar a Deus que a noite nunca cessasse / e que meu amigo para longe de mim nunca partisse / e que o vigia nem dia nem aurora visse! / Oh, Deus, oh, Deus, quão cedo chega a aurora!”

³⁰⁴ *Hymnus ad galli cantum*. 11ª estrofe.

³⁰⁵ Tal inversão pode ser observada, na poesia provençal, não só no gênero alba, mas também num segundo gênero mais tardio, provavelmente derivado do primeiro: a serena. Neste, temporalmente encenado no momento antípoda da alba, “o amante passa o dia inteiro em agonia por ansiar pela chegada da noite, na qual será capaz de se reunir com sua dama” [J. Saville (1972: 90)]. O encontro programado para as horas noturnas o leva a “menosprezar o dia e seu brilho, que o separa do desejo de seu coração” [F. Hueffer (2000: 93)].

dimensão sonora (poética e musical)³⁰⁶, preservada e, até mesmo, intensificada no período noturno. Por fim, é importante observar que, embora tenhamos abordado um exemplo de exceção frente aos demais “lugares” que compõem este capítulo, o argumento característico à alba será assimilado por registros não estritamente materiais, como teremos a oportunidade de verificar em nossas passagens pelo romantismo e pela mística cristã.

3.2 A pintura barroca: velamento que evoca o infinito

Os pintores da alma requerem crepúsculo, noite, mutismo e vazio e imobilidade. A poesia da alma ama a noite, assim como a música se eleva melhor no silêncio; o canto do rouxinol é noturno e Homero cego. Bem o sabia Rembrandt, que o pintou de olhos vazios, como pintou o velho Saul a escutar, de olhar errante, a harpa de Davi. Há luzes que é preciso esgotar, para que delas nasçam outras, mais puras, e os pintores da espiritualidade são sempre um pouco os da obscuridade.

René Huyghe. *A arte e a alma*.³⁰⁷

O tom paródico e irônico das albas provençais contrasta, em muito, com os “tons” que recobrem as telas noturnas do período barroco. Seguindo Jankélévitch, que relaciona a técnica do claro-escuro, empregada por Rembrandt, Momper e Van der Neer, à eclosão de uma “sensibilidade noturna”³⁰⁸, identificamos a pintura barroca como um segundo lugar de valorização da obscuridade. À primeira vista, poderia parecer um tanto contraditório o fato de um meio artístico destinado à apreensão de cores, formas e contornos cultivar a escuridão. No entanto, como nos mostra Heinrich Wölfflin no último

³⁰⁶ À diferença da prática poética predominante na Modernidade, que valoriza a variação do conteúdo semântico do texto sobre um número limitado de formas, o trovador lida com uma parcela restrita de argumentos, apresentados em múltiplas construções de rimas, o que demonstra sua particular sensibilidade aos efeitos sonoros da poesia.

³⁰⁷ R. Huyghe (1960: 539).

³⁰⁸ V. Jankélévitch (1988: 230).

capítulo de seus *Conceitos fundamentais da História da Arte*, dedicado à oposição “clareza e obscuridade”, muitos exemplos da arte barroca “pressupõem – o que para a arte clássica constitui um paradoxo – que exista uma beleza do obscuro, sempre com a ressalva, é bem verdade, de que essa falta de clareza não chegue a ser inquietante.”³⁰⁹

Ao contrário do desenho do séc. XVI, no qual se verifica uma busca pela “clareza absoluta”, a pintura barroca, ao trabalhar com o obscurecimento das formas, “inclui em suas intenções artísticas a clareza relativa e até mesmo a indeterminação total.”³¹⁰ Este afastamento em relação a uma “visibilidade perfeita”³¹¹ se realiza no momento em que o artista evita a uniformidade da cor, a nitidez das formas, “o delineamento de figuras isoladas”³¹² e o reconhecimento das fisionomias das personagens retratadas.

Segundo Wölfflin, o artista barroco, seja ele pintor, gravurista, arquiteto ou escultor, identifica “uma beleza que tem as suas bases precisamente no que não pode ser percebido em sua totalidade; no misterioso, que nunca revela o seu rosto por inteiro; no irresolúvel, enfim, que a todo momento parece transformar-se.”³¹³ A descoberta de tal modalidade de beleza implica a constatação de que um prazer pode advir da apreciação do obscuro.³¹⁴ Como sintetiza o historiador da arte suíço, “não é verdade que o ser humano se compraz apenas com o que é absolutamente claro”³¹⁵. Também nos comovemos – e, talvez, ainda mais – pela imagem que “escapa, de algum modo, à

³⁰⁹ H. Wölfflin (2000: 307).

³¹⁰ *Op. cit.* 282.

³¹¹ *Op. cit.* 272.

³¹² *Op. cit.* 287.

³¹³ *Op. cit.* 303.

³¹⁴ Carlos Vidal, a cuja tese de doutorado recorreremos em nossos próximos parágrafos, constata que também na música do período barroco é possível identificar um gosto pelo obscuro. Ao lado das composições solares de Lully, encontram-se, no séc. XVII, gêneros musicais “como o *tombeau*, as *leçons de ténèbres* ou o *office de ténèbres*, na mais sombria escrita de compositores como Sainte Colombe, Filho, Marin Marais, Michel-Richard de Lalande, Louis e François Couperin, Visée ou Charpentier.” C. Vidal (2009: 360). Também integram esta mesma poética “os *Funerals ingleses* (em Henry Purcell)”. *Op. cit.* 261. É interessante observar que as *leçons de ténèbres*, populares no período barroco, remontam aos ofícios medievais e implicam uma ambientação noturna. O texto destas composições é extraído das *Lamentações de Jeremias*, em cujo início o profeta narra o sofrimento de uma Jerusalém personificada, que “chora pela noite adentro” (Lm 1, 2) pelo domínio babilônico.

³¹⁵ C. Vidal (2009: 304).

compreensão total”³¹⁶. Posição que mais uma vez contraria a concepção renascentista, para a qual, nas palavras do teórico Alberti (1404-1472), “há algo de aberrante e de monstruoso no prazer pelo sombrio.”³¹⁷

Esta nova concepção estética repercute na exploração pictórica da noite, ambiente que, quando retratado pelos artistas renascentistas, adquiria certa artificialidade ao ser destituído, graças a um ideal de clareza, da obscuridade e da indeterminação que o caracterizam. Como observa Wölfflin:

O Renascimento também retratou a noite. As figuras, nesse caso, também são mantidas em penumbra, mas resguarda-se a precisão formal de cada uma. No Barroco, ao contrário, as figuras confundem-se com a obscuridade geral, e suas formas são apenas vagamente sugeridas. O gosto barroco desenvolveu-se a ponto de considerar bela essa clareza relativa.³¹⁸

De acordo com nossa pesquisa, poderíamos dizer que o barroco, além de propiciar uma evocação mais “fidedigna” da noite, encontra nesse momento do dia rico cenário para suas telas. O velamento parcial resultante da luminosidade noturna – e também das luzes artificiais emitidas em ambientes interiores – encontra-se em natural consonância com a “nitidez velada”³¹⁹ valorizada pelos artistas da época.

Portanto, torna-se compreensível a profusão de telas noturnas no barroco e no período que o antecede. No prefácio da obra *L'âge d'or du nocturne*, Paulette Choné identifica uma atenção artística pela noite que, nas regiões da Lombardia e Emília (Itália setentrional), remonta à década de 1560, e, em Roma, ao ano de 1590. Tal atenção ou, até mesmo, “obsessão noturna”³²⁰, já aparece em Parmigianino, passa por Luca Cambiaso, Caravaggio, Bellange e se estende “aos gravadores do Norte, de Goltzius à escola de Utrecht e a Rembrandt, para nos limitarmos a alguns nomes.”³²¹

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ P. Choné. “L’académie de la nuit”. In: *L’ÂGE D’OR du nocturne* (2001: 25). Paulette Choné “et al.”.

³¹⁸ H. Wölfflin (2000 : 277).

³¹⁹ *Op. cit.* 307.

³²⁰ P. Choné. “L’académie de la nuit”. In: *L’ÂGE D’OR du nocturne* (2001: 7). Paulette Choné “et al.”.

³²¹ *Op. cit.* 7-8.

Como Wölfflin, a pesquisadora francesa faz menção ao paradoxo que poderia estar contido na evocação pictórica da noite. O sombrio, o obscuro e o noturno oferecem ao pintor desafio semelhante àquele oferecido, segundo os antigos tratados de arte, pelos fenômenos atmosféricos e pelos “prodígios cósmicos como a tempestade e o dilúvio”³²². A seu modo, também a noite parece situar-se numa “espécie de para além da representação”³²³ e ultrapassar, assim, “os recursos da pintura”³²⁴.

No que concerne ao barroco, a paradoxal arte noturna torna-se via para a realização de outro paradoxo, buscado de modo intencional pela poética do período. Ao evocar a noite e o obscuro, uma arte construída sobre meio visual é capaz de se orientar a um plano que não se limita à visualidade. Em alguns casos, o noturno pictórico, em sintonia com a experiência da noite natural, refere-se a sentidos não visuais, como o tato, explorado com frequência pelas penumbras de Rembrandt.³²⁵ Em outros, o afastamento em relação à visualidade poderia remeter a um “contato” ou a uma realidade para além de todo o alcance sensível. A não visão sugere aproximação ao suprassensível. Não é com os olhos fechados que o apóstolo Paulo tem acesso à luminosidade e à voz de Cristo, segundo os *Atos dos Apóstolos* (At 9, 3-8) e a magnífica tela de Caravaggio?

Neste ponto, a poética barroca da obscuridade encontra-se com a mística cristã.³²⁶ Choné chega, até mesmo, a destacar a provável influência histórica dos textos de João da Cruz, descobertos e apreciados pelos conventos da Lorena, sobre a pintura de George de La Tour e a poesia de Henry Humbert, produzidas na primeira metade do séc. XVII, nessa mesma região. Em sua tese de doutorado *Invisibilidade da pintura: história de uma obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)*, Carlos Vidal observa a conotação espiritual da

³²² *Op. cit.* 26.

³²³ *Op. cit.* 25.

³²⁴ *Op. cit.* 26.

³²⁵ *A noiva judia, O retorno do filho pródigo, A profetiza Ana, Betsabé no banho, etc.*

³²⁶ Adiantamos aqui um dos “lugares” fundamentais de valorização da noite: a mística cristã da obscuridade. Embora suas raízes e um de seus principais representantes, João da Cruz, antecedam os mestres da pintura barroca mencionados, reservamos sua análise para um momento posterior deste percurso, uma vez que por meio da mística poderemos desembocar nos dois conceitos jankélévitchianos, aplicáveis à imagem noturna, sobre os quais nossa hipótese maior será formulada.

obscuridade nas obras de Caravaggio, admirador de Inácio de Loyola e Filipe Neri.³²⁷ Para o crítico português, as trevas caravaggianas afastam-se radicalmente do puro vazio e da pura ausência de forma, sendo capazes de nos “remeter para o infinito”³²⁸, para o “lugar” onde, segundo Salomão, Deus habitaria³²⁹.

Como na mística, a pintura noturna barroca, ao evocar o que excede o visível e o perceptível, lida com o irrepresentável, com o inexprimível, mesmo que ainda se construa como imagem. É o que nos mostra René Huyghe nesta bela passagem, na qual descobrimos a aproximação da poética barroca ao registro do inefável:

O reino do humano está na luz e no dia; o reino do divino começa com a noite, as suas trevas e o seu mistério, mas basta aceitá-lo e penetrar nele para que o iluminem inexprimíveis e indizíveis claridades. Foi o que Rembrandt fez.

Assim, a pintura, que, graças à luz, se consagrou à exploração do visível, pôde, ainda, mercê de uma outra luz, dar visão ao invisível; mas entramos, aí, no país da sombra e do mutismo, e tal como a luz aí é superada, também a verdadeira linguagem aí deve calar-se.³³⁰

Considerando os pontos apresentados ao longo deste esboço sobre a valorização barroca do obscuro, comprovamos a confluência – e, neste caso, a interdependência – dos dois movimentos responsáveis pela descoberta da fecundidade artística da experiência noturna. Em primeiro lugar, notamos que a noite e a obscuridade passam a ser especialmente apreciadas em virtude de algumas de suas características primárias, antes interpretadas de modo negativo. O velamento parcial, a indeterminação, a invisibilidade (ou a invisualidade, como prefere Carlos Vidal) revelam sua fecundidade estética e espiritual ao artista barroco. Em segundo lugar, este, ao afirmar um “princípio intelectual oposto à luz e harmonia clássicas”³³¹, que “contribui para a neutralização daquilo que o Renascimento herda do mundo grego, em termos do tratamento das figuras, do seu

³²⁷ Cf. C. Vidal (2009: 669-670).

³²⁸ *Op. cit.* 660.

³²⁹ “O Senhor declarou que habitaria na obscuridade.” (1Rs 8, 12). Lembrado por Vidal, este versículo poderia ser adicionado às passagens bíblicas que fundamentam a valorização mística do obscuro, citadas na sequência deste capítulo.

³³⁰ R. Huyghe (1960: 544).

³³¹ C. Vidal (2009: 658).

tempo e espaço”³³², funda novo modelo artístico no qual a ausência de clareza da noite não se encontra mais proscrita. Modelo que efetua, assim, uma revisão do conceito de beleza, ampliado para além do inteligível, do visível e do delimitado. Se o paradoxo da mímese noturna se mantém, de algum modo, para a arte barroca, ele é descoberto como desafiante “recurso” para a não menos paradoxal evocação plástica do não visível.

Além destes pontos, a leitura do capítulo de Wölfflin dedicado ao tema da “Clareza e obscuridade” nos mostra que a “sensibilidade noturna” característica ao barroco, ao contrário da “sensibilidade diurna” olímpica e renascentista, tende a valorizar o incompleto, o irresolúvel, o inapreensível, o “que se transforma continuamente”³³³. O barroco parece confirmar algo que trabalharemos no segundo capítulo da tese e que se apresenta como fundamental para o pensamento jankélévitchiano: o elo entre o âmbito noturno e a temporalidade. Elo que se contrapõe a outro, já abordado em nossa incursão pelo pensamento platônico: a afinidade entre o registro diurno-visual e a “representação de formas absolutamente estáveis”³³⁴ e estáticas. Portanto, segundo Wölfflin, o barroco efetua uma antecipação do impressionismo: realça o que escapa, o fugidio e, em certos casos, evoca atmosferas³³⁵, dentre as quais estaria incluída, como destaca Choné, a

³³² Ibidem. Esta passagem se refere, em seu contexto original, especificamente à obra de Caravaggio, porém aqui a estendemos a toda a poética barroca da obscuridade. No caso específico do pintor italiano, Vidal observa que até mesmo o componente luminoso de suas telas concorreria para o afastamento em relação à clareza buscada pela arte clássica. De acordo com o professor português, “a luz irreal de Caravaggio, paradoxalmente, é uma forma de obscurecimento, porque impede na pintura a existência de zonas de clareza -- e bastaria, para de tal nos certificarmos, encetar uma comparação entre os corpos lisos e sobreexpostos de Caravaggio e a carnação de Rubens, usando este uma luz uniforme que lhe permite definir visualmente a carne e, ao mesmo tempo, inventá-la através de uma agitação gestual/formal que nunca interessou ao pintor italiano. Ora, é também esta oposição caravagguesa à clareza dos detalhes das formas e da modelação (que resulta excessivamente marcada, ‘petrificada’, por vezes hierática) que faz da sua luz algo entre o visível e o invisível, não sendo um nem outro. E deparamos, de novo, com o caminho aberto à invisibilidade.” *Op. cit.* 657.

³³³ H. Wölfflin (2000: 305). O próprio Jankélévitch observa, no segundo volume de *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, que a técnica do *chiaroscuro* empregada pela pintura barroca poderia indicar o desejo de se incluir, na tela estática, uma experiência temporal: a luz que emerge e subitamente se desvanece na escuridão. Cf. V. Jankélévitch (1980b: 170).

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Rudolph Wittkower defende que em Caravaggio, um dos mestres do período aqui abordado, não encontramos uma pintura de atmosferas. Para que estas sejam obtidas, como ocorre no impressionismo ou nas telas de Ticiano e Rembrandt, o artista deve criar um efeito de dissolução. Em Caravaggio, ao contrário,

atmosfera noturna. Apesar de citados apenas de passagem por Jankélévitch em “Le nocturne”, perceberemos, ao longo da tese, que estes pontos se encontram em perfeita sintonia com a “sensibilidade noturna” expressa pela obra do filósofo francês.



Figura 4 Aert van der Neer (1604-1677). *Paisagem ao luar com vista para o rio Novo Amstel e o castelo Kostverloren* (1647). Graças a um novo modelo artístico que prefere a clareza relativa à clareza absoluta buscada pelos renascentistas, o ambiente noturno não só pode ser evocado de maneira mais fidedigna, como também se torna cenário de destaque para a pintura barroca.

as formas mostram-se “sólidas” e “impenetráveis” a uma luz que as isola, sem tocar ou matizar, segundo a expressão de Vidal, “a obscuridade circundante”. Cf. Vidal (2009: 661-662).

3.3 Edmund Burke e o sublime impacto do obscuro

Conforme anunciamos ao final do capítulo anterior, a estética da segunda metade do séc. XVIII não concebe o fenômeno ou o símbolo noturno “como a epítome de todos os valores negativos”³³⁶ e, assim, como experiência ou temática a ser evitada. Deste modo, caberia apresentá-la como um terceiro “lugar” de valorização do fenômeno e do símbolo noturno. Ao tomar contato com as chamadas dez “fontes do sublime” enunciadas por Edmund Burke em sua *Investigação*, percebemos que algumas delas poderiam ser concebidas como características da noite ou do céu noturno, motivo bastante explorado pela poesia e filosofia do período.³³⁷ Terror, obscuridade, privação, vastidão e magnificência são as fontes do sublime que, como já mostra nosso estudo, se verificam na experiência noturna. Sob esta perspectiva, a impossibilidade de se estabelecer delimitações não impede a fruição estética da noite. Muito pelo contrário, a infinitude e a grandiosidade que o ambiente e o céu noturno³³⁸ evocam são capazes de nos comover mais intensamente que as formas acabadas, definidas e de proporções reduzidas próprias ao belo. Compreende-se, assim, por que para Burke “o céu nublado é mais imponente do que o azul; e a noite, mais sublime e solene do que o dia.”³³⁹

Constatamos, em nossa elaboração do problema, que a não delimitação característica à experiência noturna abrange não só a ausência de contornos da noite como cenário ou ambiente, mas também a diluição das separações sujeito-objeto exigidas pelo modelo epistemológico e estético dominante. Este fator também contribuiria para a

³³⁶ J. Saville (1972: 90).

³³⁷ Jankélévitch cita como nota, em “Le nocturne”, a conclusão do texto de Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755): “O espetáculo do céu estrelado, numa noite límpida, proporciona uma satisfação que somente as almas nobres são capazes de experimentar” [apud Jankélévitch (1988: 245)]. Mais célebre que esta é a passagem da *Crítica da razão prática* (1788), em que o filósofo de Königsberg se inclui dentre as “almas nobres” ao afirmar: “Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre nova e crescente, quanto mais frequente e persistentemente a reflexão se ocupa com elas: o céu estrelado sobre mim e a lei moral em mim” [I. Kant (2003: 569)].

³³⁸ “Um céu estrelado, embora o vejamos com tanta frequência, não deixa de suscitar a ideia de grandiosidade” [E. Burke (1993: 84)].

³³⁹ *Op. cit.* 88.

sublimidade atribuída à noite pela estética burkiana. Isto porque é próprio ao sublime envolver, dominar, arrastar, sobrepujar quem o experimenta. Não conseguimos estabelecer uma relação calculada, distante e controlada quando somos impactados por ele.³⁴⁰ A ideia do sublime afasta-se, assim, de um modelo objetivo, diurno-visual, de apreensão de mundo, assim como a noite que a provoca.

Parece-nos que não só o segundo, mas também o terceiro obstáculo para o tratamento artístico da noite poderia ser reinterpretado pela teoria do sublime. Até mesmo as experiências vinculadas à privação, como “vazio, trevas, solidão e silêncio”³⁴¹, são geradoras de assombro. Elimina-se, portanto, a suposta esterilidade estética da noite, na qual se manifestam níveis reduzidos não só de luz, mas em certos casos, de sons e de contato humano.

É interessante observar que a fecundidade da experiência noturna talvez seja descoberta, nesse contexto, não no “objeto” que provoca a ideia ou o sentimento do sublime, mas no sujeito que se sente especialmente impactado por ele. Como veremos no capítulo II.5, a interioridade – “lugar” que, resguardado e escondido, não deixa de possuir uma configuração escura – é capaz de “extrair” algo até mesmo do que se encontra em parte esvaziado. Deste modo, a passagem de uma estética objetiva para outra de foco subjetivo poderia favorecer, portanto, a elevação do estatuto estético concedido à noite e à obscuridade.

Cabe indagar se, de fato, esta mudança repercutiria no tratamento da noite como motivo artístico, uma vez que, por influência kantiana, tendemos a associar o sublime a experiências decorrentes do contato direto com a natureza. Entretanto, mesmo se a valorização do noturno por sua sublimidade ocorresse, de início, no plano da apreensão natural, algo dela seria provavelmente absorvido pela arte, desejosa de propiciar, como a

³⁴⁰ De acordo com Burke, tal efeito é característico à paixão decorrente do sublime natural, o assombro (*astonishment*). Este é definido como o “estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados (*suspended*) por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção.” E. Burke (1993: 65).

³⁴¹ *Op. cit.* 76.

natureza, o assombro e a elevação da alma. Este fato se comprova, algumas décadas mais tarde, pela utilização recorrente do motivo noturno na pintura e na poesia românticas, em contextos nitidamente vinculados a tal categoria estética. Além disso, o próprio Burke, em continuidade com Pseudo-Longino, deixa claro que as ideias de privação podem ser utilizadas, em poemas, como *imagens* que conduzem ao sublime.

Após este esclarecimento, que comprova a revalorização da noite como experiência natural e motivo artístico, apresentaremos observação, feita por Pablo Oyarzún, em ocasião da defesa do projeto definitivo de tese. Segundo ele, a compreensão do sublime não só permitiria a eliminação dos paradoxos enunciados, mas faria da noite motivo ideal para a efetivação do sublime. Num modelo artístico que não se constrói sobre o registro do belo, da “forma formosa” e da mímese³⁴², os impedimentos tornam-se condição de possibilidade.

Esta observação pode ser inferida por alguns pontos trabalhados pelo próprio Oyarzún em *Razón del éxtasis: estudios sobre lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel*. Ao destacar “o privilégio que concede Burke, como possíveis causas do sublime, a todos os objetos e fenômenos que, em virtude de suas propriedades sensíveis, sobrepõem as capacidades humanas de delimitação perceptiva e de esclarecimento intelectual”³⁴³, o filósofo chileno parece nos indicar que a noite poderia estar incluída dentre os fenômenos privilegiados pelo esteta inglês.

A passagem citada nos permite concluir que não só os aspectos da não delimitação e do vazio, mas também o caráter incognoscível, indefinível, identificado no fenômeno noturno, seria valorizado positivamente pela estética do sublime. Este fator dá margem a um afastamento entre as esferas estética e epistemológica, que, como nos mostra Oyarzún, se encontram indissociadas quando a primeira concerne apenas à contemplação

³⁴² Como observaremos neste e nos demais contextos de valorização poética da noite, os paradoxos se dissolvem quando não mais se busca representá-la em termos miméticos. A resolução do problema só ocorre, portanto, quando substituímos os termos “representação” e “mímese” (da experiência ou do fenômeno noturno) por outros como “evocação”, “alusão”, “tematização”, “ambientação”, etc.

³⁴³ P. Oyarzún (2010: 72-73).

de belezas formais, fundamentadas racionalmente.³⁴⁴ Enquanto tal indissociação favorece a busca, no plano artístico, da luminosidade e da *claritas*, próprias ao caminho e à natureza da verdade, sua superação concederá nova “cor” ao obscuro.

Este, como já vimos, costuma simbolizar tanto o impedimento ao saber, às definições precisas, quanto a dimensão oculta da vida. E é justamente quando nos deparamos com o desconhecido, quando nos damos conta das limitações das nossas capacidades cognitivas, que somos tomados pelo mais alto grau de admiração (conclusão pressentida e explorada pela arte barroca). Assim, o obscuro, como sinônimo do misterioso e do indefinível, pode ser compreendido como o motivo sublime por excelência.

Mas como o âmbito do obscuro se “expressa” no artístico? Começamos a esboçar uma resposta para esta pergunta, que sintetiza nosso problema condutor: o obscuro manifesta-se na arte, sem se anular, por via não referencial.

Por este motivo, “a clareza das imagens” é considerada por Burke “tão pouco necessária para incitar as paixões que se pode prescindir desse auxílio”³⁴⁵. Não só se pode, como também se deve prescindir dele, pois “uma grande clareza (...) é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo”³⁴⁶.

A busca da não referencialidade acaba por estabelecer uma diferença no que diz respeito ao potencial de cada expressão artística para o sublime. Como o abade Dubos, Burke considera que a pintura figurativa do período representa seus temas com maior clareza que a poesia³⁴⁷. Contudo, como já era de se esperar, esta característica não “dá à pintura a preferência sobre a poesia no que concerne à incitação das paixões”³⁴⁸, como propunha o religioso francês. As razões dessa nova “hierarquia” são definidas por Oyarzún, no momento em que examina essas mesmas passagens da *Investigação*:

³⁴⁴ Cf. *Op. cit.* 13, nota 6.

³⁴⁵ E. Burke (1993: 68).

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Cf. Parte II, seção IV.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Com esta exegese, Burke distingue nitidamente a poesia da pintura e, em geral, das artes plásticas, que são tributárias da natureza por via da imitação, isto é, da produção de imagens correspondentes a uma realidade conhecida. É a poesia, arte não estritamente imitativa (Cf. V, VI), que pode nos colocar ante o desconhecido, e é “nosso desconhecimento das coisas que dá origem a toda e qualquer admiração de nossa parte e principalmente incita nossas paixões” (II, IV).³⁴⁹

Esta posição afeta diretamente o tema central de nosso estudo. Ainda na seção IV, da segunda parte da *Investigação*, Burke considera a poesia, dotada de maior grau de “obscuridade”, como expressão mais apta que a pintura para evocar motivos obscuros. Seu exemplo é um trecho do livro de Jó (Jó 4, 13-17), em que Elifaz de Temã, amigo do protagonista, narra a ele uma “visão noturna de pesadelo” (Jó 4, 13). Esta “visão” diante da escuridão sagrada, cujo rosto não se vê, mas cuja voz ainda se pode escutar, só nos impressiona e aterroriza de fato quando abordada poeticamente.³⁵⁰ Isto porque, ao contrário da pintura, a poesia não dá à visão formas e contornos, não “apaga” seu mistério. Além disso, causa suspense, não revela, de modo imediato, o motivo que atemoriza o narrador.

Concluimos que, para Burke, a invisibilidade e a inscrição na temporalidade fazem da poesia a expressão mais condizente com o obscuro. No entanto, estas características não são exclusivas a ela: também se manifestam – talvez de forma mais acentuada – na arte musical.

O filósofo inglês demonstra ter consciência dos “efeitos reconhecidos e poderosos da música instrumental”³⁵¹, especialmente afastada da “clareza das imagens”. Contudo, a não referencialidade da música não basta, nesse contexto, para situá-la acima da poesia. Talvez porque o principal propulsor do sublime ainda sejam as “ideias”, mesmo que estas

³⁴⁹ P. Oyarzún (2010: 84).

³⁵⁰ Subentende-se, nessa passagem, que Burke classifica o livro de Jó – ou ao menos a descrição da visão noturna citada – como texto poético. Percebe-se, pela leitura da *Investigação*, que nem toda a linguagem verbal se caracterizaria pelo mesmo nível de “obscuridade” que a poesia. Há também expressões “claras”, bem definidas, que, dizendo respeito ao entendimento, descrevem as coisas tais como são (Cf. Parte V, seção VII). Como veremos, a constatação de uma variação em termos de clareza (referencialidade) nas diferentes modalidades de arte e de utilização da linguagem, acompanhada de uma valorização das expressões mais “obscuras”, aproxima Burke à estética jankélévitchiana.

³⁵¹ E. Burke (1993: 68).

não se apresentem como “ideias determinadas”³⁵². É pela força da palavra que, segundo Burke, se comunicam as paixões e se apresentam ao ser humano conceitos que extrapolam a experiência sensível, “como Deus, anjos, demônios, céu e inferno”³⁵³. Estes termos, assim como outros que compõem a esfera do sublime (temor, morte, vazio, infinitude, solidão, destinação humana), apontam os conteúdos ético-religiosos que envolvem a categoria desde Pseudo-Longino, conteúdos que, em certo sentido, a pura abstração musical não poderia comunicar.

Nosso apanhado sobre o sublime em suas possíveis conexões com a experiência noturna nos revela alguns dos motivos pelos quais esta pode ser “enaltecida” esteticamente. São eles:

- 1) A compreensão positiva do amorfo, do não delimitado e da indissociação sujeito-objeto;
- 2) A descoberta de uma fecundidade nos temas relacionados à privação, capazes de comover o sujeito que os experimenta;
- 3) A busca de um meio de expressão não referencial, indeterminado, que conserve e até mesmo realce o lado misterioso da experiência humana;
- 4) E, associada ao ponto anterior, a valorização das artes que se afastam da visualidade e de uma proposta mimética.

Esta enumeração esquemática nos permite visualizar que, como ocorre em relação à pintura barroca, a noite é exaltada por Burke graças a uma interpretação positiva de suas características fenomenológicas (pontos 1, 2 e 3) e à sua afinidade com certo modelo artístico específico (pontos 3 e 4).

³⁵² P. Oyarzún (2010: 85).

³⁵³ E. Burke (1993: 179).

Embora não tenha sido tratada pelo autor central da nossa pesquisa, a valorização da noite e do obscuro pela teoria clássica do sublime prenuncia a radical “conversão” do estatuto estético do noturno, que se efetuará algumas décadas mais tarde, em pleno romantismo.

3.4 O romantismo: “longe dos reinos da luz”

À claridade do Século da Ilustração, que nada deixava em sombra, [os românticos] preferem os noturnos. Descubrem o poder e o feitiço das trevas propícias ao recolhimento, ao sonho, como a penumbra das catedrais góticas. Sua divisa não é a de Goethe agonizante: Mehr Licht (Mais luz), mas, ao contrário, Weg aus der lichten Reichen (Longe do reino da luz). O lado noturno da Natureza (Die Nachtseite der Natur) agrada àquelas almas dolentes e hipersensíveis mais que a ofuscante claridade do dia. A ave que poderia servir de símbolo aos românticos não é a águia de Júpiter, que olha, sem pestanejar, o Sol de frente, mas sim a coruja de Atena.

Louis Reau. *Las artes plásticas*.³⁵⁴

Identificamos, no séc. XIX, uma espécie de comprovação para o raciocínio condutor deste capítulo (e, assim, para nossa hipótese). A noite, ao ser concebida positivamente, potencializa-se como motivo artístico. Se a compreendemos como realidade fecunda, também descobriremos nela um motivo ou uma fonte de inspiração inesgotável. A supervalorização da experiência noturna, em certos momentos acompanhada pela desvalorização do diurno e do luminoso, permite, assim, que a “Noite mágica” se converta, no romantismo,

em um dos temas favoritos da pintura e da música, assim como da literatura. Aos Hinos à Noite, de Young, de Novalis, de Alfred de Musset, correspondem a paisagem lunar evocada por Prud'hon em sua alegoria de *A Justiça e a Vingança divinas perseguindo o*

³⁵⁴ L. Reau (1958: 11).

Crime, os crepúsculos e os luas do romântico alemão Friedrich e os Noturnos de Chopin.³⁵⁵

A “glorificação” romântica da noite é prenunciada não só pela arte barroca³⁵⁶, mas também por obras poéticas³⁵⁷ e, como já notamos, pela própria estética do Século das Luzes. Muitos artistas românticos parecem levar às últimas consequências as inversões da valorização dia/noite realizadas na segunda metade do século precedente. Para Burke, como já vimos, a obscuridade noturna é mais comovente que o azul do céu diurno e para Goethe, a noite é a mais bela metade da vida³⁵⁸. Estes pensamentos “preludiam em boa medida os desenvolvimentos do romantismo”³⁵⁹, no qual ecoa aos quatro ventos a exclamação de Novalis: “Como agora me parece pobre e pueril a luz: como é bem-vinda e abençoada a partida do dia!”³⁶⁰

Ao longo desta seção, destacaremos algumas causas gerais que concorrem para o elevado estatuto concedido a nosso motivo no séc. XIX.³⁶¹ Contudo, é importante observar que, se analisássemos separadamente diferentes artistas românticos,

³⁵⁵ Ibidem. Acrescentamos a esta breve listagem as seguintes obras poéticas e literárias de temática ou ambientação noturna, compostas no séc. XIX: *Contos noturnos*, de E. T. A. Hoffmann (1776-1822); *Canto notturno*, de Leopardi (1797-1837); *Vigílias de Boaventura*, de August Klingemann (1777-1831) e *Gaspard de la Nuit*, de Aloisius Bertrand (1807-1841). No campo musical, é necessário incluir os 18 *Noturnos* de John Field (1782-1837), criador do gênero noturno para piano.

³⁵⁶ “O barroco já havia conhecido e venerado os atributos da Noite, mas reservou-se aos românticos celebrar suas festas solenes e proclamar sua onipotência, seja por meio dos caprichos extravagantes de Boaventura ou dos hinos iniciáticos de Novalis.” M. Brion (1954: 216).

³⁵⁷ Poderíamos citar o poema do sacerdote irlandês Thomas Parnell, *A Night-Piece on Death*, publicado em 1722, como uma das obras que prenunciam o gosto romântico pela noite, motivo que, neste caso, se associa à reflexão sobre a morte e a imortalidade. Cf. P. van Tieghem (1958: 50-51).

³⁵⁸ “*Wie das Weib dem Mann gegeben / Als die schönste Hälfte war, / Ist die Nacht das halbe Leben / Und die schönste Hälfte zwar.*” (“Como a mulher foi dada ao homem / para ser sua mais bela metade / assim a noite é a metade da vida / e a mais bela a bem da verdade.”) Goethe, *Singet nicht in trauer Tönen*. Poema musicado por Schumann (Op. 98a, nº 7) e Hugo Wolf (Goethe Lieder, nº 8). Esta estrofe antecipa o tema reservado ao capítulo II.9, ao estabelecer paralelismo entre a noite e o feminino, por um lado, e o dia e o masculino, por outro.

³⁵⁹ P. Oyarzún (2010: 55).

³⁶⁰ Novalis (1988: 12-13), *Hinos à Noite*, Hino I.

³⁶¹ Este percurso pelo romantismo apoiar-se-á, fundamentalmente, nas seguintes obras: *L’âme romantique et le rêve*, de Albert Béguin; *Schumann et l’âme romantique*, de Marcel Brion; *El romanticismo en la literatura europea*, de Paul van Tieghem; *Goethe, Schiller y la época romántica*, de Alfredo Cahn; *Las artes plásticas*, de Louis Reau; além do ensaio “Le nocturne”, de V. Jankélévitch.

constataríamos que razões particulares poderiam levá-los a enaltecer o momento noturno. É o que nos faz perceber Albert Béguin em *L'âme romantique et le rêve*:

Pintores e poetas se comprazem em passeios solitários; mas cada um deles procura, ao fazê-los, satisfações diferentes. Brentano foi um daqueles que amaram a noite por essa fluidez que ela concede a todas as coisas e o outono pelo espetáculo de uma natureza agonizante e de linhas envolvidas pela bruma. Outros, como Jean Paul, apreciavam as metamorfoses imprevistas das formas, e a noite era para eles um tesouro de sensações inebriantes que se somavam às do dia. Outros ainda, como Novalis, buscavam esse distanciamento dos objetos terrestres, esse dobrar-se da alma sobre si mesma que a sombra propicia, e a noite exterior lhes servia de imagem e de símbolo para os abismos em que penetravam, graças a uma profunda concentração espiritual. Em Brentano, a paisagem noturna adquire outra qualidade: permanece paisagem e pintura, é procurada por sua cor, suas massas, seus claros-escuros e suas formas. Ninguém está mais longe que Brentano da visão mística dos *Hinos à Noite*, pois ninguém se encontra tão despido de toda a capacidade de magia voluntária. Mas está igualmente distante de Jean Paul e dos estados de embriaguez noturna nos quais este gênio voluptuoso espera, do espetáculo do universo, harmonias que façam vibrar todo o ser sensível; o que a noite concede a Brentano é, sobretudo, um prazer para os olhos e, ao mesmo tempo, um secreto bem-estar de alma que descobre uma realidade mais semelhante a si mesma, menos inacessível que aquela do pleno dia.³⁶²

Apesar destas particularidades, acreditamos que vários representantes (e seguidores) do romantismo se mostram atentos e sensíveis à noite graças a fatores constantes. Alguns destes são sintetizados por Marcel Brion, na seguinte passagem de *Schumann et l'âme romantique*:

Os românticos tinham o culto da Noite, porque ela é, como já disse, “o lugar das revelações”, mas também o reino do multiforme, do ilimitado, do indeterminado, da confusão das formas e da sua interpenetração. Para eles, a verdadeira luz é a escuridão profética, assim como os sonhos expõem a vida verdadeira do indivíduo, melhor que seus pensamentos ou seus atos diurnos.³⁶³

Convém começar nossa análise pela valorização do indeterminado, que, embora já presente na estética do sublime, adquire novas interpretações no séc. XIX. Como nos mostra Jankélévitch no ensaio “Le nocturne”, a indeterminação, vinculada à não dissociação, passa a ser interpretada sob perspectiva metafísica pela *Naturphilosophie* do

³⁶² A. Béguin (1937b: 241).

³⁶³ M. Brion (1954: 216).

período. Nela, a origem do cosmo e a própria natureza antecedem as definições, delimitações e disjunções que caracterizam o mundo civilizado. Assim, podem ser representados como uma espécie de “amálgama” noturna, “que preexiste às claras diferenças”³⁶⁴. Apesar de obscura, tal instância primordial é, para a Filosofia da Natureza do séc. XIX, extremamente positiva. Em primeiro lugar, concretiza o ideal romântico de superar as “disjunções que pesam sobre o homem moderno”³⁶⁵, de modo a alcançar “a indivisão do bem e do mal, da liberdade e da necessidade, da consciência e da natureza”³⁶⁶. Ideal que contrasta radicalmente com a perspectiva racionalista. Segundo Jankélévitch, enquanto “o dualismo cartesiano se dirigia espontaneamente às ‘naturezas simples’, isto é, às noções puras e sem mistura de nenhuma outra, o romantismo, em sentido oposto, se dirige às ‘naturezas mistas’”³⁶⁷, ao “para além obscuro no qual ainda se confundem o objeto e o eu, o cômico e o trágico, a ação e o entendimento”³⁶⁸. A obscuridade primigênia também é positiva por se afastar em muito do vazio. Como semente que fecunda a diversidade da vida, é escuridão “rica de todas as virtualidades da existência”, é “negro inqualificável” que recobre, “no seu manto de trevas, as qualidades multicores e a desordenada profusão policromática”³⁶⁹.

De modo semelhante, a noite escura natural contém e resguarda múltiplos seres, formas e cores. Assim, entrar na noite significa, para muitos autores do romantismo, encontrar um “testemunho para a origem dos tempos”³⁷⁰. Como sintetiza Béguin, a branda luminosidade do período noturno

não é simplesmente favorável a um suave devaneio: permite que as coisas saiam de sua organização corriqueira e que se reagrupem de acordo com uma ordem mais poética, isto é, de acordo com uma liberdade que responda à liberdade do espírito humano. O universo remonta a suas origens, antes do estabelecimento das formas e das espécies, recupera a indeterminação na qual tudo ainda se encontra na etapa do primeiro vir a ser.

³⁶⁴ V. Jankélévitch (1988: 227).

³⁶⁵ *Op. cit.* 226.

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ *Ibidem.*

³⁶⁸ *Op. cit.* 227.

³⁶⁹ *Op. cit.* 228.

³⁷⁰ *Op. cit.* 227.

Ante esse espetáculo, o espírito experimenta o saudável assombro que é o elemento natural da poesia: tudo é novo em si e fora de si, tudo se assemelha ao que fora no primeiro dia da criação.³⁷¹

Ao se identificar à origem, a noite pode ser compreendida como realidade mais fundamental e permanente. Observa Béguin que, para Novalis,

tudo o que nos exalta “leva as cores da Noite”; é ela a mãe do Dia, a fonte de seus esplendores: sem ela, o mundo da luz acabaria por se desfazer no espaço infinito. E foi a Noite quem enviou as criaturas ao mundo, para que o santifiquem pelo amor e “nele semeiem flores imperecíveis”: sem dúvida, todos estes pensamentos divinos ainda não estão maduros e “as pegadas de nossa revelação permanecem pouco numerosas”. Mas o poeta bem sabe: virá a hora em que o homem comunicará à Natureza sua certeza e em que o próprio Dia, tomado de fervente nostalgia, haverá de morrer.³⁷²

Além da noite, o romântico tende a conceber como extrato primário o inconsciente, também obscuro por seu caráter indeterminado e pela fusão de seus conteúdos. Afirma Béguin que, para o poeta e romancista Ludwig Tieck (1773-1853), um dos iniciadores do gosto pelo noturno nas letras alemãs, “o inconsciente é o fundo permanente, o dado proveniente do próprio nascimento e enriquecido pelas primeiras experiências, das quais a vida consciente beberá suas inspirações e sua energia, suas simpatias e seus temores”³⁷³. Jankélévitch confirma este ponto, ao contrapor as teorias relativas ao lado escuro da psique formuladas por Leibniz e pelo cientista e pintor alemão Carl Gustav Carus (1789-1869). De acordo com o filósofo contemporâneo,

para Leibniz, que raciocina em termos de cálculo diferencial, o inconsciente não é mais que uma consciência infinitesimal, como o mal, segundo a teodiceia, não é mais que um bem menor. Em posicionamento oposto, a primeira frase de C. G. Carus, em sua *Psyché*, vem a declarar a precedência do inconsciente. O princípio sinistro não é uma luz rarefeita, mas antes representa o ser fundamental que cada um de nós seria ou voltaria a ser ao menor descuido da polícia do entendimento.³⁷⁴

³⁷¹ A. Béguin (1937b: 89).

³⁷² *Op. cit.* 125.

³⁷³ *Op. cit.* 134.

³⁷⁴ V. Jankélévitch (1988: 256).

Curiosamente, o fundo do ser se manifesta com maior liberdade no fundo da noite, ambiente propício aos sonhos e delírios. Chegamos a uma das causas fundamentais para a valorização romântica do noturno: o vínculo entre este e a atividade onírica.

Junto com “a Noite, guardiã dos tesouros” e “o Inconsciente, santuário do nosso diálogo sagrado com a realidade suprema”, “o Sonho, em que se transfigura todo o espetáculo e em que toda a imagem se converte em símbolo e em linguagem mística”³⁷⁵, pode ser incluído entre os mitos próprios ao romantismo.

Por meio dos sonhos, que não obedecem às “restrições, alternativas e incompatibilidades”³⁷⁶ da vida diurna, o romântico é capaz de vislumbrar o momento original, que, como vimos, supera as dicotomias e corresponde a um estado de unidade, outro mito do período. Na Filosofia da Natureza de G. H. von Schubert (1780-1819), autor que dedica uma de suas obras aos *Aspectos noturnos das ciências naturais (Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft)*, “o sonho é um desses vestígios sobre os quais podemos fundar a esperança de uma reintegração futura com nosso estado primitivo”³⁷⁷. Esta ideia já se apresenta no pré-romantismo de K. P. Moritz (1756-1793), representante do movimento *Sturm und Drang*, para quem os sonhos manteriam relação com uma existência anterior, concebida como “confusão no grande Todo”³⁷⁸.

Trazendo consigo a dissolução do “eu isolado”, ou seja, da individualidade, a fusão na unidade, antecipada pelos sonhos, acarreta o rompimento com outra importante disjunção: a separação sujeito-objeto. Enquanto, no estado de vigília, “se estabelece uma distinção clara e convencional entre o que está em *nós* e o que está *fora de nós*”³⁷⁹, nos sonhos, as coisas e seres se mostram e se expressam como parte da nossa própria interioridade. É interessante como este efeito dos sonhos se identifica com um dos efeitos noturnos, que, como verificamos ao apresentar os atributos negativos da noite que

³⁷⁵ A. Béguin (1937a: 98).

³⁷⁶ V. Jankélévitch (1988: 247).

³⁷⁷ A. Béguin (1937a: 211).

³⁷⁸ *Op. cit.* 84.

³⁷⁹ *Op. cit.* 35-36.

dificultam sua mímese, gera a *indissociação* entre sujeito e objeto, claramente contrapostos e demarcados dentro de uma apreensão visual e diurna.³⁸⁰

Para alguns autores do romantismo, os sonhos são ainda capazes de abolir – ou ao menos questionar – a experiência cotidiana da temporalidade. Este aspecto contribui para o enaltecimento romântico da atividade onírica, uma vez que é constante, no séc. XIX, o desejo de se superar o tempo que nos aprisiona. Como observa Béguin, citando Carus, “a consciência do Tempo e do Espaço”, quando imersa nos sonhos,

desvanece-se igualmente, fato bastante compreensível, pois a alma, a Ideia divina que se manifesta na natureza, não conhece por si mesma nem o tempo nem o espaço. À medida que se retira da natureza e que se obscurece sua consciência do mundo manifesto, ela também vê se esfumar “a sucessão das ideias – ou seja, o tempo – e sua justaposição – ou seja, o espaço –, e em seu lugar permanece a unidade de todos os seres, que, desse momento em diante, formam um todo”.³⁸¹

No segundo *Hino à Noite*, Novalis também considera sem tempo (*zeitlos*) o reino noturno em que se sonha. “*Ewig ist die Dauer des Schlafs.*”³⁸² Não obstante, “mais” eterna que o sono, vivido em alternância com a vigília e, assim, na sucessão temporal, é a morte, comumente associada ao registro noturno. É ela que rompe definitivamente com as multiplicidades geradas não só pelo tempo, mas também pelo espaço, garantindo, assim, segundo Schubert, o “retorno ao UNO”³⁸³.

Deste modo, como nota Durand, concorre para a reabilitação da noite pelo imaginário romântico uma eufemização da morte.³⁸⁴ No caso de Novalis, tal processo se observa, de modo particular, no quinto e sexto *Hinos à Noite*, que recorrem diretamente ao cristianismo e às relações entre morte, redenção e ressurreição. De acordo com o eu-

³⁸⁰ Como observaremos na nota 746 (capítulo II.5), a relação sujeito-objeto que norteia nossa tradição epistemológica poderia ser fruto da transposição de uma sensação visual a uma atitude teórica.

³⁸¹ *Op. cit.* 258.

³⁸² Novalis (1988: 14).

³⁸³ A. Béguin (1937a: 226).

³⁸⁴ Cf. G. Durand (2006: 225-232).

lirico do poema, que, ao longo de uma jornada noturna, busca Sofia, a amada falecida, “na Morte nos foi anunciada a vida eterna, tu és a Morte, quem enfim nos torna inteiros”³⁸⁵.

É fundamental ressaltar que todos estes temas valorizados pelo romantismo – noite, inconsciente, sonhos, morte, assim como a fonte poética – remetem a algo escondido, com o qual não lidamos habitualmente e no qual reside o que há de mais pleno, belo, verdadeiro e significativo.

Assim, ao se aproximar de tais temas ou ao deixá-los se expressarem por si mesmos, o homem romântico descobre vias de acesso para “uma realidade cósmica mais profunda que aquela que se atinge no estado prosaico ou de vigília”³⁸⁶. É neste sentido que a noite é compreendida por Novalis como “ventre das revelações”³⁸⁷. Na natureza exterior, enquanto “o dia descobre a terra, a noite descortina os céus”³⁸⁸. E, no que concerne à natureza interior, “mais celestiais que as estrelas que cintilam nos parecem os olhos infinitos que abre em nós a Noite”³⁸⁹.

Estas epifanias pressupõem que, assim como o momento da origem, os “fundos” obscuros da noite, da alma e também da morte contenham algo a oferecer. A riqueza dos sonhos e da vida inconsciente, por exemplo, nos é confirmada pelo poeta, naturalista e filósofo romântico Henrik Steffens (1773-1848), para quem

junto ao claro discurso que chamamos vigília, continua outro discurso abafado... O esquecimento não é outra coisa senão a queda na infinita profundidade das trevas. Mas a vida humana está feita de alternâncias: assim como o sol nasce e se põe, a consciência se abisma em sua própria noite, *não como num caos vazio, mas em toda a plenitude de sua vida oculta...* O sonho é o profundo retorno da alma a si mesma.³⁹⁰

Esta passagem sugere importante ponto de afinidade entre o romantismo e a mística cristã, na qual também se empreende a busca pelo centro escuro da alma. Para

³⁸⁵ Novalis (1988: 30-31).

³⁸⁶ A. Béguin (1937a: 203).

³⁸⁷ “*Die Nacht ward der Offenbarungen mächtiger Schoß.*” *5º Hino à Noite*. Novalis (1988: 28).

³⁸⁸ Verso do Marquês de Maricá (1773-1848), utilizado como epígrafe do poema “Panteísmo”, de Álvares de Azevedo. Cf. F. J. S. Ramos (1954: 247).

³⁸⁹ *1º Hino à Noite*. Novalis (1988: 12-13).

³⁹⁰ A. Béguin (1937a: 145), grifo nosso.

que este se desvele, ainda que parcialmente, a consciência e o nosso modo mais corriqueiro de interpretar o mundo devem, em ambos os contextos, se apagar ou, ao menos, se transferir a um segundo plano. Este ponto de afinidade é observado por Béguin, que assim descreve uma das principais metas do homem romântico:

E é arrancando a alma dos dados do sentido e do intelecto – isto é, daquilo que, aos olhos dos pensadores do séc. XVIII, a constitui de maneira exclusiva –, que os românticos, como os místicos, esperam atingir o verdadeiro conhecimento, que se confunde com a salvação. O inconsciente já não é o quarto de despejo onde uma armadilha automática lança as ignomínias de nossa natureza individual, mas antes o “fundo da alma”, um centro ao qual devemos nos orientar para escapar de nosso isolamento. Desprendidos assim do indivíduo superficial, encontramos a verdadeira pessoa, que é a criatura considerada sob o ângulo de seu destino intemporal.³⁹¹

Ao lado da mencionada afinidade, Béguin nos faz notar um contraste entre a mística cristã e o romantismo. Neste, o centro do ser se identifica com a concepção em gestação do inconsciente, estranha à primeira. E é provável que a descoberta e a valorização do inconsciente pelo séc. XIX tenha repercutido na configuração onírica, mágica, atemorizante e fantástica de algumas noites românticas, como as noites de Tieck, configuração estranha às noites místicas.

De qualquer modo, os místicos e certos românticos compartilham a mesma convicção quanto à insuficiência das faculdades habituais na apreensão da “nossa verdadeira vida, aquela que realmente nos pertence e à qual pertencemos; aquela que se encontra, para além do ver e do sentir, na região central da alma onde nos confundimos com nossa essência eterna”³⁹². Além disso, como vimos, ambos estão de acordo quanto à necessidade de obscurecermos o que por ora nos parece luminoso, para, assim, efetuar uma aproximação ao obscuro no qual, de fato, reside a luz.

Como sintetiza Béguin, de acordo com a mentalidade romântica, “nossa aparente lucidez atual é uma noite profunda, e a verdadeira claridade nos é mais acessível

³⁹¹ *Op. cit.* 270-271.

³⁹² A. Béguin (1937b: 105).

justamente nos aspectos noturnos de nossa existência”³⁹³. Portanto, poderíamos pensar que a usual compreensão da consciência como o luminoso, responsável em grande medida pela desvalorização do obscuro, seria característica a um estágio inferior do (auto)conhecimento.³⁹⁴ Este raciocínio garante, em grande medida, a inversão axiológica da oposição dia/noite, verificada no séc. XIX e, como veremos, também na mística do séc. XVI.³⁹⁵

Em alguns textos românticos, a aproximação à mística se realiza de forma ainda mais contundente. Este é o caso dos *Hinos à Noite*, de Novalis, “obra-prima da poesia propriamente romântica”³⁹⁶, na qual

a Noite, o Sonho, Sofia confundem-se na ascensão exaltada que aniquila o universo, enfim abandonado, e não deixa na consciência outra presença que a de uma inexprimível promessa. Já não é nem apenas a única noite física, nem a noite interior na qual vivem as imagens de uma intuição, a única capaz de chegar ao fogo sagrado: são ambas a uma só vez e ainda mais: a Noite adquire enfim seu pleno valor místico; é para Novalis o mesmo que para Eckhart ou São João da Cruz: o reino do Ser, que se confunde com o reino do Nada, a eternidade por fim conquistada e cuja plenitude só se pode exprimir plenamente pela imagem da Ausência de toda a criatura, de toda a forma. E, no entanto, até nessa Noite, a mais despojada de imagens, o poeta, a quem seu amor entregou a chave do êxtase, vê ainda aparecer a única habitante desses lugares, Sofia.³⁹⁷

Dois pontos desta passagem merecem ser destacados. Em primeiro lugar, para Novalis, em sintonia com certa corrente da mística cristã, o vazio da noite poderia ser

³⁹³ A. Béguin (1937a: 138).

³⁹⁴ “É verdade que agora tudo o que há dentro de nós nos parece escuridão, caos informe, solidão; mas como tudo isto nos parecerá diferente quando estas trevas se dissiparem e o corpo escuro for descartado! Experimentaremos então um prazer ainda mais vivo, por nosso espírito ter se privado dele durante tão longo tempo” [A. Béguin (1937b: 108, grifo do autor)].

³⁹⁵ Contudo, Béguin destaca que apesar desta supervalorização do lado noturno da existência pelo romântico, o verdadeiro ideal do período seria atingir uma síntese entre os estados consciente e inconsciente, entre vigília e sono e, poderíamos acrescentar, entre luz e obscuridade. Segundo o autor, “enquanto o séc. XVIII concebia o progresso como um império que eleva o grau da luz consciente, os românticos o buscam numa conjunção de ambas as influências: aí se concretizará o apogeu humano” [A. Béguin (1937a: 148)]. Mesmo um apologista do noturno, do poético e do onírico do porte de Novalis espera pelo “dia em que o homem não cessará de velar e de dormir ao mesmo tempo” [A. Béguin (1937/II: 118)]. Este ponto expressa igualmente uma convergência entre o romantismo e a mística, que, como veremos, visa, a seu modo, à *coincidentia oppositorum*.

³⁹⁶ A. Béguin (1937b: 120-121).

³⁹⁷ *Op. cit.* 123.

interpretado como imagem da realidade mais fecunda, que excede todo o predicado e toda a determinação precisa. Neste sentido, o indeterminado noturno se afasta radicalmente do polo da esterilidade, identificando-se com o Absoluto que, por seu caráter inesgotável e intraduzível, não deixa de nos parecer obscuro.³⁹⁸ Como verificaremos mais adiante, a noite também pode ser compreendida como experiência inefável, adjetivo que não por acaso lhe foi atribuído por Novalis, no primeiro dos *Hinos* a ela dedicados.³⁹⁹

Em segundo lugar, Bégúin nos chama a atenção para o fato de que, nesse espaço de ausência, ainda se manifesta um encontro amoroso fantástico. Além de proporcionar a fusão com o todo, a noite mística e ao mesmo tempo natural⁴⁰⁰ costuma servir de cenário para a união entre os amantes. Cada um destes, ao se desligar dos entes exteriores, pode se dedicar por completo ao outro, que lhe aparece, na escuridão noturna, como o “único necessário”. Empregamos aqui esta expressão de cunho religioso propositalmente, pois nos *Hinos* de Novalis, a amada Sofia e o Cristo por vezes se confundem.⁴⁰¹

Deste modo, podemos concluir que, como ocorre na poesia dos trovadores, contribui para a glorificação da noite no séc. XIX um fator de natureza erótica. Contudo, como ressaltamos, o enlace noturno adquire, na poesia romântica, novos matizes, afasta-

³⁹⁸ Esclarece Bégúin que tal interpretação mística do motivo noturno não é uma constante no romantismo. Ao contrário de Novalis, “a ‘Noite’ não é para Hölderlin o reino sagrado das revelações, a imagem do Ser, diante da qual todas as criaturas diurnas nada são. Não lhe passa à mente tomar como símbolo do Absoluto a imagem da ausência de toda a forma, de toda a existência separada, como o fazem os místicos. Pelo contrário, a Noite simboliza para ele a longa época da história humana da qual os deuses se retiraram, e vive à espera da nova aurora que virá” (*Op. cit.* 36). Enquanto isso, para Jean Paul, em continuidade com a tradição mística, Deus se manifesta nas trevas, uma vez que não seríamos capazes de “encarar a suprema luz: é preciso morrer para conhecer” (*Op. cit.* 52).

³⁹⁹ “*Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht.*” (“Afasto-me em direção à santa, à inefável, à toda misteriosa Noite”). Novalis (1988: 10).

⁴⁰⁰ De acordo com Jankélévitch, no romantismo, “a noite na natureza não é mais uma alegoria da noite espiritual: estas duas noites não são mais que uma única e mesma noite” [V. Jankélévitch (1988: 266)].

⁴⁰¹ Jankélévitch observa que esta “confusão” ou fusão também pode ser compreendida como indício do culto romântico ao indeterminado: “As emoções gestadas pela noite na alma romântica são, em geral, emoções indeterminadas, sem causa particular. Emoções aterrorizantes, poderíamos dizer, sentimentos que são sempre um pouco mais que eles mesmos: religiosidade sensual, erotismo cristão, júbilo desesperado. Como o *pathos* de Chateaubriand, nos noturnos do *Gênio do cristianismo*, aparece, sucessivamente, estética e mística, assim não sabemos bem se é a Sofia ou a Jesus Cristo que se dirigem os Hinos à Noite” (*Op. cit.* 253-254).

se do plano meramente sensível, busca a transcendência e acolhe a morte: mudança que assinala a absorção e ressignificação de elementos próprios à visão de mundo cristã, parodiada pelo gênero provençal.

Além dos *Hinos à Noite*, vale citar outro exemplo emblemático do romantismo em que nosso motivo é valorizado como lugar da intimidade amorosa. Trata-se da segunda cena do segundo ato da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, na qual é explorado, sob a nova roupagem romântica, o argumento das albas. Na escuridão da noite, Tristão se encontra com a amada Isolda, casada com seu tio Marke, rei da Cornualha. Enquanto se dá o proibido encontro, Brangäne, criada da protagonista, faz as vezes do vigia, atenta ao despontar da aurora e às ameaças humanas. Como nas albas, a noite representa, para os amantes, o ambiente em que se expressa e se manifesta o sentimento mais intenso e verdadeiro. A ela se contrapõe o “falso brilho do dia, preso no seu enganoso cintilar”⁴⁰², regido por mentiras e falsos valores, como “honra e glória, poder e riqueza”⁴⁰³. Ao lado destes elementos já presentes no gênero medieval, encontramos temas e anseios românticos. A união sexual dos amantes é concebida como fusão com o todo⁴⁰⁴ e como “uma morte mística e literal”⁴⁰⁵.

Pelo exemplo de *Tristão e Isolda*, podemos constatar que os fatores responsáveis pela apreciação romântica da experiência noturna muitas vezes se entrelaçam. Dentre eles destacamos a valorização positiva do indeterminado; o desejo de se romper com a individualidade e com o tempo, para assim alcançar a unidade perdida (desejo que parece se concretizar com os sonhos e com a diluição das formas visuais no período noturno); a compreensão da noite como realidade eterna e primigênia; o interesse por realidades escondidas, profundas e, por conseguinte, obscuras, como os sonhos, o inconsciente e a

⁴⁰² R. Wagner (2011: 47). A inversão efetuada no segundo ato de *Tristão e Isolda*, que coloca o dia ao lado do enganoso e a noite ao lado do verdadeiro, ainda se verifica na literatura contemporânea. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago afirma que, nas horas noturnas, “tomam as coisas a sua verdadeira dimensão, são todas grandes, graves, pesadas, enganadora é sim a luz do dia, faz da vida uma sombra apenas recortada, só a noite é lúcida, porém o sono a vence, talvez para nosso sossego e descanso, paz à alma dos vivos” [J. Saramago (1988: 35)].

⁴⁰³ R. Wagner (2011: 48).

⁴⁰⁴ “... eu mesmo sou o mundo, sumido em um gozo sublime, na sagrada vida do amor (...)”. *Op. cit.* 50.

⁴⁰⁵ J. Saville (1972: 107).

vida poética, capazes de desvelar o que há de mais essencial na existência humana; a necessidade de se aproximar à “noite dos sentidos”, a fim de se conquistar um novo e mais pleno sentir; a eufemização da morte, arquetipicamente vinculada ao registro noturno; a percepção da noite como lugar da intimidade, seja com nossa interioridade⁴⁰⁶, seja com o divino, seja com o amante. Também contribui para a valorização do nosso motivo ao longo do séc. XIX a ênfase sobre o fantástico, presente nos sonhos e no romance de cavalaria, recuperado pelo romantismo alemão, e o retorno à natureza, que desperta o artista à infinitude do céu estrelado e às múltiplas luminosidades oferecidas pelo período noturno. Em razão do lugar de destaque ocupado pelo romantismo na valorização positiva do noturno e das possíveis influências da visão de mundo do séc. XIX sobre a filosofia jankélévitchiana, voltaremos a alguns desses fatores na segunda parte deste trabalho.

Concluimos novamente que a noite se eleva quando alguns dos seus atributos primários são reinterpretados. A indeterminação à qual nos conduz a escuridão noturna passa a ser concebida como instância superlativa da fertilidade. Remete à origem, supera a existência cotidiana, organizada sobre limitadas alternativas. Além da indeterminação, até mesmo o vazio comumente associado ao ambiente noturno é reavaliado. Em consonância com a mística cristã, alguns autores românticos encontram no espaço de ausência de estímulos visuais constituído pelas horas noturnas uma imagem do Todo (e um caminho para ele), que, ao não se restringir a configurações particulares e delimitadas, acaba por se identificar ao Nada fecundo.

A valorização dos sonhos também contribui para o rompimento de uma apreensão de mundo diurna e, assim, para a elevação do noturno. Vimos que, ao sonhar, dissolve-se a marcada separação sujeito-objeto que rege nosso modo predominante de perscrutar e

⁴⁰⁶ Este aspecto já havia sido explorado pela pintura barroca, como podemos observar especialmente em Georges de La Tour (1593-1652), autor de muitas telas em que a combinação entre a escuridão noturna e uma fonte artificial de luz propiciam cenários intimistas, atitudes reflexivas e meditativas.

apreciar o mundo. Além disso, o sonho, assim como a inspiração poética⁴⁰⁷, nos coloca numa posição de passividade e abandono que contrasta com o estado ativo, lúcido e alerta exigido pela vigília.

O interesse romântico pelos sonhos e pelos processos internos repercute, por sua vez, no modelo artístico idealizado e buscado no período. Segundo tal modelo, a criação não deve equivaler à composição de cópias precisas de objetos externos, mas sim se pautar, em conformidade com os sonhos, na riqueza que brota da interioridade. Defende o filósofo alemão Franz Xaver von Baader (1765-1841) que “é o sentido interior – e não o que copia o externo – o que ilumina a marcha do gênio; e *todo o artista, todo o autêntico poeta é vidente ou visionário*; cada poema, cada obra de arte verdadeira é o monumento de uma visão”⁴⁰⁸. Para a mentalidade romântica, esta concepção também se aplica a uma expressão artística diretamente atrelada à imagem: a pintura. É o que verificamos na seguinte recomendação de Friedrich (1774-1840): “Fecha teus olhos físicos para que, primeiramente, vejas teus quadros com o olho do espírito. Em seguida, faz com que se manifeste no dia *o que viste em tua noite*, para que sua ação se exerça, em troca, sobre outros seres, do exterior ao interior”⁴⁰⁹.

Estas passagens nos mostram como dentro de um modelo artístico não mimético e de ênfase na subjetividade, o recôndito noturno pode ser especialmente assimilado e evocado. Sobretudo quando a noite simboliza o vazio pleno do inefável. Encerramos esta abordagem do romantismo com um fragmento de Novalis, que, ao declarar explicitamente a afinidade entre o místico e o poeta romântico, nos conduz ao próximo “lugar” de valorização da noite e da obscuridade. Afinidade de ideias e de buscas que, provavelmente, concorre para a projeção do motivo noturno tanto na mística quanto no romantismo.

⁴⁰⁷ “Na poesia, como no sonho, a beleza, a imagem reveladora não são nossa obra, não pertencem ao plano da elaboração consciente. O poeta e o sonhador são passivos: escutam a linguagem de uma voz que lhes é interior e, no entanto, estranha, que se eleva de suas profundidades, sem que eles possam fazer outra coisa senão recebê-la como o eco de um discurso divino.” A. Béguin (1937b: 81).

⁴⁰⁸ Franz von Baader apud A. Béguin (1937a: 141), grifo do autor.

⁴⁰⁹ Friedrich apud A. Béguin (*Op. cit.* 233), grifo do autor.

A poesia é representação da alma, do mundo interior em sua totalidade. Seus intermediários, as palavras, já o indicam, pois são a manifestação exterior desse reino profundo.

O sentido poético possui certamente muitos pontos em comum com o sentido místico. (...) Representa o irrepresentável. *Vê o invisível, sente o insensível, etc. (...) O poeta é literalmente insensato*; por outro lado, tudo ocorre dentro dele. É, ao pé da letra, sujeito e objeto ao mesmo tempo, alma e universo. Daí o caráter infinito, eterno de um bom poema.⁴¹⁰

3.5 A mística e a escuridão hiperônica

Por tres cosas podemos decir que se llama noche este tránsito que hace el alma a la unión de Dios.

(...)

La tercera, por parte del término adonde va, que es Dios, el cual, ni más ni menos, es noche oscura para el alma en esta vida.

João da Cruz. *Subida do Monte Carmelo*, livro I, cap. 2, § 1⁴¹¹

Ao abordar as artes plásticas dos sécs. XVI e XVII e o movimento romântico, deparamo-nos com a mística cristã. Nesta quinta esfera apresentada em nosso percurso, confluem para a valorização do obscuro noturno alguns dos motivos até aqui examinados. No poema da *Noite escura*, de João da Cruz, observa-se que a noite é exaltada por sugerir o espaço privilegiado de encontro e união amorosa⁴¹² entre a alma do eu-lírico (a amada) e o divino (o Amado). Transposta a contexto espiritual, a riqueza da experiência erótica noturna permitirá, uma vez mais, a inversão axiológica da tradicional oposição

⁴¹⁰ Novalis apud A. Béguin (1937b: 113), grifo do autor.

⁴¹¹ João da Cruz (2000: 163).

⁴¹² A ligação entre o ambiente noturno e a intimidade afetiva, universalmente verificada no imaginário e na experiência humana, também se expressa em um texto bíblico, o Cântico dos Cânticos, livro poético que, como veremos no capítulo II.5, situa no cenário noturno momentos-chave de encontro e desencontro entre os amantes.

dia/noite.⁴¹³ É assim que um dos maiores nomes da mística cristã poderá cantar, como os trovadores que o antecederam por alguns séculos:

*¡Oh noche que guiaste!
¡oh noche amable más que el alborada!
¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!*⁴¹⁴

Mas não só por concorrer ao matrimônio espiritual a noite se torna fecunda para a mística.⁴¹⁵ Constataremos que, nesta esfera, assim como no contexto do sublime, contribui para a positividade da noite uma nova interpretação de suas características constitutivas, que, neste caso, seriam partilhadas pelo Absoluto. Para uma tradição que remonta a Gregório de Nissa e à teologia mística de Pseudo-Dionísio Areopagita, a noite e a escuridão podem ser ressignificadas ao servirem de “imagem” para aquele que não possui nenhuma imagem. De certo modo, a obscuridade revela-se adequada para evocar a divindade que se encontra para além de qualquer determinação e delimitação sensível.

⁴¹³ A riqueza reconhecida no ambiente noturno pela poesia erótica – seja ela de cunho místico ou profano – parece se apoiar em aspecto já tratado em nossa aproximação ao tema do sublime. Os amantes experimentam que a noite não equivale ao vazio sensível, o gozo não é suprimido pela redução dos estímulos ópticos.

⁴¹⁴ João da Cruz (2000: 55). *Noite escura*, 5ª estrofe.

⁴¹⁵ Ao longo da nossa pesquisa, identificamos nove motivos fundamentais para a valorização mística da imagem e da experiência noturna. São eles: 1) a necessidade experimentada pelo místico de se afastar das atividades rotineiras, prosaicas, banais, não essenciais e previsíveis do mundo, afastamento que pode ser compreendido como movimento de “saída” da esfera diurna; 2) a exigência do místico de se esvaziar e de obscurecer suas faculdades a fim de criar “terreno” favorável para o encontro com (ou para a manifestação do) Absoluto; 3) o importante papel concedido ao cenário noturno pela experiência e pela literatura erótica, cujos símbolos também se aplicam à representação da união mística; 4) o silêncio da noite, que propicia a conexão com a interioridade e com a divindade, por meio do recolhimento e da oração; 5) a relação entre a escuridão e o “espaço” de aquisição de um saber íntimo, revelador e secreto; 6) a compreensão positiva de certos aspectos fenomenológicos da noite, como sua indefinição, indeterminação, ausência de contornos (formas) e até de conteúdo, características que, segundo alguns autores, seriam igualmente partilhadas pela divindade; 7) a consciência do caráter limitado do logos – e, conseqüentemente, da luz que costuma representá-lo – frente à fecundidade da experiência mística; 8) o desejo do místico de ultrapassar uma cosmologia dualista e integrar, assim, em sua concepção e relatos da experiência do Absoluto, realidades opostas como luz e escuridão, dia e noite, integração evocada pela imagem de uma “noite mais que luminosa”; 9) a experiência da noite como espaço ecumênico, que extingue as delimitações e distinções e favorece a unidade dos seres. Embora nos limitemos, nesta seção, aos motivos 6, 7 e 8, alguns dos demais motivos poderão ser encontrados em outros momentos da tese, como, por exemplo, o motivo 9, já abordado na seção dedicada ao romantismo e que será retomado na seção II.2.

Recorrendo às palavras de Gregório de Nissa, poderíamos dizer que, por meio de imagens obscuras, o espírito “*vê mais claramente* que, de fato, a natureza divina é *invisível*.”⁴¹⁶

A fim de lidar com esta “visão” paradoxal e com a necessidade interna de comunicá-la em alguma medida, os místicos, à semelhança dos poetas valorizados pelos teóricos do sublime, buscam ideias por si mesmas obscuras, como a *caligo*⁴¹⁷ e a noite, ou improváveis combinações entre termos, como “as trevas mais que luminosas do silêncio”, de Pseudo-Dionísio⁴¹⁸, a “sóbria embriaguez”, de Gregório de Nissa⁴¹⁹ e a “*música callada*”, de João da Cruz. Desafiando a lógica tradicional da linguagem, estes “dislates”⁴²⁰ também concorrem para obscurecer nosso entendimento.

Portanto, em sintonia com a estética do sublime, também a mística “tritura toda a representação”⁴²¹ ou, ao menos, as imagens precisas, com contornos bem definidos, próprias a uma linguagem referencial e unívoca. Como poderíamos empregar termos claros e distintos para nos referir tanto ao Absoluto quanto ao gozo místico, ambos incompreensíveis e inexpressáveis?

A compreensão do divino como fundamento obscuro, trabalhada por certa vertente da mística, é apoiada por elementos bíblicos e filosóficos. Se passagens das

⁴¹⁶ Gregório de Nissa (1993: 104), grifo nosso.

⁴¹⁷ Os termos latinos *caligo* e *caligine* expressam uma “névoa espessa” [F. Calonghi (1987: 385)] ou uma “camada de ar obscura” [F. Gaffiot (1934: 245)]. Pertencem, portanto, ao registro da escuridão, que inclui o sombrio, a noite e as trevas. Deste modo, é de se esperar que também seja atribuída uma conotação negativa a esses dois termos. Assim nos comprova a segunda estrofe de *Nox et tenebrae et nubila*, na qual o substantivo *caligo* integra o cenário da noite corrompida e pecaminosa, que se afasta com a chegada dos primeiros raios de Sol. As nuvens escuras também podem simbolizar a ausência do saber, como nos mostra Cícero, para quem a filosofia seria capaz de dissipá-las [“*filosofia ab animo tamquam ab oculis caliginis dispulit*”, Cícero. Tusc. I, 64 apud F. Gaffiot (1934: 235)]. Não obstante, de acordo com Michel Dupuy, responsável pelo verbete “noite” do *Dictionnaire de spiritualité*, o termo *caligo* teria adquirido, em alguns contextos, conotação positiva. Ao contrário das “trevas penosas”, terríveis, ligadas à provação e à tentação, usualmente descritas como *tenebrae*, a *caligo* evocaria as “trevas divinas”, a escuridão do Sumo Incognoscível ou o *topos* no qual se efetua o encontro com o divino. Esta conotação pode ser fundamentada pela passagem do livro do *Êxodo* em que Deus se apresenta a Moisés numa “nuvem escura”, imagem apresentada como *caligine* pelo texto latino [“*Stetitque populus de longe; Moses autem accessit ad caliginem, in qua erat Deus*”]. Abordaremos esta passagem (Ex 20, 21), fundamental para a valorização mística da obscuridade, na sequência do nosso texto.

⁴¹⁸ Pseudo-Dionísio Areopagita (1990: 371).

⁴¹⁹ Gregório de Nissa (2008: 228). *10ª Homilia sobre o Cântico dos Cânticos*.

⁴²⁰ Expressão utilizada por João da Cruz no Prólogo do *Cântico Espiritual*.

⁴²¹ P. Oyarzún (2010: 27).

Escrituras sustentam a indizibilidade da esfera noturna, outras são capazes de sustentar sua inefabilidade. O Deus de Israel, descrito pelo Dêutero-Isaías como “um Deus que se esconde” (Is 45, 15), não é de algum modo uma divindade para nós obscura? Esta característica parece ser realçada pelo pronunciamento de lahweh, no livro do *Êxodo*, que estabelece “proibição de todas as representações do divino”⁴²² (Cf. Ex 20, 4-5). “O verdadeiro Deus é irrepresentável e inexprimível”⁴²³: nenhuma imagem visível, nenhuma forma a que agora temos acesso pode nos aproximar a Ele, devido à sua radical transcendência. O caráter insondável e inefável do Absoluto é, ainda no *Êxodo*, experimentado pelo próprio Moisés, que, ao pedir a lahweh que lhe mostre sua glória, obtém a seguinte resposta:

“Farei passar diante de ti toda a minha beleza, e diante de ti pronunciarei o nome de lahweh. Terei piedade de quem eu quiser e terei compaixão de quem eu quiser ter compaixão.” E acrescentou: “*Não poderás ver a minha face, porque o homem não pode me ver e continuar vivendo*” (Ex 33, 19-20, grifo nosso).

Este tema é retomado pelo Prólogo do Evangelho segundo João. Em seu último versículo, encontramos a seguinte afirmação: “*Ninguém jamais viu a Deus: o Filho único, que está voltado para o seio do Pai, este o deu a conhecer*” (Jo 1, 18; grifo nosso). Mesmo após o advento da Encarnação, em que certa dimensão do divino se manifesta à humanidade como “imagem”, a primeira pessoa da Trindade permanece invisível. A invisibilidade do Pai se associa à sua intangibilidade: o acesso a Ele não se dá de modo direto, mas sim pela mediação do Filho.⁴²⁴

A obscuridade do Absoluto também poderia ser extraída das passagens bíblicas em que este aparece envolto pela escuridão ou pelas névoas. Torna-se obscuro aquele que se abriga no interior das trevas. Esta ideia aparece, explicitamente, no Salmo 19, que assim

⁴²² George Steiner apud W. Franke (2007: 247).

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Em tempos que se distanciam da manifestação histórica do Cristo, este também pode ser compreendido como um Deus “cujo rosto estava escondido”. Assim nos mostra Santa Teresa de Lisieux, em sua Carta 145. Nela, Jesus é identificado a um “tesouro escondido”, que, a fim de ser encontrado, exige que quem o procura também se recolha e se esconda. Cf. Teresa do Menino Jesus (2002: 374).

descreve a morada de Deus: “Fez das trevas o seu lugar oculto: o pavilhão que o cercava era a escuridão das águas e as nuvens dos céus” (Sl 18, 12). Este versículo poderia ser relacionado, como sugere Gregório de Nissa, em *Vida de Moisés*⁴²⁵, com o momento em que o líder hebreu, a fim de estabelecer contato com o divino, “aproximou-se da nuvem escura, onde Deus estava” (Ex 20, 21).

Em termos filosóficos, podemos supor, através do nosso percurso, quais seriam as bases da concepção obscura do fundamento. Evidentemente, deparamo-nos aqui com modelo ontológico que difere consideravelmente daquele defendido por Platão no livro VII de *A República*.⁴²⁶ A Fonte da luz aparece, para os místicos da escuridão, como realidade que ultrapassa a luz. Assim, por seu intenso contraste em relação à luminosidade cotidiana, a Fonte possui algo das trevas. Mas, como esclarece Olivier Clément,

esta treva não nega a glória que dela jorra, não é ausência de luz, é “mais que luminosa”; ou ainda, é *coincidentia oppositorum*, coincidência de 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”.⁴²⁷

⁴²⁵ Cf. Gregório de Nissa (1993: 104).

⁴²⁶ Este modelo, que também aparece em outras obras platônicas, pertence ao que Jankélévitch denomina “mística da luz”. Segundo o filósofo, “seria fácil opor aos místicos da noite – as Grandes Trevas de Dionísio Areopagita, a ‘*noche oscura*’ de João da Cruz – as metáforas solares do sexto livro de *A República*; na elevação de Diotima, tudo é composto de transparência, de abstrações cristalinas, rarefeitas e extremamente sutis; a luz do Fedro é também uma luz sem sombras. Em Plotino, Jâmblico e Hermes Trimegistro, tudo nos fala de luz, embora aqui ela já exale mirra e benjoim. Mas que distância separa toda essa atmosfera diáfana do brilho fosfórico nas trevas!” [V. Jankélévitch (1988: 224)]. Em relação a esta passagem, caberia tecer duas considerações. Primeiramente, é curioso notar que, apesar de a mística neoplatônica ainda ser dominada pela luz, suas ideias poderão fundamentar, como veremos, as imagens obscuras da mística cristã. Em segundo lugar, vale observar que a oposição, estabelecida por Jankélévitch, entre a mística platônica da luz e a mística cristã da obscuridade não é aceita por um autor contemporâneo, como Denys Turner. Em sua obra *The Darkness of God*, o teólogo inglês pressupõe certa continuidade entre ambas, ao defender que as principais imagens da mística cristã teriam sido formadas a partir de convergência entre a “Alegoria da caverna” e o cenário obscuro em que, no *Êxodo*, se efetua o encontro entre Moisés e Iahweh [Cf. D. Turner (1995: 11-18)]. Tenderemos a seguir a posição jankélévitchiana, uma vez que identificamos certas diferenças fundamentais entre a mencionada alegoria e a imagem das “trevas mais que luminosas” da teologia mística. Tais diferenças dizem respeito à maneira como estas duas tradições conceberão o ser, valorizarão os sentidos e medirão o alcance da razão.

⁴²⁷ O. Clément (2003: 226).

A imagem do transluminoso remete-nos à transcendência radical do Uno plotiniano. Este modelo ontológico encontra-se, de fato, subjacente à mística cristã, que, segundo Michel de Certeau, assimilará duas concepções contrastantes do fundamento divino.

Deus falou: “E o Verbo se fez carne”. Primeira ruptura histórica, em relação às outras configurações religiosas. Assim, uma tradição greco-romana dirige o espírito ao silêncio (*sigé, siópé, hesykhê*, etc), designa por “inefável” não somente uma crítica da linguagem, mas sua ausência, e se orienta em direção a um deus desconhecido (*ágnotos theós*), que faz calar todo o pensamento, na medida em que se encontra para além do ser. Na ontologia plotiniana do Uno, a língua está excluída da experiência mística. O silêncio grego atravessa ainda o Logos da Antiguidade cristã.⁴²⁸

Talvez estas duas concepções contrastantes se aproximem a duas diferentes “imagens” de Deus. Recordemos que a identidade entre o Verbo e a divindade⁴²⁹ se dá no mesmo texto em que o primeiro é descrito como “a luz verdadeira” (Jo 1, 9). Trata-se do prólogo do Evangelho segundo João, no qual participam alguns elementos da cosmovisão grega, dentre os quais poderia estar incluída a equivalência entre a luz e um fundamento passível de ser captado e comunicado.

Por outro lado, encontramos base consistente para afirmar a ligação entre o Deus proveniente do Uno supraessencial de Plotino e a imagem da escuridão translúcida. Se, em *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch destaca apenas o caráter “amorfo” e “aplástico” do princípio ontológico plotiniano⁴³⁰, em outras de suas obras, o filósofo também se refere à paradoxal obscuridade do que gera a luz. Em *Philosophie première*, a luminosidade figura como um dos elementos que provêm da divindade, mas não fazem parte de sua natureza. Segundo o intérprete e porta-voz contemporâneo das ideias de Plotino,

a fonte da luz é sim “luminífera”, mas não “luminosa”; a fonte da luz é obscura; e ainda: o que confere valor não possui valor; o que estabelece a evidência como evidente é treva inevidente, pois o fato da evidência é um mistério, um mistério do meio-dia; o que dá a

⁴²⁸ M. Certeau (1982: 158-159).

⁴²⁹ “No princípio era o Verbo / e o Verbo estava com Deus / e o Verbo era Deus” (Jo 1, 1).

⁴³⁰ V. Jankélévitch (1983: 180)

forma é informe, *tó morphôsan ámorphon, anéideos... eidopoiêîn (Enéadas VI, 7, 17)*; e, consequentemente, a fonte da beleza não é “bela”.⁴³¹

Alguns motivos poderiam sustentar tal afirmação. Primeiramente, notamos, pelo trecho supracitado, que, apesar de proporcionar o conhecimento, ou seja, de iluminar a razão, o princípio do ser é para esta inacessível, obscuro. Portanto, a compreensão dominante do conhecer como iluminar permanece presente nessa particular valorização da obscuridade. Este motivo, de caráter ontológico e epistemológico, encontra-se um pouco mais desenvolvido em outro momento de *Philosophie première*:

A identidade pura é de algum modo impensável por excesso de pensabilidade, uma vez que o pensamento dessa identidade é por demais condensado, simples, deslumbrante e soberanamente inteligível. A evidência suprema, que é fonte de toda a claridade, não é tão clara quanto aquilo que ilumina, *e até mesmo poderíamos dizer que este meio-dia de luz é em si meia-noite de trevas, pois aquilo que torna todo o restante pensável não pode ser ele mesmo pensado (...)*.⁴³²

A escuridão do princípio também poderia se justificar pelo processo de formação da luz, concebido por Jankélévitch em analogia à dinâmica de doação do amor e do ser.⁴³³ Segundo o filósofo, em explícita referência à ontologia plotiniana, a fonte do amor “doa,

⁴³¹ V. Jankélévitch (1986: 189).

⁴³² *Op. cit.* 129-130, grifo nosso. Também a mística associa a simplicidade do fundamento divino ao seu caráter obscuro e incognoscível. É o que constatamos pela leitura da seguinte passagem do místico flamengo Ruysbroeck, nitidamente influenciada pelas imagens e ideias de Pseudo-Dionísio: “Algumas vezes, o homem interior entra em si de maneira simples, de acordo com a tendência frutiva, acima de toda a atividade e de todas as virtudes, por meio de um simples olhar que se volta para dentro na fruição do amor. Ali encontra a Deus sem intermediário. E, da Unidade divina, penetra nele o brilho de uma luz simples, que lhe mostra as Trevas, a Nudez e o Nada. Nas Trevas, o homem é envolvido e mergulha num estado de não sabedoria, como aquele em que se encontra um viajante perdido. Na Nudez, perde a percepção e o discernimento de todas as coisas, sendo transfigurado e penetrado por uma simples luz. No Nada, vê todas as suas atividades como inúteis, pois foi conquistado pelo trabalho do imenso amor de Deus, e, na frutiva inclinação de seu espírito, conquista a Deus, tornando-se um único espírito com ele.” Jan van Ruysbroeck (s.d.: 145).

⁴³³ A imagem de uma fonte lumínica cuja natureza não é luminosa poderia ser pensada não só pela filosofia, mas também pela ciência contemporânea, mais precisamente pela astronomia. Compreende-se hoje que uma estrela se forma “a partir de uma nuvem de gás de hidrogênio que vai se contraindo por ação da gravidade até alcançar, depois de muito tempo, uma temperatura central que permite a ignição das reações nucleares com as quais finalmente a estrela nasce à luz que carrega em si mesma. Neste sentido, a imagem de Jankélévitch e da mística parece-me correta, pois, estabelecendo o paralelo, a gravidade seria neste caso o princípio lumínico sem ser ele mesmo luminoso, mas que com sua existência possibilita de maneira *sine qua non* a criação da luz...” Contribuição do astrônomo chileno Luis Paredes.

de maneira incompreensível, aquilo que não possui e o cria não somente para doá-lo, mas *enquanto o doa* e no ato milagroso da própria doação; assim é inesgotável e inexaurível!⁴³⁴ Por outro lado, “o Fazer-ser não é provido de ser, pois cria o ser e o cria ao doá-lo. E, de modo semelhante, a fonte resplandecente do esplendor é ela mesma obscura; o princípio lumínico que, por sua claridade, ilumina todas as coisas, não é ele mesmo luminoso”.⁴³⁵

Não é difícil constatar como esta compreensão particular da obscuridade, que apoia as imagens da teologia mística, se opõe à esfera da escuridão negativa, trabalhada no capítulo anterior. Não obstante, há algo em comum entre elas, capaz de justificar suas configurações obscuras. Ambas implicam uma diferença fundamental em relação ao âmbito do ser, que é luz. Hiperôntica e meôntica⁴³⁶, a escuridão divina e a escuridão negativa apontam dois modos de não-ser. Assim nos mostra Jankélévitch em passagem de *La mort*, principal representante do polo negativo, segundo o filósofo.

Se a morte é ausência de sentido, ela é, *a fortiori*, não-ser. Deus é não-ser, porque está acima do ser, e a morte é não-ser porque está abaixo dele. É assim que, em Plotino, encontram-se dois modos de não ser: o primeiro próprio ao Uno e o segundo à matéria. O divino não-ser e o não-ser do mal estão um em relação ao outro como o zênite ao nadir, ou melhor, eles representam os dois polos entre os quais o modelo da emanção gradua suas hipóstases. (...) Todavia, é possível dizer, sem simplificar em demasia, que,

⁴³⁴ V. Jankélévitch (1981: 121).

⁴³⁵ V. Jankélévitch (1966: 61). É importante destacar que este aspecto em particular não poderia ser assimilado, sem reservas, pela teologia cristã. Apesar da transcendência radical da divindade, defendida por alguns místicos, o cristianismo tem como um de seus principais alicerces a convicção de que a fonte da bondade “é a própria bondade” [V. Jankélévitch (1986: 233)], a fonte do amor é o Deus-amor (1Jo 4, 8 e 16). No entanto, encontramos, com surpresa, algo da hipótese plotiniana e jankélévitchiana na mística cristã. Em um dos dísticos de *O peregrino querubínico* (livro V, § 50), Angelus Silesius afirma: “Deus não é virtuoso: dele procede a virtude / Como do Sol os raios e a água, do mar” [A. Silesius (2005: 194)].

⁴³⁶ Utilizamos aqui estes dois termos a fim de distinguir “qualitativamente” as duas modalidades de escuridão estudadas. No entanto, no momento em que ambas se referem a diferentes expressões do “não-ser”, seja por excesso ou ausência de ser, seria possível inseri-las igualmente no nível meôntico. A aplicação do termo meontologia à dimensão do Uno plotiniano é observada na *Enciclopedia Filosofica Bompiani*, que assim esclarece: “em sentido amplo, portanto, pode-se denominar meontológica toda a reflexão que assuma a questão sobre o não-ser como constitutiva da própria ontologia e conteste o caráter decisivo do ser como categoria válida para exaurir a realidade e seus princípios: a metafísica de Proclo e Plotino, a teologia negativa de Pseudo-Dionísio a Escoto Erígena, a metafísica do possível e da liberdade de Schelling.” L. Bisin. Verbete “*meontologia*”. In: V. Melchiorre, org. (2006: 7301).

em oposição ao nada (*néant*) fecundo no qual germinam as virtualidades de um mundo futuro, a morte representa a estéril inexistência.⁴³⁷ (M 65).

A escuridão que caracteriza estes dois polos justifica-se não só por motivo ontológico, mas também epistemológico. Ao tentar refletir seja sobre o Absoluto, seja sobre o problema do mal ou a morte, tomamos consciência da limitação de nosso entendimento. Estas diferentes expressões do desconhecido nos submergem na esfera do não saber, que, conforme constatamos anteriormente, costuma ser “retratada” como estado em que prevalece a escuridão.

Novamente, a nosso ver, a mística da obscuridade diverge do modelo oferecido pela “Alegoria da caverna”. Nesta, o ofuscamento provocado pelo excesso de luminosidade é algo provisório. Passado o desconforto inicial, os “olhos” do prisioneiro liberto tornam-se aptos “a ver o sol, não seus reflexos na água ou em algum outro ponto, mas o próprio sol em seu próprio posto, se tornando capaz de perscrutá-lo”⁴³⁸ (516b). Considerando o sistema de analogias sobre o qual se constrói a alegoria, parece-nos que, nesse contexto, se torna possível para o intelecto estabelecer contato direto e prolongado com o fundamento, que é fonte da luz.⁴³⁹ E, como vimos, a possibilidade de contemplar e pensar o Ser está associada, na ontologia platônica dominante, à possibilidade de expressá-lo. Enquanto isso, o místico cristão costuma experimentar o Absoluto em contatos brevíssimos e, constata, tanto nesses momentos quanto nas tentativas posteriores de traduzi-lo verbalmente, a dificuldade intransponível de compreendê-lo e expressá-lo por meio das faculdades de que dispõe. Mesmo quando o apreende como irradiação luminosa, esta é “Luz Inacessível”⁴⁴⁰, “acima de toda a linguagem”⁴⁴¹. Por seu

⁴³⁷ V. Jankélévitch (1966: 65).

⁴³⁸ Platão (2012: 291).

⁴³⁹ Contudo, tal possibilidade, inferida pela leitura da “Alegoria da caverna”, é posta em dúvida em outros momentos da obra platônica. É o que se verifica no diálogo *Fédon* (99e), no qual Sócrates confessa evitar a contemplação direta do ser e das ideias, pois tal atitude poderia lesar o “olho da alma”, assim como a observação direta de um eclipse solar danifica a visão sensível. Cf. M. Jay (1994: 26).

⁴⁴⁰ “Hoje, Senhor, te manifestaste ao Universo / e a tua voz brilhou sobre nós, / que, conhecendo-te, cantamos: / Vieste, apareceste, ó Luz Inacessível!” *Kondakion* (prêmio da liturgia ortodoxa) para a Festa da Epifania.

caráter inapreensível e intraduzível, a divindade se converte para o místico cristão em obscura, não importando se este a concebe como Luz superior a toda a luz (Sb 7, 30), como realidade que se distingue tanto da luz quanto da obscuridade⁴⁴² ou como “trevas mais que luminosas do silêncio”⁴⁴³.

Esta última imagem, que recorre à coincidência dos opostos, pode ser compreendida justamente como estratégia empregada pelos místicos para se referir a um campo que, apesar de privativo por sua associação com o não-ser, o incognoscível, o inexprimível, comporta um *plus*, se comparado ao nível *infra* e de outro modo obscuro do não-ser.⁴⁴⁴ Estes pontos são sintetizados por Jankélévitch, a quem chama particular atenção o fato de polos tão contrastantes partilharem, nas representações que deles fazemos, “configurações” escuras e noturnas.

É na mais negra escuridão, diz o Areopagita, que brilha o divino mistério, ou que abrasa, segundo Bøehme, o fogo da liberdade: a misteriosa Treva (*dnóphos*), semelhante a uma noite transparente, é ela mesma riqueza potencial e promessa de incontáveis determinações que estão por vir; a treva do não saber tem sede de luz. (...) Esta não é a obscuridade letal. A morte é obscura como é obscuro o lago profundo sobre o qual discorre a prosa dos mortos. Em oposição às trevas transparentes, em que tudo está por se adivinhar, a morte é o negro absoluto. Seria ela capaz de iluminar a vida como o faz a

⁴⁴¹ “*Sopr’onne lengua amore, / bontá senza figura, / lume fuor di misura / resplande nel mio core*” (“Amor acima de toda linguagem, / bondade inimaginável, / luz sem medida / brilha em meu coração”). Jacopone da Todi (séc. XIII), Laude XCI apud E. Underhill (2006: 285). Esta estrofe revela a aproximação entre o divino e alguns dos atributos associados ao registro noturno (caráter indefinível, irrepresentável, incomensurável). É interessante observar como a luz, imagem oposta à escuridão, também se encontra apta a evocar a inefabilidade. Este aspecto, que garante aproximação entre a luz e o *Deus absconditus*, poderia ser visto como um dos motivos que favorecem a supervalorização ontológica e estética do elemento luminoso ao longo da Idade Média. Segundo Michel Pastoureau, para a mentalidade medieval, a luz “é a única parte do mundo sensível a ser ao mesmo tempo visível e imaterial. *É visibilidade do inefável* e, como tal, emanção de Deus”. Michel Pastoureau (1989). “L’Église et la couleur des origines à la Réforme”. In: Bibliothèque de l’École des Chartes, t. 147. p. 205 apud Delumeau (2003: 148), grifo nosso.

⁴⁴² Pseudo-Dionísio Areopagita, *Teologia mística*, cap. V (1990: 379).

⁴⁴³ *Op. cit.* 371 (cap. I).

⁴⁴⁴ O fundamento hiperôntico comporta um *plus* não só em relação ao âmbito do estéril não-ser, mas também em relação ao âmbito do ser, como indica seu próprio nome. Talvez por este motivo, a imagem que o representa não pode equivaler nem à escuridão do *infra* nem à pura luminosidade, que, como vimos, se encontra tradicionalmente associada ao ser. Este ponto será verificado com maior clareza ao examinarmos as antípodas da escuridão formuladas pela mística sufi.

treva sobressencial, que a ilumina com sua luz obscura? Em vez disso, ela projeta sobre aquele que vive, e de modo antecipado, as ameaçadoras sombras da noite.⁴⁴⁵

Nesta passagem, Jankélévitch só se refere à mística ao abordar o nível superior de obscuridade. No entanto, é importante mencionar que os místicos também se apropriam das imagens obscuras para evocar o nível *infra*, que perpetua os preconceitos tradicionalmente vinculados à esfera noturna. É o que observamos na *Vida de Moisés*, de São Gregório de Nissa, na qual as trevas continuam a se opor à luz, ao bem⁴⁴⁶ e à verdade⁴⁴⁷. Além disso, segundo a leitura feita por Olivier Clément, o itinerário empreendido pela personagem bíblica, que serve de modelo para todo o cristão, parte de um estado obscuro, no qual prevalecem as “opiniões mentirosas e errôneas a respeito de Deus”⁴⁴⁸. A escuridão inicial é suplantada – e confirmada – por uma passagem à luz, que se dá com o episódio da sarça ardente, a primeira manifestação do Senhor de Israel a Moisés (Ex 3, 1-6). No entanto, esta iluminação é apenas uma fase da caminhada, seu ápice são as “trevas luminosas”⁴⁴⁹, experimentadas no interior da nuvem escura, que contrastam radicalmente com a escuridão do ponto de partida.

Essa mesma oposição entre dois níveis de obscuridade pode ser identificada, de modo mais explícito que no cristianismo, na mística muçulmana. Henri Corbin, em diversos momentos de sua obra *L’homme de lumière dans le soufisme iranien*, destaca “a distinção feita por certos mestres sufis iranianos entre a Noite luminosa ou Luz negra e o negro não qualificado, negror sem luz”⁴⁵⁰. Esta topologia, que implica um sentido para o

⁴⁴⁵ V. Jankélévitch (1966: 74).

⁴⁴⁶ Gregório de Nissa interpreta as trevas que recaem sobre os egípcios durante três dias (Ex 10, 21-23) como a opção daqueles que “preferem andar moralmente nas trevas do mal” [Gregório de Nissa (1993: 84)]. Por outro lado, o povo hebreu, que não foi atingido pela escuridão, alude aos que “vivem inundados na luz da virtude” (Ibidem).

⁴⁴⁷ “A palavra apresenta a todos, igualmente, o bem e o mal. Aquele que com boa disposição a recebe tem a sua alma iluminada, mas o outro cuja disposição se orienta em sentido contrário, negando-se a contemplar o fulgor da verdade, permanece nas trevas da ignorância.” *Op. cit.* 80.

⁴⁴⁸ O. Clément (2003: 226).

⁴⁴⁹ Gregório de Nissa (1993: 104). *Vida de Moisés*, II, 163. O original grego desta expressão é o já mencionado “*lampros gnóphos*”, citado por Jankélévitch em (1966: 74).

⁴⁵⁰ H. Corbin (1994: 48).

itinerário espiritual⁴⁵¹, possui, em suas imagens referentes à luz, semelhanças e diferenças em relação à mística cristã da obscuridade. Quanto às diferenças, notamos que o nível da total privação de luz não só compreende o mal (território de Ahriman, senhor das trevas no zoroastrismo) e a ignorância, mas também duas outras espécies de negatividade. A primeira delas concerne à escuridão da matéria, “que aprisiona a luz e não lhe permite escapar”⁴⁵². Tal concepção, já presente no neoplatonismo⁴⁵³, é evitada pela teologia cristã, que não poderia menosprezar completamente a corporeidade por meio da qual a Encarnação se realiza.⁴⁵⁴ A segunda diz respeito à ininteligibilidade do subconsciente, aspecto que, apesar de não ser ressaltado pela tradição cristã, nela se encontra de modo implícito, uma vez que as inconsistentes e enganadoras ilusões dos sonhos tendem a se manifestar como habitantes noturnos (*phantasma noctis*). Além disso, o Dia que ocupa o lugar intermediário entre os dois extremos obscuros não representa, como a sarça ardente na *Vida de Moisés*, a iluminação espiritual que proporciona ao místico superar a escuridão. A luz diurna simboliza, para alguns sufis, o âmbito consciente, guiado por uma razão que não atinge o cerne da realidade. Também representa, em sintonia com Jankélévitch (capítulo II.6), o espaço prosaico, regido pelas normas e convenções. Trata-se do “Dia exotérico no qual noções prontas são aceitas e tomadas como verdadeiras”⁴⁵⁵. Quanto às características partilhadas com a mística cristã, destaca-se, sobretudo, a semelhança entre a Luz negra sufi e as “trevas luminosas” de Gregório de Nissa e de Pseudo-Dionísio. Devido, provavelmente, a uma mesma fundamentação neoplatônica,

⁴⁵¹ Corbin esclarece que, desde os *Recitais* de Avicena, o místico deve se dirigir ao “Oriente no qual nascem as puras formas” (*Op. cit.* 6). Em termos espirituais, este sentido cardeal coincide com o polo, com o norte cósmico, no qual se situa a escuridão fecunda, “Noite de luz, Escuridão luminosa, Luz negra” (*Ibidem*).

⁴⁵² *Op. cit.* 108.

⁴⁵³ “Em Plotino, há dois modos de não ser: aquele referente ao Uno e outro à matéria; o divino não-ser e o não-ser do mal estão um para o outro como o zênite ao nadir.” V. Jankélévitch (1966: 65).

⁴⁵⁴ Este ponto pode ser comprovado pela seguinte passagem de *The Darkness of God*, na qual Turner, referindo-se ao parentesco entre importantes imagens do repertório místico, compara Plotino a Agostinho no que se refere à concepção da dimensão material: “Para Plotino, esta mutabilidade se deve ao contágio da matéria, à força da dispersão e da desunião que arrasta a alma em direção ‘ao exterior, ao baixo, ao escuro’ (*Enéadas* I.6.3). A aversão de Agostinho pelo material é menos enfática, mas a identificação ‘do exterior, do inferior, do escuro’ com o ‘mutável’ (e, inversamente, do ‘interior’, ‘superior’ e da ‘luz’ com o imutável e o eterno) não é menos acentuada que em Plotino.” D. Turner (1998: 76).

⁴⁵⁵ H. Corbin (1994: 48).

para ambas as correntes o Supraessencial é obscuro na medida em que se apresenta como incognoscível e invisível⁴⁵⁶, como radicalmente dessemelhante em relação às criaturas⁴⁵⁷ e destituído de atributos determinados⁴⁵⁸.

A fim de apresentar, com maior precisão, os níveis de escuridão que compõem o repertório de imagens do sufismo iraniano, selecionamos passagem do texto de Corbin que sintetiza alguns dos pontos recém-abordados.

Em Najm Kobrā [místico sufi dos sécs. XII e XIII], a consciência da alma também é colocada entre os dois [níveis antitéticos]. Por conseguinte, precisamos de um diagrama que superponha os planos; é impossível supor que haveria uma única área invisível, inevitável e unilateralmente situada *abaixo* da área visível, isto é, a área do inconsciente. Certo número de manifestações que excedem e ultrapassam os limites da atividade consciente da alma deve ser colocada não *abaixo*, mas *acima do consciente*. Há um *subconsciente* ou *infraconsciente*, relativo ao nível de *nafs ammāra*; e há um *superconsciente* ou *supraconsciente*, relativo ao nível de *nafs motma'yanna*. Na ordem física, a invisibilidade de um objeto pode ser resultado tanto de uma ausência quanto de um excesso de luz, neste segundo caso, do efeito ofuscante de estar muito próximo a ele. Na ordem “suprassensória”, própria aos “sentidos suprassensoriais” ou à fisiologia do homem de luz, o mesmo se aplica. Por um lado, a invisibilidade (ausência do *shāhid*), que é a sombra, a escuridão ahrimaniã, a negação ou aprisionamento da luz. Por outro, a invisibilidade que os discípulos de Najm Kobrā chamam “luz negra”, a pré-origem de tudo o que é visível, ou seja, de toda a luz. Por esta mesma razão, a “luz negra” é a antítese da escuridão ahrimaniã. Em ambos os casos, há algo que se encontra para além dos limites do consciente. Mas, no primeiro caso, a invisibilidade, a ausência de luz, é um fato que concerne ao *subconsciente*; enquanto, no segundo, a

⁴⁵⁶ O texto de Corbin também identifica alguns motivos capazes de justificar a invisibilidade do *Deus absconditum*. Em consonância com Jankélévitch, a causa do ser é por si mesma invisível, para os olhos do corpo e do intelecto, no momento em que é condição de possibilidade da visão e do conhecimento, mas não um objeto visível e cognoscível. Segundo o estudioso francês, “ao tentar nos colocar em frente à causa-dover, que só poderia permanecer invisível, encontramos-nos em frente à Escuridão (e esta é ‘a Escuridão ao avizinhar-se do polo’), pois não podemos tomar precisamente como *objeto* do conhecimento o que nos permite conhecer cada objeto, o que permite a qualquer objeto existir como tal” (*Op. cit.* 116). A este aspecto, relacionado ao caráter supraessencial da divindade, soma-se um novo motivo, vinculado à escuridão resultante do ofuscamento produzido pelo superluminoso. Como mostra o estudioso francês, mencionando o sábio iraniano Lāhijī (sécs. XVII/XVIII), a causa da visão negra que atinge o místico em sua aproximação ao Absoluto “é certamente não a extrema distância, mas uma intensa proximidade” (*Op. cit.* 115). O objeto não é apenas o que se encontra “diante” do sujeito, mas o que está “fora”, em “posição contrária” (*ob-jectum*), o que não está colado nem misturado em quem o contempla.

⁴⁵⁷ Como vimos, este aspecto dificulta a representação do Absoluto transcendente. No entanto, segundo Lāhijī, “apesar de Deus não possuir semelhança (*mithl*), Ele possui uma Imagem, uma tipificação (*mithāl*)” (*Op. cit.* 120). Esta posição implica um paradoxo, constitutivo à mística: de que modo seria possível conceder ao radicalmente Outro uma imagem, que se constrói sobre os traços reconhecidos nas coisas sensíveis?

⁴⁵⁸ Segundo Corbin, “a Noite da pura Essência” é “destituída de cor e distinção” (*Op. cit.* 120).

invisibilidade resultante de um excesso de fulgor é um fato que concerne à *superconsciência* ou à *transconsciência*.⁴⁵⁹

Este “diagrama” místico, cujo nível intermediário (a consciência propriamente dita, *nafs eawwāma*) possui, como observamos, configuração diurna, poderia ser mal interpretado por leitores contemporâneos. Influenciados por certa interpretação da dialética hegeliana, estaríamos inclinados a considerar a “Noite luminosa” como síntese entre a escuridão inicial e o nível da luz consciente. Entretanto, Corbin afirma, de modo peremptório, que os componentes do dia e da noite simultaneamente contidos na “Luz negra” não poderiam ser extraídos dos dois outros planos. Por um lado, seria simplesmente absurdo conceber que faria parte da luminosidade divina a “sombra demoníaca”⁴⁶⁰. Trevas e luz só se conciliam, constituindo uma *coincidentia oppositorum*, quando concebidas como opostos (complementares) e não como antíteses. Por outro lado, a luz que brilha na Noite da supraconsciência tampouco é a prosaica luz da racionalidade diurna, mas sim aquela que se irradia de forma “interior, esotérica”⁴⁶¹.

Esta importante observação de Corbin aplica-se igualmente à mística cristã. A luminosidade das trevas nas quais se efetua o contato com o divino não possui o mais mínimo parentesco com a luz que guia nossa visão e, metaforicamente, as razões instrumental e teórica. Assim se explica a invisibilidade do plano obscuro-luminoso, que permite a Gregório de Nissa afirmar: “não ver é a verdadeira visão”⁴⁶². Além disso, apesar de nos colocarem diante de superlativos e na zona obscura do não saber, os níveis referentes aos “raios de trevas” e à escuridão da irracionalidade também são antitéticos dentro do imaginário cristão, tanto por seus “conteúdos” quanto por suas repercussões subjetivas. A ignorância experimentada diante do absurdo vazio provoca angústia,

⁴⁵⁹ *Op. cit.* 96.

⁴⁶⁰ *Op. cit.* 49.

⁴⁶¹ *Op. cit.* 46.

⁴⁶² Gregório de Nissa (1993: 104).

sofrimento ou, na melhor das hipóteses, resignação, enquanto “o reconhecimento do Incognoscível”⁴⁶³ traz sentido à vida, confiança e libertação.⁴⁶⁴

Situamo-nos, didaticamente, diante de dois extremos. Por um lado, o não-ser, o nada absoluto, o vazio, a esterilidade, a infrarracionalidade. Por outro, o Sobre-essencial, o Todo, que, por sua transcendência radical é nada do que conhecemos, ou melhor, um “Sobrenada”⁴⁶⁵, a máxima fecundidade, geradora da luz, do cosmo e de todas as possibilidades da existência.

A mística dilui os paradoxos relativos ao problema formulado ao descobrir outra imagem da noite, antítese daquela que impede o desenvolvimento de uma arte noturna. Nosso motivo deixa de ser, unicamente, imagem do indizível (*indicible*), para se tornar imagem do inefável (*ineffable*).

3.6 Vladimir Jankélévitch e a “noite transparente”

Estes dois conceitos, contrapostos por Jankélévitch em *La musique et l'ineffable*⁴⁶⁶ e *La mort*⁴⁶⁷, servem justamente como nomenclatura para os dois níveis antitéticos em questão. A proximidade semântica entre estes substantivos abstratos indica que seus representantes possuem algo em comum: o atributo privativo da inexpressabilidade. Entretanto, o contraste marcante entre estas duas vertentes do inexprimível não permitiria que as subsumíssemos sob um mesmo conceito.

À primeira vista, não haveria qualquer diferença entre o indizível, aquilo que não se pode dizer (*in-dicere*), e o inefável, aquilo que não se pode falar ou expressar (*in-ex-fari*), se considerarmos estritamente a etimologia dos termos. Não obstante, é possível

⁴⁶³ *Op. cit.* 117.

⁴⁶⁴ Evelyn Underhill destaca, como características comuns aos místicos que experimentaram o Estado Unitivo, o fortalecimento, o entusiasmo e o aumento da vitalidade, que lhes permite superar obstáculos físicos e concretizar grandes obras. Cf. E. Underhill (2006: 479-482).

⁴⁶⁵ *Übernichts*: termo utilizado por Angelus Silesius, em *O peregrino querubínico* (Cf. livro I, aforismo 111), e citado por Jankélévitch em *La mort* (1966: 61) e em *Philosophie première* (1986: 182).

⁴⁶⁶ Cf. cap. II, seção 12, “*L’indicible et l’ineffable*”. V. Jankélévitch (1983: 92-97).

⁴⁶⁷ Cf. Parte I, cap. I, seção 5, “*Silence indicible et silence ineffable*”. V. Jankélévitch (1966: 73-82).

detectar, em alguns contextos, certa nuance no modo como os empregamos, fator que, provavelmente, terá contribuído para a distinção jankélévitchiana. Em *La mort*, o filósofo menciona, de passagem, que esta nuance já se verificaria na língua grega, cujos termos *arréton* e *áphaton* corresponderiam, respectivamente, às suas acepções do indizível e do inefável⁴⁶⁸. O léxico grego-inglês de Liddell e Scott demonstra concordância com nosso filósofo, ainda que, como nos indica a célebre passagem de 2Cor 12, 4⁴⁶⁹, também o *arréton* tenha sido utilizado na acepção do inefável jankélévitchiano. De qualquer modo, o léxico observa que este termo recebe, em alguns casos, conotação especialmente negativa, referindo-se a experiências ou realidades que, por seu caráter terrível ou vergonhoso, revelam-se impronunciáveis. Também são designados *arréta* os números “irracionais”, que, como sabemos, foram expressamente evitados pela cultura grega, especialmente pelos pitagóricos, devido à sua imprecisão, à impossibilidade de serem representados (por frações compostas por números inteiros) e, por que não, ao seu caráter noturno. Enquanto isso, o *áphaton* é traduzido não só como *unspeakable* ou *unutterable* (traduções exatas do termo grego à língua inglesa), mas como *ineffable*, como constatação da presença de algo indescritível na vastidão e na magnificência.

A tradução de Liddell e Scott indica a conotação positiva concedida ao inefável pelos idiomas modernos. Costumamos empregar este termo em referência a realidades que nos excedem ou transcendem a experiência cotidiana devido ao seu parentesco com o sublime, à sua riqueza incomensurável. Este aspecto é confirmado pelo dicionário Webster’s, que nos oferece duas valiosas “definições” do inefável (*ineffable*): “1) *too overwhelming to be expressed or described in words, inexpressible*; 2) *too awesome or sacred to be spoken; as, God’s ineffable name*.”⁴⁷⁰ Enquanto isso, o termo indizível e seus correspondentes nos idiomas neolatinos (*indicible, indecible, indicibile*) não se encontram

⁴⁶⁸ *Op. cit.* 75.

⁴⁶⁹ Neste versículo, o apóstolo Paulo narra ter ouvido “palavras inefáveis (*árreta rhémata*), que não é lícito ao homem repetir”. Isto ocorre no momento em que “foi arrebatado ao terceiro céu” (2Cor 12, 2), ou seja, em sua aproximação à ordem da inefabilidade divina.

⁴⁷⁰ “1) demasiadamente pungente para ser expresso ou descrito em palavras; inexprimível; 2) demasiadamente assombroso ou sagrado para ser dito; como o nome *inefável* de Deus.” Webster’s (1977: 935).

associados, no uso corrente, a uma inexpressabilidade positiva ou negativa.⁴⁷¹ Esta valorização aberta do termo pela linguagem cotidiana provavelmente justifica o fato de Jankélévitch, em diferentes momentos de sua obra, descrever como indizíveis realidades fecundas, entrando, assim, em contradição com sua própria terminologia.⁴⁷²

De qualquer modo, é a oposição indizível x inefável, elaborada nos dois textos citados, que apoiará nosso percurso, em razão de sua estreita ligação com a temática noturna e a hipótese aqui formulada. Assim, será importante examiná-la em maior profundidade.

Em *La musique et l'ineffable*, o primeiro dos termos diz respeito ao que, por não ser experimentado, tampouco poderia ser expresso. Nas poéticas palavras do filósofo,

é a noite negra da morte que é o indizível, porque é treva impenetrável e desesperante não-ser e também porque um muro intransponível nos obstrui o acesso ao seu mistério. É indizível, deste modo, aquilo sobre o qual não há nada a se dizer e que torna o homem mudo ao prostrar sua razão e ao petrificar seu discurso.⁴⁷³

Se, neste trecho, a morte aparece como o único exemplo da esterilidade indizível, em outro momento da obra, percebemos que a negatividade do mal e a inconsistência ontológica própria ao sortilégio também poderão ser incluídas nesse gênero de inexpressabilidade⁴⁷⁴. Este ponto confirma-se em *La mort*: não só o que se situa fora da experiência possível, mas também o ininteligível⁴⁷⁵, que, além da morte, abrange o mal, é capaz de obstruir e obscurecer o discurso.⁴⁷⁶ Portanto, o indizível corresponde,

⁴⁷¹ Curiosamente, em inglês, o termo *unspeakable*, ao contrário do inefável, poderia significar o “inexpressavelmente mal, perverso ou objetável” [Webster’s (1977: 2005)]. Nesta acepção, o *unspeakable* se aproxima ao *indicible* jankélévitchiano.

⁴⁷² Mesmo em *La musique et l'ineffable*, o filósofo utiliza o termo “*indicible*” em referência a experiências positivas. Algumas páginas antes de elaborar a distinção examinada, o filósofo qualifica como indizível a fecunda intuição criadora [V. Jankélévitch (1983: 83)], e, ao final da própria seção “*L’indicible et l’ineffable. Le sens du sens*”, apropria-se deste termo a fim de descrever o encanto provocado pela audição do inefável musical, representado, nesse contexto, pela *Balada em fá susinado maior*, de Gabriel Fauré.

⁴⁷³ V. Jankélévitch (1983: 92-93).

⁴⁷⁴ Cf. *Op. cit.* (159-160). Verificaremos, ao final do capítulo II.7, de que modo Jankélévitch incorpora ao indizível a dimensão do feitiço, da magia negra e do sortilégio.

⁴⁷⁵ V. Jankélévitch (1966: 62).

⁴⁷⁶ Este ponto também pode ser extraído de uma das passagens de *La mort* (1966: 65) citadas no último tópico.

nitidamente, à esfera do *infra*: não pode ser dito o que está aquém da experiência e do entendimento.

No extremo oposto, Jankélévitch descobre o inefável. Também representa um desafio “traduzir” verbalmente o extremamente fecundo, o que ultrapassa nossas faculdades ou o que é vivido de modo intenso, mas em registro distinto ao logos. Como limitar numa só palavra a experiência transverbal e “transbordante”? Assim, a riqueza inefável compreende a inexpressabilidade não porque impeça terminantemente a palavra. Segundo a explicação do filósofo,

o inefável é inexprimível na medida em que é exprimível ao infinito e suscitaria inumeráveis palavras, mas estas palavras torrenciais, neutralizando-se reciprocamente, permanecem no fundo da garganta. O inexprimível-inefável é, como o inefável de Damásio, o indeterminado em que todas as determinações estão virtualmente contidas e se neutralizam uma a outra, enquanto o inexprimível-indizível é puramente privativo.⁴⁷⁷

Esta passagem, referindo-se a autor neoplatônico, nos sugere que o princípio, o alfa, seja a realidade “transbordante” por excelência. Em oposição à esfera meônica, habitada pelo mal e pela morte, encontra-se, de acordo com Plotino e Damásio, a esfera hiperônica, a “positividade puríssima”⁴⁷⁸, a “fonte fecunda do ser, ou melhor ainda, o solo nutritivo no qual este ser se enraíza”⁴⁷⁹. Assim, é possível considerar Deus como o Sumo-inefável ou, na terminologia empregada pelo Pseudo-Dionísio, como o *Superineffabile*⁴⁸⁰.

Mas não é só no transcendente que, de acordo com a apropriação jankélévitchiana da teologia mística e da filosofia neoplatônica, seríamos capazes de reconhecer a

⁴⁷⁷ *Op. cit.* 75.

⁴⁷⁸ V. Jankélévitch (1966: 61).

⁴⁷⁹ *Op. cit.* 60. Por meio de *Philosophie première*, constatamos que em Damásio também se verifica a contraposição entre os dois níveis de “não-ser” que compõem a ontologia plotiniana. Cf. V. Jankélévitch (1986: 180-181).

⁴⁸⁰ Jankélévitch refere-se a esta expressão, empregada em *Nomes divinos*, cap. 2, § 4, em *Philosophie première* (Cf. 1986: 116, 159). O termo latino *Superineffabile* é uma tradução do grego *Hyper'arréton*, que qualifica a unidade divina, juntamente com o adjetivo “Super-incognoscível” (*Hyper'agnóton*). Confirmamos, assim, que a correspondência, estabelecida pelo filósofo, entre o *arréton* e o indizível, por um lado, e o *áphaton* e o inefável, por outro, não é uma constante.

inefablidade. Além do “insondável mistério de Deus”⁴⁸¹, o amor, a poesia, a música, o encanto (*charme*) e, até mesmo, a qualidade única de uma sensação⁴⁸² seriam, por sua fecundidade e pelo caráter singular de suas manifestações, irredutíveis à expressão unívoca e de pretensão universal. Também a respeito destas experiências teríamos “interminavelmente, infinitamente” algo a dizer, sugerir, contar e meditar.⁴⁸³ Assim como o Inefável divino, “*absconditum* na divina profusão de suas formas teofânicas”⁴⁸⁴, não pode ser aprisionado nem por um nem por noventa e nove nomes, o amor, “sempre primeiro e novo para quem o experimenta”⁴⁸⁵, nunca será esgotado pela linguagem.

É interessante observar que a indizibilidade e a inefablidade se encontram associadas ao potencial artístico de certos temas. A esterilidade do indizível é absolutamente apoética: sinal disso é a ligação da morte, representante máxima da esfera negativa do não-ser, com o ato da “expiração”, esvaziamento definitivo do sopro que inspira.⁴⁸⁶ Enquanto isso,

a poesia e a criação que a inspiração do inefável suscita nos promete um futuro apaixonante de poemas e de meditações; pois este mistério alado só pode despertar pensamentos alados: esperança, natividade, princípio, levitação exprimem a natureza primaveril do inefável.⁴⁸⁷

Jankélévitch mostra-nos, assim, que a questão da inexpressabilidade afeta tanto a enunciação verbal quanto o tratamento poético de determinado motivo. Este ponto encontra-se de certo modo subentendido em nosso problema, que compreende a impossibilidade de definição do fenômeno noturno como obstáculo para sua representação artística.

Não obstante, por meio da distinção jankélévitchiana, constatamos que a inexpressabilidade nem sempre implica impedimento poético. Muito pelo contrário, ela

⁴⁸¹ V. Jankélévitch (1983: 93).

⁴⁸² Cf. V. Jankélévitch (1966: 78-79; 1980b: 52).

⁴⁸³ Cf. V. Jankélévitch (1983: 93); (1966: 75).

⁴⁸⁴ H. Corbin (1994: 119).

⁴⁸⁵ V. Jankélévitch (1983: 34).

⁴⁸⁶ Cf. V. Jankélévitch (1966: 75).

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

poderia oferecer o terreno mais propício para a fertilização da arte. A antítese da esterilidade indizível não corresponde ao meramente exprimível, mas sim ao inefável, “exprimível ao infinito”⁴⁸⁸.

Enuncia-se, assim, a hipótese maior da tese:

Como às duas esferas do inexprimível correspondem duas imagens noturnas, concluímos que certa compreensão da noite poderia estar vinculada ao plano da extrema fecundidade e da máxima possibilidade de evocação artística. Por conseguinte, os paradoxos da arte noturna acabam por se dissolver numa reflexão estético-ontológica que, em continuidade com a mística, se coloca a seguinte questão: “A distância que separa a negatividade indizível da positividade inefável não é tão grande quanto aquela que se verifica entre as trevas cegas e a noite transparente ou entre o silêncio mudo e o silêncio tácito?”⁴⁸⁹

A filosofia do *je-ne-sais-quoi* e do inefável estaria incluída, assim, entre os “lugares” de descoberta da fecundidade noturna. No entanto, não só graças aos motivos colhidos da mística e do neoplatonismo, Jankélévitch é capaz de reconhecer uma noite inefável. A particular atenção concedida à escuta e ao fenômeno musical por nosso autor concorre, decisivamente, para tal reconhecimento. Assim como ocorre no campo artístico, uma filosofia que se abre a sentidos não visuais torna-se apta a acolher positivamente nosso motivo. Especialmente quando esta filosofia se entrelaça com uma tradição musical que, antes dela, já havia identificado o potencial artístico do noturno.

No período romântico, a noite se fez música, isto é, o noturno se tornou não só título, mas gênero musical específico, o noturno para piano (*nocturne*).⁴⁹⁰ Este gênero

⁴⁸⁸ V. Jankélévitch (1983: 93).

⁴⁸⁹ *Op. cit.* 94.

⁴⁹⁰ É importante recordar que, antes do séc. XIX, já encontramos obras intituladas “noturnas”. É o caso do *nocturnus* medieval e do *notturmo* clássico. O termo latino refere-se às horas noturnas do ofício divino, que incluem leituras, entonação de antífonas e salmos. Estes noturnos compõem as matinas ou vigílias, que costumavam ser praticadas na vida religiosa e ainda se mantêm em algumas comunidades monásticas. Já o termo italiano designa, no séc. XVIII, obras semelhantes à serenata ou ao divertimento, cuja execução costumava ocorrer no período noturno, por volta das 23 horas. Escritas tanto para orquestra quanto para

caracteriza-se não pelo seguimento de uma forma definida, mas pela presença de certos “traços” composicionais que, ao se repetirem e se combinarem de diferentes maneiras, estabelecem certa “semelhança de família” ou “similaridade pneumática”⁴⁹¹ entre seus exemplares.

Criado pelo compositor irlandês John Field (1782-1837) e consagrado por Frédéric Chopin (1810-1849), o noturno para piano possui um só movimento e apresenta, à semelhança das árias do *bel canto*, amplas melodias, que, ao serem rerepresentadas, costumam vir acrescidas de ricas ornamentações (*fioriture*). Em contraposição à melodia de inspiração vocal, o noturno emprega, com frequência, acompanhamento constituído, segundo Marmontel, por “um baixo ondulado em arpejos ou em acordes quebrados”⁴⁹². Outra característica do acompanhamento em questão é o emprego de intervalos ampliados, em lugar dos padrões típicos ao baixo de Alberti, restritos a posições fechadas de acordes, anatomicamente adaptadas à mão do pianista. Tal característica é fruto de uma novidade instrumental: o recurso de sustentação mais prolongada do baixo pelo pedal harmônico, oferecido pelo piano da época em que o gênero foi criado. O noturno também privilegia expressividade introspectiva, meditativa e serena, o que pode ser inferido pelas indicações de tempo e de dinâmica predominantes nos noturnos de Field e Chopin. Provavelmente, este seria o “traço” mais fundamental ao gênero, responsável pela criação de sua particular atmosfera e, assim, por seu reconhecimento auditivo.

Apesar de o noturno para piano, desde Field, não oferecer referências extramusicais precisas, acreditamos que nele se manifesta a atenção pela noite como motivo. Isto porque, como já mencionamos, o gênero *nocturne* surge e se desenvolve numa época em que tal atenção se acentua em diferentes esferas da arte e da cultura. Seria bastante improvável que, para um compositor do séc. XIX, cercado por obras

conjuntos de câmara e grupos vocais com acompanhamento instrumental, estas obras quase sempre contêm, à diferença dos noturnos para piano, dois ou três movimentos. Como exemplos, poderíamos citar alguns noturnos de Haydn, Boccherini e J. C. Bach, além do célebre *Eine kleine Nachtmusik*, K 525, de W. A. Mozart. No entanto, nem o *nocturnus* nem o *notturmo* se definem como gênero musical independente, dotado de características específicas, como é o caso do *nocturne*.

⁴⁹¹ V. Jankélévitch (1980a: 91).

⁴⁹² Apud Gavoty (1974: 513).

noturnas, o título desse novo gênero estivesse destituído de qualquer relação com a noite cósmica ou poética. Nossa intuição é confirmada pelas palavras de Franz Liszt, que, em prefácio a uma das edições dos *18 Noturnos* de Field, relaciona a vivência da noite à atmosfera que permeia essas obras:

O título noturno ajusta-se bem às peças que Field escolheu assim denominar, transportando nossos pensamentos, desde o início, àquelas horas em que a alma, liberada das preocupações do dia, se volta exclusivamente sobre si mesma e se lança em direção às regiões misteriosas do céu estrelado.⁴⁹³

Ao lado dos noturnos para piano, encontramos, no séc. XIX, uma profusão de peças musicais que se dedicam à noite, seja como motivo, seja como cenário poético. Para Jankélévitch, todas essas *Nachtstücke* “testemunham a preferência constante da música pelo momento privilegiado em que as formas e as imagens se desfazem na indistinção do caos”.⁴⁹⁴

Tal preferência – ou, ao menos o interesse expresso por diferentes compositores – pelo “caos” noturno sugere que, para a música, este não é vazio, mas sim inefável. Também a arte sonora – e, com ela, a percepção auditiva – permitem superar a aparente esterilidade da noite que impugna sua evocação. A esse sétimo “lugar” de valorização do noturno dedicaremos a segunda parte da tese, que, ao apoiar-se prioritariamente em Jankélévitch, trará consigo um aprofundamento das causas da inefabilidade da noite (e também da música) em sua obra.

⁴⁹³ J. Field (1876: 5).

⁴⁹⁴ V. Jankélévitch (1983: 119). Questionamos o adjetivo “constante” utilizado por Jankélévitch na passagem citada. Como podemos observar pelo quadro de composições apresentado no apêndice deste trabalho, a exploração da noite como tema musical antecede o romantismo, porém ocorre apenas pontualmente, quando o texto poético ou dramático que acompanha a obra faz menção ao período noturno. É sobretudo na música romântica e impressionista que tal “preferência” pode ser reconhecida. Não obstante, torna-se compreensível a utilização do termo “constante” por uma reflexão estético-musical que se orienta, quase que exclusivamente, ao repertório composto entre o início do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX.

Parte II

A fecundidade da experiência noturna como experiência auditivo-musical: explorando a via aberta por Vladimir Jankélévitch

A noite não é vazia para a música porque é sonora e, até mesmo, musical. Em outro sentido, a música é expressão apta para a evocação da noite porque é constitutivamente noturna. Estas afirmações, a princípio um tanto fantasiosas, apoiam-se diretamente na estética musical jankélévitchiana, que afirma o estreito parentesco entre a música e a noite.

Tal concepção, assimilada como hipótese menor da tese e à qual dedicaremos esta segunda grande parte da pesquisa, já havia sido esboçada por Nietzsche, que, no parágrafo 250 de *Aurora*, intitulado “A música e a noite”, afirma:

A música e a noite. – O ouvido, o órgão do medo, pôde desenvolver-se tanto como se desenvolveu apenas na noite e na penumbra de cavernas e bosques sombrios, consoante o modo de viver da época do medo, isto é, a mais longa época da humanidade: no claro, o ouvido não é tão necessário. Daí o caráter da música, uma arte da noite e da penumbra.⁴⁹⁵

Embora não se refira diretamente a este parágrafo, aqui apresentado de modo descontextualizado⁴⁹⁶, Jankélévitch atribui, em pelo menos três momentos de sua obra,

⁴⁹⁵ F. Nietzsche (2004: 171).

⁴⁹⁶ Em seu livro *Nietzsche e a música*, Rosa Maria Dias observa que o parágrafo 250 de *Aurora* não se inscreve dentro de uma valorização positiva da arte sonora. Por meio da hipótese nele apresentada, o filósofo pretende defender que, no estágio em que nos encontramos, “a música não tem tanta importância na educação das crianças” [R. M. Dias (1994: 116)]. Esta mesma posição pedagógica aparece no parágrafo 213 de *Humano, demasiado humano* (parte II, “Miscelânea de opiniões e sentenças”), que, intitulado “Contra o cultivo da música”, afirma a necessidade de o treinamento artístico nas escolas públicas privilegiar o olhar em detrimento da escuta. Estas passagens pertencem a um momento intermediário da obra de

uma essência noturna ao fenômeno musical, apoiando-se em exemplos de determinado período da história da música.

O primeiro momento encontra-se em “Le nocturne”, ensaio escrito em 1942, em Lyon, durante a ocupação alemã e editado, em 1957, como a primeira parte da obra *Nocturne*. O estudo das implicações filosóficas subjacentes ao desenvolvimento de uma música da noite permite a Jankélévitch concluir:

Mesmo a deliciosa *Valsa-Capricho* em ré bemol maior é um pouco noturna e lunar neste aspecto; pois, enfim, toda a música é noturna. A música, a mais dionisíaca das artes, o lugar dos pensamentos sonhadores, inexprimíveis e crepusculares, o ponto de encontro das intuições larvares no silêncio do logos e na solidão da alma. Mesmo as peças musicais do meio-dia, as peças solares de Rimsky-Korsakov e de Déodat de Séverac e as paisagens íntimas de Fauré são, a seu modo, peças noturnas. Debussy intitula *Noturnos* três peças sinfônicas cheias de azul celeste e de luz, mas de uma luz que subtrai as formas em vez de recortá-las.⁴⁹⁷

A aproximação da música ao período noturno ocorre, em segundo lugar, em *La musique et l'ineffable*, obra editada em sua versão integral em 1961. Neste momento, é reapresentada e desenvolvida a mesma hipótese veiculada pelo texto anterior, sustentada por alguns exemplos musicais aos quais o autor também havia recorrido no ensaio de 1942. A natureza noturna da música é reafirmada e adquire especial sentido dentro de uma investigação que, como veremos (II.4), tem como prioridade encontrar pistas referentes à ipseidade musical. Segundo o filósofo:

A água viva dissolve as formas e a noite esfuma seus contornos. A música é, portanto, de tal modo noturna, que mesmo as composições do meio-dia, como, por exemplo, os três *Noturnos* sinfônicos de Debussy, conservam-se, de algum modo, crepusculares. Crepusculares e oníricas são ainda as paisagens íntimas de Fauré, o azul celeste de Séverac e, até mesmo, as peças solares de Rimsky-Korsakov. Satie, músico das “nove horas da manhã”, destina ao piano cinco *Noturnos*: para os músicos, a luz antes subtrai que localiza ou delimita. Em Gabriel Fauré, não só os treze *Noturnos* são noturnos. As *Barcarolas* também são um pouco noturnas, assim como as *Valsas-Capricho*, a *Balada* em fá sustenido, o “Andante” do segundo *Quarteto* e o primeiro *Prelúdio*. Já em *Calígula*, quando o abandono às “Horas da noite” sucede aos ritmos marciais das “Horas do dia”,

Nietzsche em que o filósofo expressa certa suspeita em relação à música, aspecto que examinaremos no tópico II.8.2.2.

⁴⁹⁷ V. Jankélévitch (1988: 239), grifo nosso.

os acordes entram em fusão: os arpejos líquidos, livres de laços e nós acompanham o fluxo da sonhadora *dumka*. Com suas sombras movediças e seus murmúrios confusos, o *Poema noturno*, Op. 61, de Scriabin, é o verdadeiro poema da deliquescência dionisiaca. Tantas *Berceuses*, *Serenatas*, *Noturnos* e *Clairs de lune* testemunham a preferência constante da música pelo momento privilegiado em que as formas e as imagens se desfazem na indistinção do caos (...) ⁴⁹⁸

O terceiro momento aparece em *Quelque part dans l'inachevé*, transcrição da entrevista concedida por Jankélévitch a Béatrice Berlowitz, em 1978. Nesta obra que reúne os aspectos fundamentais do pensamento jankélévitchiano, revisitados pelo filósofo através de linguagem coloquial e acessível, reencontramos a mesma generalização formulada em “Le nocturne”:

A música é preferentemente, uma música da noitinha, nasce onde as formas se tornam vagas, onde as palavras se fazem murmúrio, onde “*les parfums, les couleurs et les sons se répondent*”... *Berceuses*, noturnos, barcarolas nos arrastam ao grande oceano da noite (...) *Pois toda a música, mesmo a mais luminosa e ensolarada, é noturna em sua profundidade.* ⁴⁹⁹

Ao defender a essência noturna do fenômeno musical, Jankélévitch tem em mente determinada compreensão da noite. Assim, parece-nos apropriado investigar tal “essência” verificando de que modo certos aspectos, detectados na experiência noturna, demonstram paralelismo em relação a outros, detectados na experiência musical. Em outras palavras, a afirmação “toda a música é noturna” poderia ser compreendida à medida que deslindamos o parentesco, os pontos de interseção ou o “elo” (*lien*) entre as duas experiências examinadas.

A dissolução do paradoxo inicial pela descoberta da fecundidade musical da noite nos leva, portanto, a investigar uma segunda hipótese. Contudo, esta não nos desloca dos temas trabalhados na primeira parte. Como acabamos de observar, pela análise da identidade entre música e noite, aprofundaremos os traços característicos do fenômeno noturno. Além disso, continuaremos a verificar como tais traços podem ser concebidos

⁴⁹⁸ V. Jankélévitch (1983: 119).

⁴⁹⁹ V. Jankélévitch (1978: 208), grifo nosso. Optamos por conservar, em francês, a menção ao verso do poema “Correspondances”, de *Fleurs du mal*, de Baudelaire.

positivamente pela filosofia jankélévitchiana, assim como por certas poéticas musicais, estéticas e visões de mundo. No entanto, advertimos que em alguns momentos desta segunda parte nos distanciaremos da noite positiva, com o objetivo de ressaltar a identidade em questão, preservada – e confirmada – em contextos que compreendem negativamente os atributos partilhados pela noite e pela música.

1 A imersão no tempo

Ora, esse perambular é sempre algo onírico e noturno... Ele se chama devir! Fluente, mas não itinerante: assim é a música.

Jankélévitch. *La musique et l'ineffable*.⁵⁰⁰

Em primeiro lugar, noite e música se entrelaçam pelo vínculo constitutivo que mantêm com a temporalidade. Este ponto, defendido por Jankélévitch, que, além de eleger a noite como imagem privilegiada do tempo, não se cansa de ressaltar a irredutível dimensão temporal da música, pode ser igualmente verificado em nosso imaginário, seja em textos mítico-religiosos, seja em práticas recorrentes a culturas antigas. Curiosamente, ao consultar estes exemplos, constatamos que o tempo, assim como a noite e a obscuridade, é capaz de assumir dois “rostos” antagônicos, que poderiam ser interpretados como expressões do indizível e do inefável.

Jankélévitch, discípulo de Bergson, concede especial atenção às experiências inscritas na temporalidade. Se, em Schopenhauer, o aspecto diacrônico não é o fator que garante a primazia da música frente às outras artes⁵⁰¹, podemos pensar que, em Jankélévitch, certamente o é, uma vez que a imersão da música no tempo permite uma ampliação de sua inefabilidade. É em razão da valorização do tempo que a estética jankélévitchiana não tem como foco o belo, termo que se aplica mais propriamente às formas acabadas, estáticas e bem delimitadas.⁵⁰² O atrativo próprio à música, assim como à poesia, é identificado pelo filósofo francês como “encanto”, *charme*, termo que remete à *kháris* plotiniana. Para além da *taxis kai symmetria*, a “graça” não se localiza, de modo fixo, nos traços de um rosto harmonioso: está sujeita a nele se manifestar em

⁵⁰⁰ V. Jankélévitch (1983: 118).

⁵⁰¹ Cf. *Op. cit.* 20.

⁵⁰² Cf. V. Jankélévitch (1983: 121; 1980a: 30).

determinado momento para em outro desaparecer.⁵⁰³ Fugacidade que, segundo Jankélévitch, caracteriza e potencializa o encanto.

A dimensão temporal da arte sonora é um dos fatores que leva Jankélévitch a refutar uma concepção arquitetônica da música. Segundo ele, não poderíamos reconhecer, simplesmente pela escuta, procedimentos composicionais projetados em correspondência com a percepção espacial. Se Bergson havia denunciado a impossibilidade de se reduzir a temporalidade da vida às “três dimensões do universo óptico e cinestésico”⁵⁰⁴, seu discípulo tenta “extirpar da estética musical as miragens da espacialização”⁵⁰⁵. Ao buscar as afinidades entre música e noite, encontramos outra: a afinidade entre música e vida, garantida pela inscrição de ambas no devir. Agora vejamos como tal inscrição se aplica ao âmbito noturno.

Retomando o paralelismo entre Bergson e Jankélévitch, ousaremos expor intuição própria, que parece se encontrar subentendida na obra do nosso filósofo. Assim como Jankélévitch questiona: “o fluxo heraclítico das águas correntes não foi para Bergson uma espécie de imagem sensível do tempo vivido?”⁵⁰⁶, poderíamos indagar se, por sua vez, a noite não teria sido, para o autor de *La musique et l'ineffable*, imagem privilegiada para a evocação do devir. Escutemos suas próprias palavras:

O que penso da noite? Primeiramente, posso dizer que, ao discorrer sobre o tempo, já falamos um pouco sobre a noite. Pois a sucessão temporal é uma espécie de noite em que avançamos Tateando. Os eventos se sucedem um por um sem que possamos sobrevoá-los: a noite nos priva de toda a visão sinóptica do espaço, nos recusa todo panorama.⁵⁰⁷

⁵⁰³ Cf. Plotino. *Enéada* I 6, § 1.

⁵⁰⁴ V. Jankélévitch (1983: 22).

⁵⁰⁵ *Op. cit.* 114.

⁵⁰⁶ V. Jankélévitch (1983: 119).

⁵⁰⁷ V. Jankélévitch (1978: 201). Esta passagem reproduz parte da resposta dada por Jankélévitch à pergunta: “E o senhor, Senhor Conde, o que pensa da noite?”, paráfrase feita pela entrevistadora Béatrice Berlowitz à epígrafe de Villiers de l'Isle-Adam, utilizada pelo filósofo em “Le nocturne”. Com esta pergunta tem início o capítulo “Ce que chuchote le vent de la nuit”, que, inteiramente dedicado à experiência noturna, indica o lugar de destaque ocupado por este tema no pensamento do nosso autor.

Apesar de não se referir aqui à arte sonora, esta se encontra, de modo implícito, ao lado da vivência temporal e noturna à qual se opõe a chamada “visão sinóptica”. Encontramos, ao longo da obra de Jankélévitch, a presença de dois regimes contrastantes de apreensão de mundo, que se identificam, respectivamente, a um modelo óptico-diurno e a outro auditivo-noturno. Como será possível verificar, de maneira esquemática, no apêndice deste trabalho, o primeiro se revela particularmente apto a se dirigir a objetos bem delimitados, estáticos, dados na simultaneidade e na espacialidade. O segundo, ao contrário, não poderia se basear na visibilidade, pois lida com “elementos” que a visão é incapaz não só de reter, mas também de experimentar. Estamos aqui diante do que escoo, do que é sucessivo, do que não pode se mostrar em sua totalidade ao foco de uma câmera fotográfica.

Esta breve distinção entre um modelo visual e outro auditivo – que implica duas apreensões de mundo opostas – é um dos principais fatores que sustentam o encontro entre noite, música e tempo. Mencionamos de passagem como a música não se encaixa em certos modelos que poderiam ser identificados como “ídolos ópticos”⁵⁰⁸, com os quais convivemos naturalmente em nosso fazer musical e que alguns compositores e poéticas procuram ressaltar. Por suas particularidades próprias, especialmente pela redução dos estímulos visuais que favorecem uma percepção na simultaneidade, a noite tampouco permite a “visão sinóptica do espaço” e a contemplação de um “panorama”. Como nos mostra Jankélévitch em “Le nocturne”, a noite, de modo semelhante à música, nos pede para ser vivida na sucessão, no devir. De acordo com o filósofo, é justamente pela inscrição no tempo que

se explica o elo entre a noite, a música e o tempo. O cinza vespéral faz fundir as divisões plásticas e as repartições espaciais do grande dia, após o qual a escuridão da meia-noite engole no seu caos a confusão de cores refletidas pelas formas. Ao naufrágio do acalanto sucedem o nada do sono e a difluência dos sonhos. A consciência cega, mergulhada na imanência, submergida pela noite, privada na escuridão de seus panoramas sinópticos sobre o mundo, avança tateando nas trevas. Em lugar de contemplar, como Leibniz, o grande afresco estático do universo, ela experimenta, um por um, os eventos sucessivos.

⁵⁰⁸ V. Jankélévitch (1983: 114).

Mesmo Franz Liszt, no cume da alta montanha à qual Victor Hugo o conduziu, não vê o mundo como um planisfério estendido aos seus pés: não abarca o que *ouve* sobre a montanha, mas está, pela música, nele temporalmente engajado ou imerso. Os lugares simultâneos, distribuídos sobre o atlas por um efeito de altitude, tornam-se momentos musicais vividos um por um ao longo de um devir que os faz suceder gradativamente: a coexistência visual passa a escoar como difluência musical.⁵⁰⁹

Esta densa passagem aborda a oposição entre o modelo óptico-diurno e auditivo-noturno, confrontando o afresco leibniziano ao poema sinfônico de Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, inspirado em célebre texto de Victor Hugo.⁵¹⁰ Jankélévitch também recorre a estas mesmas imagens em *La musique et l'ineffable*⁵¹¹, acrescentando, como imagem oposta ao afresco, o filme, o que sustentaria a inclusão da fotografia no modelo óptico-diurno, como sugerimos anteriormente. No entanto, o autor não deixa claro, em nenhuma destas duas passagens, se a valorização da sucessão seria um resultado automático da “transposição” do poema para o universo musical ou se já estaria presente no texto poético.

Ao consultar o poema de Hugo⁵¹², percebemos, em sua introdução, a presença de uma imagem visual, relacionada à possibilidade de contemplação sinóptica. No cume da alta montanha, “em presença dos céus”, o poeta contempla, simultaneamente, “de um lado a terra e de outro o mar”. No entanto, logo em seguida, a ênfase é transferida do visual ao auditivo, como já indica o título do poema: é por meio de um som que o poeta é capaz de apreender uma realidade escondida e, de certo modo, totalizante. A partir da terceira estrofe, podemos compreender algumas das características dessa particular experiência de escuta. É ouvido, de início, um único som, “amplo, imenso, confuso”, uma

⁵⁰⁹ V. Jankélévitch (1988: 241-242).

⁵¹⁰ A oposição entre estes dois modelos também ocorre em passagem de *Philosophie première*. Nela, o filósofo mantém como exemplo da visão sinóptica “o afresco majestoso da Teodiceia” [V. Jankélévitch (1986: 251)]. No entanto, o modelo auditivo-noturno não é, nesse contexto, representado pela música, mas sim pela antropologia filosófica de Pascal: “O homem trêmulo de Pascal, inserido *in media res*, não procura um belo ponto de vista nem sinopses grandiosas, nem sequer uma óptica que o eleve acima da refrega. Do centro da noite, da noite sem estrelas, da noite de Getsêmani na qual está perdido, o mundo se mostra a ele colossal, amorfo, aplástico, pois sua circunferência não se encontra em lugar algum” (*Op. cit.* 251).

⁵¹¹ Cf. V. Jankélévitch (1983: 121).

⁵¹² O texto integral do poema encontra-se no anexo I deste trabalho.

“música inefável e profunda”, que, em seguida, pode ser percebida como fruto da fusão – ou seja, da simultaneidade – de duas diferentes fontes sonoras. Neste segundo momento, o poeta é capaz de reconhecer as particularidades de cada um destes sons, de modo sucessivo: em primeiro lugar, o canto de glória dos mares, em segundo, o canto de desespero dos homens. É interessante observar que a percepção diacrônica, no contexto do poema, decorre do esforço do ouvinte-poeta em distinguir as fontes sonoras que, na realidade, sempre soariam simultaneamente. No entanto, deve-se recordar que a inclusão da simultaneidade não anula o aspecto musical, pois a arte sonora inclui uma dimensão harmônica. No fim do poema, a sucessão é retomada para referir-se à alternância que caracteriza a “contemplação-auditiva” do eu-poético, que ora se volta ao “abismo escuro que me escondia a onda”, ora ao “outro abismo sem fundo que se abria em minha alma”. Poderíamos, portanto, dizer que antes mesmo de ser “vertido” em música por Liszt, o poema de Hugo já incluiria traços do modelo auditivo-noturno. De qualquer modo, a transposição musical acentuaria, logicamente, as particularidades próprias ao universo sonoro encontradas no poema, como a simultaneidade de vozes e a experiência da sucessividade.

Caberia perguntar, diante da comparação estabelecida entre poesia e música como meios para evocação de uma mesma “cena”, de que modo a sucessão das notas, numa composição musical, estaria mais intimamente associada ao devir que a sucessão das palavras no *melos* poético. Poderíamos supor que o vínculo da poesia com o discurso verbal e suas formas mais especializadas, delimitadas e, até mesmo, previsíveis (versos compostos por determinado número de sílabas, estrofes compostas por determinado número de versos, expectativas de rimas) acabariam por distanciar, em certa medida, a poesia da temporalidade mais espontânea, própria à vida e à noite. Seria possível argumentar que nem todos os poemas apresentam as características de previsibilidade e de espacialidade mencionadas. Além disso, algumas composições musicais se aproximam de tais características, ao fazerem uso de quadraturas, de arcações formais pré-definidos, ao gerarem no ouvinte expectativas harmônicas e melódicas de resolução.

Contudo, no que concerne à música, poderíamos dizer que tais peças tendem a se afastar tanto da poética noturna, que tende a uma esfumatura das formas, quanto do que seria, segundo Jankélévitch, a própria “vocalização” da arte musical.⁵¹³ Já no que tange à poesia, parece-nos que, ao trabalhar com elementos dotados de referência semântica, estaria fadada a demarcar certas zonas de sentido discreto, que destoariam da apreensão contínua, sem grandes rupturas, que constitui o modelo auditivo-noturno.

Este ponto merece especial atenção em nosso estudo. Apesar de o modelo óptico-diurno, que utiliza a visão e o dia em perspectiva metafórica, se adequar a uma percepção do estático, não podemos negar a dimensão temporal da experiência concreta do dia. Não obstante, as duas metades da jornada propiciam experiências diversas da temporalidade. Como destaca o filósofo, em “Le nocturne”: “o tempo da noite não é, como o do dia, um tempo estruturado ou consolidado, isto é, essencialmente articulado em momentos heterogêneos, pois não é mais a repartição das tarefas que dita aqui o horário e o emprego do tempo”⁵¹⁴. Não só o modo como costumamos habitar as horas diurnas e noturnas – as primeiras, recortando-as em atividades específicas e as segundas, diluindo-as no sono homogêneo – seria capaz de contribuir, a nosso ver, para a diferença examinada. A variação da luminosidade proporcionada pelos astros noturnos geraria menos subdivisões que aquela proporcionada, em dia claro, pela luz solar.⁵¹⁵ Segundo João da Cruz, a noite se compõe apenas de três grandes momentos: “o crepúsculo em que se esvaem as formas sensíveis; a meia-noite, obscuríssimo centro da noite, fé que apaga o entendimento; e, finalmente, o divino clarão da aurora”⁵¹⁶.

⁵¹³ Voltaremos a estes pontos em outros momentos desta segunda parte, especialmente nos capítulos II.2, II.4 e II.10.

⁵¹⁴ V. Jankélévitch (1988: 249).

⁵¹⁵ Este ponto sugere a participação de elemento visual, o reconhecimento de variações de luminosidade, na percepção do tempo.

⁵¹⁶ V. Jankélévitch (1988: 249). Esta divisão natural da noite, capaz de simbolizar as etapas do percurso espiritual, é apresentada por João da Cruz em *A subida do Monte Carmelo* (livro I, cap. II, §5). Nela parece se repetir a tripartição da noite, já verificada na Antiguidade, seja em Israel, seja na Mesopotâmia [Cf. A. Stiglmair. Verbete “*lajil/lajilâ*”. In: H.-J. Fabry e H. Ringgren (1988: 803)]. Jankélévitch remete-se à divisão sanjuanista para mostrar que os noturnos artísticos poderiam evocar as nuances de luminosidade experimentadas em diferentes momentos da noite ou em noites de diferentes épocas do ano.

Percebemos, a esta altura, um matiz significativo: a noite e também a música associam-se intimamente ao tempo, mas não a qualquer vivência dele. Elas parecem se conectar, dentro da perspectiva bergsoniana seguida pelo autor, a um trato de certo modo primordial com a temporalidade, livre da exigência de reparti-la, organizá-la, hierarquizá-la e domesticá-la. É neste sentido que esta é exemplificada pelo fluxo das águas correntes, prévias a um “povoamento” humano, e, em outro, tanto pelo “nada do sono” quanto pela “difluência dos sonhos”, ou seja, por elementos da experiência noturna que suspendem o predomínio da consciência e da racionalidade.

O tema dos sonhos leva-nos a tecer importante consideração, que, de algum modo, relativiza a posição do nosso filósofo. Em seu consagrado estudo *L'âme romantique et le rêve*, Albert Béguin nos mostra que, também para os artistas do séc. XIX, uma nova vivência da temporalidade poderia ser desencadeada pela noite. Não obstante, esta não os conduz, como havia conduzido o viajante noturno descrito por Jankélévitch⁵¹⁷, a um acréscimo na percepção da sucessividade temporal. Muito pelo contrário, ela os transporta a um “plano” em que nem só o espaço, mas também o tempo se encontra suprimido. Tanto para o poeta Novalis quanto para o pintor Carus, a noite é capaz de provisoriamente afastar quem nela sonha do ilusório mundo exterior, consciente e diurno, dominado pelas também ilusórias coordenadas do espaço e tempo. De acordo com o segundo “Hino à Noite”, “O tempo da luz está medido, mas o reino da Noite é sem tempo (*zeitlos*) e sem espaço (*raumlos*). Eterna é a duração do sono...”⁵¹⁸ Especialmente quando a noite do sono se converte na noite da morte...

A distinção entre a compreensão temporal da experiência noturna em Jankélévitch e em alguns autores do séc. XIX nos mostra que a imagem da noite pode ser valorizada por razões contrastantes. Em continuidade com a mística cristã e, até mesmo, com outras tradições espirituais⁵¹⁹, Novalis e Carus buscam a eliminação do tempo, a fim de

⁵¹⁷ Cf. V. Jankélévitch (1980b: 170).

⁵¹⁸ Novalis (1988: 14-15).

⁵¹⁹ Em *Imagens e símbolos*, Mircea Eliade apresenta o desejo de eliminação do tempo como característica comum a diversas correntes religiosas. Na espiritualidade hinduísta, “o *yogin* se esforça em *se liberar da*

conquistar a “unidade do Ser”⁵²⁰. Portanto, o fato de o período noturno simular, de algum modo, a supressão temporal poderia contribuir para a valorização romântica do nosso motivo. Por outro lado, para a ontologia jankélévitchiana, em que o âmbito do ser não é destituído do dinamismo próprio ao devir⁵²¹, a noite é justamente valorizada em virtude do seu estreito vínculo com a fluidez do imanente. É interessante observar que Jankélévitch mantém a mesma associação entre o período noturno e a temporalidade, estabelecida pelo visionário do Apocalipse. No entanto, a diferente valorização do tempo nesses “autores” será responsável pela contrastante interpretação axiológica da imagem noturna em seus textos.

Poderíamos aqui sintetizar, de modo esquemático, as três possíveis combinações entre noite e tempo citadas neste último parágrafo, que, fundadas sobre compreensões particulares da temporalidade, afetarão a valorização ontológica da experiência ou da imagem noturna.

memória, isto é, em *abolir a obra do tempo*.” No cristianismo medieval, “Mestre Eckhart repete continuamente que ‘não existe obstáculo maior para a União com Deus que o Tempo’, que o Tempo impede o homem de conhecer a Deus.” Conclui o estudioso romeno que tanto “o homem das sociedades arcaicas” quanto “o místico das grandes religiões históricas” “lutam com igual força, ainda que por meios distintos, contra a *memória* e o Tempo.” M. Eliade (1989: 96). Vale completar que também a mística plotiniana, que tanto influenciou nosso filósofo, prescreve a necessidade de se superar o espaço e o tempo, responsáveis pela multiplicidade e dispersão, a fim de se “possuir” o Uno, inscrito fora dessas “coordenadas”.

⁵²⁰ A. Béguin (1937a: 258).

⁵²¹ A obra *L’âme romantique et le rêve* nos indica que a valorização ontológica do devir não seria de todo estranha ao séc. XIX. “Deus é concebido”, pelo filósofo pré-romântico Herder (1744-1803), “como uma força em perpétuo devir, que nos é revelada nas duas evoluções paralelas da Natureza e da História” (*Op. cit.* 113). Esta concepção que confere dinamismo ao fundamento divino também pode ser observada em Jankélévitch, para quem Deus deve ser pensado como “puro fazer-ser sem ser, cuja existência inteira é operação continuada e nada mais que operação” [V. Jankélévitch (1980a: 103)].

	Compreensão da noite	Compreensão da temporalidade	Inferência
Apocalipse	Imagem do imanente	Negativa	Noite deve ser suprimida
Jankélévitch	Imagem do imanente	Positiva	Noite inefável, fecunda
Romantismo	Noite/sonhos: prenúncio do eterno	Negativa	Noite inefável, realidade mais subsistente

Apesar de a concepção de mundo “místico-poética” de certos autores do séc. XIX não avaliar de modo positivo o tempo, somos capazes de descobrir, em nossa relação com ele, a fusão, a indissociação, estados altamente valorizados no romantismo, segundo nosso panorama sobre o período (1.3.4). Como explica Jankélévitch, ainda em sua abordagem sobre o poema sinfônico de Liszt, as experiências que se fundam sobre a sucessão não podem ser simplesmente “contempladas”. Seria possível ver, como algo separado de nós, o tempo e a música nos quais estamos absolutamente “imersos”, “engajados”?

Estas experiências recusam-se a se enquadrar numa relação sujeito-objeto, pensada em termos de nítida demarcação entre exterioridade e interioridade, fora e dentro. Não sabemos precisar se estamos inseridos no tempo ou é este que está entranhado em nossa maneira de apreender o mundo, como forma *a priori* da sensibilidade. No caso da música, a imaterialidade e a transitoriedade dos sons parece contribuir para que não a apreendamos como um *objeto*, mas como algo que, “irradiando” sua particular atmosfera, nos envolve inteiramente. Este aspecto é tratado por Santiago Kovadloff, que cita, em *O silêncio primordial*, transformadora experiência de escuta realizada em contexto religioso. Apesar de este exemplo se referir não à audição

de uma obra musical segundo os padrões ocidentais, mas à audição de um texto recitado, o ensaísta argentino recorre a ele para aproximar-se do modo singular como a música afeta seu receptor.

Depois de ouvir um recital de textos do Corão, feito pelo xeque Abdul Basset Abdul Samat, Murena registra: “Ontem, chegou a hora. No silêncio da casa solitária, a voz soou. Eu estava indolentemente esparramado numa poltrona. Meu primeiro ato impensado foi sentar-me de maneira correta: havia entrado uma presença superior. Assim, não pude ouvir o primeiro versículo. O segundo tomou conta de mim. E o terceiro, e o quarto. Chegaria a um ponto, já avançado o recital, em que meu corpo parecia dissolver-se sob os efeitos do som, converter-se num translúcido cruzamento de acordes. Demorei a sair do êxtase, a tomar a distância a partir da qual é possível apreciar.”⁵²²

A radicalidade deste relato pode ser constatada no momento em que o envolvimento do ouvinte com o evento sonoro é capaz de *dissolvê-lo*. É interessante notar, como veremos ao longo desta segunda parte (especialmente no capítulo II.2), que a dissolução, a fusão e a confusão também aparecem, na estética jankélévitchiana, como características do fenômeno e das poéticas noturnas⁵²³. Para se dissolver, o ouvinte deve estar *submergido* pela experiência musical, verbo que se aplica igualmente à experiência noturna (não só em Jankélévitch, mas também na análise fenomenológica da noite de Stein). Como verificamos na passagem de “Le nocturne” relativa à oposição entre os dois modelos de apreensão de mundo, “a consciência cega, mergulhada (*plongée*) na imanência”, encontra-se “submergida pela noite”, assim como o ouvinte se encontra “engajado” e “imerso” pela sucessão musical.

A ideia de um “submergir”, característico ao nosso confronto com a música, a noite e a temporalidade, aponta uma afinidade entre estas e as águas. Afinidade que também se revela pela utilização das “águas correntes” como imagem privilegiada do devir, em

⁵²² S. Kovadloff (2003: 68). O testemunho citado encontra-se no texto *La metáfora y lo sagrado*, de H. A. Murena.

⁵²³ Constatamos, de modo semelhante, em Durand, a presença do verbo “confundir” ao lado de “relacionar”, na categoria referente aos “esquemas verbais” do regime noturno. Enquanto isso, o “esquema verbal” do regime diurno define-se como um “distinguir” [Cf. G. Durand (2006: 442)]. Estes verbos possuem relação direta com os “princípios de explicação e de justificação” ou “princípios lógicos” característicos a cada um desses regimes, mencionados no capítulo II.3.

Heráclito, Bergson e em nosso filósofo, para quem o fluir temporal se manifesta na experiência noturna. O parentesco entre estas quatro “realidades”, verificado em Jankélévitch, pode ser confirmado por uma análise de cunho antropológico. Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand, em continuidade com Bachelard⁵²⁴, identifica um “isomorfismo” entre elas, ou seja, certa similaridade no modo como diferentes culturas foram capazes de significá-las, valorizá-las e relacioná-las.

Poderíamos ilustrar este entrelaçamento por meio de mitos, poemas e canções, material ao qual também recorre Durand em sua pesquisa sobre as aplicações simbólicas. Uma das canções em que localizamos o parentesco entre noite e águas integra o ciclo *A canção da Terra*, de Mahler. No poema, de origem chinesa, utilizado na sexta canção da obra, encontramos:

*Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.
O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.*⁵²⁵

Nesta cena poética, o ambiente em que a Lua se insere é percebido como uma espécie de lago. A tonalidade do céu que escurece progressivamente contribui para a aproximação entre os espaços noturno e aquático. Além disso, a imagem do barco que flutua, ao ser relacionada com o percurso lunar durante as horas noturnas, poderia evocar a temporalidade.

Recordamos, por esta canção, que a interação dos corpos com as águas inclui, além do mergulho⁵²⁶, a flutuação, implícita na moção própria a um gênero musical

⁵²⁴ Cf. G. Bachelard (1960: 141).

⁵²⁵ “O Sol se põe por detrás das montanhas. / Em todos os vales, a noitinha cai / Com suas sombras cheias de frescor. / Oh, vê! Como um barco prateado flutua / lá no alto, a Lua, no lago azul do céu.” Estes versos dão início ao poema de Hans Bethge, baseado no texto *L’adieu*, de Marie Jean Léon, Marquês de Hervey-Saint-Denys, que, por sua vez, foi inspirado em poema chinês de Mong-Kao-Yen.

⁵²⁶ Também o mergulho pode servir como imagem que aproxima a noite às águas. Constatamos esta possibilidade no romance *Voo noturno*, de Saint-Exupéry, que, de maneira recorrente, compara a entrada do piloto no espaço noturno com um mergulho no mar. Ambas as ações implicam contato com o mistério, com um *habitat* que não é propriamente humano e, assim, conduz aquele que o experimenta à solidão. Além

específico, a barcarola, pertencente, segundo Jankélévitch, à “família” de composições noturnas.⁵²⁷ Na ópera *Contos de Hoffmann*, de Offenbach, encontramos uma das mais populares barcarolas da história da música, o dueto “Belle nuit, ô nuit d’amour”, cujo poema ressalta, entre aclamações à noite de amor, a inexorável passagem do tempo.

NICKLAUSSE:

*Belle nuit, ô nuit d'amour,
Souris à nos ivresses,
Nuit plus douce que le jour,
Ô belle nuit d'amour!*

GIULIETTA, NICKLAUSSE:

*Le temps fuit et sans retour
Emporte nos tendresses,
Loin de cet heureux séjour
Le temps fuit sans retour.*⁵²⁸

Noite e tempo unem-se nesta ária, cujo subtítulo “Barcarola” pressupõe, por sua vez, o possível elo entre a música e o elemento hídrico. Se discorrer sobre o tempo já é falar algo sobre a noite, cantar a noite é aqui não só cantar o tempo, mas também cantar sobre as águas. O flutuar que caracteriza a moção da barcarola implica sua inserção no tempo, que, no caso deste gênero e de toda a música, é um “tempo encantado”⁵²⁹, “onírico e noturno”⁵³⁰.

disso, o mergulho na noite pelo aviador e o mergulho marinho são capazes de gerar imagens semelhantes. No voo noturno, “a cidade não é mais que um fundo de mar” [A. de Saint-Exupéry (2005: 96)].

⁵²⁷ “*Berceuse*, barcarola, marcha fúnebre, noturno – estes são, portanto, os gêneros intercambiáveis da música da noite” [V. Jankélévitch (1988: 239)]. É provável que a “semelhança de família” verificada pelo filósofo nesses gêneros – semelhança que implica aproximação entre a noite e as águas no plano musical – seja extraída de características por eles eventualmente partilhadas, dentre as quais podemos citar: certa liberdade no âmbito formal, a atmosfera introspectiva, construção dos acompanhamentos e, em alguns casos, o tempo e a métrica. No que se refere a este último ponto, Jankélévitch observa que os 5 Noturnos de Satie, o Noturno Op. 37, nº 2 de Chopin e o 7º Noturno de Fauré não deixam de ser barcarolas, pois, como estas, se encontram escritos em compassos compostos. Cf. V. Jankélévitch (1988: 47, 235, 237).

⁵²⁸ “Bela noite, oh noite de amor, / Sorria a nossos delírios, / Noite mais doce que o dia, / Oh bela noite de amor! // O tempo se esvai e sem volta / Leva consigo nossas carícias, / Longe desta amável paragem / Sem volta o tempo se esvai.”

⁵²⁹ V. Jankélévitch (1983: 152).

⁵³⁰ *Op. cit.* 118.

Também poderíamos ilustrar, por meio de dois últimos exemplos poético-musicais, o isomorfismo entre noite e águas garantido pela inscrição na temporalidade. O primeiro deles é o poema *Whispers of Heavenly Death*, de Walt Whitman, utilizado por Vaughan Williams em seu *Noturno*, para barítono e orquestra. O texto poético constrói ambiente enigmático, de certo modo sinistro, no qual, como indica seu título, os sons desempenham papel de destaque. (Talvez este elemento em particular tenha contribuído para a escolha do poema pelo compositor inglês, que, sobretudo, por meio da orquestração, explora as sonoridades assombradas evocadas ao início do texto.) Como veremos no capítulo II.5, os estímulos sonoros destituídos de correspondência visual são especialmente capazes de despertar o medo em seus receptores. E dentre os sons dos objetos submersos na escuridão noturna, o poeta cita “passos”, “brisas místicas”, “ondas de rios ocultos, correntes em curso, para sempre em curso”⁵³¹. A noite aprimora a audição a ponto de sermos capazes de ouvir o fluir das águas e, por meio dele, o atemorizante fluir do tempo.

O último exemplo, extraído do repertório contemporâneo, é a peça coral *Night Water*, de Eric Whitacre, que emprega como texto poético tradução inglesa do poema *Agua nocturna*, de Octavio Paz. O isomorfismo ao qual nos dedicamos não poderia ser aqui mais explícito, a começar pelo título da obra. A poesia, assim como a composição musical, reveste-se de uma aura de mistério. Mistério próprio aos motivos abordados: os olhos (não aqueles que buscam desvendar a todo o custo, mas aqueles que se oferecem como via de acesso ao que há no outro de mais íntimo), a noite, a “água secreta”. Imagens que evocam a densidade e a profundidade, características ao inefável. É interessante notar que o profundo implica um acréscimo na obscuridade⁵³², elemento que também favorece o elo, expresso no último verso do poema, entre a noite, as águas e a alma:

⁵³¹ “Ripples from unseen rivers, tides of a current flowing, forever flowing.” W; Whitman (1993: 369).

⁵³² Este acréscimo pode justificar as sugestivas expressões “noite profunda” e “noite alta”, nas quais se verifica, uma vez mais, o isomorfismo noite e águas. Pela leitura de *Voo noturno*, descobrimos que tais expressões implicam a imagem de que as “extremidades” da noite, ou seja, o entardecer e o amanhecer, seriam suas “margens”, suas regiões mais claras e rasas, em contraste com o centro da noite, escuro e abissal. Cf. A. de Saint-Exupéry (2005: 106).

*“Night brings its wetness to beaches in your soul”*⁵³³. Não é só a luz que dá vida, a umidade do escuro também é particularmente fecunda.

Ao lado destes novos elementos que aproximam a noite do elemento aquoso, reencontramos o fluir sobre o qual a canção também se faz. A abertura das “comportas” dos olhos dá vazão ao fluxo das águas, que brotam “do centro da noite”⁵³⁴, do escuro “fundo da alma”⁵³⁵. Mas, quando os olhos se fecham, *“a river, a silent and beautiful current, fills you from within / flows forward, darkens you”*⁵³⁶. Curiosamente, a temporalidade implícita no fluir não é abolida na experiência de contato com a interioridade. Neste aspecto, o poema se aproxima mais da filosofia vitalista que da mística cristã ou romântica. Algo do tempo pode se manter quando tomamos contato com a (nossa) “Divina Escuridão”⁵³⁷.

O exame desses poemas nos sugere que correspondências tecidas pelo imaginário também poderiam sustentar a aproximação entre noite e tempo. O isomorfismo abordado demonstra a percepção de uma espécie de fluir na experiência noturna, que confirma a posição jankélévitchiana. Além do entrelaçamento com as águas, outros fatores extraídos de uma análise de cunho antropológico reforçam a dimensão temporal do “ambiente” noturno.

Em primeiro lugar, a escuridão que se revela nesse momento do dia poderia remeter, como observamos no primeiro capítulo, a toda a esfera da negatividade incompreensível, ininteligível. O tempo, que conduz de modo inexorável à corrupção e à morte, possuiria, nessa perspectiva, uma face negra. Como ressalta Mircea Eliade, tal

⁵³³ Na versão original, *“la noche moja riberas en tu alma”*.

⁵³⁴ *“If you open your eyes, night opens doors of musk; / The secret kingdom of the water opens / Flowing from the center of the night”* (*“Si abres los ojos, / se abre la noche de puertas de musgo, / se abre el reino secreto del agua / que mana del centro de la noche”*).

⁵³⁵ Expressão utilizada por alguns místicos, como Antonio Rojas, para expressar o “lugar” mais profundo do “eu”, em que se realiza o encontro frutivo com o Absoluto. Cf. H. Brémond (1947: 113), E. Underhill (2006: 388). É interessante observar que o substantivo “fundo” pode ser aplicado igualmente à interioridade, às águas, à noite e ao tempo.

⁵³⁶ *“Y si los cierras, / un río, una corriente dulce y silenciosa / te inunda por dentro, avanza, te hace oscura (...).”*

⁵³⁷ Expressão utilizada por Evelyn Underhill (2006: 154, 310) para nos aproximar da imagem das “trevas mais que luminosas”, concebida por Pseudo-Dionísio.

representação do tempo é verificada especialmente no hinduísmo, através do nome de uma de suas principais divindades femininas.

Kâlî é um dos múltiplos nomes da Grande Deusa, de Çakti, esposa do deus Çiva. Este nome da Grande Deusa foi aproximado ao termo sânscrito *Kala*, “Tempo”. Kâlî não só seria “a Negra”, mas também a personificação do Tempo. Diante dessa hipótese etimológica, a relação entre *kâla*, o “Tempo”, a deusa *Kâlî* e *kali yuga* poderia ser tecida sobre a seguinte estrutura: o tempo é negro porque irracional, duro, sem piedade, e Kâlî, como todas as demais Grandes Deusas, é a senhora do Tempo, dos destinos que forma e realiza.⁵³⁸

Nesta visão de mundo, tão distinta daquela na qual se desenvolveu o pensamento do nosso filósofo, o tempo se associa à escuridão por certa afinidade com o indizível. No entanto, identificar Kâlî, “causa material de toda a mudança, manifestação e destruição”⁵³⁹, ao registro da mera negatividade, talvez seja uma atitude não só apressada, mas também equivocada. Assim como ocorre em relação aos filhos da Noite da *Teogonia* de Hesíodo, não podemos aqui compreender o temível como sinônimo do negativo. Outra fonte nos mostra que a cor negra característica à “Deusa do Tempo e da Eternidade”⁵⁴⁰ do hinduísmo evoca “uma escuridão criativa e transformadora e não uma escuridão de limitação, ignorância ou mal”⁵⁴¹. A tez de Kâlî “remete à terra, à fertilidade, à noite, ao espaço ilimitado, à caverna e ao útero”⁵⁴², em uma palavra, à fecundidade inefável do feminino. Como veremos ao longo do capítulo II.8, tendemos a atribuir características negativas àquelas realidades que não se conformam às categorias sobre as quais se estrutura nossa habitual apreensão de mundo. E é justamente o fato de ultrapassar tais categorias o que, aos nossos olhos diurnos, poderia aproximar essa divindade ao polo do indizível⁵⁴³, caso nos seja autorizado aplicar uma terminologia extraída da filosofia francesa contemporânea a uma força mítica oriental.

⁵³⁸ M. Eliade (1989: 71).

⁵³⁹ M. Dunn Mascetti (2008: 85).

⁵⁴⁰ D. Frawley (2010: 153).

⁵⁴¹ *Op. cit.* 152.

⁵⁴² *Ibidem.*

⁵⁴³ “É essa natureza transcendente de Kali que faz com que ela pareça terrível para a visão externa, condicionados como estamos a formas e forças definíveis dentro dos limites do tempo, do espaço e da

Nossa pequena análise sobre o tema do tempo nos conduz a uma conclusão imprevista. Também ele estaria sujeito à oscilação entre o indizível e o inefável, a que estão sujeitas a noite e a escuridão. Por um lado, temos o tempo “negro da morte”⁵⁴⁴, que representa a limitação da existência, o impedimento para o contato pleno com o Absoluto, a causa do incompreensível perecer que talvez não estivesse previsto no plano inicial da Criação. Tempo que deveria, portanto, ser eliminado, juntamente com a noite e a morte, do Paraíso definitivo⁵⁴⁵. Por outro, temos o tempo que faz brotar, que cria, renova, que propicia a experiência musical e poética. Tempo ainda obscuro, porque permanece incompreensível se tentamos fazer dele objeto de reflexão, mas que se revela indispensável para a riqueza da vida.

O imaginário também aproxima a noite do tempo por motivo de teor pragmático, que não se encontra diretamente associado a um juízo valorativo. O principal “luzeiro” noturno manifesta, mais que o “luzeiro” diurno, a dinâmica própria à temporalidade, composta por mudanças e ciclos. Segundo Eliade, ao contrário do Sol, que “sempre permanece semelhante e igual a si mesmo”, a Lua “é um astro que cresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte”⁵⁴⁶. Esta particularidade lhe permite desempenhar, em muitas culturas, uma finalidade específica⁵⁴⁷: medir o tempo. “Instrumento de medida universal”⁵⁴⁸ e primordial, a Lua

personalidade. Essa visão de Kali como se fosse terrível não é uma percepção verdadeira da sua natureza real. É a reação do nosso ego ao seu poder impressionante, no qual nossa vida humana se torna no máximo um reflexo e no pior dos casos uma falsidade.” Ibidem.

⁵⁴⁴ V. Jankélévitch (1983: 92).

⁵⁴⁵ O último livro do Novo Testamento concebe a Jerusalém Celeste como “território” que não estará mais sujeito nem à escuridão noturna nem à sucessão temporal. A proclamação do fim do tempo pelo anjo apocalíptico (Ap 10, 6), comentada por Jankélévitch em *Bergson* (1931: 57), pressupõe o fim da alternância dia-noite e dos ciclos estacionais que nos permitem perceber e contar certas unidades de tempo. Considerando a importância do período noturno e das fases lunares para a medição temporal, ponto que ainda será abordado neste capítulo, compreende-se o possível vínculo entre o fim do tempo e a supressão da noite, que será anunciada nos dois últimos capítulos do Apocalipse (Ap 21, 25; 22,5).

⁵⁴⁶ M. Eliade (1972: 150).

⁵⁴⁷ Utilizamos, ao início do parágrafo, o termo “pragmático” tendo em vista, justamente, a ideia de finalidade. Segundo Heidegger, o primeiro relato da Criação bíblica leva-nos a desconsiderar a dimensão ôntica dos entes da natureza, pois estes, ao serem elaborados em função de determinado fim, aproximam-se à mera condição de utensílios (*Zeugen, pragmata*). [Cf. M. Heidegger. “A coisa e a obra” em *A origem da obra de arte* e o parágrafo 15 de *Ser e tempo*.] Fixada no momento mesmo de sua criação (quarto dia), a

não só serviu para o cálculo do mês, termo cuja etimologia denuncia o inquestionável vínculo entre esta fração temporal e nosso satélite⁵⁴⁹, mas também para o cálculo do ano, que na maioria das civilizações derivava da observação conjunta dos “grandes relógios naturais”⁵⁵⁰.

Algumas destas ideias encontram-se sintetizadas no *Eclesiástico*, em seção dedicada às maravilhas da natureza, porta-voz da glória divina. Após louvar o sol, por seu admirável calor e por sua claridade que “deslumbra os olhos” (Eclo 43, 4), o autor apresenta seu elogio ao “luzeiro” noturno:

Também a Lua, sempre exata
a mostrar os tempos, é sinal eterno.
É a Lua que marca as festas,
astro que decresce depois de sua cheia.
É dela que o mês tira o seu nome;
ela cresce espantosamente em sua evolução,
insígnia das milícias celestes
brilhando no firmamento do céu (Eclo 43, 6-9).

Esta passagem acrescenta importante dado para nosso estudo, ao ressaltar a estreita ligação entre a Lua e as festas, celebradas, muitas vezes, no período noturno e em datas referentes a marcos estacionais. É importante destacar que as culturas antigas não concebem suas comemorações noturnas como “vigílias” ou vésperas de um evento diurno. Para elas, é a própria noite que delimita e anuncia o início de um novo ciclo:

finalidade dos luzeiros naturais inclui, como adiantamos ao abordar a negatividade ontológica da noite (2.2.2.2), tanto a marcação do tempo quanto a iluminação da Terra (Gn 1, 14-19).

⁵⁴⁸ Ibidem. Eliade justifica esta afirmação por meio de análise etimológica que comprova a participação da Lua no ato de medir: “A mais antiga raiz indoariana que se refere aos astros é a que designa a Lua: é a raiz *me*, que origina em sânscrito *mâmi*, medir”.

⁵⁴⁹ Em latim, o termo *mensis* que expressa o mês (lunar) confunde-se com a denominação da própria Lua e gera o verbo “mensurar”, que comprova a mencionada ligação primordial entre o satélite e o ato de medir. Também em hebraico constata-se o parentesco etimológico entre a Lua e o mês: ambos eram designados pelo termo *yerah* e, além disso, “o outro termo que designa o mês (*hôdesh*) significa ‘novidade’ (Lua nova)”. *Bíblia de Jerusalém* (1995: 1312).

⁵⁵⁰ “A adoção do ano solar como unidade de tempo é de origem egípcia. A maioria das demais culturas históricas (e o próprio Egito até certa época) conhecia um ano, simultaneamente lunar e solar, de 360 dias, ou seja, com 12 meses de 30 dias cada um, aos quais se acrescentavam cinco dias intercambiáveis (os epagômenos).” M. Eliade (2006: 57).

As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo, e, tanto entre quase todos os primitivos quanto entre os indo-europeus ou semitas, ‘conta-se o tempo por noites e não por dias’. Nossas festas noturnas, São João, Natal e Páscoa, seriam a sobrevivência dos primitivos calendários noturnos. Por conseguinte, a noite negra aparece como a substância mesma do tempo.⁵⁵¹

Por sua afinidade intrínseca com a temporalidade, a compreensão jankélévitchiana da experiência noturna aproxima-se mais do imaginário antigo que romântico.⁵⁵² No entanto, cabe frisar que os poetas do séc. XIX concebem como eterna não a noite natural, mas a noite dos sonhos⁵⁵³, que suspende o encadeamento lógico-diurno das ações. Jankélévitch não realiza tal distinção, uma vez que, segundo ele, também haveria uma “difluência” no sonhar. Assim, para o filósofo francês, toda a noite, experimentada em vigília ou em sonhos, assume radical vínculo com o tempo.

A fim de concluir este capítulo, poderíamos aproveitar a afirmação de Durand e elaborar a partir dela um silogismo, que vem a sustentar a generalização à qual nos dedicamos neste capítulo. Se “a noite negra é a substância mesma do tempo” e a música é tempo, segue-se que a noite é a substância mesma da música.

⁵⁵¹ G. Durand (2006: 95).

⁵⁵² Até mesmo a oposição, enfatizada por Jankélévitch, entre o sinóptico diurno, vinculado à estaticidade, e a sucessão noturna, característica a uma vivência profundamente temporal, poderia encontrar sua imagem na mitologia antiga, mais especificamente em mito de origem da tradição órfica. Neste, Cronos, divindade masculina primigênia, plasma um “ovo brilhante” a partir da “névoa tenebrosa” inicial. O rompimento da casca do ovo gera, por separação, a dualidade do cosmo: sua metade inferior torna-se responsável por sustentar “a *Treva* e o *Movimento*, enquanto a metade superior sustenta a *Luz* e o *Repouso*” [C. Ramnoux (1959: 229)].

⁵⁵³ O 4º “Hino à Noite”, de Novalis, reforça o vínculo entre a eternidade da noite e a eternidade do sono, aspecto já observado no 2º Hino: “Louvada seja para nós a eterna Noite, / Louvado seja o sono eterno” [Novalis (1988: 38-39)].

2 Subtração de contornos

*Voici que les jardins de la nuit vont fleurir.
Les lignes, les couleurs, les sons deviennent vagues;
Vois! le dernier rayon agonise à tes bagues,
Ma soeur, [entend-tu] pas quelque chose mourir?*

Albert Victor Samain/Gabriel Fauré. *Soir.*⁵⁵⁴

Tanto as coisas imersas nas águas e na noite quanto os sons não possuem contornos bem definidos. A impossibilidade de se aplicar ao fenômeno sonoro critérios espaciais, como delimitações e esquemas formais precisos, aproxima a música à “água viva” que “dissolve as formas” e à noite que “esfuma seus contornos”⁵⁵⁵. Além disso, no contexto musical, a dissolução não é apenas uma característica acústica constitutiva. Pode ser buscada intencionalmente por certas poéticas que, como alguns “lugares” de valorização do noturno (as experiências erótica, mística e dionisíaca), concebem de modo positivo a indistinção, a desintegração e a fusão. Deste modo, a aproximação entre noite, música e águas não se dá apenas pelo viés do tempo, mas também pela dinâmica da dissolução.

Não causa nenhum espanto afirmar que a noite e, sobretudo, as águas alteram a percepção dos contornos, transformando-os, diluindo-os ou, até mesmo, apagando-os por completo. A dissolução define-se, primariamente, como desintegração de “uma substância sólida, em pó ou pastosa, *em um meio líquido*, de maneira que forme uma mistura homogênea”⁵⁵⁶. Dissolver é liquefazer, derreter. Esta conversão ao líquido incorre

⁵⁵⁴ “Os jardins da noite estão a ponto de florir. / As linhas, as cores, os sons se tornam vagos; / Vê! O último raio em teus anéis agoniza, / Minha irmã, [não ouves] algo a morrer?”

⁵⁵⁵ V. Jankélévitch (1983: 119).

⁵⁵⁶ A. Houaiss e M. Salles (2001: 1059), grifo nosso.

na perda dos contornos originais da substância, que, dissolvida e integrada às águas, se torna, como estas, “informe e multiforme”⁵⁵⁷.

Em *A água e os sonhos*, Bachelard nos mostra que o fenômeno da dissolução atrai diferentes olhares. É alvo da atenção não só de uma “química ingênua que continua a ser a química do senso comum”⁵⁵⁸, mas também da poesia – e, poderíamos acrescentar, da filosofia poética de Jankélévitch – que explora a força dissolvente das águas, imagem de outras dissoluções.

Constatamos, com base nos exemplos literários apresentados por Bachelard, que o elemento aquoso dissolve, de dois modos distintos, as coisas e seus contornos. O primeiro deles efetua, mais que propriamente uma dissolução, uma atenuação pelo encobrimento da forma. Basta pensar numa paisagem borrada pela chuva. Este é o caso do poema *Dreamland*, de Edgar Allan Poe, em que o viajante noturno não é capaz de distinguir as formas que constituem a terra de seu sonho, situada fora do tempo e do espaço, “devido às lágrimas que gotejam por toda parte”⁵⁵⁹. Mas também há o desfazer inexorável, a dissolução propriamente dita.

Segundo Bachelard, “cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça”⁵⁶⁰. Entretanto, dentre eles, é a água que “dissolve mais completamente”⁵⁶¹. Este aspecto contribuiria para a aproximação, verificada em diferentes momentos da história, entre o elemento aquoso e a morte, que também desintegra, absorve o ser. Na Antiguidade, afirma Heráclito que “para almas é morte tornar-se água”⁵⁶². No início do séc. XX, Paul Claudel intensifica os efeitos da chuva, ao conceber, a partir da dissolução temporária, a dissolução definitiva.

⁵⁵⁷ “Les bienfaits de la Lune”, poema em prosa. C. Baudelaire (1972: 144).

⁵⁵⁸ G. Bachelard (2002: 97).

⁵⁵⁹ *Op. cit.* 67. “Bottomless vales and boundless floods, / And chasms, and caves, and Titan woods, / With forms that no man can discover / For the tears that drip all over” [“Vales sem fundo, infinitas vagas, / Bosques vastos, ondas cavas, / Cujas formas se sepultam / Nos orvalhos que as ocultam”]; tradução portuguesa: E. A. Poe (2009:149)].

⁵⁶⁰ G. Bachelard (2002: 94).

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² DK 22 B 36. *Os pré-socráticos* (1978: 83).

E transporto-me novamente ao mar indiferente e líquido. Quando eu estiver morto, não mais me farão sofrer. Quando eu for enterrado entre meu pai e minha mãe, não mais me farão sofrer. Não mais rirão desse coração que muito amou. Dissolver-se-á, no interior da terra, o sacramento do meu corpo, mas minha alma, como o grito mais penetrante, repousará no seio de Abraão. Agora tudo se dissolveu e, com os olhos pesados, busco em vão ao meu redor tanto a terra que me é familiar com sua estrada segura sob meus pés quanto esse rosto cruel. O céu não é mais que a bruma e o espaço da água. Tu o vês: tudo se dissolveu e em vão eu buscaria ao meu redor *traço ou forma*. Nada se tem por horizonte que a cessação da mais escura cor. A matéria de todas as coisas fundiu-se numa só água, semelhante àquela que sinto escorrer por minha face. Por mais que buscase, nada mais encontraria fora de mim, nem essa terra que me hospedou, nem esse rosto tão amado.⁵⁶³

É interessante como, ao abordar o tema da *Dissolution*, identificamos vários elementos associados à experiência noturna. Diante de paisagem encoberta pelas águas, nossos olhos ficam “embaçados”, assim como ocorre quando olhamos para aquilo que está obscurecido⁵⁶⁴. A ausência de “traço ou forma” compromete a definição conceitual, que, em nossa tradição, se baseia mais em delimitações, distinções e separações que em fusões. Logo, o caráter indefinido do nosso motivo poderia estar vinculado a fator bastante palpável: a ausência de limites e contornos visuais seja da própria noite, seja dos entes nela mergulhados.

O verbo mergulhar – assim como os verbos submergir (*submerger*) e afundar (*versinken*), respectivamente empregados por Jankélévitch⁵⁶⁵ e por Stein⁵⁶⁶ em sua análise do fenômeno noturno – pressupõe, por si mesmo, o isomorfismo entre o elemento hídrico e a noite. No que concerne às águas, podemos contemplar, de local seco e protegido, o mundo que, submerso, perde sua nitidez. Mas também podemos ser um dos entes inseridos no ambiente subaquático. Neste caso, a visão a olho nu fica bastante comprometida. À semelhança do mergulho na noite, o mergulho nas águas convoca outros sentidos. Talvez seja por este motivo que Bachelard interprete Novalis mais como

⁵⁶³ “Dissolution”, *La connaissance de l'est*. P. Claudel (1920: 202-203), grifo nosso.

⁵⁶⁴ Cf. Platão. *A República*, livro VI, 508d.

⁵⁶⁵ V. Jankélévitch (1988: 242).

⁵⁶⁶ O verbo *versinken* também é utilizado por Novalis, no 1º Hino à Noite, para descrever de que modo as coisas (o mundo) se encontram “inseridas” na noite.

um “*Tocante* que toca o intocável” que um “*Vidente* que vê o invisível”⁵⁶⁷. Ao tecer tal comentário, o autor francês tem em mente onírica e sensual passagem do primeiro capítulo de *Henrique de Ofterdingen*, na qual o protagonista do romance entra no lago e experimenta, mais por meio da pele que dos olhos, o amorfo aquoso, que sua fantasia interpreta como donzelas dissolvidas.⁵⁶⁸

No texto de Claudel supracitado também ocorre a imersão do sujeito nas águas. Como o eu poético não estaria incluído na diluição que acomete o mundo inteiro? Também neste contexto encontramos uma série de correspondências com a noite. A ameaça trazida pela chuva, que obscurece e apaga todas as coisas, até mesmo o rosto da amada, assemelha-se àquela descrita pela canção *Die Nacht*, de Richard Strauss, comentada na primeira parte deste trabalho (1.2.3). A ameaça da morte é igualmente favorecida por imagens que sugerem a desintegração da forma irrepetível, dos traços externos e internos relativos à individualidade.

Vislumbramos aqui o motivo pelo qual os elementos que dissolvem costumam ser valorizados pela experiência dionisíaca ou pela mística unitiva. Não nos mostra Nietzsche que, ao contrário de Apolo, “esplêndida imagem divina do *principium individuationis*”⁵⁶⁹, Dionísio propicia a perda da identidade, a fusão, o sentimento cósmico? E não seria o perder-se na divindade, buscado por diferentes tradições religiosas, uma espécie de dissolução do ego?

Assim como seu contemporâneo Johann Tauler (1300-1361)⁵⁷⁰, Henrique Suso (1295 ou 1297-1366) concebe a comunhão plena com o Absoluto como gota d’água que se derrama num barril de vinho. É o que nos mostra a seguinte passagem do *Livro da Verdade*, na qual, curiosamente, a dissolução se encontra entrelaçada à embriaguez, um dos principais temas dionisíacos.

⁵⁶⁷ G. Bachelard (2002: 132).

⁵⁶⁸ Cf. *Op. cit.* 131-132.

⁵⁶⁹ Nietzsche (2001: 30).

⁵⁷⁰ Cf. J. Tauler. “Sermão para o domingo de Septuagésima”, citado por E. Underhill (2006: 102-103).

Quando o servo bom e fiel tem acesso à alegria de seu Senhor, é inebriado pelas riquezas da casa de Deus; pois sente em grau inefável aquilo que sente o homem embriagado. Esquece-se de si mesmo, deixa de ter consciência de sua individualidade e se torna um só espírito com Ele, tal qual gota d'água submergida em grande quantidade de vinho. Pois algo semelhante a essa gota que desaparece, tomando a cor e o gosto do vinho, ocorre com aqueles que estão em plena posse da bem-aventurança. Todos os desejos humanos lhes são tirados de modo indescritível, são arrebatados de si mesmos e imersos na Vontade Divina. Se fosse de outra maneira, se permanecesse no homem algo humano que não fosse absorvido, seriam falsas aquelas palavras das Escrituras que dizem que Deus deve ser tudo em tudo. *Seu ser permanece, mas em outra forma, em outra glória e em outra potência.*⁵⁷¹

A metáfora da dissolução do espírito também ressoará na Modernidade. Em 1915, a carmelita chilena Santa Teresa dos Andes descreve, nos seguintes termos, sua união com o divino: *“Jesús vive ya en mi corazón, yo trato de unirme, asemejarme y confundirme en El, yo soy la gota de agua que ha de perderse en el Océano Infinito.”*⁵⁷²

Como as águas, a noite nos permite imaginar – e, até mesmo, experimentar – a diluição dos traços individuais. “Somos todos iguais nesta noite”, diz a canção de Ivan Lins e Vitor Martins. As divisões baseadas em critérios econômicos, culturais e, infelizmente, raciais tendem a se extinguir na escuridão da noite. Um belo e impactante exemplo capaz de ilustrar a dissolução das distinções individuais pela “alquimia noturna”⁵⁷³ nos é dado pelo fotógrafo francês Pierre Verger, que assim narra marcante episódio de sua vida, experimentado numa noite africana:

Mas teve uma vez que não me senti branco. Foi uma festa geledé em plena floresta do atual Benin. Era uma noite escura, sem Lua, e o pessoal bailava ao redor de certas árvores. Não tinha luz nenhuma, então conheci uma liberdade que não havia conhecido antes. Não era um branco entre os negros. A escuridão da floresta africana apagou a diferença.⁵⁷⁴

⁵⁷¹ H. Suso. *Büchlein von der Wahrheit*, cap. IV apud Underhill (2006: 475).

⁵⁷² Teresa dos Andes (1971: 45).

⁵⁷³ V. Jankélévitch (1988: 241).

⁵⁷⁴ Passagem retirada do catálogo *Olhar viajante de Pierre Verger*, publicado em: P. Verger (1990: 79).

Este apagar da diferença pela escuridão poderia favorecer a ambientação noturna dos cultos a Dionísio⁵⁷⁵, deus que provisoriamente nos liberta da nossa limitada (e diurna) identidade⁵⁷⁶? Não é a noite o momento no qual a própria natureza opera a “magia dionisíaca”⁵⁷⁷, tornando o escravo homem livre e rompendo “todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens”⁵⁷⁸? Não é a noite o cenário no qual todos os seres do mundo sublunar, convertidos em sombra, se igualam, proporcionando ao homem o “sentimento místico de unidade”⁵⁷⁹, próprio à “religião universalista de Baco”⁵⁸⁰?

Jankélévitch aborda, em “Le nocturne”, esta contribuição espiritualmente transformadora da experiência noturna, “princípio de comunhão oceânica”⁵⁸¹. Segundo nosso autor, “a noite faz desaparecer as fronteiras, o mar noturno apaga os contornos da alteridade”⁵⁸². Tais efeitos favorecem a reconciliação do ser humano com a natureza, a “fusão unitiva”⁵⁸³, a aproximação ao uno-total (*vseedinstvo*), buscado pelo filósofo Solovyov.⁵⁸⁴ Remetendo-se ao pensamento místico russo, Jankélévitch associa o sentimento noturno de unidade ao ideal do “*Sobornost*, o ecumenismo entre as almas”⁵⁸⁵.

Constatamos que a união e a comunhão favorecidas pelo ambiente noturno não foram esquecidas pelos poetas. Como mencionamos ao enunciar a possibilidade de

⁵⁷⁵ Na tragédia *As bacantes*, de Eurípedes, “o mais importante documento sobre o culto dionisíaco” [M. Eliade (1978: 380)], Penteu pergunta a Dionísio: “Celebras os ritos à noite ou de dia?”. O deus lhe responde: “A maioria à noite: as trevas são sagradas” [Eurípedes (1960: 53)]. Os estudos de Jeanmaire, Dodds e Eliade confirmam a realização noturna das *oreibasia* e das demais cerimônias dionisíacas [Cf. H. Jeanmaire (1951: 20, 176); E. R. Dodds (1960: 250); M. Eliade (1978: 381)].

⁵⁷⁶ Um dos nomes de Dionísio, Lysios, expressa justamente essa propriedade “libertadora” da divindade. Cf. E. R. Dodds (1960: 80).

⁵⁷⁷ F. Nietzsche (2001: 31).

⁵⁷⁸ Ibidem. Como verificaremos na seção II.8.3, a comédia shakespeariana *Sonho de uma noite de verão* poderia exemplificar, de modo um tanto fantástico, o rompimento noturno das delimitações sociais.

⁵⁷⁹ *Op. cit.* 32.

⁵⁸⁰ Eurípedes (1960: 17).

⁵⁸¹ V. Jankélévitch (1988: 243).

⁵⁸² Ibidem. Salta aos “olhos” a semelhança entre esse período e a passagem citada na abertura deste capítulo: “A água dissolve as formas, a noite esfuma seus contornos” [V. Jankélévitch (1983: 119)].

⁵⁸³ *Op. cit.* 253.

⁵⁸⁴ Cf. *Op. cit.* 243.

⁵⁸⁵ *Op. cit.* 244.

dissolução do paradoxo da tese (I.3), é a “noite escura” a responsável, em João da Cruz, por juntar “*Amado con amada, / amada en el Amado transformada*”.

A comunhão erótica e espiritual realizada à noite e pela noite reaparece na mística romântica de cunho “naturista, animista e panteísta”⁵⁸⁶. Nos *Hinos à Noite*, de Novalis, encontramos diferentes alusões à união noturna, por vezes associada às águas e ao processo da dissolução. No primeiro hino, o poeta expressa, no momento em que se lança em direção à Noite, o seguinte desejo: “quero cair em gotas de orvalho e confundir-me com as cinzas”⁵⁸⁷. Ao final deste mesmo hino, a noite de núpcias (*Brautnacht*) é evocada como imagem de uma “mistura” íntima⁵⁸⁸. E, no quinto hino, o poeta descobre que a entrega ao infinito amor anunciado pelo Cristo liberta a humanidade de toda a separação e expande a vida “como um mar sem fim”⁵⁸⁹.

A atenção romântica à união noturna também é verificada em outro exemplo mencionado no terceiro capítulo da primeira parte. A segunda cena do segundo ato de *Tristão e Isolda*, de Wagner, apresenta a escuridão profunda da noite como ambiente capaz de afastar os amantes da multiplicidade e, até mesmo, da dualidade. Quando Isolda apaga o archote e Tristão vem ao seu encontro, ambos se experimentam como a inseparável cópula “Tristão e Isolda”, “unidos em um só respirar”⁵⁹⁰, “eternamente infinitos, unidos em um só ser”⁵⁹¹. Neste encontro, a identidade dos amantes se confunde e se perde. Assim nos mostra o seguinte fragmento do longo diálogo travado entre os protagonistas da noite no “maravilhoso reino da noite”⁵⁹² (“*das Wonnreich der Nacht*”):

TRISTÃO:

*Tristan du,
Ich Isolde,
nicht mehr Tristan!*

⁵⁸⁶ V. Jankélévitch (1988: 248).

⁵⁸⁷ Novalis (1988: 10-11).

⁵⁸⁸ Cf. *Op. cit.* 12-13.

⁵⁸⁹ *Op. cit.* 36-37.

⁵⁹⁰ R. Wagner (2011: 49).

⁵⁹¹ *Op. cit.* 54.

⁵⁹² *Op. cit.* 48.

ISOLDA:

*Du Isolde,
Tristan ich,
Nicht mehr Isolde!
Ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu' Erkennen,
neu' Entbrennen.*⁵⁹³

Ainda em pleno romantismo, Clemens Brentano (1778-1842) observa não só a união, mas também a “fraternidade”⁵⁹⁴ que acompanham o fenômeno noturno. Em passagem poética do seu romance de juventude *Godwi*, o escritor alemão constata que, com a chegada da noite:

*Aller ist freundlich wohlwollend verbunden,
Bietet sich tröstend und trauernd die Hand,
Sind durch die Nächte die Lichter gewunden,
Alles ist ewig im Innern verwandt.*⁵⁹⁵

Alguns exemplos poéticos sugerem que a igualdade noturna não resulte apenas da escuridão, que, “ao tornar os próprios homens mais vagos, os aproxima e os confunde um pouco uns com os outros”⁵⁹⁶. A noite costuma ser o momento do repouso humano, do “unânime sono”⁵⁹⁷ que “rouba a identidade dos adormecidos”⁵⁹⁸, colocando-os sob idêntica condição.

Junto com a noite e o sono, identificamos um terceiro meio pelo qual “um Deus (...) vem submeter todos nós a suas iguais leis”⁵⁹⁹. Trata-se da morte, que, ao igualar os

⁵⁹³ “Tristão tu, / eu Isolda, / não mais Tristão! // Tu Isolda, / Tristão eu, / já não Isolda! / Sem nos nomear, / sem nos separar, / reencontrar-nos / num novo ardor.” *Op. cit.* 54.

⁵⁹⁴ Extraímos este termo do “6º Noturno de Holanda”, de Cecília Meireles, no qual a poeta se refere à “aparente fraternidade” que envolve todos os habitantes do espaço noturno. Cf. C. Meireles (1958: 609-610).

⁵⁹⁵ C. Brentano apud A. Béguin (1937b: 242). “Uma doce amizade une todas as coisas / estendem-se, em seu luto, mãos consoladoras, / brilham, nos espaços noturnos, guirlandas de luz, / e, no fundo da alma, vizinhos para sempre todos somos.”

⁵⁹⁶ V. Jankélévitch (1978: 203).

⁵⁹⁷ C. Meireles (1958: 609).

⁵⁹⁸ Dora Vasconcellos (1958: 101). “Noite é dádiva”.

⁵⁹⁹ Camille Saint-Saëns/Philippe Quinault. *Nocturne*.

seres, também os irmana. É o que propõe o poema *Danse macabre*, de Henri Cazalis, sobre o qual se inspira Saint-Saëns para compor sua célebre obra homônima. Durante assombrado festejo noturno, uma finada dama, outrora “marquesa ou baronesa”, se entrega aos “braços” daquele que um dia consertava carroças, “como se o matuto fosse um barão”. Encontro que se extingue com a chegada do dia, que implica não só a eliminação do encanto, mas também, em sua oposição à noite, a vigência das estratificações sociais.

É importante observar que a Jankélévitch não escapa o efeito igualitário da morte. Esta é apresentada, em *La mort*, como “lei universal de toda a vida”, como “o destino ecumênico das criaturas”⁶⁰⁰. O filósofo francês chega, até mesmo, a se referir à intuição do fim ao qual se dirigem todos os seres humanos como consciência de uma “fraternidade de destino”⁶⁰¹.

Como já observamos, o estudo da noite coloca-nos diante de alguns temas coadjuvantes, que, volta e meia, ressurgem. Dentre eles, destacam-se, além do silêncio e do feminino, a água, que, segundo Bachelard, “comunga com todos os poderes da noite e da morte”⁶⁰². No caso da tríade vinculada à dissolução (águas, noite e morte), podemos observar que seus membros são passíveis de uma eufemização ou “conversão ao inefável”⁶⁰³. A desintegração torna-se condição de possibilidade para a integração cósmica, conduz a um estado de igualdade e fraternidade inexistente no mundo diurno, predominantemente valorizado. E, graças a esta conversão de conotações e valorizações, *dissolve-se* o caráter temível ou negativo que, sob outra perspectiva, costuma conectar a noite, as águas e a morte.

Acrescentamos aqui nossa impressão de que, em alguns contextos, as águas e a noite (incluindo a obscuridade) se conjugam a fim de ressaltar a dinâmica da diluição. Em *A ilha das fadas*, Edgar Allan Poe alude à imagem de uma “correnteza de ébano” (“ebony

⁶⁰⁰ V. Jankélévitch (1966: 7).

⁶⁰¹ *Op. cit.* 25.

⁶⁰² G. Bachelard (1997: 93).

⁶⁰³ *Op. cit.* 54.

flood”⁶⁰⁴) na qual, à medida que o Sol declina, os troncos das árvores são inteiramente absorvidos (absorção interpretada como morte pelo poeta). Jean-Cléo Godin verifica que os romances de Henri Bosco costumam ser protagonizados por um homem cuja transformação espiritual se assemelha a uma entrada na noite, que “desemboca sobre a dissolução da sua alma num ser líquido e vaporoso”⁶⁰⁵. Até mesmo no âmbito teórico, Jankélévitch utiliza a expressão “mar noturno” ao se referir à dissolução mística e estabelece paralelo entre a dissolução aquosa e a esfumatura noturna com a finalidade de nos aproximar à subtração de contornos na música. A noite aparece, portanto, em nosso imaginário, como uma espécie de solvente, análogo ou complementar ao elemento aquoso.

Se não há dúvida de que estas duas “matérias”, segundo a linguagem de Bachelard, esfumam, dissolvem ou desintegram os contornos, não é evidente que um fenômeno sonoro possa efetuar ou estar submetido ao processo da diluição. Portanto, cabe examinar, neste momento, de que modo Jankélévitch poderia aplicar a subtração de contornos à música, reforçando, assim, o parentesco entre esta arte e a experiência noturna.

Para tanto, destacaremos, dos três momentos em que tal parentesco é formulado, alguns excertos que nos concedem pistas para a compreensão da diluição musical. Após mencionar a dissolução e a esfumatura respectivamente causadas pelas águas e pela noite, na já citada passagem de *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch declara: “a luz para os músicos antes subtrai que delimita e localiza”⁶⁰⁶. Algumas linhas adiante, o filósofo encontra, nas inúmeras composições vinculadas à temática noturna, um sinal da “preferência constante da música pelo momento privilegiado em que as formas e imagens se desfazem na indistinção do caos”⁶⁰⁷. No ensaio “Le nocturne”, os três *Noturnos* sinfônicos de Debussy são apresentados como obras “cheias de azul celeste e de luz, mas

⁶⁰⁴ E. A. Poe (2004: 548).

⁶⁰⁵ J-C. Godin (1967: 380).

⁶⁰⁶ V. Jankélévitch (1983: 119).

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

de uma luz que subtrai as formas em lugar de recortá-las”⁶⁰⁸. E, provavelmente parafraseando a canção *Soir*, de Fauré, que utilizamos como epígrafe deste capítulo, Jankélévitch afirma, em *Quelque part dans l'inachevé*: “A música é, preferentemente, uma música da noitinha, nasce onde as formas se tornam vagas”⁶⁰⁹.

Ao colocar em relação estas linhas, verificamos que a subtração de contornos atinge, sobretudo, o âmbito da forma musical. Segundo o filósofo francês, é próprio à música, nascida da noite, como já havia dito Nietzsche⁶¹⁰, e particularmente atenta a este “momento privilegiado” do dia, configurar obras que, por sua imprecisão formal, também se classificam como noturnas. Nesta perspectiva, uma composição musical seria, simultaneamente, noturna e líquida (noturna, porque líquida!). Simultaneidade que se observa no Op. 61, de Scriabin, que, além de *Poema noturno*, é descrito como “o verdadeiro poema da deliquescência dionisíaca”⁶¹¹.

No entanto, a afirmação de que toda a música, em sua essência crepuscular e noturna, tende a ser imprecisa formalmente poderia soar, por sua vez, imprecisa a um músico. Sem grande dificuldade, olhos e ouvidos musicalmente treinados são capazes de identificar, em determinadas obras, delimitações de frases ou seções musicais, que lhes permitem distinguir formas e estruturas sonoras bem recortadas. Assim, como seria possível a Jankélévitch descrever a música como “território” destituído de contornos precisos, semelhante ao mundo submerso ou obscurecido?

Aqui, como em outros momentos desta pesquisa, constatamos que a estética jankélévitchiana transfere à sua compreensão da ipseidade musical características muitas vezes extraídas de um repertório em particular, aquele que o filósofo mais aprecia⁶¹² e no

⁶⁰⁸ Jankélévitch (1988: 239).

⁶⁰⁹ V. Jankélévitch (1978: 208).

⁶¹⁰ “*Der Ton stammt aus der Nacht*” (“O som provém da noite”). F. Nietzsche (1999: 70). Fragmento póstumo, Inverno 1869-1870 – Primavera 1870, 3 [37].

⁶¹¹ V. Jankélévitch (1983: 119).

⁶¹² Em *Quelque part dans l'inachevé*, o filósofo expressa claramente seu próprio gosto musical, que, como começamos a notar, poderia haver influenciado sua filosofia da música. Jankélévitch, por um lado, confessa não ser tocado pela produção musical vinculada à tradição germânica e, por outro, revela sua preferência pelo repertório francês e eslavo da segunda metade do séc. XIX e do início do XX. Cf. V. Jankélévitch (1978: 255-256).

qual verifica a realização da verdadeira “vocação” musical. Referimo-nos especificamente a algumas poéticas do romantismo e do impressionismo que, além de privilegiar as formas vagas, também exploram outros procedimentos geradores de imprecisão, como a ambiguidade tonal e expressiva (coincidentemente, são exemplos representantes dessas poéticas que permitem a Jankélévitch sustentar a hipótese de que “toda a música é noturna”).

No contexto romântico, a esfumatura sonora pode ser exemplificada pela *Berceuse*, de Chopin, peça noturna que “não é outra coisa senão dissolução das formas rígidas, liquefação de todos os ritmos e liberação dos puros conteúdos sem forma por meio da encantadora narcose sonífera”⁶¹³. Na poética impressionista, a deliquescência envolve, como já mencionamos, os três *Noturnos* sinfônicos de Debussy, composições que, apesar de “luminosas”, resguardam certo caráter noturno pela ausência de contornos delimitados.⁶¹⁴ Na terceira delas, *Sirènes*, percebe-se, especialmente, a fluidez, a “mutação contínua”⁶¹⁵, a imprevisibilidade, obstáculos para a construção e o reconhecimento das formas musicais, baseadas sobre reiterações de temas, esquemas harmônicos bem definidos, cadências, padrões métricos⁶¹⁶, frases e seções demarcadas.

É provável que estes “traços” identificados nos *Noturnos* de Debussy manifestem, no plano musical, a valorização do elemento líquido, motivo recorrente no universo pictórico do impressionismo. Mas, se na pintura, a própria tela concede delimitação

⁶¹³ V. Jankélévitch (1988: 279).

⁶¹⁴ Cf. V. Jankélévitch (1988: 239)].

⁶¹⁵ V. Jankélévitch (1983: 119).

⁶¹⁶ A participação da métrica na percepção e definição da forma não é pensada apenas por Jankélévitch, para quem a liquefação rítmica contribui para a configuração esfumada da *Berceuse*, de Chopin. Em artigo que analisa o papel da música em mitos cosmogônicos, Marius Schneider afirma que o som primordial é uma realidade amorfa, à qual posteriormente se conjuga o ritmo que define, recorta e confere materialidade. Segundo o etnomusicólogo alemão, “as trevas e as águas” – elementos que costumam integrar o estado inicial em diversas cosmogonias – “simbolizam, provavelmente, o som puro, enquanto a luz que, pouco a pouco, delineia o contorno das águas corresponde ao metro.” Marius Schneider. “Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes”. In: Roland-Manuel (1960: 138).

precisa aos “reflexos sobre as águas”⁶¹⁷, na música, “o mar”⁶¹⁸ é evocado por uma “matéria” sem molduras.

Chegamos aqui a um ponto relevante para nossa análise: uma obra musical se revela aquosa, no momento em que consideramos sua matéria-prima sonora. A música lida com um elemento extremamente fugidio e se constrói sobre o devir, dimensão que impede a constituição de uma “forma arredondada”⁶¹⁹, acabada. À imagem da ninfa Eco, o fenômeno sonoro é “presença difusa em suspensão nas grutas e vales”⁶²⁰, não se fixa sobre coordenadas precisas. Não se pode definir com exatidão os contornos da área sujeita à ação de determinada fonte sonora nem tampouco delinear a forma da música evanescente.

Portanto, desembocamos numa distinção que, em certa medida, questiona a perspectiva jankélévitchiana. Por um lado, constatamos que a subtração de contornos, sob o ponto de vista formal, não deve ser compreendida como característica constante ou inerente à música (como a subtração de contornos que atinge o que se encontra mergulhado nas águas ou na noite). A dissolução da forma é efetuada por certas poéticas musicais, que, também devido a este recurso, se aproximam da atmosfera imprecisa associada ao ambiente noturno. De qualquer modo, é curioso observar que uma composição musical possa se prestar a dissoluções... Por outro lado, a música demonstra, por sua constituição sonora, contornos que nos escapam. Neste segundo caso, a música não é agente que dissolve, mas evento acústico que se apresenta sob um único estado, análogo ao estado líquido. Observamos, assim, que esta distinção, apesar de restringir, não elimina, por completo, o parentesco entre música e noite garantido pela subtração de contornos. Ainda que, muitas vezes, não efetue uma dissolução da forma, a música é sempre feita de uma matéria-prima “informe e multiforme”.

⁶¹⁷ Alusão à obra de Debussy “Reflets dans l’eau”, *Images*, livro I, nº 1.

⁶¹⁸ C. Debussy. *La mer*.

⁶¹⁹ V. Jankélévitch (1983: 115).

⁶²⁰ V. Jankélévitch (1988: 82).

3 Experiências indefiníveis: música, noite e tempo

Ouvirá [a música] aquele a quem nada seja mais palpável que o intangível.

Kovadloff. *O silêncio primordial*.⁶²¹

*La cuarta es la metáfora de un mapa
De esa región indefinida, el Tiempo,
De cuanto miden las graduales sombras
Y el perpetuo desgaste de los mármoles
Y los pasos de las generaciones.
Todo. La voz y el eco, lo que miran
Las dos opuestas caras del Bifronte,
Mundos de plata y mundos de oro rojo
Y la larga vigilia de los astros.
Dicen los árabes que nadie puede
Leer hasta el fin el Libro de las Noches.
Las Noches son el Tiempo, el que no duerme.
Sigue leyendo mientras muere el día
Y Shahrazad contará tu historia.*

Jorge Luis Borges. “Metáfora de las Mil y Una Noches”. *Historia de la noche*.⁶²²

Na breve consideração que se segue, verificaremos que a música, a noite e o tempo se conectam ao nos colocarem semelhante e paradoxal desafio. Apesar de sermos capazes de reconhecê-los e experimentá-los intensamente, enfrentamos dificuldade ao tentar defini-los. O caráter indefinível comum aos membros dessa tríade provém da impossibilidade de pensá-los de modo direto, uma vez que não se mostram a nós como simples objetos. Embora, a princípio, o indefinível não contenha a positividade do inefável, estes termos se encontram, pois o que há de inexprimível no inefável talvez seja justamente sua definição.

A correspondência estabelecida entre noite e tempo permeia diferentes momentos do pensamento jankélévitchiano e se mostra, explicitamente, na passagem já

⁶²¹ S. Kovadloff (2003: 67).

⁶²² J. L. Borges (2009: 553).

citada de *Quelque part dans l'inachevé*⁶²³, em que o filósofo apresenta, de modo sucinto, o núcleo de sua compreensão sobre o fenômeno noturno. É possível identificar, nessa passagem, inter-relação semelhante à que caracteriza a correspondência entre música e noite. Um dos termos do par nos aproxima ao outro e vice-versa: para “pensar” a noite, discorreremos sobre o tempo e, “ao discorrer sobre o tempo, já falamos um pouco sobre a noite”.

É interessante observar que segundo Durand, os “princípios de explicação e de justificação” ou “princípios lógicos”, característicos ao chamado “regime noturno” das imagens, empregam, sobretudo, relações de analogia e de similaridade, em contraste com o “regime diurno”, que dão ênfase aos “princípios de exclusão, de contradição e de identidade”⁶²⁴. Esta compreensão, apesar de pertencer a registro teórico distinto ao do nosso autor, encontra certa equivalência aos modelos de apreensão óptico-diurno e auditivo noturno, que identificamos no corpus jankélévitchiano e confrontamos esquematicamente no anexo II deste trabalho (quadro II).

Também Jankélévitch compreende o modelo óptico-diurno como aquele regido pelos princípios da não contradição e do terceiro excluído, assim como pelo ideal de definições claras e distintas. Apesar de não se referir propriamente ao modelo auditivo-noturno como âmbito regido por relações e analogias, é possível constatar que o próprio “método” que perpassa sua filosofia privilegia estes procedimentos. O modo como o filósofo tenta “roçar” (*effleurer*) seus temas de estudo não deixa de ser um “relacionar”. Neste sentido, nossa opção pelo tratamento das “afinidades” ou do “parentesco” entre música e noite estaria não só em sintonia com os objetos de estudo que ora consideramos, como também em continuidade com a própria abordagem característica ao pensamento jankélévitchiano.

Como constataremos no próximo capítulo, o método, de certo modo “negativo”, escolhido por nosso autor para refletir a música tem o propósito de não negligenciar ou

⁶²³ Cf. V. Jankélévitch (1978: 201).

⁶²⁴ Cf. G. Durand (2006: 442).

reduzir o que há nela de particular. É também por este motivo que o princípio relacional deve prevalecer quando discorremos sobre a noite, o tempo e a música. O estabelecimento de relações poderia ser compreendido como um dos modos de aproximação tangencial ao que não pode ser apontado, localizado, definido.

Assim, as correspondências entre música e noite, música e tempo, noite e tempo, apresentadas pelo filósofo, parecem nos indicar o caráter indefinível de tais temas.⁶²⁵ Não é só o procedimento explicativo empregado que aponta nessa direção. É bastante sugestivo o fato de que música e noite se entrelacem graças a um terceiro termo, fortemente vinculado ao indefinível, aquele do qual não poderia haver fenomenologia pura: o tempo.⁶²⁶ Este “não tolera predicados definitivos”⁶²⁷ nem tampouco predicados definidos, pois, como observa Agostinho, numa de suas passagens mais célebres: “se ninguém me perguntar, eu sei [o que é o tempo]; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei”⁶²⁸.

Esta constatação não deixa de ser paradoxal. Como algo experimentado com tamanha intensidade, incorporado de modo inquestionável ao nosso cotidiano, pode se revelar impalpável ao entendimento e à linguagem? Em *O silêncio primordial*, mais especificamente no capítulo “O silêncio musical”, construído a partir de ideias extraídas de *La musique et l'ineffable*, Santiago Kovadloff verifica que tal paradoxo se apresenta como ponto de contato entre as apreensões da música e do tempo. Ambas partilham uma espécie de descompasso entre o que seria, recorrendo à linguagem de João da Cruz, um “saber sentir” e um “saber dizer”⁶²⁹:

⁶²⁵ Noite e tempo possuiriam em comum não só o caráter indefinível, mas também irrepresentável. Seguindo Bergson, Jankélévitch aponta a inadequação de uma representação espacial da experiência da temporalidade. Cf. V. Jankélévitch (1931: 71-72; 1983: 114-117).

⁶²⁶ Retomando a distinção trabalhada no capítulo II.1, poderíamos dizer que o ato da definição é próprio ao modelo óptico-diurno. Por meio de um conceito (*Begriff*), aquele que define delimita, captura e congela uma realidade, torna-a visível e, de certo modo, previsível. Assim, é esperado que a referida tríade, essencialmente invisível e impalpável, não se preste facilmente a definições.

⁶²⁷ V. Jankélévitch (1931: 48).

⁶²⁸ Agostinho (1988: 278). Jankélévitch refere-se, em alguns momentos de sua obra [Cf. V. Jankélévitch (1980b; 1978: 20)], a esta célebre passagem, extraída das *Confissões* (livro XI, § 14).

⁶²⁹ João da Cruz (2000: 739-740). *Cântico espiritual B*, canção 7.

Com a música ocorre algo similar ao que acontece com o tempo. Nada mais vívido em nós que seu feitiço excepcional. Nada mais cativante que a ardente simetria de seu voo. Mas, ao mesmo tempo, nada mais refratário a deixar-se prender entre as quatro paredes de um conceito.⁶³⁰

Nesta passagem, o ensaísta argentino nos permite notar que, no caso da música, o indefinível se vincula ao inefável, ao que não se conceitua devido a uma extrema vivacidade, ou seja, a um excesso de intensidade e positividade. Inicialmente, não havíamos planejado tratar, neste capítulo, o indefinível em conexão com o inefável, mas apenas a simples constatação a respeito da impossibilidade de se definir as experiências musical, temporal e noturna, seguindo a neutralidade da reflexão de Agostinho sobre o tempo. No entanto, percebemos, neste momento, a dificuldade de dissociar estes dois substantivos privativos, quando abordamos as experiências em questão e, ainda mais, quando as abordamos sob o viés da filosofia jankélévitchiana.

Parece-nos que, enquanto a inexpressabilidade do não experimentável indizível se refere a uma impossibilidade radical de expressá-lo, não só definindo-o, mas também descrevendo-o ou tangenciando-o verbalmente, a inexpressabilidade identificada nas realidades fecundas se refere, sobretudo, à impossibilidade de *defini-las*. Ao contrário da morte, vivida em primeira pessoa, temas como o encanto artístico e o mistério de Deus não são de todo inexpressáveis ou indescritíveis. Se assim fossem, não contaríamos com a estética, a teoria e a crítica da arte, nem com a vasta literatura mística. Contudo, ao tratar sobre eles, uma palavra em especial nos foge: aquela que os define. O “inexprimível-inefável” suscita “intermináveis palavras e incontáveis peças musicais”⁶³¹, portanto, é dizível⁶³² e infinitamente dizível. Não obstante, quando o expressamos, não chegamos ao seu núcleo, à definição de seu *quid*.⁶³³

⁶³⁰ S. Kovadloff (2003: 71).

⁶³¹ V. Jankélévitch (1983: 93).

⁶³² Cf. V. Jankélévitch (1966: 78).

⁶³³ Verificaremos, no capítulo II.4, que a inefabilidade atribuída à música se deve, em grande medida, ao fato de não sermos capazes de *definir* a expressão exata de uma composição musical.

Como nos ensinam alguns místicos cristãos, a insuficiência da linguagem verbal diante do inefável costuma corresponder à insuficiência da nossa estrutura cognitiva, que, apesar de experimentá-lo de modo efetivo, é incapaz de pensá-lo por meio de suas limitadas categorias. Não podemos expressar o *quid* do *Nescioquid*, porque tampouco podemos pensá-lo diretamente. Tal correspondência entre o inexprimível positivo e o impensável se encontra, segundo Jankélévitch, tanto no *je-ne-sais-quoi* relativo ao tempo quanto no inefável musical:

(...) não se pensa mais a música em *si mesma*, ipsa, ou a ipseidade da música, do que se pensa o tempo: aquele que acredita pensar o tempo, no sentido de que o tempo é complemento direto e objeto de um pensamento transitivo, pensa os eventos que estão no tempo ou nos objetos que duram, não pensa o puro devir, mas os conteúdos que “devêm”.⁶³⁴

Portanto, a dificuldade de se colocar a música e o tempo como “objetos” de reflexão estaria associada ao fato de que estes tampouco se colocam como “objetos” no âmbito da experiência, ponto tratado no capítulo II.1. Curiosamente, como também já observamos, a experiência noturna estaria incluída dentre aquelas que fogem à relação sujeito-objeto, que impedem a transformação do fenômeno experimentado em “complemento direto e objeto de um pensamento transitivo”. Assim como ocorre com a música e o tempo, acreditamos, algumas vezes, pensar a noite, quando, na verdade, nos limitamos a refletir sobre o que nela ocorre ou sobre os seres que nela habitam.

Este aspecto havia sido mencionado em nossa introdução, quando examinamos a análise steiniana do fenômeno noturno. Ao reler a passagem citada de *A ciência da cruz*, recordamos que o indefinível noturno compartilha com o indefinível da música e do tempo não só a indissociação experimentada pelo sujeito em relação a essas realidades (fator que o impede a pensá-las e expressá-las diretamente), como também o caráter paradoxal do que, apesar de extremamente vívido e efetivo, mostra-se refratário a conceituações. A repetição desse mesmo paradoxo nos faz pensar se estaríamos destinados a conviver com uma alternativa insuperável: sermos, por um lado, capazes de

⁶³⁴ V. Jankélévitch (1983: 126).

definir o que está de nós separado e que nos toca apenas de modo superficial e, por outro, sermos incapazes de definir o que nos concerne e atinge de modo íntimo e profundo.

O paralelismo entre noite, música e tempo, como experiências dotadas de especial fecundidade, envolventes e irredutíveis à relação sujeito-objeto também se encontra na seção “La temporalité et le nocturne”, de *La musique et l’ineffable*. Apesar de a noite ser mencionada à parte nessa passagem, ela aparece como imagem do que nos desinstala da mera contemplação, da relação sujeito-objeto e da já mencionada “visão sinóptica”.

O universo musical não se encontra exposto diante do espírito ou proposto ao espírito: a música, por mais objetiva que pretenda ser, mora em nossa intimidade, vivemos a música como vivemos o tempo, através de uma experiência frutiva e de uma participação ôntica de todo o nosso ser. A noite contribui para transformar o problema especulativo em drama vivido.⁶³⁵

À guisa de conclusão, reproduziremos um trecho do *10º Noturno de Holanda*, de Cecília Meireles. Nele, a poetisa revela a “nitidez” do intangível, do que, sujeito à sucessão do tempo, “aparece e desaparece”, do que, invisível e indefinível, parece-lhe ora existir, ora inexistir. De modo similar às outras passagens citadas neste capítulo, poderíamos aqui substituir o tema focalizado, neste caso a noite, por aqueles que lhe são aparentados pela indefinibilidade inefável. A possibilidade de substituição, já contemplada por nosso filósofo em *Quelque part dans l’inachevé*, poderia ser justificada do seguinte modo: inscritos na imanência, a música, a noite e o tempo realizam a intrigante associação, expressa por Kovadloff, entre o “palpável” e o “intangível” (indefinível).

Abraçava-me à noite nítida,
à exata noite que aparece e desaparece no seu justo limite,
à noite que existe e não existe,
e murmurava aos seus ouvidos sucessivos:
“Não quero mais dormir, nunca mais... nunca...”⁶³⁶

⁶³⁵ V. Jankélévitch (1983: 120).

⁶³⁶ C. Meireles (1958: 616).

4 Experiências não referenciais

*A música é assim: pergunta,
insiste na demorada interrogação
– sobre o amor?, o mundo?, a vida?
Não sabemos, e nunca
nunca o saberemos.
Como se nada dissesse vai
afinal dizendo tudo.*

Eugénio de Andrade. “É assim, a música”. *Os Lugares do Lume*.⁶³⁷

Parece acompanhar o carácter indefinido e indefinível da noite, ou seja, sua invisibilidade para os olhos do intelecto, a indefinição do que se encontra nela mergulhado. Poder-se-ia argumentar que tal indefinição se expressa, simplesmente, em termos visuais. Contudo, para uma cultura que efetua, através do olhar, a verificação dos dados apreendidos⁶³⁸, a indefinição da imagem acaba por corresponder à indefinição *tout court*. Assim, dizer que o ambiente noturno é experimentado como indefinido equivale, em certo sentido, a dizer que nele nos escapam referências consideradas fundamentais para o conhecimento e o reconhecimento diurno-visual da realidade.

Na primeira parte deste trabalho, constatamos que, em virtude de sua não referencialidade, o motivo noturno se revela, por um lado, problemático para um modelo de arte mimético e, por outro, recomendado para o místico, o pintor das paisagens interiores, o teórico do sublime e o poeta romântico, que, por diferentes motivos, buscam a escuridão. João da Cruz chega até mesmo a recomendar ao viajante espiritual que caminhe pela estrada obscura, destituída de referências mundanas e humanas. Nela, “*sin*

⁶³⁷ E. de Andrade (1999: 194).

⁶³⁸ Jankélévitch defende esta hipótese, que será retomada no tópico 2.9.5, em (1978: 183-184).

arrimo y con arrimo”⁶³⁹, imersa no vazio que realça a única presença, a alma estará, paradoxalmente, mais segura⁶⁴⁰.

A ausência de referências visuais no ambiente noturno também poderia aproximá-lo à música e fazer dele um motivo especialmente musical. Como a noite que apaga as pistas concedidas pelos estímulos visuais, a música nos coloca num terreno em que somos incapazes de estabelecer correspondências precisas entre os sons e “sentidos” que eventualmente se encontrariam fora deles. Contudo, tal impossibilidade, vinculada à diferença que a música possui em relação à linguagem verbal, não faz da primeira uma arte destituída por completo de sentido. Se a noite cósmica esconde em sua escuridão múltiplas formas e cores, a não referencialidade de uma composição musical abrange, em sua abertura, variadas imagens, afetos, caracteres e expressividades. Como ressalta a estética musical jankélévitchiana, a plurivocidade e a inefabilidade da música dependem justamente de sua indeterminação semântica, de seu grau de obscuridade.

Esta dependência – ou melhor, esta interdependência – se traduz no oxímoro “*espressivo inexpressivo*”, cunhado pelo filósofo, em *La musique et l’ineffable*, como via de aproximação à ipseidade musical. É a ela que Jankélévitch orienta sua investigação nessa obra desencadeada pela seguinte pergunta formulada por Gabriel Fauré: “o que é a música?”⁶⁴¹ Pergunta que toca o tema deste capítulo, na medida em que também leva o autor a questionar: é a música uma linguagem?, a que se refere uma composição musical? Iniciemos, assim, este estudo, que nos permitirá elaborar uma síntese do segundo capítulo de *La musique et l’ineffable*, dedicado precisamente a “*L’espressivo inexpressif*”.

Encontramos, no senso comum, a frequente identificação entre música e linguagem. Identificação já questionada por Agostinho, em *De Magistro*⁶⁴², e que continua

⁶³⁹ João da Cruz (2000: 77).

⁶⁴⁰ A inusitada relação entre segurança e escuridão pode ser encontrada na segunda estrofe do poema *Noite escura*, nos parágrafos de *Subida do Monte Carmelo* (livro II, canção II) que comentam o verso em questão e num dos “avisos espirituais” do santo carmelita (*Op. cit.* 113).

⁶⁴¹ V. Jankélévitch (1983: 5).

⁶⁴² O diálogo tem como ponto de partida a definição do objetivo da fala (*locutio*): “ensinar” algo. Em seguida, o interlocutor de Agostinho, Adeodato, questiona tal definição, mostrando que a música, apesar de conter palavras, não pretende, muitas vezes, transmitir um “ensinamento”. A solução de Agostinho é demonstrar

a ser questionada em nossos tempos. Ao se afirmar que a música é uma modalidade de linguagem, esboçamos uma resposta à pergunta de Fauré. Jankélévitch não está de acordo com tal definição e, portanto, distingue: a música é um modo de expressão, mas não uma linguagem.⁶⁴³ Os “preconceitos metafísicos”⁶⁴⁴ que envolvem certas reflexões sobre a música supõem que esta “seja uma linguagem, uma espécie de linguagem cifrada cujas notas, dispostas na escala, são o alfabeto. A linguagem é o modo de expressão humano por excelência, o mais manipulável e o mais volúvel, mas não é o único (...)”⁶⁴⁵.

À primeira vista, poderia parecer que a compreensão da música como modo de expressão aponte à sua definição. Não obstante, esta não determina nem esgota o fenômeno musical. Isto porque, como já anunciamos e aprofundaremos mais adiante, a expressão musical conta com o elemento negativo do inexpressivo. O filósofo francês tende a empregar, em sua reflexão sobre a música, tática já comum aos Padres da Igreja em suas abordagens do Inefável Absoluto. Se não somos capazes de expressar, por meio do discurso direto e afirmativo, uma realidade que não cabe na limitada razão e linguagem humana, isto não significa que não possamos nos referir verbalmente a ela e tentar transmitir ao outro o modo parcial como a experimentamos e concebemos. Esta referência, em lugar de precisar *o que é* a realidade em questão, revela-se menos pretensiosa e mais em sintonia com o “objeto” abordado ao nos apresentar *o que este não é*. Tal “método”, conhecido como negativo ou apofático, se não “esclarece” nossa

que existe uma parcela da música separada das palavras, ou seja, fora do âmbito da *locutio*. Será justamente devido a esta “parcela” que muitos suspeitarão da arte musical, aspecto que desenvolveremos no tópico 2.8.2. É interessante notar que tanto o questionamento de Adeodato quanto o esclarecimento de Agostinho concedem à arte musical certa particularidade em relação à linguagem discursiva. Cf. Agostinho (2003: 61-62). *De magistro*, capítulo I, § 1.

⁶⁴³ A fim de se examinar como nosso autor é capaz de identificar a música a um modo de expressão, mas não a uma linguagem, torna-se essencial verificar o significado destes termos na estética jankélévitchiana. A linguagem funciona como “portadora de sentido e instrumento de comunicação” [Jankélévitch (1988: 36)], de um sentido que, como veremos, se manifesta como unívoco e preciso. Enquanto isso, o conceito de expressão abarca diferentes “ações”, como: comunicar ideias; sugerir sentimentos, confidenciar, transmitir a interioridade; descrever coisas e paisagens; narrar eventos. Dentre estas ações, a possibilidade de sugerir se mostraria como a mais condizente com a “vocalização” da expressão musical.

⁶⁴⁴ V. Jankélévitch (1983: 25).

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

pergunta em referência ao *quid* de algo, ao menos nos dá algumas pistas – circunstanciais, mas, ainda assim, valiosas – sobre o que buscamos.

É também em continuidade com este método que Jankélévitch, a fim de se aproximar à ipseidade da música, declara que esta *não é* uma linguagem.⁶⁴⁶ Alguns motivos apoiam esta declaração de valor negativo, que contribui para a associação jankélévitchiana entre o musical e o noturno⁶⁴⁷. Tomando como referência para o termo linguagem a linguagem verbal em específico, o filósofo identifica algumas diferenças entre esta e a música. Primeiramente, enunciaremos de modo esquemático seis delas, que poderíamos considerar secundárias, para, em seguida, apresentar à parte uma última distinção, de caráter mais fundamental tanto para nosso estudo quanto para a estética jankélévitchiana:

- 1) A inteligibilidade de um texto verbal exige a sucessão temporal de fonemas e palavras, assim como a música inclui a sucessão de notas e “motivos”, mas, à diferença desta, tende a anular-se com a simultaneidade de sonoridades. Se

⁶⁴⁶ Muito se avançou nos estudos sobre a relação entre música e linguagem, desde a publicação de *La musique et l'ineffable*, especialmente a partir da segunda metade da década de 1970, quando músicos e pesquisadores buscaram estabelecer analogias entre a linguística – especialmente a gramática generativa transformacional de Noam Chomsky – e aspectos próprios às estruturas musicais. Não obstante, devemos ressaltar que a elaboração de analogias não pode ser confundida com uma identificação da música ao campo da linguagem. Como explicam Lerdahl e Jackendoff, autores de referência na aplicação da psicolinguística aos processos da percepção musical: “Não podemos abordar a música com o pressuposto de que a substância da teoria musical se assemelhará, de alguma forma, à teoria linguística. Por exemplo, o que quer que a música seja capaz de ‘significar’ não será em nenhum modo comparável ao significado linguístico: não há fenômenos musicais comparáveis ao que são o sentido e a referência para a linguagem nem a juízos semânticos tais como sinonímia, analiticidade e implicação. Do mesmo modo, não há paralelos substanciais entre elementos da estrutura musical e categorias sintáticas como substantivo, verbo, adjetivo, preposição, frase nominal e frase verbal. Finalmente, não devemos nos iludir pelo fato de que tanto a música quanto a linguagem lidam com estruturas sonoras. Não há equivalentes musicais aos parâmetros fonológicos como sonoro, nasalidade, altura da língua e formato dos lábios.” Lerdahl e Jackendoff (1983: 5-6). Deste modo, ao compararmos música e linguagem, deparamo-nos não só com as similaridades que propiciam a formulação de analogias, mas também com significativas diferenças. Pesquisas mais recentes, como aquelas empreendidas pela musicista Rita Aiello e pelas neurocientistas Mireille Besson e Daniele Schön, ainda compreendem a relação em questão como composta por semelhanças e dessemelhanças, o que impediria, ainda hoje, uma compreensão da música em total equivalência com a linguagem. Cf. R. Aiello, “Music and Language: Parallels and Contrasts” in R. Aiello e J. Sloboda (1994); M. Besson e D. Schön (2001).

⁶⁴⁷ “A música é noturna em si, pois escapa às servidões da linguagem, às proibições do discurso racional” [V. Jankélévitch (1978: 209)].

tentarmos transpor a polifonia musical ao plano do discurso, por meio da superposição de falas, incorreremos em inevitável cacofonia.⁶⁴⁸ Aplicando aqui terminologia comum aos músicos, mas provavelmente rejeitada por Jankélévitch devido às suas implicações espaciais, enquanto a dimensão “horizontal” é partilhada tanto pela música quanto pela linguagem, a dimensão “vertical” é exclusiva à primeira;

- 2) O fazer musical não pressupõe, como o discurso verbal, a presença de um destinatário determinado. Citando as palavras espirituosas do filósofo, “aquele que fala sozinho é um louco, mas aquele que canta sozinho, como um pássaro, sem se dirigir a ninguém, é simplesmente alguém feliz”⁶⁴⁹;

⁶⁴⁸ É importante mencionar que, graças às reflexões de Mikhail Bakhtin, tornou-se admissível atribuir uma polifonia ao discurso verbal. O teórico russo identifica, na obra de Dostoievski, uma trama plurivocal, na qual “a voz da personagem é transpassada pela teia de relações do coro das demais personagens, ao qual se incorpora a voz do autor, recuperando, no discurso romanesco, a polifonia das trocas da vida diária” [O. Lanna (2005: 38)]. A aplicação da polifonia e do dialogismo ao âmbito linguístico-discursivo supera, assim, o monologismo que pretende reconhecer, nas falas das personagens, o estilo, a linguagem e a posição ideológica de uma única voz: a voz do autor. Este reconhecimento, como nos indica a passagem citada, não se restringe ao campo literário, estendendo-se a nossas falas e enunciados cotidianos, nos quais ecoam vozes do passado, citações e paródias a discursos alheios. Deste modo, por meio de conceito de origem musical, Bakhtin pôde desvelar elemento fundamental à dinâmica do discurso, que passa a ser explorado pelos campos da linguística e da análise do discurso. É provável que Jankélévitch não estivesse familiarizado com a aplicação da polifonia à linguagem verbal, uma vez que as obras do teórico russo começaram a ser publicadas na França na década de 1970, praticamente dez anos após a publicação de *La musique et l'ineffable*. De qualquer modo, o argumento do nosso filósofo não é invalidado pela teoria bakhtiniana. A superposição de linhas melódicas e a multiplicidade de vozes do discurso não são inteiramente equivalentes. No caso do dialogismo, constata-se a diversidade de vozes dentro de uma voz que se lê ou se escuta separadamente. No caso da polifonia musical, a diversidade ocorre na simultaneidade acústica, que, somente na música, se realiza de modo organizado e harmônico. Além disso, a diferença entre ambas também se constata quando, ao tentar aplicar ao plano musical a polifonia própria ao discurso, não redescobrimos a superposição de melodias, mas sim encontramos procedimentos intertextuais, como o emprego de paródias e citações musicais. Para uma análise aprofundada das relações entre essas duas modalidades de polifonia, recomendamos a leitura da tese de doutorado do compositor brasileiro Otiliano Lanna, *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*.

⁶⁴⁹ V. Jankélévitch (1983: 30-31). Também para Adeodato, interlocutor de Agostinho em *De magistro*, a possibilidade de se cantar sozinho revela sugestiva diferença entre música e linguagem. Diferença que, de certo modo, a música partilha com a oração, prática que se realiza idealmente na solidão (Mt 6, 6) e que prescinde de manifestação fônica. No entanto, para o bispo de Hipona, a oração, mais que a música, identifica-se à linguagem. O fato de se orar em silêncio não significa uma ruptura com os signos e com seus respectivos significantes, como ocorre em relação à música sem palavras. Cf. Agostinho (2003: 62-64), *De magistro*, capítulo I, § 2.

- 3) Aquilo que chamamos de diálogo em música não constitui, de fato, um diálogo, pois não há nela conteúdo a ser comunicado, respondido ou comentado. Assim, o que concebemos como “diálogo musical” não passaria de uma simulação do procedimento verbal, obtida seja pela alternância de instrumentos e/ou registros, seja pela tentativa de reprodução das entonações características à pergunta e à resposta.⁶⁵⁰ A inadequação em se aplicar o termo “diálogo” à música pode ser inferida a partir de duas ideias previamente apresentadas: primeiramente, a arte sonora não se identifica à linguagem, ao logos⁶⁵¹; em segundo lugar, ela não se orienta a um “interlocutor”, não se estabelece necessariamente dentro de uma estrutura relacional (*dia*-logo)⁶⁵²;
- 4) Certos procedimentos, utilizados no contexto musical, mostram-se absurdos se executados pela linguagem verbal, mais especificamente à linguagem em prosa. A repetição de células, frases, temas e seções (*ritornelo*), a profusão de ornamentações que caracterizam o “volteio do canto dos tenores” e o “solo dos flautistas”⁶⁵³, as retomadas da parte A na forma rondó, a estrutura “*Da capo*” não poderiam ser aplicadas ao discurso sem gerar redundância. Contudo, o compositor, ao contrário do orador, provoca um efeito, cria uma atmosfera,

⁶⁵⁰ Jankélévitch cita algumas peças musicais que fazem alusão, em seus títulos e na inflexão de suas frases, ao diálogo e às entonações extraídas da fala: *Diálogos*, de Béla Bartók; “Les entretiens de la Belle et la Bête”, pertencente à suíte *Ma Mère l’Oye*, de Ravel; *Warum?*, do ciclo *Phantasiestücke*, Op. 12, de Schumann; e a canção de Hugo Wolf, “Frage und Antwort”, que integra o conjunto *Mörrike-Lieder*. Cf. V. Jankélévitch (1983: 28-29).

⁶⁵¹ Um dos momentos mais contundentes em que o autor marca a diferença entre a música e o logos encontra-se no capítulo de *La musique et l’ineffable* dedicado ao tema do silêncio: “quando se calam as conversas vãs, a música, como a oração, povoa o espaço vazio; a música, neste caso, alivia o peso do logos, desfaz a hegemonia esmagadora da palavra: impede que o humano se identifique exclusivamente com o falado.” V. Jankélévitch (1983: 173).

⁶⁵² Ao analisar o parágrafo 167 de *O viajante e sua sombra*, de Nietzsche, referente à apreciação musical, Jankélévitch explicita os motivos pelos quais a música não pode ser confundida com o diálogo: “Nietzsche quer, sem dúvida, dizer o seguinte: a música é imprópria ao diálogo, que repousa sobre a interação, a análise de ideias, a colaboração amistosa, a reciprocidade e a igualdade. A música não admite a comunicação discursiva e recíproca do sentido, mas a comunhão imediata e inefável”. Jankélévitch (1983: 16).

⁶⁵³ V. Jankélévitch (1983: 16).

contribui para a organicidade da obra, ao recorrer ao uso de repetições. Este aspecto aproxima a música da poesia (que, em sua origem, também se inscreve no âmbito do *melos*). Não caberia repreender a repetição do refrão de um salmo, pois esta cumpre uma função – estética e/ou espiritual – que não possui equivalente no âmbito da linguagem demonstrativa. Além disso, a reexposição em música e poesia concede nova “cor” ou novo “sabor” à seção repetida, seja por sua recriação por parte do intérprete, seja pela ação da temporalidade sobre a escuta. Recorrendo a Bergson, Jankélévitch nos lembra que a repetição poético-musical é capaz de trazer novidade ao ouvinte, graças à diferente posição temporal ocupada pela passagem repetida na experiência auditiva.⁶⁵⁴ No caso específico da poesia, nosso autor constata outra possibilidade de reiteração, que concerne não apenas à repetição de seções de uma obra, mas à utilização, por novos poemas, de conteúdos temáticos trabalhados em obras anteriores. Segundo o filósofo,

Num desenvolvimento significativo [próprio ao discurso verbal de caráter demonstrativo] o que é dito não deve ser redito. Já em música e em poesia, ao contrário, o que é dito ainda fica por dizer, a ser repetido de modo incansável e inesgotável. Calar-se, neste campo, sob o pretexto de que “tudo já foi dito”, é um sofisma substancial e qualitativo: assim como se recusar a escrever um poema sobre o amor porque este tema já foi tratado.⁶⁵⁵

- 5) Não só os temas ou seções se renovam quando reiterados dentro da estrutura de uma composição, mas toda esta é passível de renovação a cada uma de suas realizações (tanto para aquele que a executa quanto para o ouvinte). Apesar de esta característica se estender a todo o âmbito artístico, é provável que Jankélévitch a aplique especialmente à música, devido ao seu vínculo essencial com a temporalidade e à presença da polifonia, que amplia a possibilidade de escutas de uma mesma passagem. Estaria subentendida, nesta diferença, uma

⁶⁵⁴ Voltaremos a este ponto no tópico 2.8.2, ao examinar o conceito de “imanência da sucessão” e sua aplicação à arte musical.

⁶⁵⁵ V. Jankélévitch (1983: 34). Nesta passagem, encontra-se subentendido o conceito de inefável. A inexpressabilidade positiva de temas como o amor não se identifica a um total impedimento de expressão, mas à impossibilidade de esgotá-los, por completo, através do discurso verbal.

particularidade relativa à fruição artística: o prazer advindo de uma obra de arte seria sempre renovável, enquanto aquele característico ao discurso verbal se restringiria a um único momento, o da elucidação ou compreensão da questão abordada.⁶⁵⁶

- 6) Os argumentos lógicos, teológicos, ideológicos que estruturam os sistemas filosóficos, religiosos e políticos costumam exigir de seus leitores e adeptos posicionamentos inconciliáveis. Na música, não é compreendido como contradição o gosto por poéticas contrastantes. Em *Quelque part dans l'inachevé*, Jankélévitch afirma que não faria sentido se pensar num “sistema de prazeres”, que exigiria do receptor certa coerência em suas preferências artísticas e, além disso, argumentos para justificá-las. Nessa obra, a possibilidade de uma multiplicidade não contraditória de gostos aparece como característica não só do plano musical, mas de toda a apreciação artística: diz o filósofo que assim como “tenho o direito de gostar, ao mesmo tempo, de Albéniz e Scriabin”, “tenho também o direito de admirar tanto Magritte quanto Claude Lorrain sem o mínimo remorso, sem me reconhecer culpado”⁶⁵⁷. Não obstante, em *La musique et l'ineffable*⁶⁵⁸, este aspecto é relacionado exclusivamente à música, o que curiosamente também ocorre na reflexão musical do compositor canadense Murray Schafer, apresentada em sua consagrada obra *O ouvido pensante*⁶⁵⁹. Acreditamos que, em algumas circunstâncias, a música poderia favorecer, mais que as outras artes, a diversidade de gostos. Isto porque, nas artes visuais e na poesia, somos capazes de reconhecer,

⁶⁵⁶ Ao abordar este ponto, Jankélévitch tem em mente duas célebres máximas, parcialmente citadas por Henri Brémond em *Prière et poésie* [Cf. V. Jankélévitch (1983: 36); H. Brémond (s.d.: 24-25)]. A primeira delas, de autoria de Horácio, afirma, de modo amplo: “*Haec placuit semel, haec decies repetita placebit*” (“O que agrada uma vez, se repetido dez vezes, continuará agradando”), enquanto a segunda, do abade Dubos, compreende esse potencial renovador como característica distintiva da esfera estética: “O espírito não poderia fruir o prazer de aprender a mesma coisa duas vezes; mas o coração pode gozar duas vezes o prazer de sentir a mesma emoção.”

⁶⁵⁷ V. Jankélévitch (1978: 257).

⁶⁵⁸ Cf. V. Jankélévitch (1983: 31).

⁶⁵⁹ Cf. M. Schafer (1992: 20-24).

de modo mais explícito que na chamada “música pura” (destituída de referências a um contexto extramusical), relações entre os motivos utilizados por um artista e suas opções religiosas, políticas e ideológicas.

A sétima e última distinção, que propomos como primária, baseia-se na recusa da música como *meio* de expressão. O conceito de “meio”, de “intermediário”, aplicado tradicionalmente à linguagem verbal, implica que esta se oferece como mera “ponte” para a transmissão de um sentido, existente fora dela, preexistente a ela. Nesta perspectiva, o signo linguístico desempenha papel subalterno. O predomínio é concedido ao intelecto, à concepção ou à intenção que provoca a fala e que esta apenas traduz. Jankélévitch condena a transferência deste modelo ao âmbito musical, que, segundo ele, acabaria por pressupor a existência de uma “música suprassensível” e, por conseguinte, por apoiar uma espécie de “metafísica da música”. Segundo as palavras do autor,

se a música fosse uma simples linguagem, o sentido preexistiria por princípio a esta linguagem que secundariamente a expressa: antes da música sonora, fenômeno acústico e sensível ao ouvido humano, haveria, portanto, uma música suprassensível ou supra-audível, algo assim como uma música penada, uma música não só anterior aos instrumentos capazes de tocá-la, mas também ao criador capaz de compô-la.⁶⁶⁰

Esta última implicação possui especial relevância dentro da estética do nosso autor. A identificação da música com a linguagem, compreendida como signo de algo externo⁶⁶¹, também se manifesta na concepção inadequada, fortemente difundida pelo senso comum, sobre o processo criativo-musical. Desconsiderando o labor que envolve a própria feitura da obra, muitos compreendem o ato composicional como mera transferência de uma ideia prévia ao âmbito acústico concreto. No entanto, de acordo com Jankélévitch, a realidade material age ao longo da criação de uma composição,

⁶⁶⁰ V. Jankélévitch (1983: 37).

⁶⁶¹ Verificaremos, no tópico II.8.2.1, que, para a linguística contemporânea, a compreensão da linguagem não se limita ao sentido referencial, considerado por Jankélévitch. Se assim fosse, tornar-se-ia problemático o estatuto da poesia, que, apesar de muitas vezes desafiar a referencialidade, não poderia se desligar inteiramente do campo da linguagem.

oferecendo ao artista resistência ou surpreendendo-o positivamente com possibilidades insuspeitadas.⁶⁶² Deste modo, uma obra não poderia ser concebida, de forma um tanto simplista, como “efeito” de uma ideia artística acabada.⁶⁶³ Para o autor, no plano musical, “o signo e o sentido são, ao mesmo tempo, efeito e causa”, pois “o criador coloca a essência juntamente com a existência, a possibilidade juntamente com a realidade”⁶⁶⁴. Deste modo, o “sentido, em música, constitui-se, para o compositor, ao longo do processo da criação, enquanto para o intérprete e o ouvinte no momento da execução”⁶⁶⁵.

Este particular entrelaçamento entre signo e sentido, causa e efeito, essência e existência na criação musical – que também poderia figurar como um dos pontos de distinção entre a música e a linguagem referencial – se observa, especialmente, na experiência da improvisação, importante foco de interesse do nosso filósofo. As ideias musicais trabalhadas num improviso não são “entidades” inteiramente independentes da execução, desenvolvem-se de acordo com as possibilidades concretas do instrumento no qual é realizado.⁶⁶⁶ Podemos acrescentar, apesar de Jankélévitch não abordar este

⁶⁶² “A matéria sonora, portanto, não está, pura e simplesmente, sob as rédeas do espírito e à disposição dos nossos caprichos: ela é recalitrante e recusa, algumas vezes, conduzir-nos aonde desejávamos. Este instrumento que é, com tanta frequência, um obstáculo, conduziu-nos a um outro lugar, em direção a uma beleza imprevista.” V. Jankélévitch (1983: 39).

⁶⁶³ Embora, neste parágrafo, tenhamos como foco a criação musical, parece-nos que a negação do modelo que concebe a obra como produto de uma ideia “desencarnada” se aplica, na estética jankélévitchiana, a todo o campo artístico. Segundo nosso filósofo, “uma etiologia bilateral e ambígua”, ou seja, que combina a proposta do artista e a “reação do utensílio sobre o operário” (*Op. cit.* 38), caracteriza “o ato musical, como a criação poética” (*Op. cit.* 39). De qualquer modo, poderíamos nos perguntar se a resistência material ocuparia papel de maior preponderância na criação de obra musical. Em relação à criação de obra poética, em sentido estrito, a resposta parece ser positiva, uma vez que a materialidade fonética própria à poesia se revela mais restrita que a materialidade acústica própria à música.

⁶⁶⁴ V. Jankélévitch (1983: 41).

⁶⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶⁶ Este aspecto poderia ser, em certa medida, contestado. Em algumas circunstâncias, um tema demonstra possuir certa independência em relação à sua concretização instrumental. Prova disso é a possibilidade de transferência de um tema (e, até mesmo, de uma obra completa) de um instrumento a outro. Além disso, alguns compositores possuem a particularidade de passar diretamente da “ideia” musical que lhes aparece à audição interna à sua notação em pauta. Jankélévitch está consciente desses dois fatos [V. Jankélévitch (1983: 38)], porém, no que se refere ao primeiro deles, defende que um tema, embora possa aparecer desvinculado de um instrumento específico, deve estar necessariamente ligado a alguma fonte sonora concreta. Isto porque não seria possível admitir, como já mencionado, a existência de uma música desencarnada. No entanto, alguns compositores, como o autor das *Cartas Celestes*, Almeida Prado, costumam interpretar seu processo criativo como a apreensão de certa estrutura sonora já pronta,

aspecto, que a interdependência entre as ideias e as fontes musicais também se verifica através da evolução instrumental. A elaboração de novos instrumentos ou recursos favorece a produção de novos “efeitos” sonoros, que, por sua vez, se tornam causa ou, ao menos, condição de possibilidade para o desenvolvimento de novas escritas composicionais.⁶⁶⁷ A causa estaria, nesse contexto, presente na própria “materialidade” da realização acústica. Por esta linha de raciocínio, poderíamos até mesmo questionar a adequação do termo “instrumento” à fonte sonora, termo que, assim como a locução “meio de expressão”, pertence à esfera da intermediação, do que é secundário diante de um fim.

É interessante observar que a compreensão de que a música não é meio, não se estrutura em relação a um sentido externo, parece apoiar algumas das distinções secundárias apresentadas. A cacofonia, que se manifesta no plano verbal, é resultado da impossibilidade de verificação de um *sentido* quando palavras ou falas se encontram superpostas. A inexistência de um verdadeiro diálogo na música resulta, como já mostramos, da ausência de um conteúdo *dotado de sentido*, de um *logos* a ser partilhado. A reiteração poética ou musical é possível no momento em que esta não equivale – ou, ao menos, não se reduz a – uma *repetição de sentido*. Este aspecto nos é confirmado por William Hazlitt, em seu conciso comentário sobre o audacioso poema *Kubla Khan*, de Coleridge. Considerando-o mais próximo a uma composição musical que a um poema, o crítico inglês afirma: “Poderíamos repetir para nós mesmos suas linhas iniciais, não com pouca frequência, *por não conhecer o significado delas.*”⁶⁶⁸ Por outro lado, a reiteração de

interpretação que se aproxima justamente da crítica feita por Jankélévitch à crença numa música “penada”, causa suprassensível de uma composição que, por mediação do compositor, se torna audível. De qualquer modo, a favor do nosso filósofo, poderíamos pensar que, mesmo para um compositor que não recorre a um instrumento específico no ato da composição, como Mozart ou Almeida Prado, as características acústicas concretas do instrumento ao qual a obra em gestação se destina participam, ainda que mentalmente, do processo composicional.

⁶⁶⁷ No caso do gênero noturno, constatamos que um dos seus “traços” mais particulares, a escrita da mão esquerda, constituída por figuras que utilizam intervalos espaçados, resulta de uma nova possibilidade oferecida pelo piano da época. No início do séc. XIX, os fabricantes de piano aperfeiçoaram o pedal harmônico, o que veio a permitir a permanência mais prolongada das notas do baixo e, conseqüentemente, o acompanhamento típico ao gênero.

⁶⁶⁸ Apud C. Rosen (1998: 77).

um texto de cunho científico, jurídico ou informativo só se justificaria enquanto o *sentido* não fosse de todo captado.

Por fim, também podemos relacionar a última das seis distinções secundárias àquela que se afirma como a mais relevante. A multiplicidade de gostos é possível em um campo que não é regido por um *sentido* único, bem delimitado, ao qual todos os juízos devem convergir. Chegamos aqui a ponto fundamental da nossa pesquisa: o logos demonstrativo relaciona-se, preferencialmente, a uma espécie particular de sentido, o *sentido unívoco*. É ele que exigirá, em sistemas filosóficos, religiosos e ideológicos, posições coerentes, que, muitas vezes, implicarão a exclusão de outras que lhes sejam contraditórias. Por outro lado, quando não há um sentido a ser confrontado, mas sim, como se verifica na arte e, sobretudo, na música, um sentido aberto, ambíguo, equívoco, não se justificam as disjunções.

Analisemos, em maior detalhe, como se caracteriza o sentido próprio à música. Para tanto, teremos que nos adentrar no tema da expressividade musical, com o qual se encontra intimamente entrelaçado na estética jankélévitchiana. É justamente em razão de preservar certa dimensão de sentido que a música se revela expressiva para nosso filósofo. Se destituída de qualquer sentido ou significação, todas as suas manifestações seriam percebidas de igual modo: como expressivamente neutras.

No entanto, não é assim que costumamos perceber e apreciar a música. Chega a ser um lugar comum, em nossa cultura, a suposição de que peças musicais contenham um potencial expressivo. Prova disso é o fato de que, ao longo da história da música ocidental, foram atribuídos a diferentes modos, tonalidades e obras variados caracteres, afetos e sentimentos, passíveis de ser comunicados seja ao intérprete, seja ao ouvinte.⁶⁶⁹

Jankélévitch também admite a riqueza expressiva da arte sonora, embora considere um tanto imprecisos os diversos “conteúdos” que a música é capaz de expressar

⁶⁶⁹ Referimo-nos aqui ao *ethos* grego, à teoria dos afetos barroca (*Affektlehre*) e à poética romântica. Apesar dos diferentes nomes e compreensões que as disposições anímicas identificadas no universo musical recebem em diferentes momentos da história, acreditamos que todas elas partilham a possibilidade de serem *expressas*. Comprovaremos este ponto em relação ao *ethos*, no qual os níveis da imitação e da expressão não podem ser dissociados.

e inspirar. Em continuidade com as reflexões estético-musicais de Schopenhauer e Nietzsche⁶⁷⁰, nosso filósofo estabelece, como regime próprio ao âmbito musical, uma expressão em linhas gerais, *grosso modo*, que se distingue da expressão de algo (sentimento, situação, etc.) particularizado. Segundo o autor: “A música significa, portanto, algo em geral, sem jamais querer dizer algo em particular”⁶⁷¹.

A indicação, em italiano, *espressivo*, recorrente nas composições musicais, poderia sugerir esse modo aberto pelo qual se processa a expressão musical. Sem dúvida, a música é expressiva, toca-nos afetivamente, mas qual gênero de expressividade, qual emoção uma obra refletiria? Assim, o caráter vago da expressão musical sugere que o *espressivo* contenha certo grau de inexpressividade.

A música é, portanto, inexpressiva não porque nada exprima, mas porque não exprime esta ou aquela paisagem privilegiada, este ou aquele cenário à exclusão de todos os outros. A música é inexpressiva no momento em que implica inumeráveis possibilidades de interpretação, entre as quais nos permite escolher.⁶⁷²

A inexpressividade da música é pensada, assim, em razão da impossibilidade de determinação exata do teor expressivo e também representativo de uma obra. Tal impossibilidade associa-se, por sua vez, à peculiar multiplicidade do fenômeno musical.⁶⁷³ Como nos mostra o filósofo, “diretamente e partindo dela mesma, a música nada significa, a não ser por associação ou convenção; a música nada significa, portanto tudo significa”⁶⁷⁴. Percebe-se, assim, que a expressividade e a inexpressividade estão autoimplicadas nesta compreensão estética. Deste modo, a música revela-se para o filósofo como fenômeno “*espressivo inexpressivo*” ou “*inexpressivo espressivo*”⁶⁷⁵.

⁶⁷⁰ Distinguiremos, no tópico 2.8.4, a compreensão destes dois filósofos sobre o problema da expressão musical, apresentada por Jankélévitch em *La musique et l'ineffable*.

⁶⁷¹ V. Jankélévitch (1983: 75).

⁶⁷² *Op. cit.* 95.

⁶⁷³ Esta multiplicidade se manifesta tanto no momento de execução de uma obra, através de suas inúmeras possibilidades de interpretação e recepção, quanto no momento de sua elaboração, na qual se entrelaçam as mais variadas “intuições”, “pretextos” e intenções.

⁶⁷⁴ V. Jankélévitch (1983: 19).

⁶⁷⁵ É importante notar que as duas fórmulas em questão, apesar de usarem simultaneamente termos antitéticos, não podem ser interpretadas como exemplos de uma *coincidentia oppositorum*, expressão

Dinâmica semelhante ocorre no nível semântico. Como já vimos, a música remete a um sentido, porém este se mostra distinto do sentido unívoco próprio ao logos demonstrativo. Deste modo, ela poderia, simultaneamente, ser desprovida de sentido particular, localizável, “assinalável” e possuir sentido plural, amplo, não referencial. Utilizando-se a terminologia jankélévitchiana, o primeiro seria considerado o “sentido primário” e o segundo, o “sentido secundário”⁶⁷⁶ ou “sentido do sentido”⁶⁷⁷.

O modo pelo qual o “sentido do sentido” é comunicado pela música distingue-se do modo pelo qual o “sentido primário” é transmitido pelo discurso verbal destituído de intenções poéticas. Neste segundo caso, o sentido se constrói gradativamente, pela concatenação de palavras, que, por sua vez, possuem, individualmente, sua própria referência semântica. Já numa peça musical, a expressão é fruto de uma atmosfera global, que poderia se mostrar ao ouvinte desde seu primeiro acorde. Jankélévitch nos mostra que esta particularidade se constata na relação texto-música estabelecida por muitas canções, nas quais a parte musical, em lugar de comentar cada palavra ou situação do poema, opta por criar um ambiente, um “clima”, um “efeito de conjunto”⁶⁷⁸ que, em consonância com a expressividade geral do texto, perpassa toda a peça. É importante ressaltar que o “sentido do sentido” se encontra intimamente vinculado ao encanto⁶⁷⁹, conceito fundamental à estética e ao pensamento jankélévitchiano como um todo. Ambos, de algum modo, se confundem, como elementos imprescindíveis, indefiníveis e não localizáveis (o *je-ne-sais-quoi* é também um não-sei-onde), na medida em que não

familiar à mística e apropriada pela filosofia jankélévitchiana. Isto porque o “expressivo” contido em ambos os termos não são utilizados como sinônimos. Considerando-se a fórmula “expressivo inexpressivo”, observa-se que a inexpressividade subentende a “expressão de algo específico, determinado”, enquanto a expressividade a “expressão genérica, indeterminada”.

⁶⁷⁶ V. Jankélévitch (1983: 75).

⁶⁷⁷ *Op. cit.* 70.

⁶⁷⁸ *Op. cit.* 69.

⁶⁷⁹ Não é por acaso que as duas artes em que Jankélévitch verifica o “sentido do sentido” sejam a música e a poesia, nas quais, como vimos no capítulo II.1, o encanto, termo vinculado em sua etimologia ao registro do *melos*, se manifesta de maneira especial.

residem num ponto fixo e determinado de uma composição.⁶⁸⁰ São presença difusa na totalidade da obra, como “esta graça por toda a parte derramada, *kharis epitheousa tó kallei*, que reveste, de acordo com Plotino, a forma sensível da beleza...”⁶⁸¹ No entanto, à diferença da perspectiva neoplatônica, o encanto possui, para Jankélévitch, particular vínculo com a imanência: a mais ligeira modificação de um dos elementos que constituem a totalidade mencionada bastaria para a ruptura do encanto e do “sentido do sentido”.

Jankélévitch traz para o plano imanente não só o encanto ou a graça, mas também o inefável, fortemente atrelado, pela tradição religiosa, ao Absoluto transcendente. À semelhança deste, o inefável imanentizado resguarda e faz brotar inúmeras possibilidades, que, no caso da música, são proporcionadas pela ausência de “sentido primário”, pelo insondável encanto, pela pluralidade e abertura expressiva de uma composição.⁶⁸² De certo modo, o termo inefável sintetiza, assim, a concomitância, já apresentada, entre o *espressivo* e o inexpressivo, entre tudo e nada significar.

Apesar de Jankélévitch não abordar este ponto de modo explícito, parece-nos que, em sua estética, há duas possibilidades de aplicação do termo inefável ao campo musical. Podemos utilizá-lo para qualificar tanto a arte musical, indefinível em sua ipseidade, quanto uma peça em particular, indefinível por seu teor expressivo. Embora a pergunta inicial de *La musique et l'ineffable* se oriente ao que é a música em sua essência, pensamos que o filósofo acaba por enfatizar, nesse mesmo texto, a inefabilidade de uma composição específica, “encarnada”, o que, como vimos, se encontra em maior consonância com sua reflexão estética. Além disso, mais que o universal abstrato, o evento único e a realização *sui generis* exemplificam, em diferentes momentos da obra do

⁶⁸⁰ Repete-se aqui o paradoxo enunciado no capítulo anterior. Constatamos nossa incapacidade não só de definir a música que nos envolve de modo tão íntimo e efetivo, mas também de definir o “componente” essencial de uma obra de arte, sem a qual esta não nos tocara.

⁶⁸¹ V. Jankélévitch (1983: 70). A passagem em grego citada encontra-se, segundo a indicação do nosso filósofo, em *Enéadas* VI 7, 22, 1. 24.

⁶⁸² A seguinte passagem de *La musique et l'ineffable* revela, explicitamente, a relação entre o termo inefável e o sentido não determinado, verificado no universo musical: “Linguagem inefavelmente geral (supondo que se trate de uma ‘linguagem’), a música se presta docilmente a incontáveis associações”. V. Jankélévitch (1983: 95).

filósofo, o *je-ne-sais-quoi* e o inefável.⁶⁸³ Assim, é, sobretudo, no âmbito da obra concreta que o inefável pode ser interpretado como multiplicidade expressiva ou, em termos jankélévitchianos, como expressividade ao infinito.⁶⁸⁴

Dispomos, neste momento, de material suficiente para relacionar o caráter não referencial atribuído à música por Jankélévitch a alguns aspectos contidos na poética, na mística e na experiência noturna. Em primeiro lugar, agora compreendemos as razões pelas quais a noite se apresenta como motivo em consonância com as possibilidades expressivas da música. O ambiente noturno e especialmente seus seres possuem formas e contornos pouco definidos. Assim, a fim de tratá-los poeticamente, o artista deve abdicar do desejo de representá-los de modo preciso e contentar-se em sugerir-los, evocá-los, em fazer alusões a eles. Estes procedimentos constituem, segundo Jankélévitch, o regime próprio do “*espressivo inexpressivo*” musical, que tampouco é capaz de pintar “rostos” claros.

Em segundo lugar, observamos que a gradação de expressividade, formulada pelo filósofo, parece se encaixar no diagrama místico sufi, exposto na seção 3.5 da primeira parte. Apesar de não haveremos tocado no tema do indizível neste capítulo, é ele que se contrapõe, como já sabemos, à infinita positividade que caracteriza o inefável. Poderíamos denominá-lo, ao contrário do “*espressivo inexpressivo*”, como o absolutamente inexpressivo. Diante dele, não só nos escapam as referências precisas, mas qualquer possibilidade referencial. Assim nos mostra Jankélévitch, ao tratar, em *La mort*, sobre o indizível que aniquila, de modo definitivo, o ser:

O perfume de uma rosa é “incomparável”, porque se assemelha um pouco a tudo, se aparenta a tudo, evoca o inesgotável passado das lembranças fraternais. E a morte é incomparável porque ela não se assemelha absolutamente a nada. O indizível da morte não possui analogia ou relação com o que quer que seja, não possui medida comum com qualquer experiência finita; nem de perto nem de longe, a morte não pode ser “sugerida” a partir da vida. Nada a anuncia, nada a evoca; desse incomparável não

⁶⁸³ Cf. V. Jankélévitch (1980a: 52; 1966: 78).

⁶⁸⁴ V. Jankélévitch (1983: 93).

possuímos nem pressentimento nem ressentimento, nem antecipação nem lembrança.⁶⁸⁵

Nesta passagem, o filósofo pretende ressaltar a diferença entre o que não possui referências precisas, mas permite sugestões e evocações, do que, por não ser experimentável e não estabelecer quaisquer relações de semelhança ou dessemelhança, não pode ser desenvolvido pelo discurso. A indizibilidade, própria ao absolutamente irreferenciável, é a escuridão da qual nenhum pensamento ou palavra pode brotar. Situada no extremo oposto, a esfera que comporta múltiplas ideias e possibilidades expressivas é a noite inefável, verbalmente inesgotável. É nela que, segundo Jankélévitch, a música se move⁶⁸⁶, pois, como vimos, a ausência de referências própria à música traz consigo a expressão ao infinito, ou seja, remete a uma inesgotável fecundidade.⁶⁸⁷

Já havíamos considerado o paralelismo entre os dois níveis opostos do diagrama místico e os conceitos do indizível e do inefável. No entanto, após esta revisão, em que acrescentamos novos motivos para a inexpressabilidade radical do indizível, ousamos estabelecer uma correspondência que talvez se encontre implícita na estética jankélévitchiana.

⁶⁸⁵ V. Jankélévitch (1966: 77).

⁶⁸⁶ Como verificaremos ao final do tópico II.8.2, para certos autores e visões de mundo, a música também poderia habitar a escuridão indizível.

⁶⁸⁷ É importante ressaltar que o inefável, especialmente o Supra-inefável, também aparece, em algumas circunstâncias, como absoluta dessemelhança. Observamos que este aspecto poderia favorecer o desenvolvimento das imagens obscuras na mística. No entanto, mesmo para os autores que as utilizam, o divino não é expresso exclusivamente por imagens privativas, que reforçam a total “invisibilidade” do Absoluto para nossas faculdades cognitivas. João da Cruz, por exemplo, afirma na *Subida do Monte Carmelo* que “tudo o que pode entender o entendimento, saborear a vontade e fabricar a imaginação é bastante dissímil e desproporcionado, como dissemos, a Deus. (...) Portanto, é claro que nenhuma dessas notícias pode encaminhar o entendimento imediatamente a Deus; para chegar, pois, a ele, há de proceder antes não compreendendo do que procurando compreender; para melhor receber a iluminação do raio divino, deve antes pôr-se em trevas do que abrir os olhos.” [João da Cruz (2000: 257-258), *Subida do Monte Carmelo*, livro II, cap. VIII, § 5] Em contrapartida, a 13ª estrofe do *Cântico espiritual* enumera uma série de realidades naturais (as montanhas, os vales, as ilhas, os rios etc) que possuem certa relação de semelhança com o Amado. Uma teologia afirmativa pode (e deve) acompanhar uma teologia negativa, pois o Transcendente se revela, para as religiões monoteístas, na história e na criação, sendo, portanto, “experimentável”. Esta combinação do catafático e do apofático não estaria de algum modo presente no inefável musical jankélévitchiano, compreendido sob a fórmula do “*espressivo inexpressivo*”?

Identificamos entre os dois polos do inexprimível o meramente dizível. Utilizando a terminologia já examinada, este nível intermediário compreenderia o discurso verbal dotado de “sentido primário”. O exprimível revela-se simplesmente como é, sem ambiguidades, sem subentendidos. Contudo, a clareza implica certa limitação do potencial expressivo e estético do texto. A nosso ver, este campo, ocupado pela linguagem demonstrativa, identifica-se, de modo especial, ao nível diurno do diagrama sufi, referente à dimensão consciente, mas limitada da vida cotidiana.⁶⁸⁸

Além destes três principais níveis, Jankélévitch reconhece gradações entre o meramente dizível e o inefável. Não podemos afirmar que toda a linguagem verbal seja de igual modo referenciável, diurna. Como já observamos, a poesia distancia-se do “sentido primário”, ao se expressar não pelo encadeamento sucessivo de ideias, mas por atmosferas que envolvem a totalidade da obra. Contudo, o “sentido do sentido (*sens du sens*), que é encanto (*charme*)”⁶⁸⁹, atribuído à poesia, se encontra aquém do “encanto do encanto (*charme du charme*)”, atribuído à música, arte que, destituída de “corpo verbal”⁶⁹⁰, seria capaz de se expressar de modo ainda mais totalizante.⁶⁹¹ Portanto, em

⁶⁸⁸ O nível que aqui chamamos de diurno implica não só uma limitação de sentido, mas uma limitação ontológica. O meramente expressivo equivale, como nos mostra o filósofo em *Le pur et l'impure*, ao âmbito ocupado pelos “não-seres” relativos, sobre os quais, segundo o diálogo *O sofista*, torna-se possível a relação de identidade e alteridade necessária ao discurso [Cf. V. Jankélévitch (1960: 12)]. Tal relação nos permite conceber o pensamento e a fala como estruturas compostas não somente pela luz da afirmação, mas pelo jogo entre esta e as sombras, imagem da negação [Cf. V. Jankélévitch (1978: 206)]. No entanto, este jogo ainda se efetua dentro do ambiente diurno, que simboliza tanto para a mística sufi quanto para Jankélévitch em outros momentos da sua obra (Cf. II.6), o território prosaico, em que ainda não nos voltamos para o tema ou os temas fundamentais.

⁶⁸⁹ V. Jankélévitch (1983: 70).

⁶⁹⁰ *Op. cit.* 71.

⁶⁹¹ É importante observar que a compreensão da música como arte caracterizada por expressão totalizante não se aplica a todas as poéticas musicais. Enquanto as canções de Fauré, citadas pelo filósofo, são construídas, de fato, sobre “clima” homogêneo, em sintonia com o “sentido” geral do texto poético, um grande movimento de sonata ou sinfonia apresenta, em lugar de “uma continuidade de atmosfera” [V. Jankélévitch (1983: 75)], certo encadeamento ou construção de “sentidos”, o que o aproxima ao registro verbal. Desta observação extraímos duas conclusões. Primeiramente, podemos questionar a superioridade da música em relação à poesia sustentada pela presença, na primeira, de um encanto mais geral e difuso. Em segundo lugar, percebemos como um procedimento próprio a uma poética específica é convertido por Jankélévitch em traço essencial do fenômeno musical, tendência que se verifica em sua estética e que abordaremos na conclusão deste trabalho.

virtude da sua posição intermediária entre o noturno inefável da música e o diurno dizível da prosa, poderíamos aproximar a poesia ao registro crepuscular.⁶⁹²

Diante destas gradações, verificamos que Jankélévitch estabelece certa hierarquia não só entre diferentes modalidades de “linguagem”, mas também entre diferentes expressões artísticas. Quanto maior for a ligação com a temporalidade e quanto maior for o grau de inefabilidade, característica que pressupõe menor vínculo referencial e aptidão representativa, mais alto será o posto ocupado por determinada arte ou linguagem no pensamento jankélévitchiano. Justifica-se, assim, o elevado estatuto concedido por nosso filósofo à música, arte diacrônica, que tudo pode significar ao não expressar sentidos unívocos, ao não reproduzir cenas ou paisagens precisas.

No entanto, gostaríamos de destacar, no momento final deste capítulo, que a compreensão da música como arte particularmente afastada do regime mimético não é unanimidade nas reflexões sobre o fenômeno musical. Aristóteles, por exemplo, afirma, no segundo parágrafo da *Poética*, que “a epopeia e a poesia trágica, assim como a comédia, a arte do ditirambo e, em sua grande parte, a arte da flauta e da cítara possuem em comum o fato de serem representações (*miméseis*)”⁶⁹³.

No que concerne à música, esta passagem provoca uma dúvida que o próprio texto da *Poética* não nos permite esclarecer. Quais práticas musicais exemplificariam essa arte instrumental de exceção, desprovida de intenções representativas? Não nos cabe tentar solucionar este problema, que, por sua dimensão e relevância, mereceria investigação inteiramente dedicada a ele.⁶⁹⁴ Fixemo-nos aqui somente no contraste entre as posições

⁶⁹² Tal aproximação prenuncia a distinção entre os registros crepuscular e noturno, à qual nos dedicaremos em diferentes momentos do capítulo II.8.

⁶⁹³ Aristóteles (1980: 33), *Poética* 47a, 13-16. Na tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, o termo *mimesis* é traduzido por “representação”. No entanto, como recorreremos a obras de outros autores que utilizam, em lugar de “representação”, os substantivos “imitação” e “mímese”, empregaremos indistintamente estes três termos em nosso texto.

⁶⁹⁴ Limitamo-nos aqui a citar duas hipóteses, apresentadas e imediatamente postas em questão por Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. A primeira, formulada por Bywater, reconhece como representantes dessa produção musical minoritária “certos excessos exibicionistas pelos quais os instrumentistas às vezes se deixam levar e que Platão estigmatiza (*Leis*, II, 669 d-e), mas nada nos garante afirmar que Aristóteles tenha seguido Platão nesse ponto” [Aristóteles (1980: 144)]. A segunda, formulada por Gallavotti, “acredita identificar a parte não mimética da música em melodias chamadas *enthousiastika*, ‘de possessão’ (*Política*,

aristotélica e jankélévitchiana. De acordo com a primeira, grande parte da arte musical estaria estruturada sobre um modelo que, de acordo com o filósofo contemporâneo, não seria aplicável a ela. Como verificaremos mais adiante, os vinte e três séculos de história da música que aproximadamente separam os dois autores poderia justificar seus pontos de vista contrastantes.

Mais próximos a Jankélévitch, seja no tempo, seja em nossa visão de mundo, também nos surpreendemos diante da afirmação aristotélica. O que a música seria capaz de representar? Como Adam Smith, em meados do séc. XVIII, tendemos a admitir que “a música não é, absolutamente, uma arte imitativa, exceto em circunstâncias superficiais, como na simulação de cucos e de correntezas murmurantes”⁶⁹⁵. E, uma vez que estes recursos imitativos aparecem raramente e apenas de modo pontual no repertório moderno, parece-nos estranho conceber uma produção musical composta majoritariamente por obras que os empregam.

Seguramente não é a este gênero de representação, desvalorizado em diversos momentos da filosofia da arte e já condenado em sua própria época⁶⁹⁶, que Aristóteles se refere. Devemos nos lembrar de que a mímese não se restringe a uma imitação de “aparências”, que, no caso da música, deveriam ser “aparências” sonoras.⁶⁹⁷ Em seu comentário à *Poética*, Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot observam que, para o Estagirita e a cultura grega, os ritmos, próprios à música e à dança, se encontram particularmente aptos a representar caracteres (*ethe*), emoções (*pathe*) e ações (*práxeis*).⁶⁹⁸ E, dentre estes, o *ethos* é considerado o “objeto de representação”⁶⁹⁹ privilegiado do ritmo.

VIII, 1341b 35), opostas às melodias *praktika*, ‘de ação’, e *ethika*, ‘de caráter’: tal identificação nos parece arbitrária” [Aristóteles (1980: 144)].

⁶⁹⁵ C. Rosen (1998: 70).

⁶⁹⁶ No livro III de *A República*, Platão desqualifica, como indício de uma arte degenerada ou de inabilidade técnica, a imitação de sons naturais e artificiais, realizada tanto pelo poeta (396a-b) quanto pela maquinaria teatral (397a). Segundo Moutsopoulos, em *La musique dans l'œuvre de Platon*, esta condenação poderia ser estendida à prática musical propriamente dita. Cf. E. Moutsopoulos (1959: 245-247).

⁶⁹⁷ Moutsopoulos nos faz ver que, quando restringimos a mímese musical à imitação de sons emitidos fora de um contexto artístico, pressupomos inadequada equivalência entre as possibilidades miméticas da música e das artes plásticas (pintura e escultura). Cf. E. Moutsopoulos (1959: 247).

⁶⁹⁸ Cf. Aristóteles (1980: 148).

⁶⁹⁹ Aristóteles (1980: 149).

Este tema é desenvolvido por Stephen Halliwell, em *The Aesthetics of Mimesis*, precisamente no capítulo “Música e os limites da mímese: Aristóteles versus Filodemo”. Concentrando-se, sobretudo, nas passagens da *Política* relativas ao tema, o autor reforça o especial elo entre a arte sonora e a dimensão do *ethos*, aspecto examinado pelo teórico musical Damon (meados do séc. V a.C.) e por Platão antes de ser tratado por Aristóteles. Halliwell acrescenta que, segundo essa antiga aplicação musical do *ethos*, não há como dissociar o mimético do expressivo. As “qualidades éticas (*ethos*) ou as emoções a elas associadas”⁷⁰⁰ não são apenas representadas pela música, mas também são expressas musicalmente ao receptor.

Isto porque, segundo a *Política* (1340a 18-42), os parâmetros musicais, como o ritmo e a melodia, construída sobre determinada organização modal, “contêm semelhanças [*homoiómata*] que são especialmente próximas à real natureza da raiva e da brandura, da coragem, da autodisciplina e de seus opostos, assim como de todos os demais traços éticos [*ethika*]”⁷⁰¹. Contidos de modo intrínseco numa composição musical, esses “objetos de representação” são comunicados ao ouvinte no momento da execução, transformando-o – ou ao menos influenciando-o – animicamente. Por outro lado, as formas e cores próprias às artes visuais figurativas não seriam capazes, por si sós, de oferecer verdadeiras “semelhanças, mas somente sinais [*sémeia*] de caráter”⁷⁰². Deste modo, segundo a interpretação dada por Halliwell à passagem aristotélica, o receptor só poderia reconhecer as qualidades éticas de personagens pintadas ou esculpidas quando tem acesso à narrativa mítica ou poética sobre a qual se baseia a cena retratada.

Curiosamente, aquilo que Aristóteles parece dizer a respeito das artes plásticas corresponde exatamente à posição de Jankélévitch sobre a música programática: o contato exclusivamente auditivo com um poema sinfônico não despertaria no ouvinte as imagens extramusicais evocadas pelo compositor.⁷⁰³ Ainda assim, este ponto, se tomado

⁷⁰⁰ S. Halliwell (2002: 250).

⁷⁰¹ Aristóteles. *Política*. apud: S. Halliwell (2002: 240).

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ Cf. V. Jankélévitch (1983: 72-73).

isoladamente, não implica contradição entre os autores. A impossibilidade de a música se prestar à mímese de cenas e motivos poéticos não significa que ela seja inapta a comunicar emoções e caracteres éticos. Não obstante, sabemos que, para nosso autor, tampouco seriam precisas as referências musicais a nossas disposições de espírito. Poderíamos dizer que, segundo o filósofo francês, todo o âmbito da expressão musical se processa por sinais, alusões⁷⁰⁴ e não por nítidas semelhanças ou correspondências.

De qualquer modo, é importante observar que as ideias referentes à mímese musical, esboçadas na *Poética* e na *Política*, são contrárias às posições não só de um autor contemporâneo, mas também de certos autores antigos. Halliwell nos lembra que “mesmo Platão, como se nota com frequência, expressou dúvida quanto à capacidade de a música puramente instrumental conter significado expressivo sem o apoio de um texto [Cf. *Leis* 2.669e]”⁷⁰⁵. Bem mais radical que o discípulo de Sócrates, o filósofo epicurista Filodemo de Gadara (séc. I a.C.) reconhece apenas a faceta inexpressiva do fenômeno musical. Este é concebido, em seu tratado *Da música*, “como som puro, sem significado, cuja exclusiva capacidade é proporcionar aos ouvidos prazer sensorial (uma espécie de ‘côcegas nos sentidos’)”⁷⁰⁶. Por fim, Halliwell menciona Pseudo-Longino, que “admite o intenso poder emocional característico à música, mas o descreve como destituído de significado exato (os sons da cítara são *ouden haplós sémainontes*, carecem de sentido)”⁷⁰⁷.

É provável que esta última posição seja aquela que mais se aproxima da estética jankélévitchiana. Se a música já pôde ser concebida, no início da era cristã, como portadora de teor semântico indeterminado, esta possibilidade é reforçada pelas poéticas composicionais clássicas e românticas. A hipótese de que uma obra musical seja capaz de representar e transmitir um *ethos* específico, passível de reconhecimento pelo ouvinte, é sustentada, na prática, por peças de caráter homogêneo. Deste modo, compreende-se o

⁷⁰⁴ Cf. V. Jankélévitch (1983: 63).

⁷⁰⁵ S. Halliwell (2002: 243).

⁷⁰⁶ *Op. cit.* 250-251.

⁷⁰⁷ *Op. cit.* 243. Halliwell refere-se ao capítulo XXXIX, § 2, do tratado *Do sublime*.

motivo pelo qual “a teoria ortodoxa da imitação causou poucos transtornos no barroco, já que até mesmo uma fuga podia ser caracterizada e unificada por um único afeto ou sentimento.”⁷⁰⁸ No entanto, à medida que, a partir da última metade do séc. XVIII, se incorporam numa mesma composição conteúdos expressivos variados e contrastantes, até mesmo o mais adequado “objeto de representação” musical se torna impreciso.⁷⁰⁹

Outro ponto que contribui para a negação do potencial mimético atribuído à música é o desenvolvimento do repertório puramente instrumental, que, também nas últimas décadas do séc. XVIII, começa a adquirir autonomia, assim como um novo – e elevado – estatuto estético. Torna-se um tanto complicado aplicar o conceito geral de representação a um gênero que não se limita a imitar a voz humana ou a fazer alusões às palavras de um texto com o qual viria conjugado.⁷¹⁰

No entanto, devemos ressaltar que, embora músicos e teóricos do período tenham posto em xeque a ideia de uma mímese musical, estes “preservaram uma ligação vital entre a música e a emoção (ou entre a música e as ‘paixões’), por mais difícil que lhes parecesse especificá-la ou ainda explicar sua natureza.”⁷¹¹

⁷⁰⁸ C. Rosen (1998: 70).

⁷⁰⁹ Embora possam favorecer uma compreensão da expressividade musical em consonância com a perspectiva jankélévitchiana, tais obras compostas de diversos afetos não constituem o foco da estética do nosso autor. Este privilegia, talvez movido até mesmo por um gosto pessoal, obras que apresentam certa homogeneidade não propriamente de expressão, mas de atmosfera, como as peças poéticas de Schumann, os quadros de Moussorgsky, as miniaturas de Mompou e as canções de Fauré. Retomaremos esta preferência na conclusão da tese, ao sintetizarmos os possíveis motivos pelos quais Jankélévitch dedica especial atenção ao gênero noturno.

⁷¹⁰ Halliwell observa que a compreensão mimética da música em Aristóteles poderia estar apoiada no fato de que grande parte da produção musical grega acompanha um texto verbal. As características éticas e afetivas consideradas intrínsecas à música pelo filósofo clássico poderiam ser, na verdade, “o resultado da associação tradicional com elementos semânticos e narrativos oferecidos pela poesia” [S. Halliwell (2002: 243)]. Contudo, Halliwell completa que, para Aristóteles, talvez tal associação não seja de todo contingente. É possível pensar que a poesia seja inserida em melodias e ritmos que já possuem afinidade com as ideias expressas verbalmente. De qualquer modo, a aliança entre texto e música acaba por gerar certas convenções, como se observa no período barroco, capazes de proporcionar ao ouvinte “ilusões” representativas.

⁷¹¹ S. Halliwell (2002: 257). É necessário observar que, apesar de o romantismo e o período que o antecede preservarem o elo entre música e emoção, esta última, pensada como *Gefühl*, adquire conotação distinta ao *ethos* ou ao *pathos* grego. Como também explica Halliwell, a teoria da música da Antiguidade não concebe os conteúdos anímicos expressos pela música como sentimentos individuais, referentes à subjetividade do artista. Cf. *Op. cit.* 247-248.

Encontramos, nesta particular preservação do *espressivo* musical, significativo ponto de contato com a estética à qual nos dedicamos. O vínculo entre Jankélévitch e a visão de mundo pré-romântica e romântica também se verifica pela valorização positiva da indeterminação semântica descoberta na arte musical. Segundo Rosen, especialmente no romantismo,

a fraqueza imitativa da música tornou-se seu trunfo: a música possui significação, faz sentido assim como a linguagem, mas seus poderes de referência são frágeis. Ela enfrenta dificuldade para se referir ao que se encontra além de si mesma e parece criar um mundo próprio, divorciado da realidade, mas altamente expressivo.⁷¹²

A indeterminação referencial identificada na música, especialmente nas obras exclusivamente instrumentais, é de tal modo exaltada no séc. XIX⁷¹³, que passa a ser buscada pelas demais expressões artísticas. Este seria um dos motivos que sustentaria a célebre máxima de Walter Pater: “*all art constantly aspires towards the condition of music*”⁷¹⁴. Máxima que, de acordo com Halliwell, conteria “algo que mesmo os defensores da mimese não poderiam negar com facilidade, a saber, o caráter peculiarmente intangível e evasivo do significado musical”⁷¹⁵.

Esta observação, que aponta traço próprio à ipseidade musical, encontra-se em consonância com a estética do inefável. Ela nos sugere que, em todas as épocas, aquele que se debruça sobre o fenômeno musical há de encontrar nele uma “parte” obscura, não representativa, não referencial e vaga em termos expressivos. Para alguns autores, como Jankélévitch, essa “parte” compreenderia, na verdade, a totalidade da música, ou, ao menos, a totalidade da música (crepuscular ou noturna) por ele valorizada.

⁷¹² C. Rosen (1998: 72).

⁷¹³ Não só o romantismo, mas também alguns movimentos artísticos do final do séc. XIX e início do XX valorizarão a música por seu conteúdo semântico indeterminado. A poética de sugestão, evocação e alusão, que Jankélévitch destaca em sua estética, é especialmente desenvolvida pelo impressionismo musical.

⁷¹⁴ “Toda a arte aspira constantemente à condição de música”. Walter Pater apud S. Halliwell (2002: 235). Esta máxima também é citada por Henri Brémond, em *La poésie pure* (1947: 99), obra cujas ideias sobre a verdadeira “vocação” da poesia foram, em grande medida, aplicadas por Jankélévitch à sua estética musical. Assim, a valorização da indeterminação expressiva da música, que permeia a mentalidade do séc. XIX, poderia ter sido absorvida por nosso autor via os escritos do crítico literário francês.

⁷¹⁵ S. Halliwell (2002: 235).

5 Afinidades naturais: a intensificação da escuta e a ampliação sonora no período noturno

Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.⁷¹⁶

Constatamos que a desvalorização da experiência noturna provém, em grande medida, da ênfase dada por nossa cultura, de bases gregas, à visualidade. Mesmo sob o risco de induzir a incontáveis enganos, a visão tende a ser considerada o sentido mais perfeito e em maior consonância com a máxima atividade exercida pelo ser humano: o “contemplar”. Esta posição de destaque ocupada pela visão em termos teóricos repete-se em nosso trato cotidiano. É preferentemente pela bússola da visão que o homem ocidental, dotado dos cinco sentidos, se guiará e reconhecerá o mundo. Deste modo, não deve nos surpreender a desvalorização da escuridão noturna, que, em sua vivência concreta, inutiliza o “supremo” órgão da percepção e que, em seu emprego metafórico, implica um mergulho na ignorância, concebida como uma espécie de “nada ver”, de “nada discernir”.

Contudo, “nada ver” não equivale a “nada perceber”. Quando não se observa esta óbvia diferença, reforça-se a negatividade do período noturno. Se atribuímos toda a construção do conhecimento a dados apreendidos visualmente (ou também se, por analogia, concebermos esta mesma construção como fruto de um processo interior liderado pelo “olho da inteligência”), a escuridão da noite (externa ou interna) mostra-se, de fato, estéril em termos epistemológicos. Algo similar aconteceria, no âmbito estético, se só houvesse encanto e beleza naquilo que podem captar nossos olhos. Mas não é isto o que ocorre. Em “Musique et silence”, último capítulo de *La musique et l'ineffable*,

⁷¹⁶ J. Rulfo (2012: 63).

Jankélévitch nos alerta justamente ao risco de interpretarmos, de modo generalizado, experiências privativas – dentre as quais se destacam o silêncio e a noite – como absolutamente vazias. Apropriando-se de distinção conceitual utilizada por Schelling em *Darstellung des philosophischen Empirismus*, distinção também mencionada em “Le nocturne”⁷¹⁷, o filósofo francês esclarece que tais experiências se identificam antes a um *mé on* que a um *ouk on*, ou seja, antes a um nada (*néant*) parcial ou relativo que a um nada total (*rien-du-tout*).⁷¹⁸ Deste modo, nem a noite, nem o silêncio, nem qualquer outro fenômeno nos faria “experimental” um grau zero de sensibilidade⁷¹⁹, posição defendida por Bergson, autor que, como Schelling, exerce especial influência sobre o pensamento jankélévitchiano.

É sobretudo a esta impossibilidade de uma “experiência” do vazio, ponto fundamental para a confirmação da nossa hipótese maior, que nos dedicaremos a seguir. Isto porque o paradoxo inicial se dissolve quando a noite deixa de ser compreendida como não-ser radical, compreensão apoiada na predominância e, mais que isso, na quase

⁷¹⁷ Cf. V. Jankélévitch (1988: 228).

⁷¹⁸ Cf. V. Jankélévitch (1983: 169). Consultando o ensaio de Schelling, constatamos que o filósofo romântico não aplica a distinção entre os dois níveis de não-ser ao âmbito da percepção, como o faz Jankélévitch em *La musique et l'ineffable*. Parece-nos, até mesmo, que, o conceito de *mé on*, de acordo com a acepção trabalhada por Schelling, não se adequa, em certo sentido, às experiências de privação supracitadas. Para Jankélévitch, o silêncio, por exemplo, não é o nada absoluto, o de todo inexistente, por nele se preservarem estímulos sensoriais não auditivos (como veremos, a “resultante” sensorial do contato com o silêncio não é nula). No entanto, neste caso, não estaríamos diante do “não existente”, pois não há vazio. À diferença do “inexistente” (*ouk on*), o “não existente” (*mé on*) não nega a *possibilidade* da existência, mas ainda se refere a algo que não está constituído e que, assim, não se mostra. Desta maneira, talvez seja menos problemático associar o silêncio ou a noite ao nível do *mé on*, se considerarmos exclusivamente os estímulos dos quais tais realidades nos privam. Embora o silêncio implique a privação dos estímulos auditivos e a noite, a privação dos estímulos visuais, os sons e a luz ainda são, nestes casos, possibilidades. A chegada do dia seria uma confirmação natural de que a noite, apesar de negar a luz, não nega sua “possibilidade de ser existente” [W. J. Schelling (1950: 307)]. Não obstante, até mesmo esta aplicação do termo *mé on* não é incontestável, pois, como veremos, a negação do som e da luz pelo silêncio e pela noite nunca são absolutas. Assim, não poderíamos associar algo que em certa medida experimentamos ao nível do “não existente”. Contudo, apesar de seus eventuais problemas, a aplicação jankélévitchiana da distinção trabalhada por Schelling ressalta aspecto essencial para esta etapa de nosso estudo: a impossibilidade de se interpretar a noite como experiência de absoluta privação.

⁷¹⁹ Colocamos o termo entre aspas em razão de não ser possível pensar, ao menos em sentido kantiano, uma experiência desvinculada da presença de estímulos sensíveis, incapaz de gerar intuições. Ainda que de relance, veremos, neste capítulo, a posição bergsoniana em relação a este problema, posição seguida por seu discípulo Jankélévitch.

exclusividade da visão como sentido que apreende o mundo. Quando nos despertamos a outros de nossos sentidos, a noite perde sua esterilidade. Converte-se em não-ser parcial, cujo teor de vazio não impede – outro paradoxo! – a manifestação de seu caráter fecundo, inefável.

Dentre os sentidos pelos quais identificamos a riqueza da experiência noturna, destacam-se o tato, o olfato e, especialmente, a audição. A contraposição entre estes e o sentido visual, associado à percepção diurna, gera particular divisão dos sentidos, distinta daquela que se verifica tanto na tradição epistemológica e estética ocidental, quanto na espiritualidade cristã. O reconhecimento de um “conteúdo” não só numa imagem abstrata da noite (mística e ontológica), mas também no ambiente da noite natural acarreta consequências para a evocação musical do nosso motivo. Se a noite é rica para os ouvidos, em outras palavras, se é sonora, o noturno musical poderia se construir não só a partir da exploração da interioridade escura do artista, que foge ao registro das imagens precisas, como também a partir da alusão a sons que caracterizam as horas noturnas.

Começamos nossa pesquisa, indagando quais os sentidos privilegiados no exercício da experiência noturna ou, em outras palavras, quais os sentidos capazes de encontrar riqueza de estímulos em meio à escuridão da noite. Em diferentes momentos de sua obra, Jankélévitch identifica, como sentidos particularmente noturnos, a audição e o olfato. Schelling é novamente recordado, em *La musique et l'ineffable*, por observar “que a noite favorece a propagação do som e reforça os ruídos, assim como intensifica os perfumes”⁷²⁰. E, na sequência desta passagem, o filósofo francês nos mostra que a observação do filósofo romântico se faz notar nas poéticas simbolista e impressionista. Albéniz e Debussy, este último evocando Baudelaire em um de seus *Prelúdios para piano* (livro I, nº 4, “Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir”), também entrelaçam esses dois sentidos, referentes à percepção de estímulos de certo modo imateriais e impalpáveis, à experiência noturna. A atenção dada por essa poética – e, em particular,

⁷²⁰ V. Jankélévitch (1983: 170).

por esses dois compositores – ao exercício da audição e do olfato durante a noite é desenvolvida em *Debussy et le mystère*:

“En el silencio de la noche, que interrumpe el susurro de las brisas aromadas por los jazmines, suenan las guzlas acompañando las serenatas y difundiendo en el aire melodías ardientes y notas tan dulces como los balanceos de las palmas a los altos cielos.” Estas linhas inseridas por Albéniz no cabeçalho de sua *Córdoba* não parecem feitas sob medida para *Soirée dans Grenade* ou para *Les parfums de la nuit*? E não poderíamos dizer que Debussy, por sua vez, comenta suas próprias peças espanholas quando, ao discorrer sobre Albéniz e seu admirável *El Albaicin*, evoca “esses serões da Espanha, que recendem a cravo e a aguardente”? As fontes palreiam ininterruptamente nos jardins de Granada e as guitarras queixosas expiram de amor no fundo da noite.⁷²¹

Em nosso levantamento e análise de poemas com ambientação noturna, também constatamos a recorrência de imagens sonoras e olfativas. Em alguns casos, os odores da noite são evocados isoladamente. *Sob o céu todo estrelado*, Manoel Bandeira percebe, vindo da caniçada, “o aroma amolecete dos jasmims” e, “num canteiro preto, rosas que cheiravam a jambo”.⁷²² Em *La nuit*, texto de Théodore de Banville musicado por Chausson, o poeta se coloca na primeira pessoa do plural a fim de expressar a admiração do gênero humano pelo momento silencioso, desprovido de perturbações, em que o “perfume do ar nos embriaga”⁷²³. Numa das peças que compõem a suíte *Chanson d’Eve* (poesia de Charles van Lerberghe, música de Gabriel Fauré), a primeira mulher compara-se a um cacho de frutas, “escondidas por entre a folhagem”. Apesar de, no curso da noite, não sermos capazes de descobri-lo (e descobri-la) visualmente, damo-nos conta de sua presença próxima pelo aroma que dele (e dela) exala.⁷²⁴ Fora do âmbito propriamente poético, Saint-Exupéry afirma a fecundidade da noite, que também se expressa por sua

⁷²¹ V. Jankélévitch (1949: 72). Respeitando a construção do filósofo, optamos por manter, em nossa tradução, o texto original, em castelhano, utilizado por Albéniz.

⁷²² “Sob o céu todo estrelado” (1921), de *O ritmo dissoluto*. M. Bandeira (1958: 159).

⁷²³ “Le parfum de l’air nous enivre (...)”.

⁷²⁴ “Suis-je comme une grappe de fruits / Cachés dans les feuilles, / Et que rien ne décèle, / Mais qu’on odore dans la nuit?”; “Sou como um cacho de frutas / Escondidas por entre a folhagem, / E que nada permite entrever, / Mas que se aspira na noite?” (2ª estrofe de “Veuelles-tu, ma senteur de soleil”, de *Chanson d’Eve*).

capacidade de estimular o sentido do olfato: “*La nuit est riche, pleine de parfums, d’agneaux endormis et de fleurs qui n’ont pas encore de couleurs*”⁷²⁵.

Em outros poemas e canções, sons e perfumes se combinam em um mesmo verso ou estrofe. As “vozes calmas do vento” são ouvidas à distância “na noite quente cheirosa”, de *Meu pensamento* (Renato de Almeida/Lorenzo Fernandez). Em *Nuit d’étoiles* (Théodore de Banville/Debussy), o eu-poético sonha com amores já extintos, movido pelos perfumes e sons queixosos da lira, que povoam uma noite estrelada.⁷²⁶ A aliança entre imagens sonoras e olfativas no cenário noturno também se verifica na canção, de marcado tempero espanhol, *Sérénade*, composta por Gabriel Pierné sobre texto de Eugène Adenis. No seio da noite, se não mais podemos nos guiar sobre o traçado visual dos caminhos, ainda podemos vagar “sobre os perfumes e as canções”⁷²⁷.

Além da audição e do olfato, acrescentamos o tato como sentido requisitado – e refinado – pela escuridão noturna. Apesar de Jankélévitch não mencioná-lo, não é difícil concluir que o momento do dia especialmente associado ao encontro amoroso desperte uma profusão de sensações táteis. Quando, em o Cântico dos Cânticos, a Sulamita finalmente encontra o Amado, após incansável busca noturna pelos mais variados recantos da cidade, seu primeiro impulso é tocá-lo. Assim ela nos narra sua atitude e intenção: “Agarrei-o e não vou soltá-lo, / até levá-lo à casa da minha mãe, / ao quarto da que me levou em seu seio” (Ct 3, 4). Também é no período noturno, que algumas imagens táteis, dotadas de forte erotismo, vêm à tona no quinto capítulo desse livro poético.⁷²⁸

⁷²⁵ “A noite é rica, cheia de perfumes, de carneiros adormecidos e flores que ainda não possuem cores.” A. de Saint-Exupéry (2005: 153-154).

⁷²⁶ “*Nuit d’étoiles, sous tes voiles, / sous ta brise et tes parfums, / Triste lyre qui soupire, / je rêve aux amours défunts.*” (“Noite de estrelas, sob teus véus / sob tua brisa e teus perfumes, / Triste lira que suspira, / sonho com os amores defuntos.”)

⁷²⁷ “*Viens, les bois charmés / Sont embaumés; / Au sein des nuits tout dort. / Oui, l’étoile brille encore, / Viens, ô mon amour, / je t’appartiens, / Sois toute à moi! / Laissons errer nos âmes / Sur le parfums et les chansons.*” (“Vem, os bosques encantados / estão perfumados; / No seio das noites, tudo dorme. / Sim, a estrela ainda brilha, / Vem, ó meu amor, / eu te pertença, / Sê toda minha! / Deixemos vagar nossas almas / Sobre os perfumes e as canções.”)

⁷²⁸ A ambientação noturna da cena em questão pode ser comprovada pelos seguintes dados fornecidos pelo texto: a amada dormia e seu coração velava (Ct 5, 2); a cabeça do amado estava orvalhada e os cachos de seus cabelos impregnados de gotas noturnas (Ct 5, 2); os guardas rondavam a cidade (Ct 5, 7).

Conforme descreve a amada, primeiramente, “Meu amado põe a mão / pela fenda da porta: / as entranhas me estremecem, / minha alma, ouvindo-o, se esvai” (Ct 5, 4). Em seguida, também ela exerce o tato: “Ponho-me de pé / para abrir ao meu amado: / minhas mãos gotejam mirra, / meus dedos são mirra escorrendo / na maçaneta da fechadura” (Ct 5, 5). É interessante como nesse ambiente escuro, composto pelo mistério de um “detrás da porta”, a amada não vê o Amado, mas é capaz de ouvi-lo e se impregnar de algo que provavelmente lhe pertencera: seu perfume. Percebemos, assim, o sugestivo entrelaçamento entre o tato, a audição e a evocação ao olfato nessa íntima cena noturna.⁷²⁹

João da Cruz, grande apreciador do Cântico dos Cânticos, também enfatiza, em sua *Noite escura*, o sentido do tato. É por meio de “toques” e não de olhares ou de vozes que a alma e o Esposo se experimentam. A primeira sente o Amado repousando em seu próprio peito, acaricia seus cabelos, reclina-se sobre ele. O segundo, diz a amada, “*con su mano serena / en mi cuello hería / y todos mis sentidos suspendía.*”⁷³⁰ Vale lembrar que, em sua conotação mística, explorada pelo poeta espanhol, em *Chama de amor viva*, o toque possui algo de musical. A sensação tátil do divino encontra-se fora da materialidade, da voluminosidade, “*ningún bulto ni tomo tiene*”⁷³¹. O toque, identificado ao próprio Cristo⁷³², é, como a música, inefável. E talvez seja esta inefabilidade das sensações auditivas, táteis e olfativas um dos elementos que favorece o vínculo poético entre elas e a atmosfera noturna.

No âmbito filosófico, identificamos em Herder (1744-1803) passagem que apresenta a audição e o tato como sentidos exercitados e intensificados pela escuridão da cegueira, comparada a uma noite interior. Segundo Carlos Vidal, esta passagem, que antecipa o tema da compensação sensorial, exemplifica a ruptura pré-romântica em

⁷²⁹ Segundo Barbiero, esta passagem (Ct 5, 2-8) realiza combinação entre dois gêneros literários: o “lamento junto à porta fechada” (*paraklausithyron*), “gênero conhecido seja nos cantos de amor egípcios, seja na lírica amorosa grega e romana” [G. Barbieri (2004: 223)], e a “busca noturna”. Este último é o que caracteriza o momento anteriormente citado (Ct 3, 1-5).

⁷³⁰ João da Cruz (2000: 55). *Noite escura*, canção 6.

⁷³¹ João da Cruz (2000: 1009). *Chama de amor viva*, canção 2, verso 3, § 20.

⁷³² Cf. João da Cruz. *Chama de amor viva*, canção 2, verso 3, § 17.

relação à histórica primazia da visão, ainda parcialmente defendida por Diderot⁷³³ (1713-1784), cuja *Carta sobre os cegos para o uso daqueles que veem* identifica como uma das consequências da cegueira a insensibilidade moral.

Diderot defende que um cego de nascença é menos sensível aos queixumes dum animal em sofrimento que os indivíduos que veem; por mim, acredito que nos casos típicos se passa o contrário. Se é certo que, no seu conjunto, a comovente cena de padecimento da infeliz criatura se lhe apresenta velada, não é menos verdade que todos os exemplos nos indicam que o ouvido, precisamente à custa desse véu, se torna menos disperso, mais intenso e penetrante. Ei-lo que se pôs à escuta na escuridão, no silêncio da sua noite perpétua, de tal modo que cada lamento lhe penetra o coração com maior agudeza e profundidade, como uma flecha! Suponhamos agora que, com o auxílio do tato – esse sentido que se aproxima lentamente das coisas –, o cego toca as convulsões daquela máquina em sofrimento, que lhe sente diretamente toda a agitação que a abala; os membros são-lhe atravessados pelo horror, pela dor da outra criatura, o sistema nervoso partilha do abalo, da destruição do outro, no mesmo momento em que se faz ouvir o som da morte.⁷³⁴

Ao incluir o tato dentre os sentidos estimulados pela noite e pela obscuridade, constatamos, em contramão à *doxa*, que a maior parte deles se intensifica durante as horas noturnas. É provavelmente esta constatação que leva a personagem-título do musical *O fantasma da ópera* a declarar, em sua ária noturna: “*Night-time sharpens, heightens each sensation... / Darkness stirs and wakes imagination... / Silently the senses abandon their defenses...*”⁷³⁵ Esta passagem contém, em suas três afirmações, elementos de especial interesse para nosso estudo. A terceira delas expressa a passividade de quem experimenta e se deixa persuadir pelo registro noturno, tema ao qual retomaremos ao examinar os sintomas da ambiguidade musical. A primeira poderia ser interpretada, em

⁷³³ Utilizamos aqui o termo “parcialmente” em razão de Vidal nos mostrar que, na sequência da *Carta*, Diderot admite a possibilidade de o tato oferecer percepção mais aguçada que a visão. Segundo o editor da *Encyclopedie*, o matemático cego Nicholas Saunderson, “percorrendo com as mãos uma série de medalhas, distinguia a verdadeira das falsas, apesar de estas estarem tão bem falsificadas que enganariam um perito que tivesse boa vista” [Diderot. *Carta sobre os cegos para o uso daqueles que veem*. apud C. Vidal (2009: 406)].

⁷³⁴ Herder. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. apud C. Vidal (2009: 404).

⁷³⁵ “O tempo da noite aguça, amplia cada sensação... / A escuridão incita, desperta a imaginação... / Silenciosamente, os sentidos abandonam suas defesas...” “*Music of the Night*”. *O fantasma da ópera*. Música de Andrew Lloyd Weber, texto de Charles Hart e texto adicional de Richard Stilgoe. Musical baseado em romance homônimo de Gaston Leroux.

certa medida, como generalização oposta àquela subjacente à desvalorização da noite pela tradição metafísica. Estaria a personagem se referindo à intensificação de “cada sensação”, que somos capazes de apreender pelos cinco sentidos ou somente às sensações proporcionadas pelo ambiente e pelos sentidos noturnos? No momento em que, como veremos no decorrer deste trabalho, não experimentamos a absoluta escuridão na noite natural, seria admissível pensar que as imagens formadas na reduzida luminosidade do cenário noturno solicitam especial atenção, concentração e apuro do órgão visual. Um segundo motivo também poderia justificar a hipótese de uma intensificação das sensações visuais durante a noite. A segunda afirmação da estrofe citada o sugere: “A escuridão incita e desperta a imaginação”, isto é, favorece a constituição de visões imaginárias.

De acordo com Maurice Blanchot, em estudo sobre “A inspiração”⁷³⁶, a noite demarca um tempo em que “tudo” desaparece. E, quando isto ocorre, o “tudo desaparece” se evidencia. A utilização do pronome “tudo” demonstra, claramente, certa continuidade com a generalização da *doxa* e da filosofia clássica, aqui questionada. Mas isto não importa neste momento. Se restringirmos o “tudo” apenas aos estímulos visuais, como nos parece mais exato, a consideração de Blanchot ainda se revela bastante arguta e relevante. O crítico literário sugere que o povoamento da escuridão por visões imaginárias decorra justamente do “aparecimento” da invisibilidade noturna.

Aquilo que aparece na noite é a noite que aparece, e o estranhamento não decorre somente de algo de invisível que se faria ver sob o resguardo e a solicitação das trevas: o invisível é, portanto, o que de nenhum modo se cessa de ver, o incessante que se faz ver. O “fantasma” está aí para ocultar, pacificar o fantasma da noite. Aqueles que acreditam ver fantasmas são aqueles que não desejam ver a noite, que a preenchem com o pavor de pequenas imagens, a ocupam e a distraem encarando-a, interrompendo o ciclo do eterno recomeço. Isto é vazio, aquilo não, mas o revestimos de uma espécie de ser, o enclausuramos, quando podemos, em um nome, uma história e um aspecto.⁷³⁷

⁷³⁶ Capítulo de *L'espace littéraire*. Cf. M. Blanchot (2005: 211-248).

⁷³⁷ *Op. cit.* 213-214.

É interessante como, com a chegada da noite, “do mundo das aparências, passamos ao mundo das aparições”⁷³⁸. O romancista Henri Bosco, especialmente sensível aos “prestígios da noite”⁷³⁹, nos confirma essa dinâmica, que, segundo ele, decorreria de uma necessidade psicológica:

Ora, no coração da noite, quando estamos a sós e enfrentamos já por um longo tempo a solidão, que outro desejo poderia despontar, senão aquele de alguma presença? Como esperar por sua aparição seria bem pouco razoável, colocamo-nos a sonhar apaixonadamente com ela, até criar um fantasma e nele acreditar...⁷⁴⁰

Contudo, na maioria dos autores, o povoamento imaginário da solidão noturna ocorre sem que estes tenham consciência de suas possíveis causas, ou ao menos, sem que a expressem de modo explícito. É o que ocorre em *Noite de dezembro*, de Alfred de Musset, poeta nascido no mesmo ano que Frédéric Chopin. Pertencente a um dos principais conjuntos de noturnos poéticos do romantismo, este poema apresenta diversos encontros do eu-lírico com uma figura espectral, mas ao mesmo tempo fraterna. Muitos destes encontros – incluindo o primeiro e o último – realizam-se explicitamente durante a noite. É nela que o poeta vê “uma forma deslizar sem barulho” e se surpreende com a passagem de uma sombra.⁷⁴¹ Ironicamente, o vulto que aparece na escuridão noturna⁷⁴² faz com que desapareça o que, de fato, ele representa. Isto porque a figura descrita nada mais é que a própria solidão do eu-lírico, como nos revela o surpreendente desfecho do poema. Em seus momentos de sofrimento, em suas noites angustiantes, o poeta cria uma visão. Mesmo vestida de negro, silenciosa em grande parte do texto, a imagem atenua o vazio da noite e a ausência de uma partilha humana.

⁷³⁸ C. Godin (1967: 375).

⁷³⁹ Referência ao título do artigo de Cléo Godin, “Henri Bosco et les prestiges de la nuit”.

⁷⁴⁰ Henri Bosco. *L’Epervier*. apud Godin (1967: 375).

⁷⁴¹ “*Mais tout à coup j’ai vu dans la nuit sombre / Une forme glisser sans bruit. / Sur mon rideau j’ai vu passer une ombre; / Elle vient s’asseoir sur mon lit.*” (“Mas, de repente, vi na noite sombria / Uma forma deslizar sem ruído. / Sobre minha cortina vi passar uma sombra; / Ela vem sentar-se em meu leito.”). Alfred de Musset (1951: 322).

⁷⁴² “*Ce soir encore je t’ai vu m’apparaître. / C’était par une triste nuit.*” (Esta noitinha, uma vez mais, vi quando me apareceste. / Foi numa triste noite.”). *Op. cit.* 321.

Apesar de exigir maior esforço ocular e de propiciar “visões” imaginárias, a noite inquestionavelmente reduz os estímulos ópticos naturais e, com eles, a ação visual. Segundo nossa pesquisa, as próprias aparições noturnas seriam um sintoma desse fenômeno. Assim, podemos aventar que, em certa medida, a noite opõe o sentido da visão ao tríptico formado pelos sentidos da audição, do tato e do olfato⁷⁴³. Como já observamos, Jankélévitch parece utilizar-se desta oposição, especialmente entre visão e audição, para representar os dois modos contrastantes de se apreender o mundo e de se exercer a reflexão.

Não obstante, vale destacar que tal oposição entre os sentidos – que poderia ser extraída não só da experiência noturna e do pensamento jankélévitchiano, mas também da comparação entre as cosmovisões grega e hebraica⁷⁴⁴ – não se verifica em grande parte da tradição estética. Nesta, costuma-se agrupar, de um lado, a visão e a audição, e, de outro, o tato, o paladar e o olfato. É interessante observar como este agrupamento, proveniente de um critério estético, coincide com outro, fundado sobre motivos epistemológicos. Os sentidos aos quais se dirigem, habitualmente, as obras de arte e, com elas, a reflexão estética, coincidem com os sentidos “superiores”, identificados pela *Metafísica* de Aristóteles⁷⁴⁵. São estes a visão e a audição, sentidos que implicam certa distância entre o estímulo sensorial e o receptor, distância esta que se apresenta como prerequisite tanto para a “contemplação desinteressada” quanto para a constituição da

⁷⁴³ Frente a tal oposição sensorial, cabe perguntar junto a que sentidos se coloca o paladar. Jankélévitch não o menciona em conexão com a noite e tampouco o encontramos nos poemas de ambientação noturna consultados. Vêm-nos à mente alguns motivos para tal ausência, que, se não implica uma aproximação do paladar à visualidade, ao menos implica seu afastamento em relação ao outro polo. Primeiramente, seu exercício exige o contato com a “materialidade” do que é degustado, característica que, como vimos e veremos ao longo do trabalho, não é partilhada pela audição e pelo olfato (nem pelo tato, quando este é compreendido como “toque inefável”). Em segundo lugar, o paladar se distancia da experiência noturna por, à diferença do tríptico citado, ser incapaz de nos guiar topograficamente em meio à escuridão. Em terceiro lugar, poderíamos pensar que o sentido do gosto se aproxima do polo visual pelo fato de, habitualmente, o ato da degustação vir associado a estímulos ópticos, que certificam o receptor-consumidor quanto à natureza e à qualidade do alimento.

⁷⁴⁴ Cf. V. Jankélévitch (1983: 185).

⁷⁴⁵ Cf. Aristóteles. *Metafísica* A I, 980a-981b.

ciência.⁷⁴⁶ Em contraposição, o tato, o paladar e o olfato, estreitamente vinculados à realização de necessidades fisiológicas e exercidos através do contato imediato com o objeto experimentado⁷⁴⁷, são considerados “inferiores” em razão de não desempenharem papel efetivo na construção do saber, dentro do modelo epistemológico predominante.

Em *The Darkness of God*, Denys Turner nos mostra que tampouco valeria, para a espiritualidade medieval, a oposição entre visão e audição, estabelecida pelo filósofo francês. Segundo o teólogo, na mística cristã, estes dois sentidos se encontrariam mais uma vez num mesmo polo. As imagens relativas a ambos os sentidos teriam sido utilizadas para representar a corrente mística intelectualista, que, como o próprio nome indica, acentua a participação do intelecto e do conhecimento no caminho espiritual. Por outro lado, a corrente voluntarista, que tende a negar a atuação da mente como instância racional-discursiva e a valorizar outras faculdades (como o amor, em Thomas Gallus) na busca unitiva, teria recorrido, sobretudo, a imagens ligadas ao olfato, ao paladar e ao tato.

Assim, é provável que Jankélévitch, que não era historiador da mística, tenha sido inexato ao considerar certas imagens de implicações sonoras, empregadas pela espiritualidade cristã, tais quais as “trevas mais que luminosas do silêncio”, de Pseudo-Dionísio, e a “*música callada*”, de João da Cruz⁷⁴⁸, como indicativas de um afastamento em relação ao registro do logos. Ao examinar, por exemplo, a explicação dada pelo santo carmelita, na “declaração” do *Cântico espiritual*, às imagens da “*soledad sonora*” e do “*silbo de aires sonoros*”, verificamos que estas estão ligadas, respectivamente, a uma

⁷⁴⁶ Segundo Hans Jonas, em “The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses”, o modelo de conhecimento baseado na neutralidade e na distância sujeito-objeto estaria estreitamente atrelado ao sentido visual. A hipótese do filósofo é de que tal modelo tenha sido construído sob as bases do funcionamento da visão, sentido que, de acordo com a maioria dos autores, teria ocupado posição hegemônica na cultura grega. É justamente devido a seu espelhamento na “externalidade da visão” [M. Jay (1994: 25)] que a concepção ocidental de conhecimento não só busca a objetividade, mas também privilegia o simultâneo sobre o sucessivo, o “Ser estático sobre o Devir dinâmico” (*Op. cit.* 24). Esta observação permite-nos constatar que o modelo óptico-diurno não é apenas reconhecido por Jankélévitch, mas também por outros filósofos do séc. XX.

⁷⁴⁷ Apesar de classificado dentre os “sentidos inferiores”, o olfato ocupa, sob certo ponto de vista, posição intermediária, na medida em que “combina proximidade e distanciamento”. Assim nos esclarece Bernard Pottier, ao examinar, em sua introdução às *Homilias do Cântico dos Cânticos*, de Gregório de Nissa, a relação entre os sentidos espirituais e corporais (apresentada, especialmente, na 3ª Homilia).

⁷⁴⁸ Estas imagens são respectivamente citadas em V. Jankélévitch (1983: 181, 173).

“sabedoria e ciência admirável” e a um “ver com o entendimento”. Deste modo, tanto a visão quanto a audição poderiam remeter a um contato que não rompe, por completo, com a dimensão do saber, ainda que esta corresponda a uma “ciência” a toda a ciência transcendente.⁷⁴⁹

Se, na tradição estética, epistemológica e mística, não se costuma verificar a oposição entre os sentidos visual e auditivo, esta pode ser estabelecida no momento em que confrontamos as experiências diurna e noturna. E, curiosamente, este confronto de origem natural, serve a Jankélévitch como base para nos aproximar, por via tanto afirmativa quanto negativa, à sua perspectiva filosófica.

Identificamos, ao longo deste capítulo, que, de acordo com certos testemunhos poéticos, o período noturno costuma despertar a audição, o tato e o olfato. No entanto, com base no parágrafo 250 de *Aurora* e no ensaio “Le nocturne”, parece-nos que, assim como o dia nos estimula, antes de mais nada, a ser videntes, a noite nos impele, sobretudo, a ser ouvintes. Esta afinidade sensorial também é defendida por Gaston Bachelard, para quem “o ouvido é então o sentido da noite e, sobretudo, o sentido da mais sensível das noites: a noite subterrânea, noite fechada, noite da profundidade, noite da morte”⁷⁵⁰.

Se no período diurno, a luz é o elemento que incita e torna possível a visão, quais características do período noturno seriam responsáveis por incrementar a atividade auditiva? Recorrendo a obras do nosso autor e a textos poético-literários, somos capazes de localizar algumas delas, dentre as quais se destacam a escuridão, o silêncio e a eclosão de novas sonoridades no cenário noturno.

A primeira característica refere-se, portanto, a um processo de origem visual: “no escuro em que nada se vê só resta escutar”⁷⁵¹. Com esta afirmação, duplamente imprecisa, Jankélévitch nos mostra que a noite traz consigo uma compensação sensorial à

⁷⁴⁹ “El que allí llega de vero / de sí mismo desfallece; / cuanto sabía primero / mucho bajo le parece / y su ciencia tanto crece, que se queda no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo.” *Coplas del mismo [autor] hechas sobre un éxtasis de harta contemplación*, 4ª estrofe. João da Cruz (2000: 57).

⁷⁵⁰ G. Bachelard (2006: 217).

⁷⁵¹ V. Jankélévitch (1988: 239).

debilitação do olhar e ao empobrecimento óptico do mundo, resultantes da redução da luminosidade.⁷⁵² Tal compensação se efetua, sobretudo, pelo sentido auditivo, como sintetiza Shakespeare, pela voz de Hérnia, em *Sonho de uma noite de verão*:

*Dark night, that from the eye his function takes,
The ear more quick of apprehension makes;
Wherein it doth impair the seeing sense,
It pays the hearing double recompense:
Thou art not by mine eye, Lysander, found;
Mine ear, I thank it, brought me to thy sound.*⁷⁵³

Como já havíamos observado ao introduzir este capítulo, o vazio da noite deixa de ser absoluto quando nos abrimos a outros sentidos além do visual. É, no máximo, um “não-ser” parcial, pois experimentamos apenas por um de nossos sentidos o que se aproxima da esterilidade. Mas há um “verso” do vazio, da privação da luz: como diz Hérnia, a noite escura oferece “recompensa” auditiva. Fazendo-se guiar por seus ouvidos em meio à “noite escura”, a personagem é capaz de localizar Lisandro. É apenas pela visão que “*al buio non si trova*”⁷⁵⁴...

Talvez seja em virtude de tal recompensa que costumamos fechar os olhos quando desejamos exercer plenamente a escuta. Poderíamos pensar que, em certa medida, a sala de concerto reproduz algo da atmosfera noturna, embora o foco de luz sobre o musicista

⁷⁵² Estes dois aspectos, que costumamos aceitar como evidências, serão contestados por alguns artistas. A debilitação do olhar pelo período noturno é refutada por Miró, para quem “se vê melhor à noite que de dia” [R. Lough (1978)]. Já o empobrecimento óptico do mundo decorrente da reduzida luminosidade noturna é negado por Van Gogh, que, em suas *Cartas a Theo*, considera a noite “bem mais viva e ricamente colorida que o dia” [Vincent van Gogh (2007: 265)] e afirma que “a obscuridade (...) apesar de tudo é cor” (*Op. cit.* 402). É esta riqueza estético-visual identificada na noite e na escuridão que motivará o pintor holandês a produzir importantes telas de ambientação noturna. Dentre estas, podemos citar as paisagens de *Noite estrelada sobre o Ródano* (1888), *Noite estrelada* (1889), *Estrada com ciprestes e estrelas* (1890); as cenas externas urbanas de *Café à noite* (1888) e do desenho *Na carvoaria* (1878); além dos ambientes internos de *Os comedores de batatas* (1885), *A cadeira de Gauguin* (1888) e *Café à noite* (1888).

⁷⁵³ W. Shakespeare (1967a: 86). “A noite que da vista tira tudo / deixa o ouvido dez vezes mais agudo. / Quanto parece a vista ter perdido, / em agudeza ganha o outro sentido. / Bom Lisandro, não foste ora encontrado / com o auxílio da vista. Se ao teu lado / me vejo, é que tua voz estremecida / de guia me serviu nesta corrida.” *Sonho de uma noite de verão*, ato III, cena II. W. Shakespeare (s.d.a: 57).

⁷⁵⁴ “No escuro não se encontra.” Puccini/Luigi Illica e Giuseppe Giacosa. *La Bohème*, ato I.

dissolva a escuridão e nos desperte a elementos visuais associados à performance.⁷⁵⁵ A busca da noite como ambiente favorável à percepção auditiva é especialmente observada, no séc. XX, pelos compositores de música eletroacústica, que exploram, em suas poéticas, o que Pierre Schaeffer compreende como “acusmatização”, procedimento que mergulha o ouvinte no obscuro ao desvincular o som do contato visual com sua fonte sonora⁷⁵⁶.

Cabe acrescentar que a noite poderia ser buscada não só pelo ouvinte, mas também por aquele que deseja fazer música. Como à escuta mais apurada corresponde a reprodução também mais precisa de um som, a escuridão noturna poderia favorecer, igualmente, a prática musical. Esta ideia ecoa na prática, outrora comum em países ibero-americanos, de se perfurar os olhos de certas espécies canoras, acreditando-se que os pássaros cegos seriam capazes de produzir canto mais belo. Prática que, presente no Nordeste brasileiro ainda no séc. XX, é denunciada por *Assum preto*, consagrada canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Tudo em vorta é só beleza
Sol de abril e a mata em frô
Mas Assum preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dor.

Tarvez por ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do Assum preto
Pra ele assim, ai, cantá mió.

Assum preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá.

⁷⁵⁵ Em alguns casos, tais elementos chegam a interferir na apreciação musical do ouvinte-espectador, como ocorre quando supervalorizados em detrimento do resultado sonoro da execução. O foco ilumina apenas o artista, sua expressão, suas mãos, seu movimento e instrumento, sem incidir sobre a própria música, que, como Jankélévitch nos alerta, não se situa em local definido, circunscrito, e, assim, não pode ser “focalizada”.

⁷⁵⁶ Cf. Cuadrado Méndez (2002: 305-306).

Assum preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus.⁷⁵⁷

Nesta canção, o poeta associa a qualidade do canto da ave agredida à experiência de dor, resultante da condenação a não mais contemplar a beleza da natureza circundante. No entanto, parece-nos que, no imaginário popular, é de fato à escuridão visual e às suas consequências no campo da sensibilidade que se costuma atribuir o aprimoramento da vocalização.⁷⁵⁸ Assim nos indica Picasso, que, em *Pintura e realidade*, faz menção a essa prática, recomendando que também fossem perfurados os olhos dos pintores.⁷⁵⁹ Recomendação paradoxal para a pintura, mas que espelha a necessidade de uma entrada na escuridão ou na noite da representação a fim de se adquirir, como “recompensa”, outro tipo de “visão”: uma visão que se distancia das exigências miméticas e da previsibilidade. Uma visão que, de certo modo, se aproxima da audição a fim de trazer para a tela algo da arte sonora⁷⁶⁰, realizando, assim, a própria “vocação” da pintura, que, segundo Carlos Vidal, se orienta à “invisibilidade”.

⁷⁵⁷ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. *Assum preto*. A fim de facilitar o entendimento do texto desta canção, que reproduz literalmente a linguagem e a pronúncia do sertanejo nordestino, arriscamos traduzi-lo ao espanhol: “*Todo alrededor es pura belleza / Sol de abril, bosque en flor / Mas el Pájaro Prieto, ciego de los ojos / Sin ver la luz, ah, canta por dolor. // Tal vez por ignorancia / O terrible crueldad / Perforaron los ojos del Pájaro Prieto / Para que así, ah, cantase mejor. // El Pájaro Prieto vive suelto / Mas no puede volar / Antes el sino de una jaula / Si pudiese el cielo mirar. // Pájaro Prieto, mi cantar / Es tan triste como el tuyo / También han robado mi amor / Que era la luz, ah, de los ojos míos*”.

⁷⁵⁸ A relação entre a cegueira e o aprimoramento do canto também aparece na cultura grega, mais precisamente no livro VIII da *Odisseia*: “Foi uma Musa que privou Demódoco de sua visão corporal e lhe deu algo melhor, o dom do canto, porque o amava.” E. R. Dodds (1960: 83).

⁷⁵⁹ Cf. S. Kovadloff (2003: 154).

⁷⁶⁰ O objetivo de aproximar a pintura da música também aparece em outros artistas plásticos do início do séc. XX, como em Kandinsky, para quem “o artista deve ser cego em face da forma” [W. Kandinsky (1996: 86)]. Por seu caráter recorrente, tal recomendação poderia expressar uma proposta poética partilhada pelo modernismo. No entanto, é interessante mencionar que, já no romantismo, a experiência da escuridão é apresentada como prerequisite para a realização de uma tela. É o que nos mostra a recomendação de Friedrich, apresentada na seção 3.4 da primeira parte. De qualquer modo, deve-se observar que a entrada na “noite” para as artes plásticas do romantismo não implica, como para o modernismo, uma ruptura radical em relação às formas e à lógica visual do mundo exterior, mas sim a manifestação do mundo interior, onírico do artista.

Se para o pintor e para o apreciador de uma tela, a escuridão total ou quase total dos olhos ou de um ambiente só seria recomendável em termos simbólicos ou em condições excepcionais⁷⁶¹, para o compositor e para o ouvinte, ela não só não impugna a criação e a apreciação, mas as potencializa.

A dinâmica de compensação sensorial aqui trabalhada nos conduz a uma conclusão que excede o âmbito noturno. Uma vez que a experiência se caracteriza como resultante do que é apreendido por todo o aparato sensível, não poderíamos ter acesso ao absoluto vazio. Como nos indica Jankélévitch, citando Bergson, a atuação de alguns dos sentidos poderia ser “anulada” em determinadas circunstâncias, seja por um impedimento sensorial, seja pela diminuição dos estímulos a eles correspondentes. Não obstante, enquanto há vida, enquanto somos sustentados pelo ser⁷⁶², a supressão simultânea de todos os sentidos seria bastante improvável.

Bergson, denunciando como verdadeiro nominalista o absurdo irrepresentável do nada (*néant*), mostrava que não seria possível suprimir uma categoria de percepções sem reconstituí-la por outra em algum ponto. Aquele que fecha os olhos para criar a escuridão continua a ouvir; aquele que tapa os ouvidos para obter silêncio continua a ver; e, se alguém se tornasse surdo e cego ao mesmo tempo, continuaria a sentir o calor, os cheiros, as impressões cinestésicas... A supressão de um sentido é sempre o

⁷⁶¹ A busca da escuridão dentro das artes plásticas se verifica em algumas poéticas contemporâneas, que questionam justamente a “tirania” da visão em nosso modo hegemônico de perceber e apreciar o mundo. Como exemplo de uma destas poéticas não convencionais, citamos as *Histórias do não ver*, de Cao Guimarães. Neste trabalho convertido em livro, o artista registra experiências que são fruto de uma proposta comum: pede a amigos que vedem seus olhos e o “sequestrem”, sem indicar para onde o levariam. Assim, os paradeiros desconhecidos, também obscuros para quem se guia prioritariamente pelos olhos, só podem ser experimentados e, em alguns casos, reconhecidos por intermédio de outros órgãos dos sentidos. O registro de tal experiência é feito pelo próprio artista, em dois diferentes meios e “perspectivas”. O primeiro, pelo relato escrito das sensações não visuais e impressões que vêm à tona no contato com a realidade vedada aos olhos. O segundo, pela tomada de fotografias, que captam os estímulos não apreendidos, ao menos visualmente, pelo artista. Cabe acrescentar que, ao ler os relatos, confirmamos importante ponto a ser abordado ainda neste capítulo. A intensa participação da memória ao longo dos “sequestros” mostra-nos que, mesmo de uma experiência de “vazio parcial”, o sujeito é capaz de extrair certa riqueza, graças aos dados que emergem de sua própria interioridade. Além disso, podemos questionar se a profusão de lembranças em alguns dos relatos se deveria justamente à necessidade de preenchimento do vazio que, quando visual, nos parece mais profundo.

⁷⁶² “(...) aquele que deixa de ser deixa, *a fortiori*, de ver, entender, tocar, sentir..., pois para sentir, ver, etc., deve-se, primeiramente, ser: não é o ser de algum modo a sustentação fundamental, a condição geral e precavida de todas as atividades e de todas as funções?” V. Jankélévitch (1966: 67-68).

surgimento – em alguns casos o avivamento – de outro: há alternância e deslocamento da plenitude, mas jamais uma niilização radical.⁷⁶³

A seu modo, a poesia confirma a constatação de Bergson e Jankélévitch. Em *Nuits de juin* (Victor Hugo/Benjamin Britten), a redução da atividade dos sentidos, provocada pelo sono, não é absoluta. Quando a noite avança, adormecemos apenas “pela metade” (“à demi”), pois, mesmo que nossos olhos se encontrem fechados, inativos, nossos ouvidos permanecem entreabertos.⁷⁶⁴

No entanto, a compensação sensorial não seria o único motivo responsável pela improbabilidade de uma experiência de absoluto vazio. Mesmo se nos ativermos a um único sentido, dificilmente nos depararemos com uma realidade incapaz de oferecer a ele qualquer estímulo, por mais rarefeito que seja.⁷⁶⁵ Verificaremos este ponto ao abordarmos, no capítulo II.7, as hipérboles relativas ao silêncio e à escuridão absoluta.

Nossa conclusão também se encontra sustentada por outra justificativa, extraída da teoria da percepção bergsoniana. Em explicação bastante simplificada, poderíamos dizer que, para Bergson, a experiência não é o simples resultado de uma percepção isolada, mas sim uma combinação, um cruzamento entre sensação e memória. Nas palavras de Miguel Ruiz Stull, especialista no autor,

nossa experiência é essa mescla não só de imagens atuais que operam, de modo efetivo, numa percepção, mas também daquelas outras imagens de lembranças que alteram a distribuição – e, conseqüentemente, a análise – dessas mesmas imagens que se encontram atualmente presentes (...).⁷⁶⁶

⁷⁶³ V. Jankélévitch (1983: 169-170).

⁷⁶⁴ “L’été, lorsque le jour a fui, de fleurs couverte / La plaine verse au loin un parfum enivrant; / Les yeux fermés, l’oreille aux rumeurs entr’ouverte, / On ne dort qu’à demi d’un sommeil transparent.” (“No verão, quando já se foi o dia, coberta de flores / A planície despeja ao longe um perfume embriagante; / Os olhos fechados, os ouvidos aos rumores entreabertos, / Somente dormimos pela metade, num sono transparente.”)

⁷⁶⁵ Esta conclusão pressupõe, obviamente, a possibilidade do sujeito de exercer o sentido que, à primeira vista, pareceria encontrar-se “anulado” diante de uma realidade parcialmente vazia. Assim, não se aplica aos exemplos finais da citação de Jankélévitch, em que a presença de uma deficiência sensorial total conduz, inexoravelmente, à experiência de absoluto vazio das percepções relativas ao sentido comprometido.

⁷⁶⁶ M. Ruiz (2012: 109-110).

Segundo *Matéria e memória*, obra na qual este tema é trabalhado, a experiência constitui-se dentro de estrutura complexa. Além do objeto percebido, inclui, em seu vasto sistema, níveis crescentes de sugestões e memórias desencadeadas pela percepção mais imediata.⁷⁶⁷ Esta interação entre lembrança e sensação mostra-se essencial não só para o processo da percepção, mas também para a vivificação da própria memória. Como sintetiza Bergson,

Virtual, esta lembrança só pode tornar-se atual através da percepção que a atrai. Impotente, ela retira sua vida e sua força da sensação presente na qual se materializa. Não equivale isto a dizer que a percepção distinta é provocada por duas correntes de sentidos contrários, uma delas centrípeta, vindo do objeto exterior, e a outra, centrífuga, tendo por ponto de partida o que chamamos de “lembrança pura”? A primeira corrente, sozinha, produziria apenas uma percepção passiva com as reações automáticas que a acompanham. A segunda, entregue a si mesma, tende a produzir uma lembrança atualizada, cada vez mais atual à medida que a corrente se acentuasse. Reunidas, essas duas correntes formam, no ponto onde se juntam, a percepção distinta e reconhecida.⁷⁶⁸

Verifiquemos, agora, como tal concepção viria a repercutir na experiência noturna. Esta concepção nos impede de inferir, tendo como base o vazio, ou melhor, o “quase” vazio do “objeto” percebido, o vazio da experiência. Sem precisar recorrer à complementação de outros sentidos, a experiência da escuridão pode, nessa perspectiva, revelar-se fecunda. Até mesmo o contato com o “quase nada”, para se empregar em outro contexto a expressão jankélévitchiana, é capaz de desencadear uma multiplicidade de memórias.

A *Noite de dezembro*, de Musset, também serve de ilustração para o processo bergsoniano da experiência. À medida que o poema avança, as visões misturam-se com lembranças, vindas de outras noites. Cada manifestação do espectro é formada pelo enfrentamento do vazio, superposto ao que então é vivido pelo eu-lírico e às suas visões precedentes.

Como podemos constatar, a riqueza de uma experiência de “quase” vazio está contida, sobretudo, no que Bergson caracteriza como corrente “centrífuga”. São camadas

⁷⁶⁷ Cf. H. Bergson (1999: 118-120).

⁷⁶⁸ *Op. cit.* 148.

da interioridade que vêm à tona quando nos colocamos diante – ou seria dentro? – do silêncio, da escuridão noturna. Esta intuição parece se confirmar numa bela passagem de *L'univers imaginaire de Mallarmé*, de Jean-Pierre Richard, dedicada à análise do tema da reflexividade no poeta simbolista. Esta análise aparece, justamente, no capítulo da obra intitulado “L'expérience nocturne”.

Deve-se compreender, em todo caso, que a apreensão reflexiva de si mesmo permanece, para Mallarmé, intimamente ligada ao aniquilamento do mundo e à morte do ser azul-celeste. É sobre o fundo da noite e do nada que ele se reflete e se possui. Se, em pleno dia, apoio meus cotovelos sobre uma janela fechada, atrás dela avistarei árvores, casas e ruas, enfim, toda uma paisagem terrestre. Mas, quando já é noite, a mesma janela então não me devolverá mais que a minha própria imagem. O mesmo se aplica a Mallarmé: a desaparecimento do ser exterior obriga o ímpeto pessoal a se chocar imaginariamente contra o negativo, a rebater contra a negra vacuidade do mundo, a voltar-se sobre si e a recuperar sua fonte. O olhar redescobre então sua realza e o pensamento encontra sua transparência.⁷⁶⁹

A debilitação da visão, trazida pelo apagar do mundo exterior, proporciona, assim, um encontro, pensado em termos visuais, com a interioridade. No entanto, se, no período noturno, a “visão” se manifesta, sobretudo, em sentido centrífugo, a audição ainda pode se exercer dentro de orientação centrípeta. As imagens visuais se diluem na noite, porém permanecem nela ricas “paisagens sonoras”. Se não fosse pelo surgimento da Lua cheia, a “Paisagem Noturna”, descrita por Manuel Bandeira em *A cinza das horas*, revelaria, quase exclusivamente, um “cenário” musical: uma “solidão cheia de vozes”⁷⁷⁰.

A poesia nos faz recordar que os estímulos sonoros permanecem ativos e perceptíveis ao ouvido humano durante a noite. E, como nos mostra Jankélévitch, apoiando-se em Schelling, o despertar da audição nas horas noturnas poderia advir não só de uma compensação à redução da atividade visual, mas também da ampliação na intensidade e na variedade de sons que caracteriza esse período do dia.

É importante observar que aqui Jankélévitch – e, com ele, Schelling – têm em mente a noite natural. Também a natureza parece estar inscrita na dinâmica da

⁷⁶⁹ J.-P. Richard (1961: 176-177).

⁷⁷⁰ M. Bandeira (1958: 14).

compensação sensorial, vivida pelo sujeito perceptivo. Enquanto a escuridão noturna nos solicita intenso e apurado exercício auditivo, a luminosidade do meio-dia nos coloca diante de um “quase-vazio” sonoro. Segundo Jankélévitch,

no negro as percepções auditivas se desenvolvem e, de modo inverso, é talvez à luz do grande dia que o silêncio se mostra mais asfíxiante! O silêncio do meio-dia – inexistência auditiva que contrasta com a plenitude da existência óptica – eleva o paradoxo a seu ponto máximo: na imobilidade e na coexistência de todas as presenças, quando o sol em seu zênite reina sobre a assembleia universal dos seres e os convida à sesta, quando todas as coisas são em ato e a sombra do virtual cessa de criar entre elas efeitos de relevo ou de cavar por detrás delas zonas de subentendidos, quando o tempo, ao atingir seu apogeu, parece ele mesmo hesitar, então o contraste entre a clarividência, que é plenitude, e o silêncio, que é um vazio, atinge o ponto extremo de sua tensão.⁷⁷¹

Em sintonia com nosso filósofo, Walt Whitman descreve o sol, no auge do seu esplendor, como um ser absolutamente silencioso.⁷⁷² Assim, também o ápice da luz poderia ser descoberto como “não-ser” parcial, quando nos recusamos a identificar a totalidade da percepção ao visualmente apreensível. Descobrimos, neste momento, que outra consequência pode advir da ênfase sobre o sentido da audição: além de propiciar revalorização da experiência noturna, ela acaba nos revelando as limitações da experiência meridiana... Ao destacar a incompletude da plena luminosidade, imagem invertida da incompletude característica à escuridão noturna, Jankélévitch talvez nos

⁷⁷¹ V. Jankélévitch (1983: 170). A oposição, estabelecida nesta passagem, entre a meia-noite escura e sonora, por um lado, e o meio-dia luminoso, silencioso e visual, por outro, poderia gerar a seguinte inferência: assim como o centro da noite, resguardado da influência da luminosidade solar do poente e do nascente, revela-se como momento mais adequado à audição precisa e cuidadosa, o centro do dia, ponto máximo da luminosidade, dever-se-ia apresentar como a hora mais favorável ao exercício de uma visão acurada. Esta conclusão incorre em equívoco, uma vez que a luz direta do meio-dia não propicia a melhor apreciação visual: a “plenitude da existência óptica” [Jankélévitch (1983: 170)], que se dá no centro do dia, não coincide com a plenitude do olhar: elimina os detalhes dos relevos, como observa o filósofo na passagem supracitada. Assim, se o meio-dia é antípoda da meia-noite em relação à posição ocupada pelo Sol, não é um *optimum* da visão que se opõe ao *optimum* da audição noturna. Este ponto se comprova nos ambientes destinados à contemplação visual. A luminosidade indireta e parcialmente reduzida utilizada pelos museus e salas de exposição sugere mais o outono que o verão, mais o entardecer que o meio dia.

⁷⁷² “Give me the splendid silent sun with all his beams full-dazzling” (“Dá-me o esplêndido Sol silente, com todos os seus raios altamente ofuscantes”). W. Whitman (1993: 262), “Give me the splendid silent sun”, *Drum-Taps*.

chame a atenção para a impossibilidade de nos situarmos tanto diante do não-ser absoluto quanto do ser em sua totalidade.

A associação estabelecida entre o silêncio e o meio-dia, mitologicamente ilustrada pela sesta de Pã⁷⁷³, pode nos causar hoje certo estranhamento. Em primeiro lugar, por nos encontrarmos tão distantes de simples processos e comportamentos naturais. Esquecemo-nos de que as aves, por exemplo, tendem a se calar no momento máximo de luz, aproveitando-o para a busca do alimento, e costumam entoar seus cantos sob a luminosidade tênue dos momentos de transição, que, juntamente com a noite, são valorizados por nosso filósofo.

No noturno urbano, em que há pouco espaço para os sons da noite natural e em que grande parte da atividade humana se interrompe, a noite se revela, mais que o meio-dia, como momento particularmente silencioso. Mas não é só em nossos dias que a associação entre noite e silêncio se manifesta. Ela é de tal modo recorrente no imaginário universal, que o próprio Jankélévitch, ao tratar sobre o silêncio experimentado em meio luminoso, nos alerta a não “negligenciar o silêncio noturno”⁷⁷⁴.

É importante esclarecer que a descoberta do silêncio noturno não compromete a hipótese de uma compensação auditivo-sonora para o esvaziamento plástico e cromático da noite. Se o silêncio meridiano só nos permite ver, o “perfeito silêncio”⁷⁷⁵ gerado por certos ambientes noturnos nos convida a ouvir. O primeiro é um silêncio pânico, inibe o movimento, a manifestação sonora. É, como define o poema *Silent Noon*, de Dante Gabriel Rossetti, musicado por Vaughan Williams, um “silêncio visível, mudo como a ampulheta”⁷⁷⁶. Enquanto isso, o segundo favorece, juntamente com a escuridão, a

⁷⁷³ Jankélévitch nos ensina que, enquanto Pã faz a sesta, não mais se ouvem os sons a ele associados: seu instrumento de sopro, conhecido como sírinx, o “murmúrio das fontes e o agitar do vento” [V. Jankélévitch (1983: 171)]. Além destes sons, também se cala a música dos pastores, que temem perturbar o descanso do deus e, assim, provocar sua terrível ira. Este tema mitológico já havia sido tratado pelo filósofo em *Debussy et le mystère*. Neste texto dedicado à obra debussyniana, na qual recebe destaque “a tarde de um fauno” e o instrumento de Pã, Jankélévitch nos lembra que o silêncio pânico meridiano é evocado por Nietzsche no quarto capítulo de *Assim falou Zaratustra*. Cf. V. Jankélévitch (1949: 83-85).

⁷⁷⁴ V. Jankélévitch (1983: 70).

⁷⁷⁵ Alfred de Musset (1951: 495). *La nuit*.

⁷⁷⁶ “‘Tis visible silence, still as the hour glass.” *Silent Noon*, poema musicado por Vaughan Williams.

fecundidade acústica e a potencialidade auditiva.⁷⁷⁷ Poderíamos completar um dos versos do já citado poema *Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge*, dizendo: “O riacho canta bem mais alto através da escuridão”⁷⁷⁸ e do silêncio.

Visitemos agora alguns exemplos que apresentam o silêncio noturno tanto como condição de possibilidade para uma escuta refinada quanto como ambiente favorável à propagação dos sons. A fim de ilustrar o primeiro aspecto, poderíamos citar passagem do filme *O mestre da música*, de Gérard Corbiau. Nele, um célebre barítono se despede dos palcos e decide dedicar-se à formação de jovens talentos. Acolhe um casal deles em sua casa de campo, para se entregar de corpo e alma a seu propósito. A promissora cantora, primeira a ser acolhida, já se encontra na casa do mestre há alguns dias, sem que este ainda a tenha ouvido. Finalmente, chega, em meio à noite, o esperado convite:

- Venha, quero ouvi-la cantar!
- A esta hora?
- É o melhor momento. A noite é uma orquestra impiedosa, é silenciosa.⁷⁷⁹

Aquele que verdadeiramente deseja ouvir a voz, familiarizar-se com seu timbre, identificar suas regiões de passagem, encontrar sua classificação, atentar-se ao sopro sobre o qual ela se forma e, até mesmo, reconhecer o que se passa no interior do corpo que a gera, precisaria desenvolver o que Jankélévitch denomina de “uma espécie de segunda audição, um refinamento do ouvido pelo qual o homem percebe os mais leves murmúrios da brisa e da noite”⁷⁸⁰.

Já em referência à propagação dos sons pelo silêncio noturno, poderíamos citar a introdução do nono capítulo da segunda parte de *Dom Quixote*. Essa passagem, que utiliza como ponto de partida o primeiro verso de uma canção renascentista⁷⁸¹, mostra-nos que,

⁷⁷⁷ Enunciamos aqui a possibilidade de o silêncio ocupar, em paralelismo com a noite, as posições antinômicas da esterilidade e da fecundidade, possibilidade que será desenvolvida no capítulo II.7.

⁷⁷⁸ “*Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel*”, *Das Lied von der Erde*, nº 6.

⁷⁷⁹ G. Corbiau (1988).

⁷⁸⁰ V. Jankélévitch (1983: 188).

⁷⁸¹ “*Romance del Conde Claros de Montalbán*” (*Romancero Durán*, nº 862), de Alonso Mudarra.

nem sempre, o silêncio e a escuridão noturna caminham *pari passu*. Mesmo numa noite clara, o descanso humano é capaz de garantir o aprofundamento do silêncio necessário à intensificação da escuta. A noite enlutarada também é “*amica del silenzio*”⁷⁸².

*“Media noche era por filo”, poco más o menos, cuando Don Quijote y Sancho dejaron el monte y entraron en el Toboso. Estaba el pueblo en un sosegado silencio, porque todos sus vecinos dormían y reposaban a pierna tendida, como suele decirse. Era la noche entreclara, puesto que quisiera Sancho que fuera del todo oscura, por hallar en su oscuridad disculpa de su sandez. No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces, de diferentes sonidos, se aumentaban con el silencio de la noche, todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agüero (...).*⁷⁸³

A leitura desta passagem poderia provocar a seguinte dúvida. Com base na descrição apresentada, sabemos que, quanto à sua luminosidade, a noite é semiclara. No entanto, como ela se predicaria em termos sonoros? Seria a noite uma espécie de “recipiente” silencioso no qual, como uma tela em branco, se evidenciam os sons sufocados pelo tumulto diurno? Ou seria um período de tempo ou um espaço eminentemente sonoro, equivalente ao somatório de todos os sons nela emitidos? Em outras palavras, a noite é silêncio habitado por sons ou é ela mesma sonora?

A favor da primeira possibilidade, encontra-se o poema *Luz entre sombras*, de Machado de Assis. Por ser “muda como o passamento”, a noite permite-nos ouvir “a chorosa harpa do vento”, que “n’um canto sonolento / entre as árvores murmura”⁷⁸⁴. No *Noturno*, de Ruben Darío, é “*en medio del silencio profundo*” que somos capazes de reconhecer “*el cerrar de una puerta, el resonar de un coche / lejano, un eco vago, un ligero ruido...*” E na canção *La lune blanche* (Verlaine/Fauré), admirada por Jankélévitch, quando, numa noite cintilante e extática⁷⁸⁵, “o vasto e terno / apaziguamento / parece descer / do

⁷⁸² “*Che fai tu luna in ciel! Dimmi che fai o luna amica del silenzio?*” (“Que fazes, Lua no céu! Diz-me o que fazes, oh Lua amiga do silêncio?”) Primeiros versos do *Canto notturno*, de Leopardi.

⁷⁸³ M. Cervantes (1930: 81).

⁷⁸⁴ Machado de Assis (1950: 112).

⁷⁸⁵ Cf. V. Jankélévitch (1988: 262).

firmamento”, “de cada galho / parte uma voz / sob a ramagem”⁷⁸⁶. (Poderíamos acrescentar a esta listagem de sons descobertos no silêncio noturno o tique-taque do relógio. O movimento do ponteiro que passa despercebido durante o dia torna-se insuportável aos nossos ouvidos nas horas silentes da noite. Talvez o tempo nos torture especialmente quando ouvido, pois, como já observamos, é pela sucessão característica à experiência noturna e à percepção auditiva que ele realmente se expressa.)

Para outros autores, as sonoridades emitidas no ambiente noturno são atribuídas à própria noite. Esta deixa, assim, de ser silenciosa, para tornar-se vivamente sonora. É, neste sentido, que, em *Noite morta*, Manuel Bandeira identifica o “choro” do córrego à “voz da noite”⁷⁸⁷. Voz de uma noite maior, talvez associada à morte, à qual, de acordo com o imaginário popular, a noite cotidiana nos aproxima.⁷⁸⁸ Já no célebre poema, *Djinns*, de Victor Hugo, citado por Jankélévitch em *La musique et l'ineffable*⁷⁸⁹, a noite, quase personificada, possui um sopro, um fôlego. Este é responsável pelos eventos sonoros que introduzem o texto: o ruído que nasce na planície, o grito semelhante ao de uma alma em busca.⁷⁹⁰

Em *Pedro Páramo*, obra que explora, de modo recorrente, o cenário noturno, relacionando-o a um mundo rural e fantástico, a noite aparece, sobretudo, como fonte sonora, embora seja apresentada, em alguns momentos, como espaço de propagação do

⁷⁸⁶ “La lune blanche / Luit dans les bois; / De chaque branche / Part une voix / Sous la ramée... // Ô bien aimée. // L'étang reflète / Profond miroir, / La silhouette / Du saule noir / Où le vent pleure... // Rêvons, c'est l'heure. // Un vaste et tendre / Apaisement / Semble descendre / Du firmament / Que l'astre irise... // C'est l'heure exquise” (“A Lua branca / fulge no bosque; / De cada galho / Parte uma voz / Sob a ramada... // Oh, bem amada. // O lago reflete / Espelho profundo, / A silhueta / Do negro salgueiro / Em que o vento chora... // Sonhemos, é a hora. // Um vasto e terno / Apaziguamento / Parece descer / Do firmamento / Com cintilação irisada / É a hora refinada.”). P. Verlaine, *La bonne chanson*, nº 6.

⁷⁸⁷ M. Bandeira (1958: 163). “Noite morta. / Junto ao poste de iluminação / Os sapos engolem mosquitos. // Ninguém passa na estrada. / Nem um bêbado. // No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras. / Sombras de todos os que passaram. / Os que ainda vivem e os que já morreram. // O córrego chora. / A voz da noite... / (Não desta noite, mas de outra maior.) “Noite morta”, *O ritmo dissoluto*.

⁷⁸⁸ Podemos ressaltar notória diferença esta associação e o pensamento jankélévitchiano, para o qual nada do que é experimentado na existência cotidiana seria capaz de nos aproximar da morte, “experiência” que não se presta a quaisquer analogias.

⁷⁸⁹ Cf. V. Jankélévitch (1983 : 165-166).

⁷⁹⁰ “Dans la plaine / Naît un bruit. / C'est l'haleine / De la nuit. // Elle brâme / Comme une âme / Qu'une flamme / Toujours suit!” (“Na planície, / um ruído / É a treva / que respira. / Ela clama / como alma / que uma flama / sempre segue.” Tradução de Betty Vidigal.).

som (“*la sonoridad del viento debajo de la noche*”⁷⁹¹; “*era la medianoche y allá afuera el ruido del agua apagaba todos los sonidos*”⁷⁹²). Em lugar de se referir a ruídos produzidos na noite, seu autor, Juan Rulfo, prefere evocar “*los ruidos de la noche*”⁷⁹³. Compreendida como realidade animada, que “*va y viene arrastrada por el soplo del viento sin quietud*”⁷⁹⁴, a noite deveria, assim como a harmonia das esferas, gerar algum som. No entanto, à diferença da hipótese pitagórica, o movimento noturno se faz audível no mundo sublunar do romance, mais precisamente no fictício povoado de Comala.

Provavelmente não poderemos resolver a dúvida poética em relação à natureza sonora da noite. Pretendemos aqui apenas distinguir estas duas interpretações, que apoiam, por diferentes perspectivas, a aproximação entre as experiências auditivo-musical e noturna. A noite sonora demonstra a não identidade entre esse momento do dia e o vazio sensível. A noite silenciosa, longe de ser muda, nos permite exercer, com maior acuidade, a audição. Talvez possamos pensar, a partir destas interpretações, numa posição conciliatória, atribuindo, simultaneamente, os adjetivos sonoro e silencioso ao período noturno. Em certa medida, a noite seria a composição entre um fundo ou um baixo-contínuo de silêncio e múltiplas sonoridades. Sonoridades que, descobertas “quando o silêncio faz aliança com a noite”, paradoxalmente “não rompem o silêncio, mas o tornam, ao contrário, mais silencioso, assim como as estrelas, longe de embranquecer o céu noturno, tornam a noite mais negra e profunda”⁷⁹⁵.

Ao examinar a relação entre noite, escuridão e silêncio, deparamo-nos com aspecto cuja importância na construção da poética noturna merece ser agora destacado e aprofundado. Verificamos que a noite, escura e silente, nos permite ouvir. *Mas que sons são estes trazidos pela noite?* Esta pergunta mostra-se essencial para a identificação dos motivos trabalhados não só pelos noturnos poéticos, mas também por alguns noturnos musicais. Considerando que resta à música certa possibilidade mimética, que se

⁷⁹¹ J. Rulfo (2012: 82).

⁷⁹² *Op. cit.* 94.

⁷⁹³ *Op. cit.* 97.

⁷⁹⁴ *Ibidem.*

⁷⁹⁵ V. Jankélévitch (1978: 190).

manifesta, de modo mais explícito, quando o compositor pretende representar sons extra-musicais, não é difícil concluir que as sonoridades encontradas em nosso trato cotidiano com o fenômeno noturno poderiam “infiltrar” as composições inspiradas na experiência da noite.

Primeiramente, vimos, em alguns dos exemplos citados, que o período noturno favorece a audição de sons naturais. Nele nos atentamos à sonoridade do vento⁷⁹⁶, das gotas de chuva⁷⁹⁷, do correr dos rios, dos animais, das batidas do próprio coração⁷⁹⁸. Algumas delas, como já mencionamos, encontram-se presentes durante todo o dia, mas se tornam imperceptíveis devido tanto ao apelo da visualidade, que praticamente não deixa espaço para a atuação de outros sentidos⁷⁹⁹, quanto ao excesso de sons artificiais com os quais não podem competir. Não obstante, há sons próprios à noite, que só emergem nas horas escuras do dia. “Eis o canto das rãs verdes que começa com a noite”, observa o poeta de *La flûte de Pan*⁸⁰⁰.

A presença de sonoridades especificamente noturnas poderia justificar, em parte, a atenção dada pela poesia às imagens auditivas em seu tratamento da noite. Há algo novo e sonoramente rico a ser experimentado durante esse período do dia. Para o homem do campo, grilos, rãs e aves noturnas, motivos cujo emprego poético já se mostra suficiente para a caracterização de uma cena noturna. É interessante observar que o

⁷⁹⁶ Alusões ao vento também se verificam em composições musicais de ambientação noturna. Jankélévitch cita a participação desse elemento nas “duas óperas noturnas que Rimsky-Korsakov escreveu num intervalo de quinze anos, a *Noite de Maio* (1879) e a *Noite de Natal* (1895)”, “inteiramente habitadas pelos gênios da atmosfera, pelo sopro do vento, pelas nuvens e constelações.” [V. Jankélévitch (1988: 109)].

⁷⁹⁷ “Chuva... Que gotas grossas!... Vem ouvir: / Uma... duas... mais outra que desceu... (...) Os lilases deixaram-se dormir... / Nem um frêmito... a terra emudeceu...” Florbela Espanca. “Noite de chuva”, *Reliquae*. F. Espanca (1996: 279).

⁷⁹⁸ “Batidas do meu coração num silêncio sem fim. / Escuridão, noite.” *Éjszaka és Reggel* (“Noite e manhã”). Peça coral de G. Ligeti, sobre texto de Sándor Weöres.

⁷⁹⁹ Não só os sons, mas também os perfumes podem passar despercebidos ao longo das horas diurnas. É o que nos faz notar Bachelard, em poética passagem de *A água e os sonhos*: “Só à noite é que se sentem bem os perfumes da água. O Sol tem demasiado odor para que a água ensolarada nos dê o seu.” G. Bachelard (2002: 107). Seria o odor solar uma metáfora para o excesso de luz e imagens que acabam por anestesiar percepções diurnas de natureza não visual?

⁸⁰⁰ “Voici le chant de grenouilles vertes qui commence avec la nuit.” “La flûte de Pan”, *Chanson de Bilitis*, poesia de Pierre Louys, música de Claude Debussy. Jankélévitch cita este mesmo verso em *Debussy et le mystère*, relacionando-o à peça “Klänge der Nacht”, de Béla Bartók, que abordaremos a seguir. Cf. V. Jankélévitch (1949: 71).

mesmo se dá com os estímulos olfativos, e talvez isto explique por que o olfato e a audição se destaquem como os sentidos predominantes da noite simbolista. Também há fragrâncias exclusivamente noturnas, flores que apenas no escuro exalam seus perfumes.

Os sons da noite são trabalhados em obras musicais que buscam captar algo da atmosfera noturna. É o caso, como bem sugere o título, de “*Klänge der Nacht*”, peça para piano de Béla Bartók há pouco mencionada. O quarto número da suíte *Im Freien* inaugura uma espécie de subgênero, criado pelo compositor húngaro, que poderia ser identificado como “música noturna”. Dele também fazem parte “os movimentos lentos dos dois primeiros concertos pra piano (1926/1931) e a *Sonata para dois pianos e percussão* (1937)”⁸⁰¹. Apesar de concebida com base em poética completamente distinta do noturno para piano, a “música noturna” de Bartók partilha, com o gênero romântico, algumas características comuns. Também ela costuma privilegiar andamentos lentos e sonoridades suaves. No entanto, os motivos fragmentados e as dissonâncias utilizadas pelo compositor – com o objetivo de reproduzir, de modo mais “fidedigno”, os sons da noite – recobrem suas obras noturnas de clima bizarro, aterrorizante, “ácido”⁸⁰², estranho à maioria dos noturnos do séc. XIX.

Jankélévitch menciona, em diferentes obras, a peça “*Klänge der Nacht*”, em parte devido ao seu interesse pelo tratamento musical da experiência noturna. Em *La musique et l’ineffable*, o filósofo destaca, justamente, o contraste entre a poética na qual se inscreve a peça em questão e a proposta artística romântica, com ênfase na expressão da subjetividade. Enquanto no romantismo – e também em seus noturnos – o artista apresenta os motivos poéticos após sintetizá-los em sua interioridade, a busca pelo “inexpressivo” que caracteriza certas correntes artísticas do início do séc. XX pretende “representar” diretamente as coisas, sem o objetivo de lhes conceder um “rosto” humano.⁸⁰³ É dentro desse desejo de se superar “a distância idealizante ou estilizante que

⁸⁰¹ J. Haylock (2010: 6).

⁸⁰² V. Jankélévitch (1983: 48).

⁸⁰³ No ensaio *A desumanização da arte*, Ortega y Gasset trabalha essa característica do modernismo, analisando-a especialmente sob o foco das artes plásticas.

a arte interpõe entre o espírito e os barulhos do mundo”⁸⁰⁴ – “coisas” passíveis de representação musical – que poderíamos inserir a música noturna de Bartók.⁸⁰⁵

No entanto, apesar de “Klänge der Nacht” tender a um distanciamento intencional em relação à expressividade, Jankélévitch ressalta que até mesmo essa composição acabaria por incorrer no retorno ao humano. Retorno talvez inevitável, como veremos ao longo do nosso estudo, a toda a música, compreendida como fruto de uma cultura.

Mesmo os ácidos *Barulhos noturnos* de Bela Bartók, tão diferentes do noturno sedutor e acariciante próprio ao devaneio romântico, são ainda barulhos musicais e harmonizados (*Klänge*) que implicam a presença humana: os sussurros furtivos, *gruppetti* misteriosos, as segundas crepitantes, as oitavas estridentes no agudo, notas estranhamente repetidas, se respondem e se propagam no vasto silêncio da noite. Em lugar da serenata amorosa, escutam-se os suspiros da brisa, o diálogo da coruja e do sapo, a matraca dos insetos fazendo eco ao roçar das folhagens. Mas o *scherzo* entomológico, com sua trilha tão perfeitamente amelódica e atonal, de repente, apaga-se no silêncio. Entre todas as vozes animais, vegetais e minerais, entre os *staccati* e o calafrio metálico dos bichinhos, eis que se eleva o canto dos homens. Há, ainda que desbotado, um número, um metro, uma tonalidade e uma intenção. Ele canta, com essa tristeza pomposa própria aos camponeses lá de baixo, a melancolia pacificada de um coração repleto de noite: esse canto melodioso e medido já é música. É o mago Orfeu que fala, por esse canto rústico, às árvores e aos insetos da meia-noite, como a voz expressiva de Francisco de Assis, em Liszt, respondia ao gorjeio confuso das andorinhas.⁸⁰⁶

A coexistência de duas poéticas na peça noturna de Bartók – uma de proposta mimética e outra de ênfase sobre a expressão subjetiva – é capaz de fornecer relevante conclusão à nossa pesquisa. A tematização da noite pela música pode ser feita sob dois diferentes registros. É potencialmente noturna tanto a obra que foge à representação direta e se dirige a um sentimento sem formas nem contornos precisos – como a “melancolia pacificada de um coração repleto de noite” – quanto aquela que tenta reproduzir os estímulos sensíveis que permanecem e provavelmente predominam na

⁸⁰⁴ V. Jankélévitch (1983: 45).

⁸⁰⁵ “Nos românticos e em Novak, as duas notas melancólicas do cuco ao fundo do bosque expressavam poeticamente, em movimento de terça descendente, a nostalgia do homem que, chegada a noitinha, se entenece ao respirar os perfumes da primavera. Mas os volucrários de hoje excluem todo o langor demasiadamente humano. São os próprios grilos que zumbem e tritilam em “Klänge der Nacht”, de Bartók.” *Op. cit.* 46-47.

⁸⁰⁶ *Op. cit.* 48-49.

experiência noturna: os sons. Sem entrar no mérito sobre o valor de uma composição de caráter mimético, podemos concluir que, no âmbito musical, o problema da representação artística da noite se reduz, uma vez que é resguardada à arte sonora a possibilidade de representar algo da experiência noturna que não se apaga para os sentidos. Dizemos que o problema se reduz e não que se anula, tendo em vista que os dados passíveis de representação sonora são apenas “conteúdos” da noite e não a própria noite, distinção apresentada no início deste trabalho e acentuada pela concepção poética que separa a noite de seus sons.

Graças às observações feitas por Jankélévitch de “*Klänge der Nacht*”, somos capazes de identificar outro ponto de aproximação entre esta obra e o noturno romântico. Ambos evocam noites profusamente sonoras, ainda que empreguem, como referências, sonoridades noturnas contrastantes.

A noite romântica não possui, portanto, nada em comum com os espaços negros, mudos e desesperadores de Pascal. É, ao contrário, uma noite infinitamente povoada, uma noite em que circulam as mais variadas presenças, em que há estalidos, trilos, roçagares, risos furtivos e fragmentos de valsas que giram, para depois desaparecer. Uma noite em que, como em Béla Bartók, a trilha da natureza animal, vegetal e mineral – o tique-taque dos insetos noturnos, o rangido das folhas – alterna com o canto dos homens, em que a música dialoga com a voz esganiçada dos bichinhos.⁸⁰⁷

Nesta passagem de “*Le nocturne*”, Jankélévitch, mais uma vez, chama a atenção para as sonoridades de origem humana que estariam incluídas na “música noturna” de Bartók. O ser humano também povoa a noite com seus sons, seja no romantismo, com suas serenatas, bailes e carnavais, seja no modernismo de Bartók, que recupera os “pífanos, tambores e gaitas de fole do povoado”⁸⁰⁸. Os noturnos musicais, assim como os poéticos, recordam-nos que, em meio ao que ouvimos na noite, se encontram os sons que produzimos. Alguns deles especificamente característicos às horas noturnas, assim como ocorre em relação aos sons naturais.

⁸⁰⁷ Jankélévitch (1988: 247).

⁸⁰⁸ V. Jankélévitch (1983: 42).

Concluimos este sucinto comentário sobre “Klänge der Nacht” incluindo os sons humanos aos sons noturnos. Numa *Noite de junho* (Ronald de Carvalho/Lorenzo Fernandez), mês no qual se celebram, no Brasil, as tradicionais festividades noturnas em memória de São João Batista, é possível ouvir, além do “vento da noite” que “balança as folhagens”, “vozes brandas ecoando, longe” uma canção de roda. No *Noturno*, de Eduardo Tourinho, também musicado por Lorenzo Fernandez, o eu-poético percebe, “na quietude azul da noite morta”, “o tardo passo surdo” que talvez pertença à sua amada. Além dos sons diretamente produzidos pelo homem, podem soar na noite, por causa natural (ou sobrenatural, em certos contextos recobertos de mistério), seus artefatos. O bater da porta, no *Noturno* de Darío, poderia resultar, simplesmente, da ação do vento.

Todas estas sonoridades pertencem a uma mesma categoria de sons reais e audíveis. Mas não se limitam a estes os sons vinculados à experiência e à poética noturna. A mencionada “segunda audição” aprofunda-se a tal ponto na calada da noite que, em certos casos, se torna possível ouvir não só as sonoridades em pianíssimo, mas também aquelas inscritas no limite do inaudível e, até mesmo, o que é destituído de qualquer voz.

Esta gradação da escuta que percorre o suave, o quase imperceptível e chega à audição (imaginária) do inaudível poderia ser ilustrada pelo poema “Cair da tarde”, de Dora Vasconcelos, utilizado por Villa-Lobos em sua suíte *Floresta amazônica*.

A garça voou,
A sombra ficou,
A noite desceu, levando o brancor!
Ah!

A mata dormiu,
O vento acabou,
A folha caiu,
Fazendo rumor ao tocar!
Ah!

O ramo gemeu,
O ninho vibrou,
O rio bebeu as nuvens do céu.
Ah!

O eco passou bem perto daqui,
As vozes levou,
Rompendo manhãs ao morrer.

O poema “Jardin nocturne”, de Mme. la Baronne Renée de Brimond, musicado por Fauré⁸⁰⁹, também expressa como o silêncio noturno é capaz de desenvolver extrema “sutileza auricular”⁸¹⁰, conduzindo-nos do “quase inaudível” ao “supra” ou “infra-audível”. No centro do texto, o eu-lírico ouve os “frágeis” ruídos da onda e da brisa. Nos dois últimos versos, que, a nosso ver, coincidem com o clímax do poema, à percepção de um terceiro “ruído frágil e mágico” – as gotas d’água que pingam dos vasos das fontes – soma-se a escuta de um som imaginário: “o beijo que canta nos lábios da noite”.

É Jankélévitch quem nos alerta para o fato de que o silêncio noturno poderia acarretar ampliação da audição para além dos limites do sensível. Apesar de constatar tal ampliação em textos poéticos de um período histórico específico, que compreende o final do séc. XIX e a primeira metade do XX, o filósofo a interpreta como resultado de uma experiência humana atemporal frente à noite.

O silêncio não só permite evocar a lembrança do passado e escutar os sinos da Páscoa do futuro: intensifica ainda os ruídos infinitesimais da multipresença universal. Tiouttchev o disse em termos admiráveis: como a noite faz aparecer as estrelas no céu, assim o declínio do tumulto vigilante faz aparecer o canto mágico da interioridade e as imagens oníricas da fantasia. Mas a noite também desvela os ruídos secretos da existência cósmica e não só a música subjetiva. A noite, assim como o silêncio, revela ao homem a trilha infrassensível da natureza. Ao silêncio opressor do meio-dia fazem eco as incontáveis vozes que povoam o silêncio da meia-noite: o sussurro de um bicho noturno, a queda de uma gota de orvalho, o suspiro de um caule de uma planta. É tarde: um sino ao longe soletra as horas da noite; uma fonte palreia, à meia voz, ao fundo do parque escuro; a brisa agoniza baixinho estalando as folhas secas. “Poder-se-ia ouvir a água a dormir”. Poder-se-ia ouvir a grama a germinar. (...) Vozes suprassensíveis e vozes infrassensíveis, são algo de outro e de ordem completamente distinta dos barulhos do dia.⁸¹¹

⁸⁰⁹ “Jardin nocturne”, terceira canção do ciclo *Mirages*, Op. 113.

⁸¹⁰ V. Jankélévitch (1988: 137).

⁸¹¹ V. Jankélévitch (1983: 187-188). O período entre aspas é, como indica o filósofo, uma citação da primeira cena do segundo ato de *Pelléas et Mélisande*, ópera de Debussy.

Além de “Cair da tarde” e “Jardin nocturne”, muitos outros exemplos da escuta noturna do inaudível poderiam ser aqui citados. A tranquilidade da “Noitinha” conduz a poetisa alentejana Florbela Espanca a uma experiência extática, na qual seus ouvidos se abrem ao som produzido pelo “coração das pedras a bater”⁸¹². Em outro de seus sonetos, Florbela reconhece auditivamente o sofrimento da própria noite, tão semelhante ao seu: “E eu oiço a Noite imensa a soluçar! / E eu oiço soluçar a Noite escura!”⁸¹³ Em *Chère nuit*, poema de Eugène Adenis transformado em canção por Alfred Bachelet, depois que o Sol “esconde, ciumento, os seus raios”, ou seja, quando se desfaz o primado das imagens e da visão, o eu-poético constata, maravilhado: “Ouço cantar a alma das coisas”⁸¹⁴. Enquanto isso, na célebre melodia *Nuit d'étoiles* (Théodore de Banville/Claude Debussy), o que se chega a ouvir sob os véus da noite estrelada é “a alma da minha amiga / estremecer no bosque sonhador”⁸¹⁵. Em outras noites estreladas, são as próprias estrelas que se tornam audíveis ao poeta que, apaixonado, aguça sua audição e sensibilidade.⁸¹⁶ A menção a *Ouvir estrelas*, de Olavo Bilac, nos permite pensar: até que ponto a crença na harmonia suprassensível das esferas estaria motivada pelo cenário em que estas se manifestam? Isto é, pela noite que faz sonoros os seus seres ou que, tornando visíveis os astros imperceptíveis durante o período diurno, evoca a possibilidade de estímulos ainda não desvelados pelos sentidos?

Em outras circunstâncias, a percepção do inaudível deriva da interpretação poética de sons existentes. É o caso do poema *Amor em lágrimas*, de Vinícius de Moraes,

⁸¹² “Tranquilidade... calma... anoitecer... / Num êxtase, eu escuto pelos montes / O coração das pedras a bater...” Florbela Espanca, “Noitinha”, *Charneca em flor*. F. Espanca (1996: 222). Este poema foi musicado pela compositora carioca Helza Camêu.

⁸¹³ “Noite de saudade”, *Livro de mágoas*. F. Espanca (1996: 145).

⁸¹⁴ “Voici l’heure bientôt. Derrière la colline / je vois le soleil qui décline / Et cache ses rayons jaloux... / J’entends chanter l’âme des choses / Et les narcisses et les roses / M’apportent des parfums plus doux!” (“Eis que em breve chega a hora. Atrás da colina / vejo o Sol que declina / E esconde, ciumento, os seus raios... / Ouço cantar a alma das coisas / Os narcisos e as rosas / Trazem-me perfumes mais suaves!”).

⁸¹⁵ “Et j’entends l’âme de m’amie / Tressaillir dans le bois rêveur.”

⁸¹⁶ “Pois só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas.” *Ouvir estrelas*, Olavo Bilac. Ideia semelhante aparece em Shelley, em *The Triumph of Life*: “The world can hear not the sweet notes that move / The Sphere whose light is melody to lovers” (“Não pode ouvir o mundo as doces notas que movem / a Esfera cuja luz é melodia para os amantes.”). apud. E. Underhill (1990: 78).

musicado por Cláudio Santoro. Em seus versos, o eu-poético apresenta uma série de pedidos à amada. Requisita dela escuta atenta, capaz de identificar “no fundo da noite / como as árvores ao vento / num lamento se debruçam / e soluçam para o chão”. O ranger das árvores pela ação do vento dá margem à escuta de uma dor proveniente da natureza. Algo similar ocorre no poema *Whispers of Heavenly Death*, de Walt Whitman, citado no capítulo II.1. Nele, o poeta cogita que o som recoberto pela escuridão noturna provenha não dos “rios ocultos”, que ainda se revelam audíveis, mas do salpicar das “desmedidas águas das lágrimas humanas”⁸¹⁷. Já em *Dentro da noite*, de Manuel Bandeira, o poeta sente vibrar, nas notas emitidas por seu violão:

A alma penada de uma infanta
Que definiu do mal de amar...
Ouve... Dir-se-ia uma garganta
Súplice, triste, a soluçar
Dentro da noite...⁸¹⁸

Este último poema coloca-nos diante de um tema e de um *pathos* frequentemente associado à experiência noturna. Nesse período do dia, somos guiados por um sentido marcado pela ambiguidade, como veremos no decorrer do nosso estudo. A imprecisão quanto à origem do estímulo sonoro percebido na escuridão amplia, inevitavelmente, o “medo da noite”⁸¹⁹. Medo em relação às sonoridades reais, emitidas pelo vento que golpeia as vidraças⁸²⁰, pelo bater de um grande relógio⁸²¹ ou pelas invisíveis criaturas da noite, que, como nos recorda o *Nosferatu*, de Werner Herzog, “também possuem seus

⁸¹⁷ “Ripples of unseen rivers, tides of a current flowing, forever flowing, / (Or is it the splashing of tears? the measureless waters of human tears?)” “Ondas de rios ocultos, correntes em curso, para sempre em curso, / Ou seria o salpicar das lágrimas? as desmedidas águas das lágrimas humanas?”

⁸¹⁸ “Dentro da noite”, *A cinza das horas*. M. Bandeira (1958: 39).

⁸¹⁹ Florbela Espanca, “Noite Trágica”, de *Trocando olhares*. F. Espanca (1996: 112).

⁸²⁰ “Tengo mucho miedo / de las hojas muertas, / miedo de los prados / llenos de rocío. / Yo voy a dormirme: / si no me despiertas, / dejaré a tu lado mi corazón frío. // ¿Qué es eso que suena / muy lejos? / Amor. El viento en las vidrieras. / ¡amor mío!” García Lorca, *Aire nocturno*. F. García Lorca (1957: 215-216)

⁸²¹ “Poucas coisas são mais aterradoras do que o bater de um relógio grande, quando o silêncio da noite impede que a atenção se disperse.” E. Burke (1993: 89).

sons”⁸²². Dentre estas se destaca, no imaginário universal, a coruja, cujo pio anuncia, em *Lady Macbeth*, uma noite maléfica.⁸²³ Mas o medo também se expressa em relação às sonoridades sobrenaturais que costumam se manifestar, especialmente, na invisibilidade noturna.

No plano musical, encontramos certas composições que evocam e exploram os sons suprassensíveis e sinistros presentes na escuridão macabra. Em seu breve texto *A Little Night Music*, Julian Haylock lista algumas delas, vinculadas ao imaginário romântico, para o qual essa faceta da experiência noturna teria exercido “especial atração”⁸²⁴. Cita a *Noite no Monte Calvo* (1867), de Mussorgsky, “com suas cavalgadas de espíritos maléficos”⁸²⁵; o segundo ato do balé *Giselle* (1841), de Adam, cuja música e coreografia tentam evocar a atmosfera imaterial de um mundo povoado por espectros femininos⁸²⁶; a *Cavalcada noturna e amanhecer* (1909), de Sibelius, cuja primeira parte sugere o esforço feito pelo viajante para atravessar uma noite um tanto inóspita, na qual intervêm, vez ou outra, sonoridades bizarras e ameaçadoras; e a *Dança macabra* (1874), de Saint-Saëns. Esta última alude a elementos sonoros presentes no poema em que se inspira: o sopro do vento de inverno e os gemidos que saem das tília, numa noite sombria. Noite – provavelmente associada à véspera do Dia de Todos os Santos – em que os mortos revivem ao som do violino executado pela personificação da morte. A música não só aviva os esqueletos, mas também os contagia, os faz correr, saltar, bailar, a ponto de ser

⁸²² W. Herzog (1979).

⁸²³ “Hark! Peace! It was the owl that shrieked, the fatal bellman, which gives the stern’st good-night.” W. Shakespeare (1990: 126). [“Ouvi! Silêncio! É o pio da coruja, sentinela fatal que augura a mais sinistra noite.” *Lady Macbeth*. Ato II, cena II. W. Shakespeare (s.d.b: 206)].

⁸²⁴ J. Haylock (2010: 6).

⁸²⁵ *Op. cit.* 6-7.

⁸²⁶ Jankélévitch descreve, em “Rimski-Korsakov et les metamorfoses”, ambiente noturno bastante similar àquele criado por *Giselle*. Este se encontra na segunda ópera do compositor russo, *Noite de maio*, inspirada em conto de fadas de Gogol. Seu décimo-terceiro quadro, “dedicado aos fantasmas da meia-noite, é todo banhado de luminosidade espectral: o luar concede ao noturno de Gogol luminosidades fantásticas e esculpe, de modo misterioso, essa paisagem de sombras onde dançam as ondinas. Não há mais seres vivos de carne e osso, mas somente reflexos no lago, formas com deformações bizarras e o balé dos silfos irrealis sobre as águas ao luar.” V. Jankélévitch (1988: 173).

possível ouvir o estalar de seus ossos, sonoridade à qual alude o xilofone na peça sinfônica.

Acrescentamos a estes exemplos duas obras bastante presentes a Jankélévitch. A primeira delas é a “fantasia lírica” *L’Enfant et les sortilèges*, de Ravel, sobre libreto de Colette. A cena inicial de sua segunda parte – intitulada “Jardin nocturne” e descrita pelo filósofo francês como um “jazz na noite”⁸²⁷ – possui algo em comum com “Klänge der Nacht”, de Bartók. Também nela identificamos “o concerto de incontáveis rãzinhas, aliado aos zumbidos dos insetos, aos sapos coaxantes, aos murmúrios da folhagem e a todos os diálogos misteriosos dos bichos da meia-noite”⁸²⁸. Este conjunto de variados sons noturnos encontra-se revestido por atmosfera marcadamente sombria. Em meio às vozes das criaturas da noite e às rajadas produzidas pela máquina de vento, o protagonista ouve o atemorizante lamento das árvores⁸²⁹ cujos troncos ferira, naquele mesmo dia, com seu canivete: “Nossas feridas... nossas feridas... Elas estão frescas e ainda sangram de seiva, ó malvado!”⁸³⁰. O crepitar das folhas e o ranger dos troncos converte-se em voz inteligível e ameaçadora nesse sortilégio noturno.

A segunda obra, especialmente cara ao nosso filósofo, em que sonoridades negativas eclodem de um meio noturno é a penúltima ópera de Rimsky-Korsakov, *A lenda da cidade invisível de Kitezsh*. Na segunda cena do terceiro ato, Grishka Kuterma sente-se vítima de terrível alucinação sonora. A personagem, que havia traído seu povo e denegrado a imagem de sua futura princesa, ouve como sinal de maldição o dobrar dos sinos que, assim como a cidade à qual pertenciam, já não existem materialmente. É de tal modo intensa a tortura auditiva sofrida por Grishka, que este chega a compará-la à escuta de sons reais, amplificados pelo ambiente noturno.

⁸²⁷ V. Jankélévitch (1939: 100).

⁸²⁸ *Op. cit.* 99.

⁸²⁹ “(...) as árvores, em *L’Enfant et les sortilèges*, agonizam com seu suspiro vegetal, no fundo do jardim enluarado.” [Jankélévitch (1988: 105)].

⁸³⁰ “Nos blessures... nos blessures... Elles sont fraîches, et saignent encore de sève... ô méchant!”

E os sinos da catedral de Kitezkh,
Por que tocam fora da hora prevista?
Oh, o sino dobra para Grishka
Como o golpe de um machado na escuridão.⁸³¹

Além dos sinos da cidade invisível, aos quais ainda retornaremos neste capítulo, encontramos outras sonoridades assombradas e noturnas na ópera de Rimsky-Korsakov. Na primeira cena do quarto ato, a protagonista Fevrônia conhece seu destino ao ouvir a mensagem entoada pelos pássaros Alkonost e Sirin. É interessante notar que estas personagens, extraídas do folclore russo medieval, só podem ser percebidas por seu canto. Não há como vê-las na floresta de Kerzhenets, que em muito intensifica a escuridão da noite. Neste aspecto, a ópera reflete fenômeno natural: assim como ocorre em relação à percepção noturna, quando desejamos sentir a presença das aves, constatamos a insuficiência da visão e a concomitante necessidade de aprimoramento da escuta. Voltando à ópera, o canto dos pássaros profetas, especialmente de Alkonost, que anuncia a aproximação da morte da protagonista, mesclam o elemento mágico, criado especialmente pela utilização dos instrumentos de sopro, ao assombrado, obtido por inusitados encadeamentos harmônicos.

No campo literário, as sonoridades assombradas também são percebidas, com frequência, no período noturno. O povoado mágico de Comala, do já citado romance *Pedro Páramo*, “*está lleno de ecos*”⁸³², vindos de fontes sonoras que não mais participam, nem de modo visual nem material, daquele cenário.⁸³³ E, sugestivamente, é “*en el oscuro camino de la noche*”⁸³⁴ que ressoam muitos dos ecos das sombras.

⁸³¹ N. A. Rimsky-Korsakov (2011).

⁸³² J. Rulfo (2012: 45).

⁸³³ “*Sí – volvió a decir Damiana Cisneros –. Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros, y dejo que aúllen. Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí, como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas? Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que la reconoces.*” *Op. cit.* 45.

⁸³⁴ “*Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras.*” *Op. cit.* 50.

No sétimo “Noturno de Holanda”, de Cecília Meireles, os sons relativos aos eventos passados também se conservam na noite, mais precisamente numa névoa noturna. Reproduzimos aqui as três primeiras estrofes deste poema, que, além de se referir às sonoridades fantasmagóricas da noite, afirma a natureza eminentemente sonora do reino noturno.

Tudo jaz, diluído e cintilante, numa profunda névoa.
Nada, porém, se perde ou esquece, embora tão finamente disperso nessa grandeza.
Gastam-se as imagens e os símbolos; mas a essência resiste.
Realejos e sinos vibram, com as hélices, os cânticos e os gritos,
e tudo é som, naqueles silenciosos corredores,
e a doce luz habita mil esconderijos,
tal como foi em seus inúmeros momentos,
em olhos, flor, seda, chaga e pedra preciosa.
E em diáfanas balanças pairam diamante e pólen,
bibliotecas e arsenais.

Tudo se encontra nesta bruma:
o burburinho histórico, a vítima e o carrasco;
a melodia da sereia nórdica, à proa do barco da conquista;
plumas e arcabuzes,
o passo do fantasma por aéreas escadas,
praga e suspiro, acontecimento e remorso...

Tudo paira na estrutura da noite,
em seus arquivos superpostos.⁸³⁵

A atribuição de sonoridades sobrenaturais ao período noturno poderia resultar do mesmo processo que nos leva a ver, na escuridão, imagens invisíveis. Para uma cultura norteada pela visão, a carência trazida pela noite se mostra bem mais insuportável que a carência sonora do meio-dia. Para que povoar com sons o horário do ápice luminoso que nos oferece, em profusão, os “mais” necessários estímulos? Por outro lado, somos impelidos a preencher sonoramente o desaparecer proporcionado pela noite. Talvez por que esta, nos momentos de profunda escuridão e silêncio, nos aproxime de tal modo ao

⁸³⁵ C. Meireles (1958: 611).

que concebemos como não-ser, que sentimos a urgência de suavizar a parcela de vazio com aparições não só visuais, mas também auditivas.

Fora do terreno da ficção, encontramos, em relato de ex-combatente da Guerra do Vietnã, impressionante exemplo do preenchimento visual e sonoro da noite. Segundo o autor, Tim O'Brien, nos momentos de guarda noturna, é comum que os fantasmas se manifestem não só aos olhos, mas também aos ouvidos.

Já fiquei de guarda à noite o bastante para saber como o medo se multiplica enquanto você fica lá sentado, hora após hora, sem ter com quem falar, sem nada para fazer senão ficar olhando fixamente o grande buraco negro no centro de sua pobre alma. As horas passam e você perde o seu giroscópio; sua cabeça começa a divagar. (...) Vê fantasmas. (...) Fantasmas que eliminam um pelotão inteiro de fuzileiros em exatos trinta segundos. Fantasmas que surgem dos mortos. Fantasmas atrás de você, à sua frente. Depois de algum tempo, à medida que a noite se adensa, você sente um zumbido estranho em seus ouvidos. Leves ruídos soam alto e distorcidos. Os grilos falam em código; a noite adquire um misterioso retinir eletrônico. Você prende a respiração. Você se encolhe, contrai seus músculos e escuta, as juntas duras, o pulso latejando na sua cabeça. Você ouve os espectros rindo. Sem sacanagem, rindo.⁸³⁶

Se, para Cecília Meireles, em seu sétimo “Noturno”, as sonoridades fantásticas se encontram “arquivadas” na própria noite, ou seja, nela estão contidas virtualmente, para O'Brien, em continuidade com Blanchot, é o sujeito que cria, a partir de si mesmo, estímulos imaginários capazes de atenuar o vazio. Este processo psicológico e fisiológico também é defendido por Jankélévitch, que, talvez por seu particular interesse na percepção auditiva, o verifica em experiências extremas de silêncio.

À medida que o silêncio se estabelece, ruídos infinitesimais, adormecidos nos bastidores do silêncio, despertam-se e elevam-se desse recôndito obscuro. Mesmo a três mil metros de altitude, acima dos Alpes, lá onde não há mais qualquer presença humana, acaba-se sempre escutando algo. Os sinos distantes das tropas que retomam seu caminho em direção ao vale, o murmúrio claro de uma fonte... É provável (mas precisaríamos de um fisiologista para nos confirmar esta hipótese) que o próprio ouvido tenha necessidade de escutar essas vozes inaudíveis. Diante de um morto, observamos o silêncio: eis alguém que não é mais, alguém que parece ainda conservar a forma humana, mas somente em aparência, que parece pronto a falar, mas que não fala, que tem ares de quem escuta, mas que não escuta, que estamos prestes a chamar, mas que

⁸³⁶ Tim O'Brien. *The Things They Carried*. apud A. Alvarez (1996: 17-18).

não responderá. Dirigimo-nos a alguém que não é uma pessoa e 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 sua própria respiração, as batidas do seu coração, a circulação do sangue nas artérias... Tão logo o silêncio se estabelece, o ouvido, requisitado, descobre e sente necessidade de inventar imperceptíveis sussurros, milhões de vozes confusas.⁸³⁷

Esta passagem, que não inclui diretamente a noite dentre as experiências de privação sonora, possui algo em comum tanto com a *Noite de dezembro*, de Musset, quanto com o depoimento do ex-combatente. Os três exemplos nos mostram que o afastamento em relação a uma presença humana contribui para a intensificação do sentimento de vazio. Mas como este se revela gerador de “estímulos”, uma dúvida ou contradição desponta em nossa pesquisa. Também uma experiência da ordem da negatividade indizível – vimos, no primeiro capítulo, que o cenário infernal poderia ser representado como obscuro por nele o condenado não ter acesso ao olhar e à voz do outro – seria capaz de despertar a sensibilidade? Segundo a perspectiva bergsoniana, algo sempre pode brotar na interioridade do sujeito, munido de uma bagagem de memória. No entanto, esta possibilidade desestabiliza o movimento proposto por nossa hipótese: a passagem ao inefável ainda seria necessária para liberar a noite de sua pretensa esterilidade? Guardemos este ponto para as considerações finais desta segunda parte (II.10).

Outra questão, menos decisiva, também se coloca neste momento da nossa pesquisa. Constatamos que as percepções suprassensíveis estimuladas pelo vazio parcial noturno abrangem visões e audições. Apesar de ambas responderem a uma mesma necessidade subjetiva, seria possível afirmar que uma delas estaria em maior consonância com a experiência noturna? Por um lado, poderíamos pensar que, diante da redução dos estímulos visuais pela escuridão da noite, o sujeito sentiria especial necessidade de compensar visualmente as imagens perdidas. Por outro, se compreendermos a percepção

⁸³⁷ V. Jankélévitch (1978: 188-189).

do suprassensível como resultado da máxima intensificação do órgão sensível a ela correspondente, a noite contribuiria mais à escuta do inaudível que à visão do invisível.

Jankélévitch parece admitir que o ambiente noturno seja mais propício à audição que à visão suprassensível. Este ponto torna-se bastante evidente em algumas referências, feitas pelo filósofo em diferentes momentos de sua obra⁸³⁸, à já mencionada ópera de Rimsky-Korsakov, *A lenda da cidade invisível de Kitezsh*. Seu enredo baseia-se, entre outras fontes, na lenda homônima, que narra o desaparecimento mágico de Kitezsh como forma de proteção às invasões tártaras. Na ópera, baseada em versão de Melnikov-Perchersky, uma névoa dourada cobre a cidade, localizada às margens do lago de Svetliy Yar, quando seus habitantes se preparam para a chegada do inimigo. Após o evento sobrenatural, dois vestígios de Kitezsh ainda podem ser reconhecidos por aqueles que se encontram fora dela. O primeiro, visual, que ocorre próximo à chegada da aurora, é o reflexo da esplendorosa cidade, com “suas cúpulas douradas, paredes de pedra branca e torres ricamente adornadas”⁸³⁹, sobre as águas do lago. O segundo, sonoro, manifesta-se quando os sinos da igreja pertencente à cidade invisível soam de modo intensificado, na calada da noite. Como, ao final da ópera, descobrimos que a grande Kitezsh é também a cidade dos bem-aventurados, concluímos que os vestígios em questão se referem a um mundo transcendente.⁸⁴⁰

Apesar de estranha à sua perspectiva filosófica, Jankélévitch apropria-se da tradicional oposição entre transcendência e imanência, sobre a qual se constrói a lenda, para dizer-nos, em *La musique et l'ineffable*, algo sobre a particularidade do fenômeno musical. Contrário a uma “metafísica da música”, os sons não são, para ele, como já observamos no capítulo II.4, uma mensagem críptica de algo que se situe para além do sonoro. Contudo, o que poderia estar para além de nós deveria ser tão sonoro quanto o

⁸³⁸ Cf. V. Jankélévitch (1983: 107, 187; 1988: 100, 134, 171-182; 1966: 43, 75-76; 1980a: 91).

⁸³⁹ R. May (2003: 4).

⁸⁴⁰ Este aspecto é ressaltado por Jankélévitch em seu ensaio “Rimski-Korsakov et les metamorfoses”, que integra a edição de *La musique et les heures*. Segundo o filósofo, a cidade que se manifesta na conclusão apoteótica da ópera “torna-se novamente visível em um para além”, possui algo do “candor ofuscante do Paraíso” [Jankélévitch (1988: 138)] e “desempenha o mesmo papel nas quimeras do poeta que a Cidade de Deus e a Jerusalém celeste na esperança apocalíptica” (*Op. cit.* 175-176).

que já ouvimos. É assim que a música coabitaria os diferentes planos: os sons referentes à cidade suprassensível seriam ainda sensíveis, audíveis, para aqueles que se encontram fora da área “encantada”.

Em *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch não faz qualquer menção ao vestígio visual da cidade lendária. Não obstante, no ensaio “Rimski-Korsakov et les métamorfoses”, o filósofo tece algumas observações acerca do reflexo de Kitezkh sobre o lago, que poderiam contribuir para sustentar a posição ontológica privilegiada concedida à manifestação sonora em *La musique et l'ineffable*.⁸⁴¹ O reflexo não equivale ao objeto refletido, resulta da projeção de sua imagem sobre outra superfície. Assim, “a visão da cidade invisível refletida pelo lago de Kitezkh; ‘maravilha incompreensível!’”, segundo os tártaros invasores, não é mais que *phantasmata*: “reflexo sem substância, subtraído de seu arquétipo”⁸⁴². Enquanto isso, o que se ouve não é reprodução ou eco de como os sinos soariam de fato, caso a cidade fosse existente, perceptível. Assim, no que concerne ao vestígio sonoro, trata-se de um mesmo estímulo que permeia dois espaços.

Concluimos que, para Jankélévitch, em sua interpretação de *A lenda da cidade invisível de Kitezkh*, a noite se prestaria mais à audição que à visão do suprassensível, na medida em que este poderia ser mais audível que visível. Deste modo, a noite, ao favorecer o exercício da escuta, favoreceria automaticamente a apreensão do suprassensível, de natureza sonora e musical. É importante destacar que a aplicação dessas ideias poéticas a uma filosofia da qual não participa a transcendência, mas sim uma inefabilidade imanente, não deixa de ser um tanto problemática.⁸⁴³

⁸⁴¹ É importante observar que Jankélévitch não reconhece uma diferença de natureza entre os vestígios visual e sonoro de Kitezkh, no ensaio dedicado a Rimsky-Korsakov. Este, publicado originalmente em *Rhapsodie, verve et improvisation musicale*, no ano de 1955, ou seja, seis anos antes de *La musique et l'ineffable*, considera a cidade retratada pela ópera como ao mesmo tempo “invisível e inaudível” (*Op. cit.* 175). Por conseguinte, a “Kitezkh esotérica” (*Ibidem*) só seria percebida, nessa perspectiva, pelos olhos e ouvidos da alma, o que contrasta com a interpretação dada pelo texto de 1961, em que a audição natural, em razão da particularidade dos estímulos sonoros frente aos visuais, é descoberta como privilegiado ponto de contato com a cidade suprassensível.

⁸⁴² V. Jankélévitch (1988: 134).

⁸⁴³ Em *La mort*, por exemplo, fica claro como o tema da audição do suprassensível, evocada não só pela ópera de Rimsky-Korsakov, mas também pelas *Harmonies poétiques et religieuses*, de Lamartine, e pelas *Harmonies du soir*, de Liszt, entra em choque com a filosofia jankélévitchiana, ao se apresentar como acesso

Ainda em referência ao tema das sonoridades suprassensíveis, seria interessante citar três exemplos nos quais uma “voz” de caráter sobrenatural se revela dentro da noite. Tais exemplos pertencem a uma categoria à parte de estímulos suprassensíveis, pois dizem respeito a uma palavra ou a um som emitido por uma força mítica.

O primeiro deles nos é apresentado pelo etnomusicólogo Marius Schneider, em seu artigo “Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations européennes”. Trata-se de mitos polinésios de origem, nos quais a palavra ou o canto criador se propaga na escuridão inicial. Segundo o pesquisador alemão,

Os taitianos fazem com que a luz criadora passe pela boca do deus Tane. De acordo com os maoris, Deus criou o Universo por intermédio de uma Palavra que evocou a luz. Pelo testemunho dos mitos polinésios, Atua começou seu canto no meio da noite e foi somente por volta da manhã que a claridade se irradiou. Os cantos são, portanto, ora vozes luminosas, ora sons que produzem claridade.⁸⁴⁴

Poderíamos identificar duas justificativas para a ambientação noturna do momento originário em que emerge a sonoridade divina, geradora de luz e de vida. Primeiramente, como já mencionamos, o momento originário deve ser vazio, destituído de imagens e de quaisquer estímulos sensíveis, características que se adaptam à compreensão negativa da noite. No que concerne a este aspecto, é sugestivo o fato de que um fenômeno sonoro, também desvinculado ao representacional, sirva como ponte entre o não-ser e a manifestação da vida. A segunda justificativa possui relação direta com a dimensão sonora do evento criador. Segundo Schneider, em outra passagem de seu estudo, constatamos que o vazio no qual emana o som primordial possui função acústica. A fim de ressoar, uma fonte acústica necessita de um espaço vazio, como o côncavo de um sino, a caixa de um instrumento de cordas ou as cavidades do próprio corpo. Esta necessidade física é observada por uma série de mitos de origem, nos quais:

a uma inefabilidade transcendente: “é no silêncio noturno, ao auscultar a terra, que Fevrônia, de Rimsky-Korsakov escuta palpitar os sinos de Kitez; é no silêncio noturno, ao escutarem o canto dos rouxinóis, ao se atentarem ao murmúrio dos carvalhos e ao sussurro das folhagens proféticas, que Liszt e Lamartine percebem, com os ouvidos, a alma da música inefável: através das harmonias da noitinha, ouvem outro cântico, uma alusão a algo de outro, uma voz proveniente de outro lugar”. V. Jankélévitch (1966: 76).

⁸⁴⁴ Roland-Manuel (1960: 136).

O abismo primordial, a goela aberta, a caverna cantante, o *signing* ou *supernatural ground* dos esquimós, a fenda na rocha dos Upanishads ou o Tao dos antigos chineses, no qual o mundo emana “como uma árvore”, são imagens do espaço vazio ou do não-ser, do qual se eleva o sopro quase imperceptível do criador. Esse som, extraído do Vazio, é o produto de um pensamento que faz vibrar o Nada e que, ao se propagar, cria o espaço. É um monólogo no qual o corpo sonoro constitui a primeira manifestação perceptível do Invisível. O abismo primordial é, portanto, “um fundo de ressonância” e o som que dele emana deve ser considerado como a primeira força criadora, personificada na maioria das mitologias pelos deuses cantores.⁸⁴⁵

É curioso como as caixas de ressonância, sejam elas míticas ou instrumentais, costumam ser formadas por um espaço oculto, obscuro. Assim, a escuridão da noite, mistério e espaço resguardado na qual o primeiro som também ressoa, seria capaz de contribuir para o plano auditivo-musical não só por propiciar uma escuta mais concentrada, mas também por se apresentar como condição de possibilidade para a propagação do som.

Extraímos do próêmio da *Teogonia* nosso segundo exemplo. É no cenário noturno que as Musas lançam sua voz, pela qual se faz presente, ao poeta e a nós ouvintes, a origem dos deuses e das potências cósmicas. No contexto do relato, a invisibilidade das míticas fontes sonoras, não só imersas na noite, mas “ocultas por muita névoa”⁸⁴⁶, remetem-nos ao processo da acusmatização, que permite ao ouvinte se concentrar exclusivamente no teor da palavra cantada e, por que não, no timbre dessa “belíssima voz”⁸⁴⁷. Além disso, o meio noturno e enevoado em que cantam as Musas nos conecta à configuração do momento originário, ao qual tenta nos aproximar o poema. Há uma coerência entre essas atmosferas que caracterizam os pontos de partida poético e cosmogônico: ambas são noturnas, ainda que não sejam equivalentes as “noites” em questão.⁸⁴⁸

⁸⁴⁵ *Op. cit.* 132.

⁸⁴⁶ *Teogonia*, 9. Hesíodo (2003: 105).

⁸⁴⁷ *Teogonia*, 10. *Ibidem*.

⁸⁴⁸ Em seu estudo sobre o relato hesiódico, Torrano afirma que as Musas “são sobretudo a *belíssima voz* que brilha no negror da noite (do Não-Ser)” [Hesíodo (2003: 23)]. Contudo, seria admissível pensar que a noite do próêmio do poema, apesar de evocar a noite primordial do não-ser, não poderia equivaler a esta, pois já se encontra habitada pelas Musas, que surgem numa fase mais tardia da genealogia divina (*Teogonia*, 915).

O último exemplo, pertencente à tradição judaica, pode ser identificado no décimo-oitavo capítulo do livro da Sabedoria. Para compreendermos esta passagem, devemos ter em mente “o acontecimento central do Êxodo, através do qual Deus escolheu para si um povo, libertou-o da escravidão e o conduziu para a terra da liberdade, mostrando, assim, que é o Senhor soberano da história.”⁸⁴⁹ A libertação do povo hebreu do jugo egípcio é impulsionada por uma tragédia que acomete o opressor. Trata-se da décima praga, referente ao episódio no qual, “pelo meio da noite, o Senhor feriu todos os primogênitos no Egito, desde o primogênito do faraó, que devia assentar-se no trono, até o primogênito do cativo que estava no cárcere, e todos os primogênitos dos animais” (Ex 12, 29). Graças a este terrível evento noturno, no qual somente as casas dos hebreus são poupadas, os egípcios reconhecem a divindade de Iahweh e, temendo a permanência dos filhos de Israel em seu território, ordenam sua partida. Nessa mesma noite, após quatrocentos e trinta anos de escravidão, “os exércitos de Iahweh saíram do país do Egito” (Ex 12, 41). O episódio narrado em Êxodo 12 constitui a terceira das quatro noites que, sintetizando a história de salvação do povo judeu, são mencionadas em textos da tradição hebraica (Targum do Êxodo 12, 42 e Pessachim X, 5⁸⁵⁰) e celebradas, na ceia pascal, pela “bênção (ou *qiddush*) das quatro taças”⁸⁵¹. A terceira noite, identificada à *Pessach*⁸⁵², é aquela abordada pelo livro da Sabedoria, que, além de associar o afogamento das crianças de Israel (Ex 1, 22) à morte dos primogênitos egípcios,

Embora não possamos afirmar a distinção ou correspondência entre esses dois ambientes noturnos, constatamos, uma vez mais, como o vazio parcial da invisibilidade noturna permite uma aproximação ao vazio total da origem.

⁸⁴⁹ B. Forte (2012: 7).

⁸⁵⁰ R. Cantalamessa (2011: 7).

⁸⁵¹ B. Forte (2012: 10).

⁸⁵² Segundo Raniero Cantalamessa, duas são as compreensões veterotestamentárias do evento pascal. A primeira delas, de foco teocêntrico e predominante no judaísmo oficial palestinese, é extraída justamente do décimo-segundo capítulo do Êxodo e se refere à “ação de Deus que ‘passa sobre’, no sentido de que ‘salta’, ou ‘resguarda’, ou ‘protege’, as casas dos hebreus, enquanto golpeia as dos seus inimigos” [R. Cantalamessa (2011: 6)]. Esta é a própria explicação dada por Moisés, em Ex 12, 27, ao rito da Páscoa, que deverá ser mantido pelas gerações futuras. A segunda compreensão, de foco antropocêntrico e predominante no judaísmo helênico ou na diáspora, refere-se à travessia do povo hebreu pelo Mar Vermelho, relatada em Ex 14, 19-29. É interessante notar que estas duas “passagens”, ideia contida no termo *Pessach*, ocorrem, de acordo com o texto bíblico, durante o período noturno.

compreende esta segunda ocorrência como “obra da Palavra divina”⁸⁵³. Segundo a descrição desse livro, cuja influência helenística se faz notar, nesta passagem, pelo emprego do termo *logos*:

Quando um profundo silêncio envolvia todas as coisas,
e a noite chegava ao meio de seu curso,
vossa Palavra todo-poderosa desceu dos céus e do trono real,
e, qual um implacável guerreiro,
arremessou-se sobre a terra condenada à ruína (Sb 18, 14-15).

Ao ser pronunciada no silêncio noturno, a Palavra que ao mesmo tempo pune e liberta pode ser ouvida e lembrada não só em maior intensidade, mas em atitude de especial temor. Esta passagem foi interpretada de modos diversos pelo cristianismo, tendo sido utilizada pela liturgia católica em referência ao nascimento de Cristo, Verbo que numa noite se encarna. Comprova-se tal interpretação pelo emprego destes dois versículos como texto do Intróito gregoriano do segundo domingo após o Natal (*Dum medium silentium teneret omnia*). Alois Haas nos mostra que a mística, especialmente atenta às imagens da escuridão, também concebe a seu modo essa Palavra que se manifesta no meio do curso da noite. Para Mestre Eckhart, o versículo 14 converte-se:

numa passagem-chave, que sustenta o advento da palavra divina *in visione nocturna*, isto é, sem mediação de imagem humana. Desta maneira, a *visio nocturna* é também para Eckhart – assim como para o Antigo Testamento – o lugar do advento de Deus. Mas esta *visio* aparece designada como o nada (*nihil*) de Deus, que do mesmo modo que contém todas as coisas, precisamente por isso se separa delas.⁸⁵⁴

A passagem do livro da Sabedoria assim como sua interpretação eckhartiana recapitulam alguns pontos trabalhados ao longo deste capítulo. Primeiramente, constatamos, uma vez mais, que a conjugação entre o silêncio e a ausência (ou redução) das imagens pela escuridão noturna reforça a manifestação e a recepção sonora. “O

⁸⁵³ *A Bíblia de Jerusalém* (1995: 1236).

⁸⁵⁴ A. Haas (1996: 16).

tranquilo silêncio e a noite servem para realçar uma harmonia amena”⁸⁵⁵, assim como favorecem a escuta da Palavra divina em nossas vidas, que, para a tradição mística cristã, costuma se revelar em nossa mais profunda interioridade. Até mesmo “para se ouvir essas ‘vozes interiores’ da reflexão que Malebranche denomina de Verbo das inteligências”, “não se deve apenas criar a escuridão, mas fazer silêncio”⁸⁵⁶. Em segundo lugar, considerando a menção feita por Haas a Eckhart, reforça-se a dificuldade em se conceber uma experiência de absoluto vazio. O nada divino, em sua dimensão relacional, oferece algo aos “sentidos” do místico. Como a noite cósmica, não se identifica à inexistência absoluta (*rien, ouk on*): oferece algo à escuta, num contexto em que o suprasensível se mostra inequivocamente mais audível que visível. A *visio nocturna* é, sobretudo, uma *auditio*. Por último, a separação entre visão e audição na experiência de uma Palavra que se ouve, mas não se vê, sugere que estes sentidos nem sempre caminhem juntos nas imagens empregadas pela mística.

Concluimos este capítulo, inicialmente orientado às afinidades naturais entre o auditivo-musical e o noturno, referindo-nos a exemplos que ultrapassam o plano meramente sensível. Como explicar este desfecho? Mais que contradizer nosso propósito inicial, ele pode confirmar o que pretendíamos ressaltar. As interpretações místicas e os relatos míticos são construídos em paralelo com dados e relações que identificamos na experiência sensível. Também atribuímos a outro motivo a extensão, para além do sensível, do nosso foco de estudo. A análise das “afinidades naturais” é aquela que, em toda a tese, talvez mais nos permita examinar a percepção noturna. E esta seria em muito empobrecida se dela fossem extraídos os estímulos suprasensíveis que, na escuridão e no silêncio da noite, nos amedrontam, comovem, religam e inspiram.

⁸⁵⁵ W. Shakespeare (s.d.: 187). “(...) *soft stillness and the night become the touches of sweet harmony*”. W. Shakespeare (1967b: 152). *O mercador de Veneza*, ato V, cena I.

⁸⁵⁶ V. Jankélévitch (1983: 185).

6 “Insularidades” e “parênteses encantados”

*Levantem-se as asas
Da noite
O silêncio da ilha
Tem música
E a secura
Crepita fogueiras
No areal
Onde perto os grilos
Levantam sonatas!
A chama da noite é lava
No coração do Porto Santo!
Há só o mar
E só existe a noite
E a noite faz-se música!
Abram-se as ondas...
Eu quero a ilha!*

António Castro. “Música”. In: *Mar, Amor, Ilha*.⁸⁵⁷

André Breton expressa, em seu *Manifesto do surrealismo* (1924), a necessidade de a arte colocar em evidência a experiência noturna, extraíndo-a dos parênteses dentro dos quais geralmente a inserimos.⁸⁵⁸ Também Jankélévitch identifica nosso motivo a um “entre parênteses”. No entanto, à diferença da concepção denunciada pelo surrealismo, na qual a noite é considerada como período do dia dotado de menor importância, passível de supressão pela parcela “séria” da nossa existência, para o filósofo francês, o parêntese ocupado pela noite revela-se essencial ao “texto” da vida. Essencial como a experiência artístico-musical, que, de modo semelhante à noite, é portadora de encanto e possui caráter de exceção em nosso dia a dia, concentrado sobre as atividades produtivas da vigília. Mas a música e a noite não só se associam como lugares de exceção. Pertencentes

⁸⁵⁷ A. Castro (1989: 41).

⁸⁵⁸ “*Le rêve se trouve ainsi ramené à une parenthèse, comme la nuit*” (“O sonho encontra-se, assim, reduzido a um parêntese, como a noite”). A. Breton (1988: 317).

a um mesmo polo, ambas permanecem unidas em visões de mundo que, invertendo a hierarquia dominante verificada no senso comum, concebem a dimensão poética, lúdica e onírica como mais fundamental e oceânica que a dimensão prosaica, laboral e consciente.

Em *Quelque part dans l'inachevé*, encontra-se enunciada a condição de parêntese da experiência noturna. Segundo o filósofo,

Este suave naufrágio, este enfeitiçar que é o efeito da noite são necessários à nossa existência. Sim, temos necessidade desse parêntese encantado, temos necessidade de um céu clandestino e de uma causalidade feérica que escapem às obrigações prosaicas do dia. Temos necessidade dessa poeira das cintilações e das constelações em que se embaralha a sobreposição dos determinismos, em que se emaranham os fios da causalidade. Pois o nascer do sol está ligado ao desencanto: o rouxinol, cúmplice dos amantes, que emite seus trinados no jardim noturno dos Capuletos, cala-se para dar lugar ao canto da cotovia laboriosa, anunciadora dos trabalhos e dos dias...⁸⁵⁹

É importante notar que a compreensão da noite como um “parêntese encantado” estrutura-se sobre uma relação de oposição. A utilização do parêntese na escrita implica a presença de um texto fora dele, que, em geral, corresponde à parte predominante e mais essencial do texto como um todo. Deste modo, o período noturno seria, no contexto dessa metáfora, o texto intercalado, o período diurno o texto principal e o dia, compreendido como “duração de uma rotação completa da Terra sobre si mesma”⁸⁶⁰, o texto completo. Percebemos, portanto, que o tema deste capítulo se pauta na estrutura binária – noite pensada em confronto com o dia – com a qual nos deparamos na primeira parte, ao tratar os hinos de laudes cristãos e as albas provençais, cuja topologia se repete em *Romeu e Julieta*, como se constata na passagem supracitada.

No entanto, poderíamos nos questionar: por que Jankélévitch recorre à imagem do parêntese, que faz da noite uma experiência de certo modo pontual em relação ao dia? Em termos de duração, esta compreensão não se justifica, uma vez que os períodos diurno e noturno são compostos, em qualquer ponto da Terra, por uma média semelhante de horas, dentro da contagem anual. Tendo em vista o padrão de

⁸⁵⁹ V. Jankélévitch (1978: 202).

⁸⁶⁰ A. Houaiss e M. Salles (2001: 1027).

comportamento humano, o predomínio diurno poderia advir da “anulação” das horas noturnas pelo sono, anulação que a psicanálise e o surrealismo tentariam reverter no início do séc. XX. Também seria possível atribuir a um pressuposto metafísico e epistemológico a posição de parêntese ocupada pela noite. O período diurno pode não ser o mais extenso, em termos físicos, mas o que estimula – e também o que representa – corresponde ao que há de mais essencial tanto para a estrutura da realidade quanto para o conhecimento humano. Como nos mostra o poema *As steals the morn upon the night*, utilizado por G. F. Händel na ode *L’allegro, il penseroso ed il moderato*, a chegada do dia restaura o reino da verdade e da razão, oculto, à noite, pelos encantos da fantasia e pelas névoas que envolvem a mente.⁸⁶¹ O “dia do intelecto” e a noite das sombras evocariam, assim, a célebre oposição entre ser e aparência (simulacro), ressaltado pelo pensamento platônico.

Esta última possibilidade poderia justificar a posição secundária da noite que o surrealismo pretende superar. No entanto, não se encaixa propriamente na relação, estabelecida por Jankélévitch, entre os polos diurno e noturno. Como o período do dia em que se manifesta o encanto seria inferiorizado, num pensamento que possui, como uma de suas principais particularidades, a especial valorização desse “componente” estético? Além disso, apesar de também associá-la ao polo do encanto, nosso autor não interpreta a noite como “território” oposto à verdade e, por conseguinte, menos relevante que o dia em termos ontológicos. Ela possui, segundo o ensaio “Le nocturne”, uma verdade que lhe é própria, complementar à verdade diurna. As disposições anímicas e atitudes que costumam se encontrar associadas às horas noturnas – como “euforias líricas”⁸⁶², buscas de conotação metafísica, meditações solitárias, o abandono aos sonhos e, até mesmo, a

⁸⁶¹ “*As steals the morn upon the night, / And melts the shades away: / So Truth does Fancy’s charm dissolve, / And rising Reason puts to flight / The fumes that did the mind involve, / Restoring intellectual day.*” (“Assim como a manhã rouba a noite / e derrete suas sombras, / a verdade dissolve o encanto da Fantasia / e a Razão ascendente põe a correr as fumaças que a mente envolviam, / restaurando o dia regido pelo intelecto”). Texto de Charles Jennens (1700-1773), baseado em passagem de *A tempestade*, de W. Shakespeare, ato V, cena I, v. 65-68.

⁸⁶² V. Jankélévitch (1988: 264).

realização de “ações clandestinas e empreendimentos marginais”⁸⁶³ – fazem com que sua verdade seja equívoca, lírica, numênica. Já a verdade das horas diurnas – preenchidas com “obras positivas e fecundas”⁸⁶⁴, com “afazeres e negociações”⁸⁶⁵, com “tarefas humanas e intramundanas, vinculadas à exploração do planeta e a serviço do homem na continuidade corriqueira do tempo”⁸⁶⁶ – é uma verdade verificável, fenomênica, histórica, racional.⁸⁶⁷

Dizer que cada uma das “metades” do dia possui sua própria verdade também implica que estas são regidas, cada qual, por uma lógica particular. Quando chega a manhã, não compreendemos a razão do impacto causado por certos sonhos, que ainda nos atemorizavam quando deles despertávamos durante a noite, a ponto de impedir nosso retorno ao sono. Por outro lado, o poeta entregue a suas fantasias noturnas não é mais afetado pelas “devoradoras preocupações”⁸⁶⁸ diurnas e a poetisa, ao observar a cidade imersa nesse “parêntese encantado”, encontra nela uma série de objetos inúteis e sem sentido, de “escombros que à luz do sol parecem grandiosos bens indispensáveis”⁸⁶⁹. Como voltar aos desinteressantes e monótonos “afazeres do mundo” depois de ter penetrado nas “moradas da noite”⁸⁷⁰; como encarar com seriedade “o esplendor vaidoso” e o “brilho fanfarrão” do dia, quando se tem o olhar consagrado ao reino noturno⁸⁷¹? Jankélévitch sintetiza este estranhamento mútuo entre as duas lógicas correspondentes

⁸⁶³ *Op. cit.* 265.

⁸⁶⁴ *Ibidem.*

⁸⁶⁵ *Ibidem.*

⁸⁶⁶ *Op. cit.* 264.

⁸⁶⁷ O “Quadro II”, incluído no apêndice deste trabalho, apresenta, de modo sintético e esquemático, as características próprias às “horas da noite” e às “horas do dia”, verificadas nessa passagem de “Le nocturne”.

⁸⁶⁸ *La Nuit*. Poema de Théodore Faullin de Banville, música de Ernest Chausson.

⁸⁶⁹ “7º Noturno de Holanda”. C. Meireles (1958: 612).

⁸⁷⁰ “*wer oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz – wahrlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset*” (“aquele que se colocou sobre a cordilheira divisória do mundo e olhou por sobre a nova terra, por sobre a morada da noite, nunca retornará aos afazeres do mundo, à terra onde a luz é hospedada em eterno desassossego”). Novalis (1988: 18-19). “4º Hino à Noite”. É interessante observar que, neste contexto, a trajetória ascensional não se orienta à luz, como de costume, mas sim ao reino noturno.

⁸⁷¹ “*Seine eitle Pracht, / seinen prahlenden Schein / verlacht, wem die Nacht / den Blick geweiht*” (“Do seu esplendor vaidoso, / do seu brilho fanfarrão / ri-se aquele cujo olhar / foi consagrado à noite”). R. Wagner (2011: 48). *Tristão e Isolda*, ato II, cena II.

às duas metades da jornada: “O dia, com suas necessidades positivas e prosaicas, reduz à mera frivolidade os devaneios da noite, enquanto esta, com sua *dumka* metafísica, torna fútil a óptica diurna do trabalho e patente a vaidade das vaidades”⁸⁷².

Ao constatar a presença desses dois registros, o primeiro referente a “Os trabalhos e os dias” e o segundo a “Os sonhos e as noites”⁸⁷³, Jankélévitch defende a necessidade de transitarmos por eles. Poderíamos dizer, empregando a linguagem de Cecília Meireles, que devemos aceitar os “convites” trazidos pelo dia e pela noite⁸⁷⁴, experimentar a “verdade” a que cada um, por sua vez, nos convoca. Esta aceitação da oscilação poderia ser compreendida como aceitação da nossa própria inscrição na temporalidade, que, como vimos ao examinar os primeiros versículos do Gênesis, encontra sua imagem mais primordial na alternância entre os períodos do dia.

O dia e a noite são duas formas contraditórias da seriedade, uma prosaica e outra poética, que zombam uma da outra. Para as nossas decepções do meio-dia, cada meia-noite traz uma nova oportunidade! A lógica do meio-dia e a lógica da meia-noite não poderiam ser, embora inconciliáveis, justificadas uma pela outra? A noite, transcendendo o tempo e o espaço, encontra-se para além das formas *a priori* da filosofia crítica, mas, no entanto, a verdade numênica da noite não deprecia a verdade fenomênica do dia. Em lugar disso, ela a duplica e se alterna com ela. O ser humano oscila, sem cessar, entre sua verdade racional e sua verdade lírica...⁸⁷⁵

Mencionamos, anteriormente, que a tendência predominante, na cultura guiada pela luminosidade do logos, foi negar a complementariedade do dia e da noite, superestimando o “texto” diurno em detrimento do “texto” noturno. Entretanto, na história da arte, especialmente a partir do romantismo, presenciamos radical inversão desse modelo (inversão já observada no capítulo I.3). O período noturno, assim como a busca que nele se empreende, passa a ser compreendido como mais essencial – e, até

⁸⁷² V. Jankélévitch (1988: 265).

⁸⁷³ A nomeação desses registros, encontrada em *Quelque part dans l'inachevé* [V. Jankélévitch (1978: 201)], é formulada, obviamente, como paráfrase ao título da obra de Hesíodo, que se presta a ilustrar o polo diurno.

⁸⁷⁴ “A lua que chega traz outros convites, / inclina em meus olhos o celeste mapa, / desmorona os punhos crispados do dia, / desenha caminhos, transparente e abstrata.” “1º Noturno de Holanda”. C. Meireles (1958: 601).

⁸⁷⁵ V. Jankélévitch (1988: 266).

mesmo, como mais sagrado⁸⁷⁶ – que o diurno. É este novo modelo que leva Novalis a exclamar: “como é pueril, para quem contempla a noite, a luz do dia!”⁸⁷⁷ e Nietzsche a afirmar, ao se despertar de um sonho noturno: “o mundo é profundo, e mais profundo que o dia poderia acreditar”⁸⁷⁸.

Cabe aqui reapresentar, de modo sintético, os motivos que, previamente examinados na seção dedicada ao romantismo (I.3.4), sustentam esta nova valorização ontológica da noite. Em “Le nocturne”, Jankélévitch aborda alguns deles, especialmente aqueles conectados à Filosofia da Natureza romântica, que concebe o ambiente noturno como imagem capaz de evocar “a amálgama que preexiste às claras diferenças”⁸⁷⁹, isto é, o estado primário e indissociado das coisas, anterior às oposições que marcam e limitam a existência cotidiana, almejado pelos filósofos do período⁸⁸⁰. A dimensão fundamental da noite não só se explica por sua suposta preexistência ontológica, verificada em tantas cosmogonias (incluindo cosmogonias românticas), mas também por sua associação ao “lugar das revelações” (*Offenbarungen*)⁸⁸¹. É na noite que o essencial se revela: o céu noturno descortina o cosmo e sugere a transcendência, os sonhos desvelam o inconsciente, a solidão e a redução das imagens exteriores aguçam a fantasia, o recolhimento “ilumina” a interioridade, a especial combinação entre a escuridão e o silêncio favorecem uma aproximação ao mistério.

Esta nova valorização ontológica e também estética da noite, preparada pela filosofia e pela poesia pré-românticas, também ressoa no século XX. Na canção “Music of the Night”, de *O fantasma da ópera*, já mencionada neste trabalho, a personagem-título

⁸⁷⁶ “Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht.” (“A manhã precisa sempre voltar? O poder mundano nunca há de acabar? O trabalho profano devora a aproximação celestial da Noite.”) Novalis (1988: 14-15).

⁸⁷⁷ “1º Hino à Noite”. Novalis (1988: 12-13).

⁸⁷⁸ “Die Welt ist tief, / Und tiefer als der Tag gedacht.” F. Nietzsche. “Zarathustras Mitternachtslied”, de *Assim falou Zarathustra*. Trecho deste poema foi utilizado por Mahler, no terceiro movimento da sua Sinfonia nº 3.

⁸⁷⁹ V. Jankélévitch (1988: 227).

⁸⁸⁰ Dentre estas, o filósofo destaca a oposição entre bem e mal, liberdade e necessidade, consciência e natureza. Cf. V. Jankélévitch (1988: 226).

⁸⁸¹ Termo utilizado por Novalis e retomado por Jankélévitch, em “Le nocturne” (1988: 229).

tenta seduzir sua pupila secreta a entregar-se ao seu “reino noturno”. Este – que, coincidentemente, é também um reino musical – é dotado de particular esplendor: esplendor que não se manifesta de modo imediato, mas que, quando apreendido, contrasta com “a banal luz do dia”⁸⁸². No entanto, o exemplo em que identificamos a inversão mais radical do modelo predominante encontra-se em um dos poemas de *Le porche de la deuxième vertu*, de Charles Péguy, poeta convertido ao catolicismo, cuja valorização da noite, longe de ser herética, poderia expressar certa filiação à mística da obscuridade. Apresentamos aqui fragmentos deste longo poema, inteiramente dedicado ao motivo noturno, que permitirão a formulação de algumas questões de grande relevância à continuidade desta análise.

Les nuits se suivent et se tiennent et pour l'enfant les nuits sont continues et elles sont le fond de son être même.

C'est là qu'il retombe. Elles sont le fond même de sa vie.

Elles sont son être même. La nuit est l'endroit, la nuit est l'être où il se baigne, où il se nourrit, où il se crée, où il se fait.

Où il fait son être.

Où il se refait.

La nuit est l'endroit, la nuit est l'être où il se repose, où il se retire, où il se recueille.

Où il rentre. Et il en sort frais. La nuit est ma plus belle création.

Or pourquoi l'homme n'en use-t-il pas. On me dit qu'il y a des hommes qui ne dorment pas la nuit.

La nuit est pour les enfants et pour ma jeune

Espérance ce qu'elle est réellement. Ce sont les enfants qui voient et qui savent. C'est ma jeune espérance

Qui voit et qui sait. Ce que c'est l'être.

Ce que c'est que cet être la nuit. C'est la nuit qui est continue.

(...)

C'est la nuit qui est ma grande muraille noire

Où les jours ne s'ouvrent que comme des fenêtres

D'une inquiète et d'une vacillante

Et peut-être d'une fausse lumière.

(...)

⁸⁸² “Turn your face away from the garish light of day!” (“Desvie seu rosto da banal luz do dia!”).

*C'est la nuit qui est continue. C'est la nuit qui est le tissu
Du temps, la réserve d'être
Et le jour n'ouvre là dessus que par de méchantes fenêtres et des poternes.
C'est le jour qui rompt et le jour n'ouvre là dessus
Que par de pauvres jours
De souffrance. C'est le jour qui crève et les jours sont comme des îles dans la mer.
Comme des îles interrompues qui interrompent la mer.
Mais la mer est continue et ce sont les îles qui ont tort.
Ainsi ce sont les jours qui ont tort et interrompus ils interrompent la nuit.
Mais ils ont beau faire et eux-mêmes
Ils se baignent dans la nuit.
Comme la mer est la réserve d'eau ainsi la nuit est la réserve d'être.⁸⁸³*

O poema retoma, como nos mostra a passagem citada, alguns dos aspectos relacionados à esfera noturna, trabalhados ao longo desta segunda parte, além de enunciar, explicitamente, o pressuposto metafísico responsável pela revalorização ontológica e estética da noite. Reaparecem elementos como a ligação entre noite e temporalidade e o isomorfismo entre noite e águas, agora justificados por esse novo modelo. A noite é apresentada como uma espécie de “baixo-contínuo”, de “fundo” da criação. Assim, o tempo e os eventos que nele decorrem se desdobram, sem cessar, sobre uma base noturna, permitindo a compreensão da noite como “tecido do tempo”. A aproximação entre noite e águas também se deve a este mesmo motivo. As características

⁸⁸³ C. Péguy (1954: 219-220; 223-224). “As noites se sucedem e se conservam e, para o menino, as noites são contínuas e são o fundo do seu próprio ser. / É para aí que ele se inclina. Elas são o próprio fundo de sua vida. / Elas são o próprio ser. A noite é o lugar, a noite é o ser em que ele se banha, em que ele se nutre, / em que ele se cria, em que ele se faz. / Em que ele faz seu ser. / Em que ele se refaz. / A noite é o lugar, a noite é o ser em que ele repousa, em que ele se retira, em que ele se recolhe. / Para onde ele volta. E de onde sai renovado. A noite é minha mais bela criação. / Eis porque o homem não a utiliza. Disseram-me que há homens que não dormem durante a noite. / A noite é para as crianças e para a minha jovem / Esperança aquilo que é de fato. São as crianças que veem e que sabem. É a minha / jovem esperança / Que vê e que sabe. O que é o ser. / O que é este ser, a noite. É a noite que é contínua. (...) A noite é minha grande muralha negra / Em que os dias não se abrem senão como janelas / De uma inquieta, vacilante / E, talvez, de uma falsa luz. (...) É a noite que é contínua. A noite é o tecido / Do tempo, a reserva de ser / E o dia não se abre na noite senão por maldosas janelas e poternas. / É o dia que rompe e o dia não abre nela / Senão por pobres dias / De sofrimento. É o dia que rebenta e os dias são como ilhas no mar: / Como ilhas interrompidas que interrompem o mar. / Mas o mar é contínuo e são as ilhas que se equivocam. / Assim são os dias que se equivocam e, interrompidos, interrompem a noite. / Mas apesar de fazê-lo / Eles mesmos banham-se na noite. / Como o mar é a reserva d'água, assim é a noite a reserva de ser.” Reproduzimos, no apêndice, o texto integral do poema, que ilustra várias das conotações atribuídas à imagem noturna, examinadas ao longo deste trabalho.

de continuidade e de imensidão atribuídas à noite, que, como mãe, sustenta e protege⁸⁸⁴, bem como sua identificação a um manancial ou a uma “reserva de ser” entrelaçam-na, especialmente, à imagem do mar. Além destes pontos, também constatamos, no poema, uma interpretação da luminosidade do dia semelhante àquela formulada por Novalis. Esta é descrita como “inquieta, falsa, vacilante”, diante da escuridão sempiterna. Concluimos, portanto, que esta particular valorização ontológica da noite acaba por inverter os símbolos tradicionalmente associados à essência e à aparência.

No entanto, apesar do interesse que estes temas possam despertar, sobretudo para a superação do paradoxo introduzido pela tese, eles são apenas circunstanciais dentro deste capítulo. Para nós, o elemento de maior relevância nos fragmentos poéticos citados é o paralelismo entre as oposições dia/noite e ilha/mar. Na concepção do poeta, em que a noite se revela como a realidade subjacente, não há como representá-la como exceção, como ilha e, poderíamos dizer, como um “entre parênteses”. As horas noturnas tornam-se, nessa cosmovisão de raízes românticas e, em certa medida, místicas, o “texto” principal, enquanto as horas diurnas tornam-se o “texto” intermitente.

No caso de Jankélévitch, a posição secundária da noite, aparentemente implícita na imagem do parêntese, tampouco se mostra sustentável. Já observamos que a complementariedade entre os polos diurno e noturno não permite o estabelecimento de hierarquias entre as modalidades de verdade a eles correspondentes. Além disso, se tomarmos o pensamento mais amplo do autor, encontramos justificativas para defender que, nele, nosso motivo se aproxima ao texto principal. No entanto, o protagonismo da noite não se justificaria pelas mesmas razões no poeta católico e no filósofo agnóstico. Como já verificamos, não há lugar, na filosofia jankélévitchiana, para um plano transcendente ou para um ser eterno, subjacente à realidade, como a noite de Péguy. As experiências mais fundamentais da vida, que recebem de certas concepções do Ser e do

⁸⁸⁴ Em outro momento do poema, Péguy compreende a noite como “mãe universal”. Também Novalis destaca, em seu “4º Hino”, o lado maternal da noite, que carrega o dia. Como veremos no capítulo II.9, a associação entre o símbolo noturno e o polo materno-feminino é um dos aspectos que garante o isomorfismo abordado.

Absoluto o atributo da inefabilidade, acentuam justamente a inscrição no tempo, a transitoriedade.⁸⁸⁵

Por meio destes dados, podemos solucionar nossa dúvida e partir para a segunda etapa deste capítulo. Ressaltamos que seria contraditório interpretar a imagem empregada por Jankélévitch como indício de um rebaixamento da noite. Parece-nos mais acertado compreendê-la como certa aceitação da interpretação dada pelo senso comum, justificada pelo lugar de menor destaque concedido a nosso motivo na vida prática, estruturada sobre atividades eminentemente diurnas⁸⁸⁶. Não obstante, tal aceitação favorece, de modo paradoxal, a própria elevação da noite pelo pensamento jankélévitchiano. É por ocupar lugar “secundário”, ou seja, não menos relevante, mas de algum modo menos povoado, menos explorado e mais protegido (aspecto que se associa à imagem do parêntese), que a noite potencializa seu encanto. Para o filósofo francês, o *charme* encontra-se vinculado a um lugar de exceção, a um contato evanescente, semelhante à experiência mística, que, em vida, não poderá constituir senão breve encontro. Assim, inferimos que, para Jankélévitch, à diferença de Péguy e da compreensão romântica, a noite deve manter sua insularidade a fim de provocar o encanto.

Um estado de graça contínuo capaz de fertilizar as longas pausas de nossa aridez não é somente quimérico: trata-se de um *non sense* irrepresentável e quase sobre-humano, assim como a ideia de um “estado de clímax” é uma espécie de contradição *in-adjecto*, como o sonho de uma eterna festa contradiz a própria ideia de festa. São as longas semanas de trabalho que fazem os feriados e é o medíocre intervalo empírico que faz do instante abençoado uma evasão e uma vitória-relâmpago que derrota a alternativa. (...) Todas as coisas divinas e sublimes cuja entrevisão é concedida ao homem participam dessa natureza fascinante e duvidosa: o próprio Absoluto é para nós um aparecer-desaparecendo. Portanto, o encanto musical é, certamente, uma evasão, mas na imanência. Não é sequer uma brecha, mas um simples furo, semelhante àquele praticado, no que concerne à condição humana, pelo inocente e tão fugidioso movimento

⁸⁸⁵ Talvez, para Jankélévitch, o “tecido” ou fio condutor da vida, limitada à esfera da imanência, seja o próprio tempo. Seguindo este raciocínio, a noite, por seu estreito vínculo com a temporalidade, poderia ser concebida, também na filosofia jankélévitchiana, como o “pano de fundo” da experiência humana.

⁸⁸⁶ Mesmo quando o trabalho é realizado durante o período noturno, seu conteúdo se vincula ao âmbito diurno, pois diz respeito às tarefas produtivas, que garantem o funcionamento da vida cotidiana.

da caridade. Pois é graças à sua ponta afiada que a alma, encantada pelo *presque-rien* da música, se evade de sua finitude.⁸⁸⁷

Esta passagem, extraída da seção “*Lætitia comes*”, de *La musique et l’ineffable*, toca em alguns pontos essenciais do pensamento jankélévitchiano, que tentamos, em certa medida, sintetizar nos dois últimos parágrafos do nosso texto. É interessante como, neste momento, nos deparamos com outra experiência: a música, outra fonte de encanto. À semelhança da noite, um evento musical realiza-se como “furo”, como algo de excepcional e de intermitente dentro do terreno em que habitualmente nos movemos.

No que concerne à música, sua “insularidade encantada”⁸⁸⁸ se manifesta em dois sentidos: como descontinuidade tanto em relação ao tempo quanto em relação aos espaços com os quais lidamos em nosso cotidiano. Na passagem supracitada, a analogia estabelecida com a “entrevisão” mística, a compreensão da festa como ruptura com o mundo do trabalho e a distinção estabelecida entre o “intervalo empírico” e o “instante abençoado” colocam em relevo a descontinuidade em termos temporais do encanto musical. Este aspecto é apresentado, em maior detalhe, em “*Sagesse et musique*”, seção que antecede “*Lætitia comes*”.

Primeiramente, devemos esclarecer: a música, mesmo em suas violências e em suas cadências *senza tempo*, é uma estilização do tempo, mas esse tempo não é mais que uma provisória suspensão do tempo amorfo e desorganizado, prosaico e tumultuoso da cotidianidade. O tempo estilizado é uma interrupção não só temporal, mas temporária da duração sem estilo. Melhor ainda: o tempo estilizado é vivido no presente como um eterno Agora, mas essa eternidade é, se assim podemos dizer, uma eternidade provisória: não a eternidade definitiva e literalmente intemporal que nos promete a imortalidade escatológica, mas a irrisória eternidade de um quarto de hora: a eternidade de uma sonata! O que é uma sonata, recortada nessa sonata das sonatas, no drama por excelência que chamamos de vida humana? O que é uma sonata no curso corriqueiro do tempo e em relação à continuidade caótica da existência? Infelizmente, este tempo exemplar em quatro movimentos é um lapso temporário, um tempo encantado, mas limitado, um maravilhoso período que se encontra tão circunscrito na nossa biografia quanto uma estátua sobre seu pedestal ou o quadro dentro de sua moldura.⁸⁸⁹

⁸⁸⁷ V. Jankélévitch (1983: 157).

⁸⁸⁸ V. Jankélévitch (1988: 272).

⁸⁸⁹ V. Jankélévitch (1983: 151-152).

Observa-se, desta maneira, que Jankélévitch percebe um contraste entre o tempo que a música nos faz experimentar e o tempo “prosaico” com o qual lidamos em nosso cotidiano. Curiosamente, como pudemos constatar, o âmbito do prosaico também ilustra, na estética jankélévitchiana, o polo em contraste – ou, mais que isso, em oposição – com a esfera noturna.

O paralelismo que garante uma aproximação entre música e noite, por um lado, e o trato cotidiano e o prosaico-diurno, por outro, é, em certa medida, apoiada por uma distinção entre duas modalidades de “seriedade”. A oposição, estabelecida em “Le nocturne”, entre uma seriedade “prosaica” e outra “poética”, vinculadas, respectivamente, à verdade empírica do dia e à verdade lírica da noite, repete-se em *La musique et l’ineffable*, com o objetivo de nos aproximar ao “sentido imanente” da música.

Assim, podemos dizer, sem hesitar, que a música é toda um jogo ou que é toda séria – e esta posição equívoca lhe é comum à poesia, ao teatro e à arte em geral. A música é totalmente lúdica, pois permanece à margem da existência utilitária e prosaica. Entretanto, se considerarmos seu sentido imanente, é totalmente séria e tão distante da fragmentação cômica quanto do comprometimento trágico... É frívola ou não? Depende de... A música representa, melhor dizendo, uma outra Seriedade, um segundo modo de Seriedade, paradoxalmente estranho à Seriedade pura e simples, isto é, à Seriedade real da percepção e da ação. Em outros termos: a música é, por si mesma e por inteiro, uma festa. Este caráter festivo é atestado pelo título de inúmeras composições: *Fêtes, Pour une fête de printemps, Fête-Dieu à Seville, Svetly Prazdnik, Festklänge*... Mas se o feriado de meia-hora que chamamos de sonata se parece a um oásis encantado ou a um jardim fechado no deserto dos dias úteis, a uma ilha benfazeja no interior do oceano da cotidianidade, essa mesma meia-hora, ao formar um eterno presente, um universo à parte e uma totalidade, é, pelo contrário, absolutamente séria.⁸⁹⁰

A posição “marginal” e “insular” da música seria, portanto, compartilhada por outros fazeres artísticos. A arte, como um todo, em sua oposição ao prosaico, ao utilitário, a “Os trabalhos e os dias”, insere-se, para Jankélévitch, no que Hermann Hesse denomina como o “círculo mágico da noite”⁸⁹¹. Círculo concebido pelo filósofo francês como frágil

⁸⁹⁰ *Op. cit.* 86.

⁸⁹¹ “*Zauberkreis der Nacht*”. Hermann Hesse. “Beim Schlafengehen”. Este poema, utilizado por Richard Strauss como texto para a terceira de suas *Quatro últimas canções*, oferece um belo exemplo da contraposição entre “Os trabalhos e os dias” e “Os sonhos e as noites”.

“parêntese encantado”: assim como a aurora rompe o “charme da Fantasia” noturna, basta pronunciar uma “palavra séria”⁸⁹² para se desfazer o encantamento produzido pela experiência poética.

O segundo sentido pelo qual se manifesta o caráter de exceção da música, a saber, como descontinuidade em relação aos espaços de trânsito cotidiano, também é partilhado por outras esferas artísticas.⁸⁹³ Se pensarmos especialmente na música de concerto, esta costuma se realizar em “um espaço tão irreal, um microcosmo tão imaginário quanto o teatro ou o anfiteatro. Este espaço, teatro ou circo, é o espaço consagrado, o envoltório lúdico da arte, e sua própria delimitação demarca, no oceano das ações sérias, a ilha encantada das quimeras”⁸⁹⁴.

Este capítulo nos leva, assim, a esboçar de que modo se dá, segundo Jankélévitch, nossa relação com a arte como um todo. Além disso, permite-nos inferir o lugar concedido ao artístico em sua filosofia. Constatamos que a arte é compreendida como uma esfera circunscrita, separada do cotidiano. Esta compreensão, que se confirma em seu *Curso de Filosofia Moral*⁸⁹⁵, aproxima o estético do religioso, âmbito em que lidamos claramente com diferentes tipos de circunscrições. No plano espacial, a etimologia do sagrado, como algo separado, e do profano, como o que está diante (e fora) do templo (*pro-fanum*), provocam descontinuidades no mundo que povoamos, hierarquias entre ambientes consagrados e territórios dessacralizados, que se destinam à realização das “tarefas intramundanas”. No plano temporal, o calendário litúrgico demarca outra hierarquia: no contexto católico, o chamado “tempo comum” sugere uma posição secundária frente aos

⁸⁹² V. Jankélévitch (1983: 156).

⁸⁹³ É provável que a insularidade em termos de suspensão temporal seja mais pronunciada na música e nas demais artes diacrônicas. Como observa Jankélévitch, uma composição musical oferece sua própria organização, divisão e estilização do tempo, que, vivenciada pelo ouvinte, contrasta com a sucessão temporal cotidiana e sem estilo.

⁸⁹⁴ *Op. cit.* 155-156.

⁸⁹⁵ Como mencionamos brevemente na introdução da tese, a “insularidade” não só da música, mas de toda a arte, é apresentada, no *Curso de Filosofia Moral*, como característica distintiva do domínio estético. Neste ponto, o filósofo demonstra certa continuidade com Bergson e Schopenhauer, que “propõem a intermitência como a própria essência da arte. Eles consideram a vida estética um oásis, uma evasão da vida cotidiana e séria. Esse enclave goza, portanto, de um privilégio de extraterritorialidade”. V. Jankélévitch (2008: 41).

períodos festivos e solenes do ano (Advento, Páscoa). Até mesmo, dentro de uma mesma celebração eucarística, o fiel é capaz de estabelecer certa hierarquia entre os momentos do culto, cujo ápice é, para muitos, a consagração. Por outro lado, o estético e o religioso se afastariam, neste aspecto, da experiência moral e, sobretudo, da “vida psicológica”⁸⁹⁶. Em teoria, o dever ético não é algo intermitente, permeia toda a vida do sujeito, embora a consciência da existência moral seja descontínua. Assim, comparada com a vida psicológica, que não comporta fragmentações entre seus diferentes momentos, e com a “intermitência da vida estética”⁸⁹⁷ e religiosa, a vida ética ocupa, segundo o filósofo, posição intermediária.

A circunscrição aparece, no plano religioso, como uma necessidade para a manutenção de certo equilíbrio do espírito. Segundo o filósofo, aquele que busca estar constantemente dirigido ao sagrado, como teria sido o caso de Tolstói, estaria particularmente propenso a tormentos e divisões internas.

Já no que se refere à arte, a circunscrição se manifesta, como vimos em relação à música, como espaço ou momento de exceção, capaz de propiciar ou reforçar o encanto. É importante afirmar que o caráter excepcional do poético, diante do prosaico, não o coloca em segundo plano. Apesar de o filósofo declarar, também na seção “*Lætitia comes*”, que a música é “sempre secundária e simbólica, é a acompanhadora sem efetividade, amiga dos feriados e dos dias frívolos, a serva de uma vida séria”⁸⁹⁸, esta posição atribuída à música – e estendida a todo o campo artístico – apenas expressa o reconhecimento de uma prevalência do prosaico em nosso modo de habitar o mundo.

Estas últimas observações repetem exatamente o que já havíamos ponderado em relação ao encanto noturno. Isto porque a excepcionalidade da atividade poética já se encontrava implícita na excepcionalidade da noite. Na perspectiva jankélévitchiana, o prosaico se associa ao diurno, como espaço predominante (“oceano”, “texto principal”),

⁸⁹⁶ *Op. cit.* 44.

⁸⁹⁷ *Op. cit.* 43.

⁸⁹⁸ V. Jankélévitch (1983: 156).

enquanto o poético se associa ao noturno, como espaço circunscrito, protegido e de exceção (“ilha”, “parêntese”).

Retomemos agora o poema de Péguy, para que possamos refletir em que lugar se encontraria a experiência artística quando a noite se torna oceano. Em passagem incluída em nosso recorte do texto, o eu-poético, construído em identidade com o Deus-criador, proclama: “*La nuit est ma plus belle création / Or pourquoi l’homme n’en use-t-il pas.*” É interessante notar como estes versos se encontram em sintonia com nosso filósofo, ao apresentarem a noite como “criatura” que não se presta a exploração de caráter utilitário. A noite, apresentada como a máxima beleza natural, requisita o exercício da contemplação desinteressada, ou seja, do que costumamos compreender como uma atitude puramente estética.

Justificados pela inserção do belo e da apreciação estética dentro do “oceano” noturno, poderíamos conceber o estado poético como o *continuum* da vida e o plano das ações cotidianas como “ilhas interrompidas que interrompem o mar”? Esta inversão em relação à compreensão jankélévitchiana⁸⁹⁹ parece-nos estar em sintonia com a visão de mundo romântica e pós-romântica. Para Novalis, por exemplo, o poético se revela como o mais verdadeiro, o Absoluto Real⁹⁰⁰ e, para Nietzsche, no quinto parágrafo de *O nascimento da tragédia*, a base de nossa existência é primordial e eminentemente estética, ainda que não tenhamos consciência deste fato:

Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o

⁸⁹⁹ Provavelmente Jankélévitch tenha em vista, ao afirmar o caráter circunscrito e intermitente da arte, mais a experiência do receptor que a do criador ou do intérprete. A atividade artística se apresenta como território de trânsito mais constante para aquele que se dedica integralmente a ela. Poderíamos dizer que a imersão na arte experimentada pelo artista proporciona a fruição das ilhas poéticas pelo receptor. Além disso, não só por assumir a dimensão de labor, a arte se faz “oceânica” para quem a cria ou interpreta. Como Tolstói em relação à experiência religiosa, alguns artistas se encontram constantemente imersos numa apreensão poética do mundo, da qual extraem elementos para sua produção.

⁹⁰⁰ “*Die Poesie ist das echt / Absolut Reelle. Dies ist der Kern / Meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer.*” (“A poesia é o único / Absoluto Real. Este é o cerne / da minha filosofia.”) Neue Fragmente 27. Novalis (s.d.: 423).

verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente –, enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela.⁹⁰¹

A possibilidade de se transferir a experiência contínua e fundamental do polo prosaico ao poético, do polo diurno ao noturno provavelmente não se aplicaria à estética jankélévitchiana. O encanto não poderia se manter caso fosse eliminada sua fugacidade. Ainda assim, tal possibilidade nos traz mais um elemento capaz de confirmar o elo entre a noite e a música, neste caso estendida a toda a experiência artística.⁹⁰² Observamos que tanto a compreensão jankélévitchiana quanto a compreensão de origem romântica mantêm unidos, num mesmo par, o poético e o noturno, por um lado, e o prosaico e o diurno, por outro, quer estes se associem ao polo insular, quer se associem ao polo predominante. No caso do surrealismo, este ponto se mostra com bastante evidência. Segundo Breton, ainda no *Manifesto do surrealismo*, o nível primordial e contínuo da atividade psíquica identifica-se ao campo noturno, no qual se insere não só “a espessura do sonho”⁹⁰³, mas também a arte, que se constrói e busca suas imagens nessas camadas mais profundas.

Em virtude de havermos introduzido e agora fecharmos este capítulo com uma referência ao surrealismo, seria importante observar que a valorização do registro noturno por esse movimento artístico não equivale propriamente àquela identificada na filosofia jankélévitchiana. Isto porque, no primeiro caso, tal valorização nem sempre

⁹⁰¹ F. Nietzsche (2001: 47).

⁹⁰² Apesar de Jankélévitch conceber o caráter insular da experiência “poética” como comum a todas as artes, poderíamos nos questionar se, na perspectiva do autor, a música seria capaz de acentuar este aspecto. Pensamos que essa possibilidade se justificaria não em termos espaciais, pois não só na música, mas também nas artes plásticas e em outras artes performativas, encontramos a presença de locais reservados para a interpretação ou exposição de obras. Por outro lado, o modo particular com que a música lida com a temporalidade poderia reforçar a saída do cotidiano, implícita nas imagens da “ilha” e do “parêntese”. Uma composição musical já nos oferece, por ela mesma, sua proposta particular de “estilização” do tempo, uma “temporalidade encantada” [V. Jankélévitch (1983: 122)], à qual, muitas vezes, nos transportamos automaticamente no momento da audição.

⁹⁰³ A. Breton (1988: 317).

implica uma descoberta da fecundidade do sentido auditivo. Apesar, em *Downcast Eyes*, Martin Jay apresentar o surrealismo como um dos “lugares” em que se verifica a perda da hegemonia ocular no séc. XX, esta hipótese se revela um tanto contraditória diante dos dados apresentados nesse mesmo texto. Por um lado, ela se sustenta por três principais motivos. Primeiramente, pela inclusão, nas artes plásticas, de técnicas que requisitam o tato, como “colagem, *frottage*, decalcomania, *fumage*, *coulage* e *étrécissements*”⁹⁰⁴, que, segundo Breton, contribuiriam para refutar “tudo o que poderia haver de tirânico e decadente no reino da visão”⁹⁰⁵. Em segundo lugar, pela tematização dos olhos em importantes obras surrealistas, evocados não como motivo de exaltação, mas como “alvo de mutilação e escárnio ou veículo de sua própria violência”⁹⁰⁶. E, finalmente, pela compreensão do poeta, oferecida pelo ensaio *Le message automatique*, de Breton, não como “visionário”⁹⁰⁷, mas como alguém que se deixa guiar, a um primeiro momento, por uma espécie de audição indistinta. No entanto, as “inspirações verbais”⁹⁰⁸, recebidas por via auditiva, concorrerão para a formação “das mais exaltantes imagens visuais”⁹⁰⁹, imprescindíveis para a efetividade da poesia. É exatamente a ênfase concedida à imagem pelo surrealismo o principal fator que nos impede de compreendê-lo como “lugar” de refutação do oclocentrismo. Seria mais indicado dizer que, em vez de negar a visão, o movimento busca reelaborar seu exercício, recuperar seu *état d’innocence*. Como indícios da permanência da valorização sensorial hegemônica no surrealismo, reproduzimos aqui duas passagens citadas por Jay. A primeira, extraída do único volume da revista *Surréalisme*, editada por Ivan Goll em 1924, expressa nos seguintes termos o retorno do movimento à primazia visual, após a ênfase musical conferida à poesia pelo simbolismo: “Até o início do séc. XX, o ouvido decidia a qualidade da poesia: ritmo, sonoridade, cadência, aliteração, rima; tudo para o ouvido. Nos últimos vinte anos, tem sido a vez de o

⁹⁰⁴ M. Jay (1994: 247).

⁹⁰⁵ A. Breton. *Genèse et perspective du surréalisme*. apud Jay (1994: 248).

⁹⁰⁶ M. Jay (1994: 260). Um dos exemplos mais emblemáticos da mutilação do órgão visual pela arte surrealista é oferecido pelo filme *Le chien andalou*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

⁹⁰⁷ A. Breton (1992: 389).

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

⁹⁰⁹ *Ibidem*.

olho se vingar. Este é o século do filme”⁹¹⁰. Cabe acrescentar que surrealismo contribui para a revanche da visão não só ao explorar expressões prioritariamente visuais, como o cinema mudo, a fotografia e a pintura, mas também ao quase negligenciar a arte musical.⁹¹¹ Já a segunda passagem, extraída de *Le surrealisme et la peinture* (1928), de Breton, apresenta oposição que, além de confirmar a preferência da poética surrealista pelo meio visual sobre o musical, confirma o parentesco que norteia a segunda parte deste estudo:

Permitam-me atribuir à expressão plástica um valor que, ao contrário, não deixarei de negar à expressão musical, de todas a mais profundamente confusa. Com efeito, as imagens auditivas estão aquém das visuais não só em nitidez, mas também em rigor, e com todo o respeito aos melômanos, não são feitas para fortalecer o conceito da grandeza humana. Portanto, que a noite continue caindo sobre a orquestra, e que me deixem, eu que ainda busco algo neste mundo, que me deixem com os olhos abertos ou fechados – é pleno dia – entregue à minha contemplação silenciosa.⁹¹²

É curioso notar que, neste texto, a noite musical não recebe a mesma valorização concedida aos sonhos, no primeiro manifesto. Talvez haja uma diferença entre a noite que nos leva a *ouvir* música ou palavras indistintas e aquela que nos leva a *ver* imagens oníricas. A escuridão noturna também é o local ideal para apreciarmos as imagens do cinematógrafo.⁹¹³

Não nos cabe resolver o estatuto e a compreensão do noturno pelo movimento surrealista ou verificar se, de fato, este se afasta do oculocentrismo, que, como temos observado, se manifesta igualmente no campo artístico. De qualquer modo, esta

⁹¹⁰ M. Jay (1994: 238).

⁹¹¹ Segundo Martin Jay, “de fato, houve pouca, se é que alguma, composição musical explicitamente surrealista” (Ibidem). O interesse dos surrealistas pela música parece ter se limitado à apreciação do *jazz*, gênero que, essencialmente vinculado à improvisação, se aproximaria à escrita livre e automática valorizada pelo movimento. O lugar de destaque dado ao *jazz* pelos artistas surrealistas pode ser constatado não só em seus textos teóricos (Cf. A. Breton. *Silence d’or*), mas também em sua produção poética, como é o caso de alguns poemas de Ernest de Gegenbach, nos quais o gênero é particularmente celebrado [Cf. M. E. Raffi (2008)]. É interessante observar que o *jazz* e o *blues* possuem algo da poética noturna, ao se afastarem da previsibilidade (melódica e harmônica) e da regularidade métrica.

⁹¹² A. Breton (2004: 60-61).

⁹¹³ “Essa escuridão [das salas de cinema] era a escuridão de nossos quartos antes de pegarmos no sono. Talvez a tela pudesse corresponder aos nossos sonhos.” Robert Desnos. *Cinéma*. apud M. Jay (1994: 254).

digressão nos permite concluir que nem sempre uma valorização positiva da noite vem acompanhada de um deslocamento da primazia do visual.

Se a proposta surrealista pode se afastar da perspectiva mais ampla do nosso estudo, a “imagem” do parêntese, empregada por Breton, adequa-se perfeitamente ao contexto deste capítulo. Ela nos mostra a condição secundária atribuída à noite em nossa cultura, condição que a conecta não só aos sonhos, mas à *poiesis* como um todo, da qual não poderia ser excluída a música. Estes pontos se repetem em Jankélévitch, para quem não só a atividade musical, mas toda a atividade poética, ocuparia posição insular. Além disso, o tratamento surrealista do parêntese nos desperta à possibilidade de questionarmos e de invertermos a posição que costumamos conceder, em nosso cotidiano, à noite e à arte.

Este tema, que comporta fundamentações poéticas, ontológicas, epistemológicas e fenomenológicas, não foi aqui esgotado. Ao nos dirigirmos especificamente à música, constatamos que a suspensão por ela provocada ocorre não só sobre o fundo prosaico-diurno, mas também sobre um *continuum* de ruído ou de privação sonora.

7 Uma aproximação pelo silêncio

*És difícil viure sense pau externa, al nostre voltant.
És impossible viure sense pau interna, la pau en els nostres cors.
La música crea un espai de pau, tant interna com externa.
Pocs poden crear música. Uns quants són capaços d'interpretar-la.
Tots en canvi poden escoltar-la; però cal també aprendre aquesta
tercera de les arts musicals fent silenci interior i exterior.
Cal estar en pau per escoltar música, i al mateix temps la música és font
de pau.
És un cercle vital.*

Ramon Panikkar.⁹¹⁴

Música e noite também se identificam como expressões particulares de silêncio. Vimos que os sons da natureza noturna poderiam, paradoxalmente, acentuar a atmosfera silenciosa desse momento do dia (II.5). De maneira análoga, certas composições musicais, longe de corromper o silêncio, seriam capazes de reforçá-lo e, até mesmo, de criá-lo. Isto porque a música nos afasta da verbosidade, principal obstáculo para a quietude sonora. Por conseguinte, a música, que, como o silêncio, é “noite das palavras”, aproxima-se à noite, “silêncio da luz”. Ao serem compreendidos como modalidades de privação, o silêncio, a música e a noite se encontram. As pausas que oferecem podem ser igualmente associadas às imagens do “parêntese encantado” e das ilhas poéticas sobre o *continuum* exteriorizado, barulhento e prosaico das atividades cotidianas. Além disso, podem ser interpretadas como representantes dos polos antípodas de inexprimibilidade tratados neste trabalho. Contudo, a afinidade entre o silêncio e a noite mostra-se mais estreita que aquela detectada entre estes dois fenômenos e a música. As atenuações sonora e

⁹¹⁴ Fundación Centre Internacional de Música Antiga (2007-2008: 2). “É difícil viver sem paz exterior, à nossa volta. / É impossível viver sem paz interior, a paz em nossos corações. / A música cria um espaço de paz, tanto interna quanto externa. / Poucos podem criar música. Alguns são capazes de interpretá-la. / Todos, em contrapartida, podem escutá-la; mas é necessário também aprender esta terceira arte musical fazendo silêncio interior e exterior. / É necessário estar em paz para escutar música e, ao mesmo tempo, a música é fonte de paz. / É um círculo vital.”

luminosa remetem não só aos dois contrastantes níveis meônticos, mas também a um terceiro nível de não-ser, relativo às experiências que nos proporcionam privações parciais.

A fim de examinar esta nova via de aproximação entre o auditivo-musical e o noturno, dividiremos este capítulo em duas seções. Na primeira delas, verificaremos de que modo a estética jankélévitchiana aplica ao silêncio as imagens da ilha e do oceano. Por meio deste ponto de partida, não só estabeleceremos continuidade temática em relação ao capítulo anterior, mas também extrairemos possíveis elos entre silêncio, noite e música, assim como entre os pares silêncio-noite e silêncio-música, tomados de forma isolada. Estes mesmos elos podem ser sustentados por um segundo motivo, ao qual dedicaremos a segunda parte deste capítulo. Nela examinaremos de que modo os três elementos enunciados se entrelaçam por partilharem, em certos contextos, semelhantes classificações quanto ao nível de ser e de expressividade.

7.1 “Praias de silêncios”

Em “Musique et silence”, terceiro capítulo de *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch refere-se ao silêncio como ilha sobre base ruidosa. Paralela em termos topográficos à posição insular ocupada pelo poético-noturno, a abordagem do parêntese da pausa apresenta interessante peculiaridade. No caso previamente estudado, Jankélévitch não menciona, como o fizemos, a transferência da noite e da poesia à posição oceânica, acompanhada pela transferência do dia e do prosaico à posição insular. Não obstante, em sua reflexão sobre a relação entre ruído e silêncio, a possibilidade de inversão se encontra explicitamente contemplada.

Ainda há pouco, o homem que procurava diversão, para esconjurar a angústia da solidão e do silêncio meôntico, se isolava em sua ilhota de algazarra: assim como um viajante perdido na noite fala e ri bem alto a fim de se persuadir de que não tem medo e acredita afugentar, graças a esse anteparo protetor, os fantasmas da morte. E agora é o inverso: o homem cansado da algazarra, tampando os ouvidos, quer proteger seu pequeno

jardim de silêncio, resguardar sua ilhota de silêncio: pois de agora em diante o silêncio que é insular e não mais o barulho.⁹¹⁵

Nesta passagem, Jankélévitch nos coloca diante de dois modelos opostos. O primeiro deles apresenta o silêncio como um *continuum*, que assume valor nitidamente negativo. Não toleramos “ouvir” o silêncio próprio ao absoluto vazio, e, por isso, tentamos preenchê-lo sonoramente.⁹¹⁶ Contudo, a despeito de todo o nosso esforço, os ruídos por nós produzidos não serão mais que pequenos pontos sobre um estéril e angustiante oceano. O segundo modelo, enunciado como inversão do primeiro, compreende a quietude sonora como lugar protegido e resguardado. Ao interpretar o silêncio como “jardim”, o filósofo tem em mente nossa experiência cotidiana, sobretudo nos grandes centros urbanos, em que o silêncio não se manifesta de imediato. Constantemente envolvidos por barulhos e agitações tanto externas quanto internas, somos impelidos a buscar e, até mesmo, a construir “praias de silêncios”⁹¹⁷.

Em *Quelque part dans l'inachevé*, Jankélévitch retoma essas duas possibilidades, articulando-as dentro de uma única estrutura composta por três patamares sonoros. Como podemos notar, nela se superpõem as duas oposições estudadas, graças ao segundo patamar, que é, simultaneamente, o “parêntese” do primeiro e o “oceano” do terceiro.

Somos tentados a dizer que o silêncio é uma conquista do homem. Mas, tendo em vista que a palavra criadora, a própria palavra poética representa essa conquista, que o barulho das máquinas e da atividade humana representa também, à sua maneira, uma conquista positiva sobre o grande “silêncio eterno dos espaços infinitos”, privados de atmosfera, seria melhor dizer que o silêncio humano é, por sua vez, uma conquista sobre essa conquista.⁹¹⁸

Mais que o outro exemplo, esta passagem nos ajuda a compreender a conotação escatológica (e protológica) do primeiro modelo, já afirmada em *La musique et*

⁹¹⁵ V. Jankélévitch (1983: 167).

⁹¹⁶ A audição de sonoridades noturnas inexistentes, abordada no capítulo II.5, estaria vinculada à experiência do silêncio como fundo.

⁹¹⁷ V. Jankélévitch (1983: 168).

⁹¹⁸ V. Jankélévitch (1978: 187).

*l'ineffable*⁹¹⁹. Assim como a total escuridão das trevas, o baixo contínuo de silêncio também se aplica ao estado de vazio que antecede e sucede a presença das criaturas no cosmo. Se o primeiro modelo parte de suposição escatológica, o segundo, predominante no senso comum, tem como base a experiência da “continuidade empírica”⁹²⁰.

À primeira vista, tem-se a impressão de que o encanto seria exclusivo à ilha do silêncio, comparada pelo filósofo não só a um jardim, mas a um “oásis”, a um “asilo de repouso e de devaneio”⁹²¹. Não obstante, Jankélévitch encontra na obra de Debussy uma indicação de que o encanto também se verifica no modelo escatológico. A música, atividade humana encantada, pode ser, à imagem de *L'Île joyeuse*, “ilha sonora sobre o mar de silêncio, ilha de cantos, risos e címbalos retumbantes, (...) encrave em pleno não-ser”⁹²².

Em contraposição à poética de Debussy, cuja música “surge do silêncio”, cuja “música é silêncio interrompido ou provisoriamente suspenso”⁹²³, Jankélévitch situa a poética de Fauré, que, “toda inteira em surdina, (...) é ela mesma silêncio e barulho interrompido, silêncio que interrompe o barulho: o silêncio, portanto, não é mais, como o nada, objeto de angústia, mas porto de recolhimento e de quietude”⁹²⁴. Ao exemplificar, na estética jankélévitchiana, o modelo do silêncio insular, a obra de Fauré aponta paradoxal identidade. Como um evento musical poderia ser simultaneamente silencioso?

Segundo Jankélévitch, nem sempre seria adequado contrapor a música ao silêncio.⁹²⁵ Mais que ausência de qualquer som, o silêncio por excelência se manifesta como ausência de palavras.⁹²⁶ Por conseguinte, a música, que para ser ouvida requer a

⁹¹⁹ “De acordo com a escatologia, considerando as extremidades, tendo em vista o princípio dos princípios e o fim dos fins, o barulho que é ilha no oceano, oásis ou jardim cercado no deserto” V. Jankélévitch (1983: 166).

⁹²⁰ *Op. cit.* 166.

⁹²¹ *Op. cit.* 168.

⁹²² *Op. cit.* 167-168.

⁹²³ *Op. cit.* 167.

⁹²⁴ *Ibidem.* 167.

⁹²⁵ Assim também sugere a epígrafe deste capítulo, na qual o filósofo catalão Raimon Panikkar coloca, num mesmo polo, a música e o silêncio. Uma obra musical se realiza e deve ser ouvida não em contraposição ao silêncio, mas dentro dele.

⁹²⁶ Cf. V. Jankélévitch (1983: 172; 1978: 191).

supressão da palavra exterior a ela, assim como das palavras interiores que nos consomem e distraem, poderia ser compreendida, paradoxalmente, como um silenciar-se.⁹²⁷ Nas poéticas palavras de Jankélévitch, “cantar é uma maneira de se calar”⁹²⁸, pois a música “é uma contemplação clandestina que, como a noite, suspende as ocupações verborrágicas do dia, coloca um freio na eloquência dos retóricos, impõe uma surdina na frenética agitação dos afazeres humanos”⁹²⁹.

Percebe-se, desta maneira, que o modelo do silêncio sobre um fundo de ruídos constantes se identifica àquele que apresenta a experiência noturno-poética como parêntese em relação à existência diurno-prosaica. Não é por acaso que a música de Fauré seja ao mesmo tempo associada ao silêncio insular e ao encanto noturno.⁹³⁰ Entretanto, não se verifica correspondência entre as inversões destes modelos, ou seja, entre a compreensão místico-romântica ou surrealista da noite como substrato e a compreensão do silêncio primigênio e oceânico. O “oceano” onírico e noturno que sustenta o dia e a atividade consciente é dotado de grande fecundidade, enquanto o “silêncio eterno dos espaços infinitos”⁹³¹ no qual emerge a pontual existência humana é vazio, aterrorizante. O contraste entre estes dois modelos sugere que, se analisarmos mais detidamente, a compreensão insular do ruído não é, de fato, o “verso” de sua compreensão oceânica. No primeiro caso, a manifestação musical se opõe ao silêncio, no segundo, ambos podem coabitar um mesmo polo. O silêncio, no primeiro, pertence ao plano do indizível, remete, como as trevas, a uma privação absoluta; no segundo, possui algo de inefável, é “*soledad sonora*” ou “*música callada*”. Portanto, apesar de Jankélévitch afirmar que “a relação entre ruído e silêncio pode ser concebida de modo invertido”, esta encontraria

⁹²⁷ Poderíamos aqui nos perguntar se, nesta linha de raciocínio, a música sem palavras estaria mais próxima do silêncio que a canção...

⁹²⁸ V. Jankélévitch (1983: 173).

⁹²⁹ V. Jankélévitch (1978: 187).

⁹³⁰ Cf. V. Jankélévitch (1949: 150).

⁹³¹ Esta expressão, citada em V. Jankélévitch (1978: 187), é utilizada no célebre fragmento de Pascal “*Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie*” (“O silêncio eterno desses espaços infinitos me amedrontam”). Este fragmento expressa a sensação de incompreensão e abandono do sujeito diante de um universo desencantado pela ciência moderna. Cf. *Pensées* XV, 201 (Lafuma), 206 (Brunschvicg). Pascal (1963: 528).

representação mais precisa na estrutura tripartite, que, formulada em *Quelque part dans l'inachevé*, evidencia as distintas qualidades de silêncio referentes aos modelos escatológico e empírico.

Por outro lado, verifica-se propriamente uma inversão nas oposições entre o noturno-poético e o diurno-prosaico. Oposições que também podem se superpor quando a noite serve como imagem do inconsciente. Para a teoria psicanalítica – e, como já mencionamos, também para certos românticos que a antecedem e para o movimento surrealista que nela se inspira –, o nível mais fundamental do psiquismo se identifica com o campo descrito por Jankélévitch como noturno. O inconsciente é o oceano no qual estamos constantemente imersos, mas que se esconde, em parte, sob uma superfície de lucidez. Dizemos “em parte” porque o “fundo” escuro pode, por vezes, se manifestar como “furo” que atinge a ilha da consciência. Esta manifestação tende a se efetuar justamente no lado não prosaico da existência, a saber, na criação artística, na atividade lúdica, nos sonhos, nas construções verbais que fogem ao nexa e à previsibilidade diurna. Por meio desta aplicação das imagens do mar e da ilha à psicanálise, deparamo-nos novamente com um modelo composto por três níveis. Como também poderia ocorrer em relação ao silêncio⁹³², o “furo” é uma revelação do próprio substrato noturno, que se deixa “entrever” sobre a ilha intermediária.⁹³³

⁹³² No modelo apresentado em *Quelque part dans l'inachevé*, o oásis de silêncio é uma conquista humana e se associa a uma reação anímica de quietude que contrasta radicalmente com a angústia gerada pelos espaços vazios destituídos de vida e presença humana. Neste sentido, o silêncio que suspende o barulho cotidiano não revelaria o substrato, dominado por outra espécie de ausência sonora. Contudo, em *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch parece considerar que o silêncio criado pelo ser humano seja capaz de manifestar o fundo vazio da existência. Isto ocorreria nas últimas obras de Liszt, cujas melodias são invadidas pelo “silêncio maternal” e pelas “areias do nada”. Cf. V. Jankélévitch (1983: 166).

⁹³³ A fim de permitir melhor “visualização” dos modelos examinados nestes dois últimos capítulos, bem como de suas possíveis relações, elaboramos cinco diagramas, reunidos no anexo II deste trabalho.

7.2 Mutismo, plenitude e relatividade

O estudo da “insularidade encantada”, introduzido no capítulo anterior, conduziu-nos ao tema do silêncio. Ao examinar sua relação com o ruído, descobrimos que a “noite das palavras” resguarda significativa semelhança com o “silêncio da luz”⁹³⁴. Também o silêncio sonoro pode ser identificado tanto ao absoluto vazio quanto a uma experiência plena, como a experiência musical, que excede possibilidades verbais. Como já mencionamos, segundo Jankélévitch, as imagens das “trevas cegas” e do “silêncio mudo”, por um lado, e da “noite transparente” e do “silêncio tácito”⁹³⁵, por outro, nos aproximam respectivamente dos conceitos do indizível e do inefável. Deste modo, a passagem sobre a qual se constrói o percurso da nossa hipótese também poderia ser analisada pelo viés do silêncio.

A correspondência entre noite e silêncio, como imagens de dois polos opostos em termos ontológicos e expressivos, é explorada com maior detalhe em seção do primeiro capítulo de *La mort*, precisamente intitulada “Silence indicible et silence ineffable”. Nela, o filósofo afirma que

a distinção do *Néant* e do *Rien* pode ser efetivamente transposta da ordem visual à ordem auditiva. Assim como a treva divina é para nossa entrevisão uma espécie de penumbra na qual incontáveis figuras em nascimento se desvelam confusamente, o silêncio divino se parece a um pianíssimo suprassensível no qual o ouvido da alma percebe as músicas secretas e os sinos misteriosos da cidade invisível. E, inversamente, como a treva mortal é o negror absoluto e a noite cega, o silêncio mortal é um silêncio absolutamente mudo. – Silêncio mortal e divino silêncio opõem-se um ao outro como o Indizível e o Inefável: pois *Arréton* e *Áphaton* são os dois modos pelos quais um mistério pode ser inexprimível.⁹³⁶

Na sequência desta passagem, localizamos poucos exemplos referentes a essas duas modalidades de silêncio. Além do silêncio divino, é inefável o silêncio da inspiração, que “desencadeia a palavra poética” e profética, que anuncia e prenuncia “cantos e

⁹³⁴ “O silêncio é a noite das palavras? A noite é o silêncio da luz?” V. Jankélévitch (1983: 189).

⁹³⁵ *Op. cit.* 94.

⁹³⁶ V. Jankélévitch (1966: 75).

poemas inesgotáveis”⁹³⁷. Por outro lado, além do “mutismo definitivo”⁹³⁸ e “impiedoso”⁹³⁹ da morte, silêncio da expiração, só identificamos como representante do indizível o já mencionado “mutismo sufocante desses espaços negros que amedrontavam Pascal”⁹⁴⁰. Mutismo contrário à harmonia inaudível do céu estrelado, que “evoca a vida onipresente e infinitesimal propagada na imensidão do universo”⁹⁴¹. É interessante observar que os exemplos máximos de cada um desses polos possui estrutura semelhante. 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.

Outros exemplos poderiam ser extraídos de *La musique et l'ineffable*. Como manifestação próxima ao silêncio indizível, encontramos, além do recorrente vazio escatológico, a angustiante solidão experimentada pelo viajante em sua jornada noturna, solidão que inclui a ausência de companhia sonora. Já o silêncio compreendido por Francis Bacon como “o sono que nutre a sabedoria” e como “fermentação do pensamento”⁹⁴² é inequívoco representante do polo inefável. Também é fecundo o silêncio que invade o ouvinte ao final de certas obras musicais, semelhante ao estado para além das palavras que marca a chegada ao ápice da ascensão mística.⁹⁴³

Quando os divinos arpejos do *Requiem* [de Fauré] tiverem se evaporado no ar – *in Paradisum deducant te angeli...*, todos terão compreendido que outros comentários não são mais necessários; tudo então terá sido dito, e os homens entreolhar-se-ão em silêncio: *siópisantas dei apelthein*, 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 final da

⁹³⁷ *Op. cit.* 76.

⁹³⁸ *Ibidem*.

⁹³⁹ *Op. cit.* 72.

⁹⁴⁰ *Op. cit.* 76.

⁹⁴¹ *Ibidem*.

⁹⁴² V. Jankélévitch (1983: 169).

⁹⁴³ Cf. *Op. cit.* 77, 181.

Sinfonia Fausto quando o coro masculino entra em cena para cantar o “Chorus mysticus” – nada resta a fazer senão calar.⁹⁴⁴

A possibilidade de o silêncio se manifestar em dois sentidos opostos se confirma na tradição judaico-cristã, que, provavelmente, terá influenciado nosso filósofo não só na distinção entre as “trevas cegas” e a “noite transparente”, como também na distinção entre um silêncio indizível e outro inefável. Em *Quando tudo se cala: o silêncio na Bíblia*, Silvio José Báez apresenta uma série de exemplos bíblicos que se aproximam ora da primeira ora da segunda modalidade de silêncio. Enunciaremos aqui alguns deles, a fim de enriquecer nosso estudo. Como em Jankélévitch, identificamos na Bíblia o indizível mutismo da morte, característico ao total esgotamento da vida. 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). Um segundo exemplo do silêncio negativo nos é dado por um dos termos bíblicos que designam o lugar dos mortos. Segundo Báez, o *sheol* também

é chamado *dûmâ*, uma palavra hebraica que significa “silêncio”, que a versão grega dos LXX traduz por *hades* e a Vulgata por *infernium*. O *dûmâ* é, de algum modo, um inferno, não tanto de fogo quanto de silêncio, de solidão, de isolamento: “Se o Senhor não viesse em meu socorro, em breve eu habitaria no silêncio (*dûmâ*)” (Sl 94, 17); “Os mortos já não louvam o Senhor, nem os que descem ao lugar do silêncio (*dûmâ*).” (Sl 115, 17).⁹⁴⁵

É interessante notar que, ao abordar o tema do silêncio, reencontramos um dos motivos que sustentam a configuração obscura atribuída à morada dos mortos, tema examinado na primeira parte deste trabalho. Tanto a privação da luz quanto a privação sonora são indícios do absoluto isolamento, da ausência do olhar e da palavra alheia.

Além de se referir à morte propriamente dita, o silêncio da esterilidade poderia estar vinculado a um ambiente que, de algum modo, a prenuncia. Esta é a atmosfera do anúncio sobre o exílio, feito pelo profeta Jeremias: “Farei cessar entre eles os gritos de júbilo e as vozes de alegria, a voz do noivo e da noiva, o ruído da mó e a luz da lâmpada.

⁹⁴⁴ *Op. cit.* 106-107.

⁹⁴⁵ S. J. Báez (2011: 22).

Toda essa região será abandonada à destruição e à desolação” (Jr 25, 10). Poderíamos estabelecer certo paralelo entre esta passagem e o modelo escatológico proposto por Jankélévitch. Os sons nela mencionados referem-se à presença humana e às suas conquistas técnicas. Assim, o fim dessas sonoridades indicaria um retrocesso ao vazio anterior ao povoamento humano. Curiosamente, junto ao silêncio do moinho e ao calar das vozes de alegria, encontramos o “silêncio da luz”, a lâmpada apagada. Como no caso do *sheol*, o silêncio indizível que reina sobre o território devastado também se expressa como trevas, como “noite negra da morte”⁹⁴⁶.

Outro exemplo de um silêncio absolutamente negativo encontra-se nos ídolos, nas representações das divindades estrangeiras. Estas são “obra de mãos humanas: têm boca, mas não falam; têm olhos, mas não veem; têm ouvidos, mas não ouvem; têm nariz, mas não cheiram; têm mãos, mas não tocam; têm pés, mas não andam; não há um murmúrio em sua garganta” (Sl 115, 12-15). Estamos aqui diante de outra “modalidade” do não-ser: não mais da morte, que apesar de vazia integra efetivamente a experiência da vida, mas da falsidade e da absoluta inexistência (*rien*) do que, semelhante a “um espantalho em um campo de pepinos” (Jr 10, 5), nunca possuiu nem possuirá “sopro vital” (Hab 2, 19). Assim, neste contexto, o silêncio implica não só a esterilidade, mas a falsidade.

O mutismo dos ídolos também aparece em um oráculo de Habacuc, que reservamos como último exemplo do silêncio indizível por nos conduzir, em seu desfecho, ao seu antípoda:

De que serve uma escultura, que foi esculpida pelo seu artífice, estátua fundida e mestre de falsidade,
Para que o artífice que a modelou confie nela, fazendo ídolos mudos?

⁹⁴⁶ Báez destaca como a confluência entre as imagens das trevas e do silêncio contribui para a intensidade dramática da cena profetizada: “A destruição mortal que se aproxima é descrita com três imagens fortes: o silêncio do moinho durante o dia, já que não haverá ninguém para utilizá-lo; as trevas da noite, desde o momento em que as casas estarão vazias e ninguém poderá mais acender a lâmpada; e, enfim, a ausência dos cantos que celebram a alegria de viver e de fazer viver. Trevas e silêncio descrevem a situação de desolação e de morte que está por chegar.” S. J. Báez (2011: 25).

Ai daquele que diz à madeira: “desperta!” e da pedra muda: “ela te ensinará”.
Pois ela está coberta de ouro e de prata, mas dentro não há sopro vital.

Mas o Senhor reside no seu templo santo.
Cala-te diante dele, Terra inteira.⁹⁴⁷

O silêncio, portanto, não resulta apenas de um impedimento, de uma ausência. Também pode advir de uma atitude, que responde a uma necessidade interna. Em sinal de reconhecimento e reverência, o fiel se cala diante d’Aquele que supera, por sua grandeza, toda a palavra. Como sintetiza Angelus Silesius, “Deus é tão superior a tudo que nada pode expressá-Lo. / Por isso, adorá-Lo-ás melhor em silêncio.”⁹⁴⁸ Uma reação silenciosa mostra-se, portanto, mais condizente com a inefabilidade do Absoluto, bem como com o próprio impacto causado pela experiência que nos aproxima d’Ele.

Este ponto reaparece, muitas vezes, na mística cristã, especialmente na espiritualidade carmelita, que soube valorizar, junto à privação da luz, a privação sonora. A beata francesa Elisabete da Trindade (1880-1906) é um dos nomes pertencentes à família do Carmelo que ressalta, em seus escritos e em sua vida, o silêncio que envolve o místico em seu íntimo contato com a divindade. Talvez aqui o calar-se não expresse propriamente uma atitude, é “um dos efeitos mais elevados dos dons do Espírito” sobre uma alma “completamente passiva”⁹⁴⁹. De qualquer modo, o “silêncio sagrado” de Elisabete, “análogo ao *Divinum Silentium* do desenho de São João da Cruz”⁹⁵⁰, continua sendo fruto de uma relação entre o ser humano e o divino. Relação que causa um “transbordamento” em virtude de sua extrema fecundidade.

⁹⁴⁷ Hab 2, 18-20. Optamos por utilizar a tradução feita por Báez, que, como explica o próprio autor, “se distancia tanto em alguns termos como na ordem dos versículos da tradução proposta pelo texto italiano da CEI” e também da tradução proposta pela Bíblia de Jerusalém. S. J. Báez (2011: 112).

⁹⁴⁸ A. Silesius (2005: 89).

⁹⁴⁹ M. M. Philippon (1955: 36).

⁹⁵⁰ Ibidem. O autor refere-se, nesta passagem, ao gráfico intitulado “*Monte de perfección*”, que figura no início da obra *Subida do Monte Carmelo*. No patamar que antecede o cume do monte, encontram-se a *Divina Sapientia* e o *Divinum Silentium*. Este último é saboreado pelo místico no período que antecede a chegada da aurora e a união transformante, se considerarmos a 14ª estrofe do *Cântico espiritual* (“*la noche sossegada / en par de los levantes de la aurora, / la música calada, / la soledad sonora, la cena que recrea y enamora*”). Assim, poderia ser estabelecida certa relação entre o “Divino Silêncio” e a noite, que, como sabemos, é o ambiente da própria ascensão mística na *Subida do Monte Carmelo*.

É mais uma palavra do céu que da terra. Parece-me que pode ser definida como êxtase do amor. É o amor vencido pela beleza, pela força, pela grandeza imensa do objeto amado, que cai numa espécie de desfalecimento, num silêncio pleno e profundo. O silêncio do qual falava Davi quando exclamava: ‘O silêncio é o teu louvor’. Sim, é o louvor mais belo, porque é aquele que se canta no seio da bem-aventurada Trindade. É também o último esforço da alma que transborda de vida e não pode mais falar.⁹⁵¹

O silêncio místico, assim como a noite mística, nos ajuda a compreender o inefável jankélévitchiano, que, mesmo se imanentizado, implica um excesso em relação à palavra. Báez atribui justamente a esse excesso a atitude algo enigmática das mulheres a quem é anunciada, no Evangelho segundo Marcos, a ressurreição de Cristo (Mc 16). Apesar de o jovem mensageiro lhes ter pedido que transmitissem a boa nova aos discípulos, “*elas nada contaram a ninguém, pois tinham medo*” (Mc 16, 8). Segundo a interpretação dada pelo teólogo nicaraguense,

aquele misterioso silêncio mostra quão difícil foi e ainda é o caminho para a fé e para o anúncio da ressurreição de Jesus. Aquelas mulheres são testemunhas de uma fé que não conseguem entender e exprimir plenamente. O seu silêncio ilustra como a experiência pascal é uma realidade que transcende o conhecimento do homem e as suas capacidades para explicá-la racionalmente. A fé pascal é essencialmente encontro com Jesus Ressuscitado, um encontro que nunca se pode exprimir plenamente com palavras.⁹⁵²

Como já nos havia sugerido Jankélévitch, o silêncio que se entrelaça ao divino não só se encontra na esfera do humano. O belo Salmo 19 (18), associado por Agostinho ao episódio da traição de Judas, evoca um silêncio cósmico, que em muito dista do “silêncio eterno desses espaços infinitos” de Pascal.

Os céus narram a glória de Deus
e o firmamento anuncia a obra de suas mãos.
Um dia ao outro dia comunica sua mensagem,
uma noite a outra noite transmite a notícia.

⁹⁵¹ Elisabete da Trindade. *Scritti*. Roma: Postulazione Generale dei Carmelitani Scalzi, 1967. p. 647. Último retiro. Oitavo dia. apud S. J. Báez (2011: 96). A passagem citada pela beata carmelita encontra-se no Salmo 65, 2.

⁹⁵² S. J. Báez (2011: 175).

Não há linguagem, não há palavras,
não se escuta nenhum som,
no entanto por toda a Terra se difunde a sua voz
e aos confins da Terra as suas palavras (Sl 19, 2-5).⁹⁵³

A voz silenciosa não é vazia, expressa “a glória de Deus”. A fecundidade da mensagem ou notícia inaudível se faz notar tanto por seu conteúdo quanto por seu modo de transmissão. Báez observa que o par de verbos utilizado pelo salmista no original hebraico, *nb^e* e *hwh*, correspondente às ações de “transmitir” e “comunicar”, “sugere a imagem de um jato cheio de sentido e de maravilha, de algo que jorra com entusiasmo e que, de modo incessante, passa de um dia para o outro, de uma noite para a outra”⁹⁵⁴.

Segundo o teólogo, o fato de tal mensagem não possuir som perceptível estaria ligado ao caráter oculto, ou melhor, semioculto, de Deus. Somente pela fé torna-se possível reconhecer, a partir da magnificência do firmamento e da Criação, a presença silenciosa do Criador. Assim, há uma espécie de consonância entre o silêncio do louvor cósmico e a natureza divina, que, para nós, também é silêncio. Encontra-se aí mais um motivo para a atitude silenciosa do fiel diante d’Aquele que não só se coloca acima da linguagem humana, mas é “um mistério envolvido em silêncio desde os séculos eternos” (Rm 16, 25). Este ponto nos é confirmado novamente por Angelus Silesius, que indaga: “Acreditas, pobre homem, que o grito de tua boca / Seja o louvor adequado para a divindade silenciosa?”⁹⁵⁵

Poderíamos citar outros exemplos, para além do contexto bíblico e da mística cristã, em que os silêncios indizível e inefável aparecem. Musicado por Schubert, o poema *Meeres Stille*, de Goethe, evoca cenário dominado pela estaticidade: águas que não se movem, ventos que não sopram. À ausência de mudança e de movimento corresponde a ausência de som, gêneros de privação que já se encontram entrelaçados no substantivo

⁹⁵³ Tradução de S. J. Báez (2011: 127-128).

⁹⁵⁴ *Op. cit.* 128-129.

⁹⁵⁵ A. Silesius (2005: 89).

*Stille*⁹⁵⁶. O silêncio-imobilidade descrito pelo texto poético⁹⁵⁷ coloca-nos no extremo oposto do inefável jankélévitchiano: simula a cessação da *durée* e a estagnação da vida, prenuncia a morte e provoca o pânico.

*Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite
Reget keine Welle sich.*⁹⁵⁸

A fim de exemplificar o silêncio inefável reconhecido fora da tradição cristã, mas ainda assim vinculado ao âmbito místico, selecionamos dois poemas de Rumi. No desfecho do primeiro deles, *Um peixe sedento*, o leitor tem acesso à sensação que costuma invadir o poeta ao concluir seus textos: “Sou tomado por um grande silêncio, / e me pergunto por que em algum momento / pensei em usar a linguagem.” Assim como Plotino, autor que também serve de fonte para a mística sufi, Rumi descobre, após percorrer o caminho da palavra, uma realidade mais plena, identificada como “verbo mudo”, *logos siópon*⁹⁵⁹. No segundo poema, *O ar da noite*, verificamos que o silêncio transbordante pode ser partilhado intersubjetivamente. Em contato silencioso com uma alma de rica interioridade, uma das personagens do texto afirma: “uma linguagem para além da alegria

⁹⁵⁶ A ligação entre quietude e estaticidade não se faz notar apenas nas línguas germânicas, como no alemão e no inglês (*still, stillness*). Também o verbo hebraico *dmm*, relacionado ao já mencionado substantivo *dûmâ*, “pode exprimir tanto o silêncio quanto a imobilidade” [S. J. Báez (2011: 43)].

⁹⁵⁷ É interessante observar que este aspecto do poema não é de todo verificado na canção de Schubert. Apesar de utilizar andamento lento e criar atmosfera homogênea, o compositor contraria harmonicamente a ideia de imobilidade ao percorrer, numa só página de música, uma série de regiões tonais!

⁹⁵⁸ “Uma profunda imobilidade reina sobre as águas, / parado, o mar repousa, / e, inquieto, o marinheiro observa / a lisa superfície que o circunda. / Nenhum sopro de nenhum lado! / Um silêncio de morte medonho! / Na enorme amplitude / nenhuma onda se move.” Goethe. *Meeres Stille*.

⁹⁵⁹ Esta expressão, utilizada no tratado *Da contemplação* (Enéadas III, 8, 6), é citada por Jankélévitch em 1983: 181.

e da tristeza começa a jorrar do *meu* peito”⁹⁶⁰. Graças à intimidade que parte do silêncio, abre-se uma “janela” entre as almas, o que lhes permite não só se conhecerem e se reconhecerem, mas também se confundirem, “misturando o ar da noite de nossos seres”⁹⁶¹.

Após esta listagem de exemplos, seria interessante mencionar que, antes de Jankélévitch, o confronto entre os silêncios indizível e inefável já havia sido tematizada pela teoria da arte. Sem empregar a terminologia jankélévitchiana, Wassily Kandinsky distingue, em *Do espiritual na arte* (1912), o branco do negro, comparando-os a duas modalidades opostas de silêncio, vinculadas, respectivamente, à fecundidade e à esterilidade. Segundo o abstracionista russo,

essas cores, o branco e o preto, já foram definidas em geral. No fundo, o branco, que é muitas vezes considerado uma *não-cor*, sobretudo depois dos impressionistas, “que não veem branco na natureza”, é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se dissiparam. Esse mundo paira tão acima de nós que nenhum som nos chega dele. Dele cai um silêncio que se alastra para o infinito como uma fria muralha, intransponível, inabalável. O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. É um ‘nada’ repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um ‘nada’ antes de todo nascimento, antes de todo começo. Talvez assim tenha ressoado a Terra, branca e fria, nos dias da época glacial.

Como um ‘nada’ sem possibilidades, como um ‘nada’ morto após a morte do Sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o *preto*. O que na música a ele corresponde é a pausa que marca um fim completo, que será seguida, talvez, de outra coisa – o nascimento de outro mundo. Pois tudo o que é suspenso por esse silêncio está acabado para sempre: o círculo está fechado. O preto é como uma fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta. É como o silêncio no qual o corpo entra após a morte, quando a vida consumiu-se até o fim.⁹⁶²

⁹⁶⁰ Rumi (1995: 31). Neste caso, o inefável corresponde a uma indeterminação de afetos, o que aproxima o silêncio ao “*espressivo inexpressivo*” musical.

⁹⁶¹ *Ibidem*.

⁹⁶² W. Kandinsky (1996: 95-96).

Observamos, nesta passagem, que o silêncio nos aproxima de alguns temas e áreas trabalhados ao longo da tese. Além de ressaltar como a imagem da privação é capaz de representar a indeterminação rica ou vazia de possibilidades, ou seja, o *mé on* ou o *ouk on*, o silêncio encontra-se com a experiência musical, evoca o momento da origem.

Apesar de o artista empregar o preto e o branco em referência aos dois níveis opostos de silêncio e de “ser”, teríamos respaldo teórico para ilustrar esta mesma oposição recorrendo a uma só dessas “tonalidades”. De acordo com a teoria das cores, pela síntese subtrativa, ou seja, pela compreensão da cor como pigmento da substância material, o preto é a mistura de todas as cores, enquanto o branco é a ausência de todas elas. As posições se invertem quando temos por base a mistura aditiva, ou seja, quando consideramos a cor como resultado do reflexo da luz não absorvida por determinado objeto. Assim, o vazio ou a lacuna (*blank*) de cores é, em determinado modelo, o negro (*black*) e, em outro, o branco (*blanc*). Esta consideração é importante ao nosso estudo, pois legítima, sob outra perspectiva, o emprego do negro – e também de uma única realidade, a noite, a escuridão ou as trevas – como imagem apta a nos aproximar ora do indizível (absoluta ausência), ora do inefável (reunião de todas as possibilidades). Tal emprego pôde ser observado na seção I.3.5, em referências às místicas sufi e cristã. No entanto, vale notar que o negror correspondente a esses dois níveis antitéticos aparece associado, naqueles contextos, a termos que nos permitem distinguir suas conotações contrastantes. A “luz negra” e a “negra escuridão transluminosa”, na qual brilha o divino mistério, opõem-se ao “negro absoluto” e “não qualificável”, assim como ao “negror sem luz”. Algo semelhante ocorre em relação à noite: inefável quando se revela como “noite transparente” ou “luminosa”, indizível quando descrita como “noite negra da morte”.

A referência à ligação entre as cores e os níveis de inexpressabilidade nos leva a abrir breve parêntese a fim de apresentar dois exemplos que ilustram a tentativa de “traduzir”, por via pictórica, a escuridão estéril e a noite iluminada. Neles não encontraremos a oposição cromática estabelecida por Kandinsky entre o preto e o branco, mas sim entre o preto e também o cinza, por um lado, e o azul profundo, por outro.

O primeiro exemplo nos é dado pelo díptico *A Criação do mundo*, de Hieronymus Bosch, que compõe o painel externo de *O jardim das delícias terrenas*. Tudo indica que a obra pretende retratar o terceiro dia da criação, em que a vegetação passa a recobrir o planeta, porém sem a iluminação do Sol, da Lua e dos demais astros noturnos. As tonalidades selecionadas pelo artista mostram-se condizentes com o ambiente evocado. O cinza alude à indeterminação da obra divina apenas começada, enquanto o negro sugere, como para Kandinsky, “um ‘nada’ sem possibilidades”, o inexistente (*ouk on*), a “atmosfera” absolutamente vazia da qual partiu a Criação.⁹⁶³ Atmosfera cujos vestígios ainda permanecem na noite que antecede o quarto dia. Ao abordar o estado “remanescente das trevas”, Bosch lida com o paradoxo articulador da tese, porém em muito ampliado. Em lugar de evocar a noite natural, com suas privações relativas, o artista se dirige a um “momento” que, anterior à presença humana, se encontra fora da experiência possível e se identifica, particularmente, ao âmbito do não-ser.

⁹⁶³ Segundo Schelling, em *Darstellung des philosophischen Empirismus*, estaríamos autorizados a compreender a *creatio ex nihilo* como evento capaz de partir tanto do nada como *ouk on*, quanto do nada como *mé on*. Sustenta a segunda possibilidade a hipótese de que a *materia informis* seja “o fundamento da criação formada” [W. J. Schelling (1950: 309)], imagem que, como vimos, aparece explicitamente no livro da Sabedoria. Já a favor da primeira possibilidade, Schelling destaca que “na passagem bíblica principal, da qual se deduz o dogma da criação do nada, é usado realmente *ouk on* e não *mé on*” [W. J. Schelling (1950: 308)]. É provável que a passagem bíblica citada pelo filósofo seja 2Mc 7, 28, que serve de apoio para a teoria da criação *ex nihilo*. Além deste ponto de ordem textual, costuma-se aceitar que “absolutamente nada, nem mesmo nenhum *mé ón*, nenhum ser simplesmente não existente – de fato, nenhuma potência, seja no Criador, seja fora dele, pode preceder a criação completamente livre” (Ibidem). É importante observar que a própria distinção entre as duas modalidades de não-ser, retomada por Jankélévitch, é desencadeada, no ensaio de Schelling, justamente pelo problema da *creatio ex nihilo*.

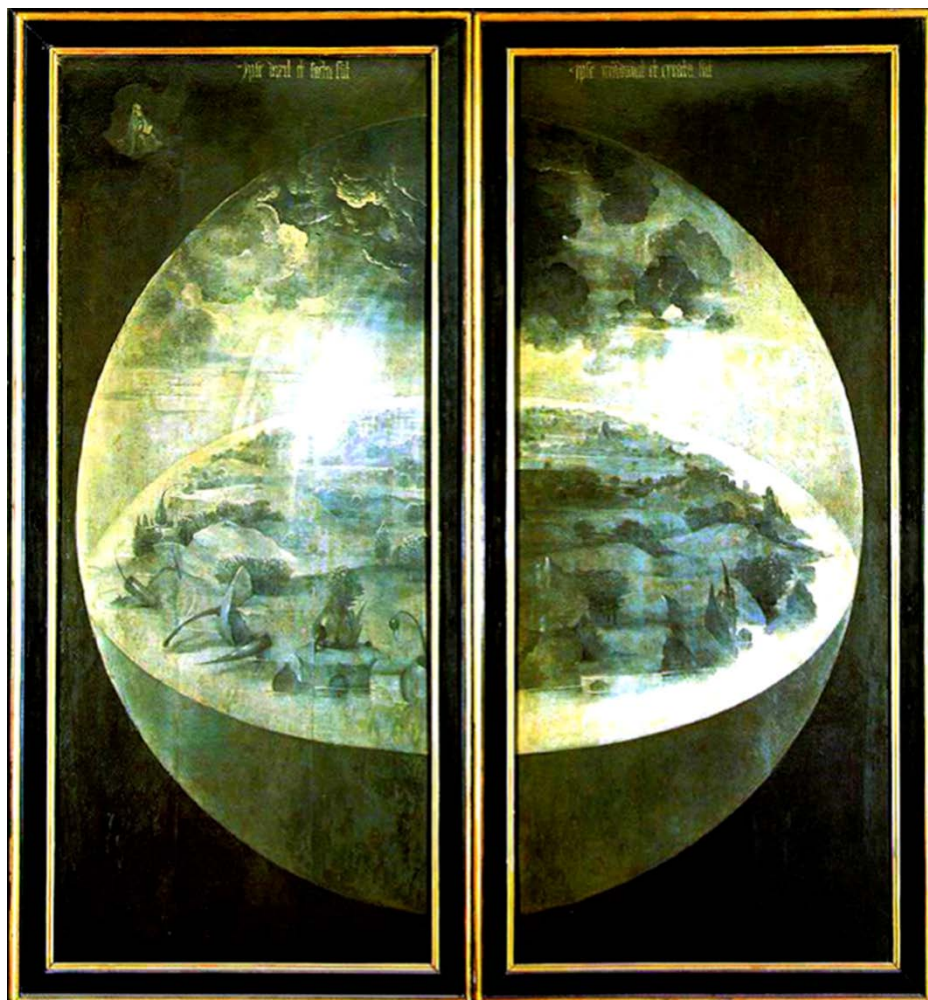


Figura 5 Hieronymus Bosch. *Díptico: A criação do mundo* (1504). O negro e o cinza como aproximação ao indizível: o paradoxo da representação do negativamente irrepresentável.

O segundo exemplo, do séc. XV, é uma iluminura de Sano di Pietro. Nela, o pintor e ilustrador retrata *Deus criando as estrelas*, ou seja, o quarto dia da Criação. A escuridão, ao ser apresentada com a máxima beleza do cosmo (*"stellarum eximia et maxima pulchritudo"*), afasta-se da esfera do indizível. A noite passa a participar da luz e, mais que isso, a manifestá-la de maneira toda especial. Enquanto a luz diurna nos permite ver os objetos por ela iluminados, a escuridão noturna nos permite contemplar os próprios focos de luz, que se escondem ou não se sobressaem devido ao excesso da luminosidade solar.

Alguns destes focos, os astros, reduzem o negror do céu noturno⁹⁶⁴, aspecto observado pela pintura medieval, na qual a noite “não é representada em negro, mas em azul. Um azul escuro, mas um azul que se distingue claramente do negro.”⁹⁶⁵ Um azul que conduz para o mistério relativo não mais ao vazio, mas a uma realidade que, embora inacessível, se revela profusamente “povoada”.



Figura 6 Sano di Pietro (1406-1481). Deus criando as estrelas. *Illuminura*, inicial “O”. A noite azul e luminosa como realidade afastada do indizível.

⁹⁶⁴ Esta observação contradiz a passagem de *Quelque part dans l’inachevé*, citada no capítulo II.5, na qual o filósofo afirma que as sonoridades infinitesimais emitidas no ambiente noturno “não rompem o silêncio, mas o tornam, ao contrário, mais silencioso, assim como as estrelas, longe de embranquecer o céu noturno, tornam a noite mais negra e profunda” [V. Jankélévitch (1978: 190)]. Trata-se, naturalmente, de consideração poética, imprecisa sob o ponto de vista científico. Se a incidência de um feixe de luz sobre determinada área de uma tela barroca ressalta a escuridão circundante, os astros, quando em evidência, só poderiam clarear o céu noturno, graças ao modo pelo qual sua luminosidade é emitida. Não obstante, cabe ressaltar que a primeira parte da comparação estabelecida pelo filósofo se mostra mais exata que a segunda, ao menos no que se refere à dinâmica da percepção. Em certa medida, precisamos, paradoxalmente, dos ruídos mínimos da natureza noturna para assim reconhecer a magnificência do silêncio que os envolve.

⁹⁶⁵ J. Verdon (1998: 137).

Após esta pequena digressão, retomemos o tema do silêncio. Constatamos sua afinidade com a noite, na medida em que também ele se oferece como representante dos polos do indizível e do inefável. Como já observamos ao longo do nosso estudo, estes polos se referem a um impedimento expressivo que possui relação com um estatuto ontológico. A inexpressabilidade negativa é própria ao registro do não-ser, do “nada (*rien*) equivalente ao zero”⁹⁶⁶. Enquanto isso, a inexpressabilidade positiva, ao menos quando diz respeito ao Absoluto inefável, é própria ao “ser” cuja “fecundidade e plenitude”⁹⁶⁷ faz dele um nada (*néant*) inesgotável⁹⁶⁸, na terminologia de Silesius, um “Sobrenada” (*Surrien*). Assim, entre a noite e o silêncio observa-se certo paralelismo quanto à classificação ontológica. Este paralelismo é reforçado por um aspecto já tratado no capítulo II.5. Tanto a noite quanto o silêncio podem corresponder ao que seria, de acordo com a leitura jankélévitchiana do pensamento do último Schelling, um terceiro nível de “ser”, descrito como um nada parcial ou relativo.

Como verificamos, esta modalidade de não-ser abrange experiências que nos aproximam, mas não equivalem, à absoluta privação. Dentre estas, destacam-se a noite e o silêncio. Do mesmo modo que “*por oscura que una noche sea, todavía se ve algo*”⁹⁶⁹, por mais silencioso que seja um ambiente, algo nele ainda poderá ser ouvido. A relatividade do silêncio passível de experimentação é confirmada por marcante episódio da vida de John Cage, narrado pelo próprio compositor em uma das noventa histórias que compõem sua conferência *Indeterminacy*.

⁹⁶⁶ V. Jankélévitch (1988: 228). No capítulo de *O silêncio primordial* dedicado a “O silêncio matemático”, Santiago Kovadloff confirma a correspondência entre o zero e o inexprimível/incognoscível de caráter negativo. Segundo o escritor argentino, o zero “é o campo do impossível; o insondável campo do impossível”, “aquilo que não pode ser; que não pode aceder ao ser” [S. Kovadloff (1993: 102)]. É interessante observar que o zero, como o negro para Kandinsky, se encontra associado para Kovadloff ao silêncio indizível, “silêncio sem atributos” (*Op. cit.* 104), “intransponível” (*Op. cit.* 109). Além disso, o zero nos coloca problema semelhante àquele contido na proposta de representação da noite do não-ser: pensá-lo e formulá-lo implica paradoxo, pois, como sintetiza Alain Badiou, é “signo que carece de sinais” (*Ibidem*).

⁹⁶⁷ V. Jankélévitch (1988: 228).

⁹⁶⁸ Esta mesma distinção terminológica pode ser verificada em outras obras do filósofo francês. A aproximação ao nada fecundo pelo termo *néant* ocorre em *La mort*, em referência ao “caos cosmogônico de Hesíodo” [V. Jankélévitch (1966: 74)], ao estado “no qual germinam as virtualidades de um mundo futuro” (*Op. cit.* 65), passagem citada no primeiro capítulo da tese). Enquanto isso, o nada absoluto como *rien*...

⁹⁶⁹ João da Cruz (2000: 223). *Subida do Monte Carmelo*, livro II, cap. 1, § 3.

Foi logo depois de chegar a Boston que entrei na câmara anacoica da Universidade Harvard. Todos que me conhecem também conhecem este episódio. Narro-o constantemente. De qualquer modo, naquele quarto silencioso, ouvi dois sons, um agudo e outro grave... Em seguida, perguntei ao engenheiro responsável por que, se o quarto era tão silencioso, eu escutava dois sons. Ele disse: “Descreva-os”. Assim o fiz. Ele concluiu: “O som agudo era o seu sistema nervoso em operação. O mais grave era o seu sangue em circulação”.⁹⁷⁰

Por este depoimento e pelas considerações que o precedem, constatamos algumas semelhanças no que tange nosso modo de experimentar, compreender e valorizar o silêncio e a noite. Uma vez estabelecida a aproximação entre estes dois temas, poderíamos entrelaçá-los a um terceiro elemento, o auditivo-musical? Responderemos esta questão de forma sucinta, recapitulando alguns pontos até aqui trabalhados.

Enfatizamos, no capítulo II.5, que a noite é capaz de criar um espaço escuro e silente, particularmente favorável ao exercício fino e atento da escuta. No presente capítulo, a estética jankélévitchiana nos mostrou que o silêncio, além de se vincular, por um processo natural, à potencialidade auditiva, também se aproxima da própria música, concebida como “silêncio das palavras” ou como “silêncio de todos os outros barulhos”⁹⁷¹. Se, de acordo com Jankélévitch, o “barulho da noite” equivale, em certa medida, ao “barulho do silêncio”⁹⁷², poderíamos dizer que música e noite se correspondem não só como modalidades de privação (privação de palavras ou de luz), mas como “modalidades” de silêncio. Contudo, verificamos que tal correspondência somente se efetua quando o silêncio se constitui como pausa poética sobre o contínuo prosaico. Ao assumir a posição oceânica, isto é, ao aludir ao nível meônico, ele passa a se contrapor à manifestação sonora que o recobre. Como já mencionamos em nosso trabalho, “a palavra criadora”⁹⁷³ que, muitas vezes, emerge em cenário obscuro já é uma espécie de luz ou de introdução à luz.

⁹⁷⁰ John Cage. *Indeterminacy*, 6. [on-line].

⁹⁷¹ V. Jankélévitch (1983: 172).

⁹⁷² “O barulho da noite que transcreve Bartók não é o barulho do silêncio?” *Op. cit.* 189.

⁹⁷³ V. Jankélévitch (1978: 187).

Resta agora indagar se a música também se presta à mesma classificação ontológica ou aos mesmos graus de inexpressabilidade identificados na noite e no silêncio, fator que acentuaria a aproximação entre estes três elementos. Um paralelismo tão exato quanto aquele que se observa entre a privação da luz e a privação do som não se repete no campo musical. A nosso ver, isto ocorre em razão de a música, considerada em sua dimensão acústica, não estar diretamente vinculada a uma experiência privativa.⁹⁷⁴ Quando uma composição é executada em determinado ambiente, este não se esvazia, muito pelo contrário, enriquece-se de novos estímulos sensíveis. Deste modo, o fenômeno musical se afasta do regime do não-ser, seja este absoluto ou relativo.

Entretanto, como bem nota Jankélévitch ao início de *La musique et l'ineffable*, em diferentes momentos da cultura ocidental foram atribuídas à música características próprias ao registro do indizível. Não ao indizível da esterilidade ou do não experimentável, mas ao indizível do que não possui consistência ontológica, da pura sedução, do mal, do ininteligível. De acordo com o filósofo, também representam a inexpressabilidade negativa os “sortilégios maliciosos”⁹⁷⁵ e a “magia negra”⁹⁷⁶, que operam não por encantamento (*enchantement*) ou pelo *charme*, mas por encantação (*incantation*) e por enfeitiçamento (*envoûtement*). Por meio desta distinção, Jankélévitch sugere que cada um dos polos do inexprimível conta com um modo específico de persuadir. Assim, quando compreendida como “a mais vã das aparências”⁹⁷⁷, como canto sedutor e maléfico emitido pelas “sereias do nada”⁹⁷⁸, a música se aproxima à indizibilidade.

Certamente não é esta a compreensão do próprio filósofo, que apenas constata sua presença em nosso imaginário. Ao ser interpretada como a arte do inefável e do

⁹⁷⁴ Verificaremos na seção II.8.2 que a música poderia manifestar, em alguns casos, uma espécie particular de privação, a privação do logos, fator que contribuirá especialmente para a suspeita a ela dirigida.

⁹⁷⁵ V. Jankélévitch (1983: 159).

⁹⁷⁶ *Op. cit.* 160.

⁹⁷⁷ *Op. cit.* 9.

⁹⁷⁸ *Op. cit.* 10.

charme du charme, a música não poderia atuar como encantação.⁹⁷⁹ Segundo Jankélévitch, sinalizam tal impossibilidade algumas obras que, apesar de lidarem com o feitiço em seus libretos ou programas (*L'Enfant et les sortilèges* e “Entretiens de la Belle et de la Bête”, da suíte *Ma mère l'oye*, ambas de Ravel; *El amor brujo*, de Manuel de Falla), acabam por eliminar o sortilégio em seu desfecho, dando ao encantamento a última “palavra”⁹⁸⁰. Sob essa óptica, o texto extramusical parece inclinar-se ao regime da expressão artística pela qual nos é apresentado.

Introduz-se aqui um ponto de extrema importância para nosso estudo. O elo entre noite, silêncio e música se intensifica no momento em que esta última também se encontra sujeita à oscilação entre o indizível e o inefável, oscilação especialmente favorecida pela atmosfera ambígua que circunda o fenômeno musical.

⁹⁷⁹ Este ponto em particular impediria a identificação entre o não-sei-quê musical e a categoria do dionisíaco, que comporta certo grau de irracionalidade, desmesura, violência e inconsciência. É importante acrescentar que a recusa à música como modo de encantação por Jankélévitch parece estar ligada à sua compreensão da arte sonora como fruto da cultura, aspecto que abordaremos no tópico II.8.2.2. Assim, nessa perspectiva, apenas os sons infra-humanos, como os cantos sedutores de personagens mitológicas, poderiam representar a esfera da encantação e do enfeitiçamento.

⁹⁸⁰ Cf. V. Jankélévitch (1983: 159-160).

8 Fenômenos ambíguos

- Os fenômenos mais interessantes da vida – replicou ele – têm provavelmente sempre esse aspecto duplo de passado e futuro; talvez sejam sempre progressivos e regressivos ao mesmo tempo. Revelam a ambiguidade da própria vida.

Thomas Mann. *Doutor Fausto*. Cap. XXII.⁹⁸¹

Ao analisar o tema do silêncio, descobrimos que este pode se manifestar como pertencente ora à esfera do indizível, ora à esfera do inefável. Vimos também que tal oscilação, à qual a noite e a música se encontram igualmente sujeitas, sugere a presença de certa ambiguidade nessas realidades (ou, ao menos, de uma ambiguidade na leitura que delas fazemos).

A fim de dar sequência à temática abordada no capítulo anterior, partiremos do silêncio nosso percurso pelos fenômenos ambíguos. Nessa primeira seção, buscaremos, por meio de alguns exemplos bíblicos, reconhecer as causas da ambiguidade atribuída à ausência de sons ou de palavras. Na segunda seção deste capítulo, dedicar-nos-emos especificamente à arte musical, cuja ambiguidade pode ser inferida por diferentes motivos. Além da imprecisão semântica, compartilhada com o silêncio e em grande medida responsável pela oscilação entre o indizível e o inefável, a música possui algumas características específicas no modo em que se estrutura e se organiza, fator que nos permite, sob novo ângulo, identificá-la como fenômeno ambíguo. Em razão de implicar maior grau de complexidade e de se referir a um de nossos principais focos de estudo, examinaremos, de maneira mais aprofundada, a ambiguidade que envolve a arte sonora. Investigaremos, primeiramente, suas causas teóricas, para, em seguida, avaliar seus “sintomas”, ou seja, suas possíveis repercussões em nossas apreciações e valorizações do fenômeno musical. A terceira seção nos deslocará do campo da arte e da cultura à

⁹⁸¹ T. Mann (2000: 273).

natureza. Tentaremos, nessa etapa, compreender de que forma a noite se revela ambígua, distinguindo-a de outro período do dia também associado à ambiguidade pelo pensamento jankélévitchiano: o crepúsculo. Esboçada tal distinção, que não foi considerada pelo filósofo francês, voltaremos à música na última seção deste capítulo, na qual avaliaremos se o ambíguo musical corresponderia mais propriamente ao ambiente crepuscular ou noturno.

O estudo dos fenômenos ambíguos exigirá, em alguns momentos, a elucidação do conceito de ambiguidade, explorado tanto pela filosofia quanto pela teoria psicanalítica. Estes momentos de análise e distinção conceitual permearão não só o presente capítulo (seções II.8.1 e II.8.3), como também o seguinte, que, como verificaremos, se conecta com este ao se dirigir ao feminino, outro privilegiado exemplo da ambiguidade.

8.1 A ambiguidade do silêncio

Ao não delimitar conteúdo referencial preciso, o silêncio revela-se ambíguo, a ponto de ser interpretado como expressão infra ou suprracional. Tais interpretações opostas, acompanhadas por reações também opostas, costumam se verificar não só no silêncio, mas em outros fenômenos que, apesar de percebidos como ambíguos, não o são necessariamente. Em certos casos, algo nos parece ambíguo porque não temos acesso ao seu núcleo, porque não o experimentamos de fato. Se o conhecêssemos verdadeiramente, se identificássemos seus atributos e predicados, a escuridão que envolve sua configuração por ora indeterminada, capaz de admitir diversas e contrastantes possibilidades, poderia ser dissipada. Em outros contextos, parece-nos ambíguo o fenômeno que não se presta a classificações, que não se encaixa nas categorias e disjunções às quais geralmente recorremos a fim de conhecer e reconhecer o que nos cerca.

Verifiquemos, inicialmente, de que modo a característica da ambiguidade, já abordada em relação à música em nossa revisão da estética musical jankélévitchiana, é

partilhada pelo silêncio. Um exemplo bíblico, extraído do primeiro livro de Samuel (1Sm 1,5-15), ilustra este aspecto, que, como veremos, possui estreita relação com certas interpretações do fenômeno musical.

Ana encontra-se imersa em profunda angústia. É uma das duas mulheres de Elcana e, apesar de ser a preferida, sofre ao ver-se humilhada, devido à sua esterilidade, pela rival Fenena. Numa das peregrinações anuais, realizada por sua família, ao santuário de Silo, Ana se levanta e, “na amargura de sua alma” (1Sm 1,10), dá início a uma oração silenciosa, que é expressão do seu próprio choro. Após esta primeira reação, Ana dirige a palavra ao Senhor, pedindo-lhe um filho homem. Caso seu pedido seja atendido, promete consagrá-lo “a lahweh por todos os dias da sua vida” (1Sm 1,11). Num terceiro momento, descrito como um prolongamento da oração, as palavras de Ana cessam. É quando o sacerdote Eli que, desde o início, se encontrava “no limiar da porta da casa de lahweh” (1Sm 1,9), nota, ao observar a boca de Ana, que ela “apenas murmurava: seus lábios se moviam, mas não se podia ouvir o que ela dizia” (1Sm 1,12-13). Eli a repreende com severidade e interpreta a atitude de Ana como resultado de uma suposta embriaguez. Ana então responde: “Não, meu senhor, eu sou uma mulher atribulada; não bebi vinho nem bebida forte: derramo minha alma perante lahweh” (1Sm 1, 15).

Destaquemos alguns aspectos deste episódio, vinculados aos temas da nossa pesquisa. Nele encontramos a presença de uma oração, que parte do choro e conclui com uma espécie de balbuciar inaudível. Excluindo o pedido verbal, referencial, pela geração de um filho, que marca a etapa intermediária da oração, todo o restante dela é realizado sem o recurso da palavra.

Com base em nosso estudo sobre o inexprimível, poderíamos pensar que a angústia, a fé ou o desejo de maternidade experimentados pela personagem sejam tão intensos, que a palavra se mostra pequena, insuficiente, como meio de comunicação para esses sentimentos. Estabelece-se aqui possível divergência em relação ao pensamento jankélévitchiano. Nosso autor menciona a metáfora do “balbuciar”, empregada por João da Cruz, como um modo de expressão frente ao que ultrapassa o logos. Tanto no *Cântico*

Espiritual quanto na filosofia jankélévitchiana, o “balbuciar”, vinculado ao “no-sé-qué”, é fruto do esforço de quem deseja comunicar o contato com uma realidade fecunda, seja ela compreendida como as “grandezas de Deus”, seja como o inefável imanente.

Assim é esta divina eternidade de um quarto de hora chamada *Balada em fá susenido*, de Gabriel Fauré. Os gramáticos, historiadores, estetas jamais terminarão de comentar sua sintaxe e implicações. Nestes casos, é, sem dúvida, a palavra de São João da Cruz aquela que mais convém: a respeito dessa obra de encanto (*charme*) e inexistência, desse sortilégio bergamasco que nos persuade, adormece o sofrimento, inspira o amor e sussurra ao pé do ouvido, quando a tarde cai, a respeito desse *presque-rien* só se pode falar como falamos a respeito do *presque-rien* sobrenatural, isto é, “balbuciando”, *balbuciendo*.⁹⁸²

Por outro lado, a cena descrita pelo livro de Samuel manifesta a possibilidade de também uma experiência negativa – o sofrimento causado pela humilhação, a incompreensão diante das desigualdades da vida – requisitar um modo de expressão que “exceda” a palavra.

De qualquer modo, o episódio bíblico estabelece um vínculo entre atitudes não verbais (choro, balbuciar inaudível) e intensas experiências emocionais e espirituais. É esta intensidade que exige de Ana uma manifestação, um “derramamento” ou “escoamento”⁹⁸³, que dê vazão ao experimentado. Como costuma ocorrer na mística, torna-se necessário exprimir⁹⁸⁴, ainda que muito aproximadamente, o que é vivido com tamanha força e efetividade. Neste caso, a expressão do inexprimível – que aqui é expressão do “coração”, ou seja, da totalidade do sujeito – dirige-se ao Absoluto.

⁹⁸² V. Jankélévitch (1980a: 53). Também em *La musique et l'ineffable*, o balbuciar é transposto da experiência mística à experiência estético-musical: “Deve-se, portanto, perdoar o ouvinte do *Andante spianato* caso ele não saiba como agradecer ou colocar-se em pé de igualdade com aquilo que experimenta, caso ele celebre de modo desmedido aquilo que excede toda a celebração: pois só balbuciendo pode-se abordar o inefável – ‘*balbuciendo*’, como já dizia João da Cruz.” Jankélévitch (1983: 125).

⁹⁸³ Esta reação é expressa, em 1Sm 1, 15, pelo verbo hebraico *špk*, traduzido como “derramar” pela Bíblia de Jerusalém, mas que também significa “desafogar-se”, “verter”, “fundir”, “derreter”. Cf. S. J. Báez (2011: 98).

⁹⁸⁴ É curioso observar como o próprio verbo “exprimir” já traz consigo a imagem do “derramamento” de algo que se encontra contido num objeto. Assim nos ensina Gilson: “Originalmente, exprimir significa ‘espremer’, isto é, ‘comprimir ou apertar para extrair o suco, o líquido’. Daí o sentido se estendeu a toda a ação de extrair o conteúdo de um objeto. É neste sentido que se aplica à linguagem. Porque é invisível, estima-se que o pensamento se esconde no interior do homem, isto é, na sua cabeça; o objeto da linguagem, pois, seria extrair, manifestar e comunicar este pensamento.” E. Gilson (2010: 77).

Mas é interessante notar que a passagem do livro de Samuel não narra apenas a relação entre Ana e o Senhor. Encontra-se no santuário o sacerdote Eli, que contempla, em sua exterioridade, a prece feita pela mulher angustiada. A ausência de palavras que se associem ao movimento dos lábios de Ana não permite ao observador definir com precisão o *conteúdo* e a *causa* de sua oração. A predominância do sentir sobre o dizer é interpretada como indício de desmedida, de uma entrega à irracionalidade, de embriaguez. Se aceitarmos a presença de estruturas recorrentes no imaginário universal, poderíamos identificar, na interpretação e na repreensão de Eli, o temor frente a uma atitude que se aproxima do dionisíaco. E esta aproximação se reforça quando constatamos o vínculo, estabelecido na narrativa, entre uma personagem do sexo feminino, particularmente susceptível às influências dionisíacas, e uma reação que a razão é incapaz de decodificar.

Não obstante, o sacerdote, representante de uma cultura que se orienta pela palavra, equivoca-se em sua interpretação. O equívoco é resultado da própria ambiguidade do contexto, inscrito fora do campo verbal. No episódio narrado, a ambiguidade se resolve pelas palavras de Ana, que esclarecem – parcialmente⁹⁸⁵ – o motivo daquele modo de oração. A personagem não se encontra embriagada, sua atitude expressa a entrega consciente de toda a sua interioridade ao Senhor.

Este exemplo mostra-nos a possibilidade de se aplicar duas interpretações ou valorizações opostas a uma *mesma* experiência não-verbal.⁹⁸⁶ Neste episódio, a ambiguidade se dissolve com a explicação de Ana: o sacerdote constata sua lucidez, percebe seu sofrimento e, por fim, a abençoa. No entanto, nem sempre é possível

⁹⁸⁵ Naquele momento, a personagem não justifica, ao seu interlocutor humano, o porquê de seu sofrimento e do “derramamento” de seu coração a Deus. Limita-se a dizer a Eli: “é porque estou muito triste e aflita que tenho falado até agora” (1Sm, 16). Somente em seu retorno ao templo de Silo, para consagrar o filho gerado a lahweh, Ana revela ao mesmo sacerdote: “eu sou aquela mulher que aqui esteve contigo, orando a lahweh. Eu orava por este menino, e lahweh atendeu à minha súplica” (1Sm 1, 26-27).

⁹⁸⁶ Vale destacar que a ambiguidade se define como a própria duplicidade ou multiplicidade gerada pelo “mesmo”. Segundo Umberto Eco, responsável pelo verbete “ambiguidade” da *Enciclopedia Filosofica*: “a lógica formal considera ambíguo aquele termo que sob uma idêntica expressão possui um duplo sentido ou aquela construção lógica cujo nexos sintático justifica interpretações diversas ou opostas”. V. Melchiorre, org. (2006: 335).

desfazer a ambiguidade do que se encontra fora do plano referencial. E este “encontrar-se fora” leva-nos, quase automaticamente, a interpretar o ambíguo ora num território *aquém* ora num território *para além* da racionalidade.

O Antigo Testamento também nos apresenta, já em suas primeiras linhas, outro silêncio dotado de ambiguidade. Trata-se do silêncio que marca o início dos tempos, associado à privação da luz e à imobilidade do que ainda não se encontra sujeito à temporalidade. O silêncio do negro, do nada e do vazio é, simultaneamente, o “local” onde paira o espírito de Deus. Este aspecto é curiosamente ressaltado no díptico de Bosch reproduzido no capítulo anterior. Uma pequena imagem de Deus é inserida no canto superior esquerdo da imagem, fora da circunscrição terrestre, na escuridão que, como vimos, possui algo das trevas. Ao constatarmos a presença divina na tenda de trevas (Sl 18, 12) e no sopro destituído da Palavra, seria ainda possível associar a privação luminosa e sonora inicial ao indizível jankélévitchiano, aplicável aos “espaços negros, mudos e desesperantes de Pascal”⁹⁸⁷? Ou, seguindo a interpretação de Báez, deveríamos conceber o silêncio da origem como manifestação do inefável, como imagem que “representa aquele que está além da palavra, sempre inexprimível na inadequação da linguagem humana”⁹⁸⁸?

Confrontamo-nos com um caso insolúvel de ambiguidade. A oscilação quanto à indizibilidade ou à inefabilidade desse “suposto” silêncio deve-se à nossa própria incapacidade de conceber o que foge à experiência possível. Quando “um muro intransponível nos obstrui o acesso” ao mistério de determinada realidade, esta poderá revelar-se não só indizível, mas também inefável, segundo os modelos religiosos, filosóficos ou científicos dentro dos quais a interpretamos.

Não obstante, há um segundo caso em que a ambiguidade também se mostra insolúvel. No contexto do silêncio originário, é provável que este não seja em si mesmo ambíguo. Seria razoável pensar que, se nos fosse revelado o “mistério” do momento

⁹⁸⁷ V. Jankélévitch (1988: 247).

⁹⁸⁸ S. J. Báez (2011: 119).

inicial, descobriríamos nele um “fundo” fecundo *ou* estéril, uma correspondência com o *mé on* ou com o *ouk on*, dissolvendo-se, assim, sua aparente ambiguidade. Esta decorreria da limitação cognitiva do sujeito, uma vez que o objeto de reflexão somente comportaria uma única possibilidade. Já no segundo caso identificado, verificamos estrutura bastante distinta. Não mais estamos diante da disjuntiva indizível/inefável. Constatamos a inefabilidade de determinada experiência, mas não sabemos compreendê-la nem defini-la por outras classificações disjuntivas, como “alto ou baixo”, “externo ou interno”, “luminoso ou escuro”, “sério ou cômico”, etc. E isto não se deveria, como no exemplo do silêncio originário, a não termos acesso ao cerne daquela “realidade”, à qual se aplicaria somente um dos termos que compõem o par de opostos.

Há uma ambiguidade insolúvel na linguagem que corresponde à “ambiguidade” inerente ao significante. Assim nos mostra Ferrater Mora, para quem a identificação desta modalidade de ambiguidade é vista como um dos motivos que autorizam a filosofia (especialmente no séc. XX, devemos completar) a acolher conceitos ou expressões ambíguas.

Considerou-se que se deve evitar (em filosofia) a vaguidade. Se assim é, é preciso evitar também os conceitos ambíguos ou as proposições com significação ambígua. No entanto, foi-se reconhecendo crescentemente que o vago ou o ambíguo pode ser inevitável e até desejável. Isso pode ocorrer de dois modos: ou afirmando-se que um conceito é constitutivamente vago ou ambíguo e que é necessário aceitar esse fato supostamente deplorável, ou enfatizando-se que o caráter vago ou ambíguo do conceito é preferível a seu caráter claro, visto que aquilo que o conceito denota é tão vago e ambíguo quanto o conceito.⁹⁸⁹

Este segundo motivo apresentado por Ferrater Mora – que se aproxima do segundo caso por nós identificado – afetar, especialmente, o discurso místico e sua formulação da imagem noturna. A ambiguidade pode ser valorizada positivamente quando constatamos que sua presença, no nível da expressão verbal e da interpretação de uma realidade, permite o estabelecimento de maior sintonia com o que é expresso e interpretado.

⁹⁸⁹ Ferrater Mora (2000: 104).

Não obstante, chegamos, em nossa pesquisa, a conclusão ligeiramente distinta da posição de Ferrater Mora, quanto a esse gênero insolúvel, mas positivo, de ambiguidade. Seguindo nossa perspectiva, que, como veremos, encontra-se respaldada pela filosofia jankélévitchiana, reformularíamos do seguinte modo o trecho final do parágrafo supracitado: “o caráter vago ou ambíguo do conceito é preferível ao seu caráter claro, visto que aquilo que o conceito denota é, *para nós*, tão vago e insolúvel quanto o conceito.”

Este “para nós” sugere que a ambiguidade não participa propriamente da realidade expressa. Como já dissemos, isto não significa que tal realidade se guie pelo princípio da não contradição, que se componha, em seu núcleo inacessível, de alternativas excludentes. Em algumas circunstâncias, a realidade à qual se pretende aproximar pelo discurso se encontraria para além tanto da disjunção quanto da equivocidade ou da ambiguidade. Assim, ela nos pareceria ambígua em razão dos condicionamentos e dos esquemas pelos quais se constrói e se articula seja nosso entendimento, seja nosso discurso. Para uma compreensão que se faz por meio de classificações, o que se encontra para além delas mostra-se, inevitavelmente, ambíguo. A este gênero de ambiguidade pertence, segundo Jankélévitch, a experiência musical.

8.2 Causas e sintomas da ambiguidade musical

O tema da ambiguidade e da equivocidade musical ocupa posição de destaque em *La musique et l'ineffable*. Segundo Jankélévitch, “o equívoco é, ao contrário [do que ocorre na linguagem verbal, em que predominam construções de sentido unívoco], o regime normal de uma linguagem que traz o sentido de modo indireto e sugere sem significar”⁹⁹⁰. Esta “linguagem”, que, como vimos, não equivale propriamente a uma

⁹⁹⁰ V. Jankélévitch (1983: 94).

linguagem, é a música, compreendida pelo filósofo como campo do “*espressivo inexpressivo*”, fórmula que também se compõe sob o signo da ambiguidade.

Portanto, ao revisar, no capítulo II.4, a estética jankélévitchiana, concentrando-nos na distinção entre o melos e o logos apodítico, lidamos, ainda que indiretamente, com a ambiguidade musical. Este importante traço da arte sonora, capaz de reforçar seu parentesco com a experiência noturna, será retomado e explicitado sob duas diferentes perspectivas.

Num primeiro momento, concentrar-nos-emos nas próprias possibilidades musicais. Além de abordar o principal motivo responsável pela ambiguidade da música em *La musique et l’ineffable*, buscaremos em outros autores novas causas teóricas que também sustentam tal característica.

Num segundo momento, verificaremos como a ambiguidade que se revela numa composição musical poderia ressoar – e se comprovar – no âmbito da recepção, apreciação e valorização da experiência musical. Descobriremos que, assim como a suspeita de Eli em relação à atitude de Ana sinaliza a ambiguidade do silêncio, certos posicionamentos de personagens históricas em relação à música podem ser lidos como “sintomas” da ambiguidade musical.

8.2.1 As causas

Dotada de significado sempre amplo e jamais particular, não é a música o campo da ambiguidade?

V. Jankélévitch. *La musique et l’ineffable*.⁹⁹¹

A principal causa do que apreendemos como ambiguidade na música resultaria, ao menos segundo nosso filósofo, da impossibilidade de se atribuir a uma composição musical referências precisas. Assim, a não correspondência entre música e linguagem se

⁹⁹¹ V. Jankélévitch (1983: 77).

justificaria, em grande medida, pela ambiguidade detectada na primeira. Ao não servir como meio, ao não apontar a algo exterior a si mesma, a arte sonora não poderia remeter, com o mesmo grau de definição esperado dos signos linguísticos, a ideias extramusicais, afetos, cenários e enredos. Portanto, percebe-se que, em parte, a música instrumental e o canto destituído de texto devem sua ambiguidade ao aspecto privativo que partilham com o silêncio: a seu modo, também eles são “noites das palavras”. Além da ambiguidade própria ao que foge ao plano referencial, ou seja, ao que foge a significados precisos e, por isso, se define pela fórmula também ambígua do “*espressivo inexpressivo*”, a música manifesta uma ambiguidade em termos estruturais que não se repete do mesmo modo na linguagem verbal: uma única melodia se presta a diferentes harmonizações, um baixo cifrado pode gerar inúmeras realizações, um acorde pode cumprir variadas funções harmônicas.

Jankélévitch não é o único a colocar em destaque, em sua reflexão sobre a música, a característica da ambiguidade e a contrapô-la à dinâmica da linguagem. Rita Aiello, atual professora da Juilliard School e do Departamento de Psicologia da Universidade de Nova Iorque, aponta a ambiguidade como “um elemento distintivo de suma importância”⁹⁹² entre os campos musical e verbal. Em sintonia com o filósofo francês, a pesquisadora norte-americana detecta na arte sonora uma espécie de ambiguidade diretamente vinculada ao seu caráter não referenciável. Segundo Aiello,

não há um significado único, uniforme, que possa ser vinculado a uma composição musical por todos os ouvintes e em todas as épocas, com a mesma clareza que se vincula um significado semântico a uma composição da linguagem. Em termos mais amplos, podemos dizer que a ausência de um componente semântico específico concede ao ouvinte liberdade para selecionar dentre os significados criados pelas combinações de elementos musicais e para associar seus próprios significados a uma composição musical como um todo. Em razão da ausência de um significado semântico uniformemente definido e da multiplicidade de elementos que ocorrem numa peça musical, a música possui uma plasticidade e uma riqueza que não se repete na linguagem.⁹⁹³

⁹⁹² R. Aiello e J. Sloboda (1994: 49).

⁹⁹³ *Op. cit.*, 55.

Considerando-se apenas esta ambiguidade de ordem semântica, uma única linha melódica, desprovida de qualquer acompanhamento e dotada de grande simplicidade, já poderia se mostrar ao ouvinte como evento ambíguo em termos expressivos, descritivos ou narrativos.⁹⁹⁴ Não obstante, esta característica se vê ampliada por certos procedimentos e possibilidades musicais.

Identificamos alguns deles no estudo *Bergson*, primeira obra publicada por nosso filósofo. Refletindo sobre a distinção bergsoniana entre organismos (“realidades espirituais”) e mecanismos, Jankélévitch constata a presença, exclusiva aos primeiros, de duas “modalidades” complementares de imanência. A primeira, denominada “imanência da sucessão”, expressa o particular encadeamento dos afetos na duração, que acabam por se incorporar na interioridade das “realidades espirituais”. A segunda, denominada “imanência da coexistência”, refere-se à possibilidade de um mesmo organismo superpor, num só instante, estados de espírito variados e, até mesmo, contrastantes.

De acordo com Jankélévitch, esta segunda modalidade seria especialmente simulada pela arte sonora. Por meio do desenvolvimento da polifonia na música ocidental, iniciado por volta do séc. IX, torna-se possível combinar, de modo simultâneo, diferentes melodias, que, por sua vez, poderiam corresponder a diferentes afetos.⁹⁹⁵ Apesar de o filósofo não estabelecer, em Bergson, uma analogia musical para a “imanência da sucessão”, podemos afirmar que esta também está contida na música. Para o ouvinte, a reexposição da seção A numa peça em forma ternária (A-B-A), como em alguns noturnos para piano, não equivale a uma mera reiteração. Algo do que foi experimentado na seção intermediária se preserva e cria uma espécie de “resultante anímica” que não poderia se encontrada na exposição. Não só nossa experiência musical, mas também a reflexão jankélévitchiana confirma a possibilidade de aplicarmos a “imanência da sucessão” ao âmbito musical. Em *La musique et l'ineffable*, esta modalidade de imanência parece

⁹⁹⁴ Voltaremos a este ponto ao abordar, na próxima seção, a interpretação dada por Nietzsche à forma estrófica da canção popular.

⁹⁹⁵ Jankélévitch compreende a “compenetração íntima dos estados de alma” como “a verdadeira missão da polifonia” [V. Jankélévitch (1931: 6)]. No entanto, é importante observar que a simultaneidade de linhas ou motivos nem sempre implica, na escrita polifônica, uma simultaneidade de afetos.

encontrar-se subjacente ao processo da escuta: “Não nos mostrou Bergson como cada badalada do sino, ao suceder as precedentes na duração, é capaz de modificar qualitativamente o passado daquele que escuta?”⁹⁹⁶ E, no estudo *Bergson*, do qual extraímos estes conceitos, a “imanência da coexistência” pressupõe a “imanência da sucessão”. Curiosamente, também na música, os motivos, vinculados a afetos particulares, são muitas vezes superpostos após serem apresentados na sucessão temporal.

Observamos exatamente esta dinâmica num dos exemplos, dados pelo filósofo, para ilustrar a representação musical da “imanência da coexistência”. Trata-se do Prelúdio da ópera *Pelléas et Mélisande*, “em que, a partir do décimo oitavo compasso, Debussy coloca em choque o tema de Golaud e o tema de Mélisande, exprimindo, assim, a união trágica que se estabelece entre estes dois destinos”⁹⁹⁷. Estes temas já haviam sido apresentados ou anunciados no Prelúdio. O motivo de Golaud, executado pelas madeiras, é primeiramente exposto nos compassos 5 e 6 e retomado nos compassos 12 e 13. Sua escrita, em tons inteiros, contrasta com o motivo que abre o Prelúdio, referente ao cenário (*décor*) em que se desenvolve a trama, a floresta, musicalmente evocada por um encadeamento modal. Por outro lado, “vestígios” do motivo de Mélisande, que só aparecerá por inteiro na cena III do ato I (nº 35 da partitura de orquestra), são encontrados entre os compassos 14 e 16, nas linhas do oboé e da clarineta. É interessante notar que, já nesse momento, ocorre uma superposição entre fragmentos do motivo de Mélisande e de Golaud. No entanto, é no compasso 18, destacado por Jankélévitch, que a sugestão do motivo de Mélisande será contraposta ao motivo completo de Golaud, pela primeira vez executado pela trompa de caça, instrumento que caracteriza a personagem. Reproduzimos aqui os 20 compassos iniciais do Prelúdio, bem como o motivo integral de Mélisande, a fim de que estes pontos sejam claramente observados.

⁹⁹⁶ V. Jankélévitch (1983: 32).

⁹⁹⁷ V. Jankélévitch (1931: 6-7).

16 **2**

Fl.

Ob. *più p* *un peu en dehors*

C. A.

Cl. *1° Solo* *p doux et expressif*

Fag. *1°* *2°* *3°* *p*

Tpa. *1°* *p*

Timp. *ppp* *ppp*

2

Vln. I

Vln. II

Vla. *pp sur la touche*

arco

Ve. *pp* *div.* *pizz.*

Cb. *div.* *pizz.*

4

Mélisande (fragmentos)

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

Fag.

Tpa.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Golaud

Figura 7 Uma representação musical da “imanência da coexistência”: superposição de motivos no Prelúdio da ópera *Pelléas et Mélisande*, de Debussy (compassos 1-20)

Na escrita sutil de Debussy, a coexistência não é apenas o resultado de uma justaposição do sucessivo. Ela parece realizar uma união que está latente dentro deles, na medida em que estes se encontram tematicamente relacionados. Jankélévitch afirma, em *La musique et l'ineffable*, que “os diferentes temas de *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, são como relâmpagos quase imanentes um ao outro”⁹⁹⁸. O compositor brasileiro Oiliam Lanna também observa, em sua tese de doutorado, esta curiosa relação entre os temas da ópera. Já nos quatro primeiros compassos do Prelúdio, encontramos, simultaneamente à exposição do motivo da floresta, uma linha no baixo, que, por aumento, anuncia o motivo de Mélisande (apresentado uma terça maior abaixo na passagem executada pelo oboé na cena III do ato I, reproduzida no exemplo anterior). A floresta – imagem noturna por evocar o heterogêneo⁹⁹⁹, o que antecede a delimitação de nossos paisagismos, a natureza que fecunda, a ausência de caminhos preestabelecidos¹⁰⁰⁰ – resguarda algumas das possibilidades temáticas que desabrocharão ao longo da obra. Concluimos, assim, que a imanência da coexistência já poderia se encontrar subjacente aos motivos isolados.

⁹⁹⁸ V. Jankélévitch (1983: 95).

⁹⁹⁹ Em “Le nocturne”, Jankélévitch destaca a compreensão romântica da natureza como realidade primigênia, indeterminada, “impura” e, assim, heterogênea, na medida em que resguarda múltiplas possibilidades. Segundo o filósofo, estas características atribuídas à natureza pelo romantismo poderiam ser representadas pelas imagens da noite e da escuridão. Enquanto isso, as imagens de natureza e de ciência que guiam o método cartesiano, ao buscar a distinção, a clareza, o puro e o homogêneo, se aproximariam das imagens diurnas e luminosas.

¹⁰⁰⁰ Jankélévitch inicia sua apreciação de *Pelléas et Mélisande*, publicada pela revista *L'Avant-scène: Opéra*, abordando o “encontro fortuito, na floresta, de uma desconhecida com um desconhecido”. A floresta se mostra como o ambiente em que os personagens se encontram perdidos, em que desconhecem seus destinos. Mélisande nem sequer “sabe de onde vem, nem para onde vai, não sabe quem ela é”. V. Jankélévitch (1977: 131). Assim como a floresta, a noite também é capaz de evocar o ambiente em que somos privados dos sinais de orientação. Na escuridão, trafega “o caminhante que, para ir a novas terras não conhecidas, percorre novos caminhos não conhecidos nem experimentados, que caminha não pelo que sabia antes, mas em dúvida e pelas indicações de outros”. João da Cruz (2000: 647), *Noite escura*, 2ª canção, livro II, cap. 16, § 647.

c. 1 Cenário: Floresta

Fagote 3

Contrabaixos

pp *pp*

pizz.

Fragmento do motivo de Mélisande

c. 46 *doux et expressif*

Oboé

p

Figura 8 Motivos “imanentes uns aos outros”: a presença latente do motivo de Mélisande na estrutura interior do motivo da floresta

Toda esta análise permite-nos constatar que a música oferece meios privilegiados para a manifestação da ambiguidade. Em *La musique et l'ineffable*, a “imanência da coexistência” verificada no Prelúdio de *Pelléas* serve como exemplo para o “estado de alma ambivalente e para sempre indefinível”¹⁰⁰¹ de uma composição musical. Como definir o que é constituído, num mesmo momento e circunstância, por moções variadas e, até mesmo, díspares? Em outras palavras, como definir o que foge ao princípio da não contradição? De modo semelhante, a primeira modalidade de imanência também propicia a ambiguidade. Além de implicar oscilação de afetos, o que impede a subsunção de toda

¹⁰⁰¹ V. Jankélévitch (1983: 95). Nesta passagem, o filósofo não observa a distinção entre os termos “ambivalente” e “ambíguo”, distinção que destacaremos e consideraremos no capítulo dedicado ao feminino (II.9).

uma obra sob um único “rótulo” expressivo, a “imanência da sucessão” cria ligas, amálgamas, “recobre-se perpetuamente de subentendidos”¹⁰⁰².

Embora, no Prelúdio de *Pelléas*, a ambiguidade resulte ainda de um aspecto semântico, a saber, o confronto entre vozes e expressividades que se superpõem¹⁰⁰³, este exemplo nos sugere que uma obra musical, ao propiciar diversas combinações contrapontísticas e harmônicas, seja capaz de manifestar também por motivos estruturais sua ambiguidade. Jankélévitch não identifica, de modo explícito, esta segunda espécie de ambiguidade musical, definida por Aiello como ambiguidade “sintática”¹⁰⁰⁴. Contudo, poderíamos encontrar traços dela no ensaio “Le nocturne”, quando o filósofo se refere aos equívocos tonais criados por algumas obras de Fauré.¹⁰⁰⁵ Neste caso, a diversidade de sentidos assumidos por uma passagem não é mais de ordem expressiva, mas harmônica, ou seja, diz respeito a aspectos intrínsecos à organização musical.

O fato de Jankélévitch não explorar a ambiguidade “sintática” da música não nos impede de abordar este aspecto que, além de ampliar o alcance do tema ao qual aqui nos dedicamos, nos ajuda a compreender o porquê da drástica separação, efetuada pela estética jankélévitchiana, entre música e linguagem.

Deste modo, verifiquemos em que sentido Aiello identifica uma ambiguidade no plano da sintaxe musical. Segundo a pesquisadora, a “gramática” da música dá margem a uma pluralidade de interpretações, que excede, em muito, as possibilidades interpretativas da linguagem verbal. Enquanto “as teorias transformacionais da linguagem de Chomsky explicam que a ambiguidade na linguagem é o resultado de duas estruturas profundas possíveis, mas diferentes”¹⁰⁰⁶, ou seja, de duas possibilidades de significado

¹⁰⁰² V. Jankélévitch (1931: 5).

¹⁰⁰³ Também em *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch se refere ao caráter equívoco e plurívoco da polifonia, na qual se entrelaçam “várias intenções heterogêneas e subterrâneas”. V. Jankélévitch (1983: 94).

¹⁰⁰⁴ Ao aplicar os termos ambiguidade semântica e sintática ao nosso estudo, de certo modo nos distanciamos da perspectiva jankélévitchiana (ou estabelecemos um “olhar” crítico sobre ela), uma vez que a nomenclatura utilizada por Aiello pressupõe, por si mesma, uma estrutura comum à música e à linguagem.

¹⁰⁰⁵ Cf. V. Jankélévitch (1988: 237-238).

¹⁰⁰⁶ R. Aiello e J. Sloboda (1994: 49). Poderíamos exemplificar esta ambiguidade geradora de duas possibilidades, no âmbito verbal, pela clássica expressão “o medo do inimigo”, em que o significado dependerá de se considerar o termo “inimigo” como adjunto ou complemento nominal de medo. No

subjacentes ao tecido das palavras, “uma progressão harmônica específica pode gerar muitas melodias e uma mesma melodia pode ser harmonizada por diversas harmonias”¹⁰⁰⁷. Assim, uma única nota é passível de diferentes interpretações, dentro de uma análise harmônica (a nota si de uma melodia seria, num primeiro contexto, a terça de um acorde de sol maior; num segundo, a sétima menor de um acorde de dó sustenido maior; num terceiro, a quinta aumentada de mi bemol maior; e assim por diante). Do mesmo modo, o baixo contínuo do barroco admite diversas realizações, dentro da estrutura harmônica concebida pelo compositor.¹⁰⁰⁸

A distinção entre ambiguidade semântica e sintática, encontrada no texto de Aiello, poderia estar vinculada a outra, apresentada pelo pesquisador em estética e psicologia da música, Leonard B. Meyer. Será por meio desta segunda distinção que poderemos questionar a relação estabelecida por Jankélévitch entre a música, por um lado, e os campos da linguagem e do sentido, por outro.

Meyer identifica, no primeiro capítulo de sua obra *Emotion and Meaning in Music*, dois tipos distintos de significado, dentro dos processos comunicativos em geral. O primeiro, denominado de designativo ou referencial, ocorre quando o estímulo a ser significado difere, em sua natureza, daquilo a que se refere, “como quando uma palavra designa ou aponta um objeto ou ação que não é, por sua vez, uma palavra”¹⁰⁰⁹. O segundo, ao contrário, se dá quando o estímulo e o conseqüente (referência) partilham uma mesma natureza, “como quando uma luz tênue no horizonte oriental anuncia a chegada do dia”¹⁰¹⁰. Neste exemplo, “tanto o estímulo antecedente quanto o evento

primeiro caso, o inimigo está submetido ao medo, no segundo, ele causa medo a outrem. O exemplo dado pela autora é a oração “*they are visting firemen*”, que poderia ser interpretada como: “(they) ([are] [visiting firemen]) ou (they) ([are visiting] [firemen])”. Este exemplo, para ser traduzido, exigiria a opção do tradutor por uma das duas possibilidades.

¹⁰⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁰⁸ A menção ao barroco nos leva a observar que a ambiguidade sintática poderia ser verificada especialmente em alguns momentos da história da música. A linguagem tonal a favorece, especialmente no romantismo tardio, quando os acordes e encadeamentos harmônicos se tornam mais complexos. Por outro lado, a textura monofônica, observada no cantochão, logicamente não seria capaz de expressar o gênero de ambiguidade aqui tratado.

¹⁰⁰⁹ R. Aiello e J. Sloboda (1994: 30).

¹⁰¹⁰ Ibidem.

consequente são fenômenos naturais”¹⁰¹¹. Por meio desta distinção, podemos pensar a ambiguidade expressiva ou semântica como própria ao significado referencial e a ambiguidade sintática como própria ao significado corpóreo.

Parece-nos que a crítica feita por Jankélévitch à identificação entre música e linguagem deve-se ao fato de o filósofo conceber a segunda exclusivamente como expressão de sentidos exteriores a ela, ou seja, de significados referenciais, que não poderiam ser transmitidos de modo objetivo e unívoco por via musical. No entanto, ao tomar contato com pesquisas como a de Meyer, percebemos que o filósofo francês não levou em consideração que, no campo musical,

ainda mais importante que o sentido designativo é o que chamamos de sentido corpóreo. Sob este ponto de vista, o que um estímulo musical ou uma série de estímulos indica ou aponta não são conceitos ou objetos extramusicais, mas outros eventos musicais que estão prestes a acontecer. Isto é, um evento musical (seja ele uma nota, uma frase ou toda uma seção) possui significado na medida em que nos aponta e nos faz esperar outro evento musical.¹⁰¹²

Ao se incluir os significados corpóreos no âmbito da linguagem e ao se identificar a participação deles nas estruturas musicais, torna-se possível concebê-las como meio de comunicação. Nesta perspectiva, o conceito de “meio” não colocaria a música num patamar subalterno, como temia Jankélévitch, pois o sentido a que o “meio” se refere é, neste caso, igualmente musical.

Concluimos, com duas breves considerações, este momento dedicado às causas teóricas da “ambiguidade” característica à arte sonora. Primeiramente, constatamos a importância deste tema dentro de uma reflexão teórica sobre o fenômeno musical, especialmente quando se busca compreendê-lo por meio de distinção em relação à linguagem. Tal importância pode ser comprovada pela atenção dada ao tema não só pela estética jankélévitchiana, mas também por pesquisas mais recentes nas áreas da percepção e cognição da música. Em segundo lugar, verificamos que, ainda se aceitarmos

¹⁰¹¹ Ibidem.

¹⁰¹² *Op. cit.*, 31.

algumas das posições examinadas no capítulo II.4, nas quais o registro musical é aproximado a um campo (específico) de significados, seria possível atribuir certa ambiguidade à música (ao menos à música ocidental, com suas particulares possibilidades harmônicas e polifônicas). A análise dos aspectos sintáticos de uma composição concede novos motivos para a ambiguidade do “*espressivo inexpressivo*”.

8.2.2 Os sintomas

Comecei, completamente e por princípio, a proibir-me toda a música romântica, essa arte ambígua, pomposa, sufocante, que tira a mente de sua austeridade e alegria e faz prosperar toda a espécie de anseio indefinido e de esponjosa concupiscência. ‘Cave musicam’ é ainda hoje meu conselho para todos os que são homens o suficiente para conservar pureza em assuntos espirituais; essa espécie de música irrita, amolece, efeminiza, seu ‘eterno feminino’ nos lança – para baixo!

F. Nietzsche. *Humano, demasiado humano*. Parte II. Prefácio, § 3.¹⁰¹³

A melofobia, presente desde a Antiguidade, pode ser interpretada como sintoma de algumas características que, identificadas na experiência musical ou a ela atribuídas, não correspondem às exigências impostas pela cultura de matriz platônica. Quando se busca a lucidez, evita-se tudo o que hipnotiza; quando se buscam argumentos demonstráveis, evita-se o que, sem uma etiologia definida, comove e, até mesmo, desestabiliza; quando se buscam expressões unívocas, evita-se a ambiguidade da canção sem palavras. Além da desconfiança, da prevenção e do temor à música, certas regulamentações impostas ao fazer musical, sobretudo na Grécia e na Idade Média, também se apresentam como sintomas da ambiguidade que identificamos no universo sonoro. A necessidade de se subjugar a música ao texto e de se controlar certos procedimentos composicionais como a polifonia parece sinalizar o desejo de se restringir a

¹⁰¹³ F. Nietzsche (1954: 740).

evocação de expressividades múltiplas e imprecisas. Mas o mais claro indicativo de que, para nós, a música comporta uma ambiguidade – neste caso, mais no sentido do *ambi*, ou seja, de uma duplicidade, que de uma *plurissemia*¹⁰¹⁴ – são as apreciações e reações ambivalentes que provoca em algumas personagens históricas. Ambivalência que decorre, mais uma vez, do contato com uma expressão cuja diferença em relação ao logos não nos permite classificá-la, com segurança, como “pré” (infra) ou “pós” (supra) linguística.

Jankélévitch dedica grande parte do primeiro capítulo de *La musique et l'ineffable*, “L'‘étique’ et la ‘métaphysique’ de la musique”, à intrigante dificuldade, por vezes enfrentada pelo homem ocidental, de lidar com os encantos sonoros. Tal dificuldade se expressa, ao longo da história, em atitudes de reserva e desconfiança, críticas e, até mesmo, prescrições relativas à prática musical. Mas o que motivaria, em nossa cultura, “o rancor contra a música”¹⁰¹⁵?

De acordo com as primeiras páginas da obra, “o homem adulto recusa ser cativado”¹⁰¹⁶ por uma arte cujo modo de operação e possíveis efeitos contrastam com aqueles autorizados pela “idade da razão”¹⁰¹⁷. Abordemos brevemente estes dois aspectos antes de examinar de que modo a ambiguidade verificada na música também seria capaz de alimentar esse mesmo “rancor”.

Remetendo-se ao título de uma canção de Franz Liszt, Jankélévitch afirma o incontestável poder da música (*Die Macht der Musik*). Poder que, por se identificar à esfera da magia e se realizar “à margem da verdade”¹⁰¹⁸, nem sempre é interpretado positivamente. O modo pelo qual os sons nos afetam, nos influenciam e se apoderam de nós escapa aos processos guiados pela racionalidade. O poder musical não se afirma sobre bases sólidas, como a execução de leis e a exposição de teorias verificáveis: deriva de “um

¹⁰¹⁴ A relação entre o conceito de ambiguidade e os radicais *ambi* e *pluri* será examinada na próxima seção.

¹⁰¹⁵ Título da segunda seção do primeiro capítulo de *La musique et l'ineffable*.

¹⁰¹⁶ V. Jankélévitch (1983: 8).

¹⁰¹⁷ Ibidem.

¹⁰¹⁸ Ibidem.

nada aéreo”¹⁰¹⁹, de sonoridades voláteis e inconsistentes. Além disso, quando se efetua, é capaz de deslocar o ouvinte da desejável posição de autocontrole e consciência.

O *modus operandi* próprio ao *melos* apresenta-se, portanto, como alvo de suspeita, quando comparado ao *modus operandi* próprio à “ciência demonstrativa”¹⁰²⁰. Poderíamos dizer que se costuma confiar na razão que *convence* e temer a canção que *persuade*, apropriando-nos dos termos e conceitos empregados pelo filósofo na seguinte passagem:

Aquele que não deseja absolutamente nos convencer por razões, mas nos persuadir por canções, põe em prática uma arte passional de agradar, ou seja, de subjugar por sugestões, e de submeter o ouvinte pela potência fraudulosa e charlatã da melodia, de comovê-lo pelas ilusões da harmonia e pela fascinação dos ritmos.¹⁰²¹

A distinção terminológica entre os verbos “convencer” (*convaincre*) e “persuadir” (*persuader*), presente não só em *La musique et l’ineffable*, mas também em *La mort*¹⁰²², merece ser aprofundada a fim de que possamos compreender com maior precisão por que a música pôde ser concebida como “operação irracional”¹⁰²³.

Em virtude de estes verbos, de origem latina, ocorrerem tanto em francês quanto em português, consultamos suas definições em dicionários de ambos os idiomas. Segundo o *Dicionário Le Nouveau Petit Robert*, *convaincre* define-se como “levar (alguém) a reconhecer a verdade de uma proposição ou de um fato”¹⁰²⁴. No *Dicionário da língua portuguesa Antenor Nascentes*, *convencer* aparece como “provar alguma coisa a alguém

¹⁰¹⁹ “The poet’s eye, in fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to Earth, from Earth to heaven; / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet / Turns them to shapes and gives to airy nothing / A local habitation and a name.” (“O olho do poeta, num delírio excelso, passa da Terra ao céu, do céu à Terra, e como a fantasia dá relevo a coisas até então desconhecidas, a pena do poeta lhes dá forma, e a essa coisa nenhuma aérea e vácuca empresta nome e fixa lugar certo.”) W. Shakespeare. *Sonho de uma noite de verão*, ato V, cena I. Texto original: W. Shakespeare (1967a: 107). Tradução: Shakespeare (s.d.a: 80).

¹⁰²⁰ V. Jankélévitch (1983: 8).

¹⁰²¹ Ibidem.

¹⁰²² Afirma o filósofo nesta obra que o silogismo “todo o ser humano é mortal; sou ser humano; portanto, sou mortal”, apesar de convencer, não me persuade quanto ao fato de minha própria mortalidade. V. Jankélévitch (1966: 11-12).

¹⁰²³ V. Jankélévitch (1983: 8).

¹⁰²⁴ P. Robert (2003: 540).

de modo que, racionalmente, não possa ser negada e se reconheça a verdade dela. Provar, concluir, demonstrar, inferir, deduzir”¹⁰²⁵. Estas definições, ao identificarem o convencimento a uma aquiescência apoiada em razões, a um reconhecimento da verdade, corroboram a aproximação entre o regime do logos e o verbo em questão. Enquanto isso, a definição de persuadir, oferecida por Antenor Nascentes, como “levar pela autoridade que tem, pela força moral, a argumentos apresentados, a aceitar o que se propõe”¹⁰²⁶, não atribui a aquiescência à racionalidade dos argumentos, mas a uma instância superior que *subjuga*. Em *La musique et l’ineffable*, esta instância deixa de ser uma força política, moral, para tornar-se a força de um feitiço, de um fascínio ou de um encanto, cuja fonte é com frequência a música, a mulher e a noite, como verificaremos no capítulo II.9. O *Dicionário Le Petit Robert* acrescenta à definição de persuadir importante elemento, que aqui destacamos: *persuader* é “levar alguém a acreditar, a pensar, a querer, a fazer algo, *por uma adesão completa* (sentimental ou intelectual)”. Este ponto, relacionado ao prefixo *per* que compõe o termo, concorre para a distinção em questão, como nos mostra a sequência da última passagem de Jankélévitch citada: aquele que deseja “persuadir por canções (...) dirige-se, para isso, não à parte logística e reguladora do espírito, mas à realidade psicossomática em seu conjunto”¹⁰²⁷. Após nos referirmos ao prefixo de persuadir, caberia mencionar o radical *suadere* que complementa o verbo. Derivado do protoindo-europeu *swad* – “suave, agradável” – do qual também se origina o adjetivo latino *suavis*¹⁰²⁸, este elemento de composição parece sugerir, em sintonia com a persuasão pensada por Jankélévitch, a disposição anímica de quem se encontra submetido ao encanto.

Nesta linha de análise, apoiada em nosso filósofo e em dados etimológicos, o que persuade se distingue, nitidamente, do que convence. O segundo conquista (convencer = con-vincere) seu interlocutor pela força da palavra, pelo brilho e evidência de seus

¹⁰²⁵ Antenor Nascentes (1967, I: 535).

¹⁰²⁶ Antenor Nascentes (1967, III: 369).

¹⁰²⁷ Ibidem.

¹⁰²⁸ D. Harper (2001-2012). Verbete “*persuade*”.

argumentos. Já o primeiro “amolece” aquele de quem pretende obter adesão, envolvendo todo o seu ser.

O verbo “amolecer”, também utilizado por nosso filósofo, nos conduz ao segundo motivo que, intimamente entrelaçado ao primeiro, reforça a desconfiança em relação ao fenômeno musical. Como modo de operação, o ato de persuadir implica, por si só, um efeito que não poderia ser admitido pela “razão viril”¹⁰²⁹. Enquanto aquele que é convencido não abdica de sua atividade, exercendo, com lucidez, o raciocínio necessário para o reconhecimento da veracidade do argumento apresentado, aquele que é persuadido se encontra na posição do subjugado, do hipnotizado. O *melos* sedutor coloca-nos, assim, na posição de passividade associada ao feminino, ao exercer sobre nós um magnetismo que nos priva da nossa autoconsciência, de modo semelhante à embriaguez que acomete as bacantes nos ritos dionisíacos.¹⁰³⁰ Até mesmo um coronel, que deveria representar o lado masculino da razão e da lei, pode se tornar presa da *mania* sob o efeito da audição musical. É o que nos mostra Manuel Bandeira, em *O Noturno da Parada Amorim*, que inclui episódio cômico e absurdo presenciado pelo próprio poeta numa recepção em Bruxelas.¹⁰³¹ No meio da execução do *Concerto para violoncelo* de Schumann, “subitamente o coronel ficou transportado e começou a gritar: - *Je vois des anges! Je vois des anges!* E deixou-se escorregar sentado pela escada abaixo”¹⁰³².

Diante de tais ameaças, urge regular a prática musical, evitando-se as organizações sonoras (modos) que mais concorreriam para o amolecimento, a indolência, a loucura e o delírio.¹⁰³³ É neste sentido que Platão, “preocupado, sobretudo, com a educação moral e a frugalidade”¹⁰³⁴, condena, no livro VIII das *Leis*, “a ‘musa cariana’, própria às carpideiras e aos soluços efeminados”¹⁰³⁵ e, dirige, no livro III de *A República*, “toda a sua severidade

¹⁰²⁹ V. Jankélévitch (1983: 9).

¹⁰³⁰ Temos em mente, ao redigir esta passagem, a célebre comparação entre o transe das bacantes e a inspiração ou o contágio poético, estabelecida por Platão no diálogo *Íon* (534a-b).

¹⁰³¹ P. M. Campos (1949: s.n.).

¹⁰³² M. Bandeira (1958: 213).

¹⁰³³ Cf. V. Jankélévitch (1983: 17).

¹⁰³⁴ *Op. cit.* 13.

¹⁰³⁵ *Ibidem*.

aos modos patéticos e lânguidos do Oriente, jônio e lídio, e a suas queixosas harmonias, *thrénoideis harmoniai*¹⁰³⁶. A eliminação da “musa adocicada”¹⁰³⁷, que só poderia “amolecer os guardiães da cidade”¹⁰³⁸, aparece, portanto, como uma maneira de mitigar o que há de suspeito na música, no que concerne a seus efeitos sobre o *ethos*.

Veremos em seguida que outras são as estratégias para se controlar o “perigo” musical, particularmente quando este provém da *ambiguidade semântica* identificada na arte sonora. Em *La musique et l’ineffable*, Jankélévitch alude, apenas de passagem, à contribuição dessa importante característica da expressão musical para “o rancor contra a música”. Como nos lembra o filósofo, no prefácio da segunda parte de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche deprecia o repertório romântico por este evocar “desejos vagos, *ambíguos*, frouxos que enfraquecem o ferro de uma alma viril”¹⁰³⁹.

Chegamos aqui ao ponto central deste tópico. Na recorrente suspeita em relação à música poderia estar contido o reconhecimento de sua ambiguidade constitutiva (ampliada, como constata Nietzsche, por alguns estilos de época e compositores). Esta hipótese aparece claramente formulada e amplamente desenvolvida no artigo *O objeto voz*, de Mladen Dolar, pertencente à Escola de Psicanálise de Liubliana. Apesar de, em nosso texto, uma passagem de *La musique et l’ineffable* nos ter introduzido à desconfiança gerada pelo ambíguo musical, foi na verdade o artigo de Dolar que nos despertou à possibilidade de a prevenção à música expressar um “sintoma” de sua ambiguidade.¹⁰⁴⁰

O filósofo esloveno utiliza-se da teoria lacaniana como fundamentação e ponto de partida para elaborar sua reflexão sobre o “objeto voz”, compreendido como o “resto” ou o “resíduo” de uma mensagem sonora que não poderia ser “dissecada” por uma análise

¹⁰³⁶ Ibidem. Expressão utilizada por Platão em *A República*, livro III, 398d-e.

¹⁰³⁷ Ibidem.

¹⁰³⁸ Ibidem.

¹⁰³⁹ *Op. cit.* 15, nosso grifo.

¹⁰⁴⁰ Veremos que, também no texto de Dolar, a ambiguidade aparece como um dos principais “traços” que marcam a diferença estrutural entre música e palavra. Jankélévitch está consciente da repercussão negativa de tal diferença sobre as valorizações da arte sonora, embora não inclua a particular ambiguidade que envolve uma composição musical dentre os fatores que intensificam a examinada suspeita.

linguística baseada em oposições diferenciais¹⁰⁴¹ nem ao menos traduzida em um significado preciso. Embora a música tente organizar ou controlar a total indeterminação que caracteriza a pura manifestação sonora, Dolar acredita que, ainda assim, ela se conserva como campo privilegiado para a evocação do “objeto voz”.¹⁰⁴² Jogando com a etimologia popularmente atribuída ao nome de Orfeu, poderíamos dizer que até mesmo a música que dele se origina, ou seja, que é fruto da cultura e resultado de certa delimitação de temas e “materiais” sonoros, conservaria certo grau de “obscuridade”.¹⁰⁴³ No que se refere a estes aspectos, a perspectiva de Dolar mostra-se em sintonia com a estética musical jankélévitchiana. Segundo nosso filósofo, os sons musicais, compreendidos como “voz de Orfeu”¹⁰⁴⁴, também contêm uma organização que os distingue dos sons naturais ou dos cantos infra-humanos emitidos por personagens mitológicas. Mas, ainda assim, tal organização não extrai da música o que há nela de indeterminável em termos semânticos ou expressivos. De modo semelhante ao “objeto voz”, a música, ao ser compreendida como expressão privilegiada do *charme* e do *je-ne-sais-quoi*, não pode ser classificada, analisada, não se presta a “uma dissecação anatômica que isola a parte no todo”¹⁰⁴⁵.

Retomando o artigo de Dolar, o teor irrepresentável da “voz” se verifica, especialmente, quando esta é descoberta como fenômeno capaz de se descolar do logos. De acordo com o autor, é justamente em razão desse possível “descolamento” que “a história do ‘logocentrismo’ não caminha a par e passo com o ‘fonocentrismo’”¹⁰⁴⁶. Embora grande parte da tradição metafísica privilegie, como mostra Derrida¹⁰⁴⁷, a dimensão da

¹⁰⁴¹ Dolar menciona a tendência da fonologia de eliminar o “conteúdo” mais próprio à voz, ao descrevê-la de modo estritamente lógico, encaixando-a em classificações provenientes de um código binário, composto por oposições como “sonoro/mudo, nasal/oral, compacto/difuso, grave/agudo, labial/dental, etc” [M. Dolar (2012: 169)].

¹⁰⁴² Cf. *Op. cit.* 171.

¹⁰⁴³ “Orfeu, em grego *Orpheus*. Por ter descido às trevas do Hades, alguns relacionam o nome do citado trácio, ao menos por etimologia popular, com *orphnos*, ‘obscuro’, *orphné*, ‘obscuridade’.” Brandão (1987: 141).

¹⁰⁴⁴ V. Jankélévitch (1983: 10).

¹⁰⁴⁵ V. Jankélévitch (1947: 439).

¹⁰⁴⁶ M. Dolar (2012: 187).

¹⁰⁴⁷ Dolar reporta-se, especialmente, às obras *La dissémination* e *Gramatologia*, ao abordar a análise de Derrida sobre a tendência fonocêntrica da metafísica ocidental.

voz em detrimento dos sinais da escrita, acreditando encontrar na primeira uma instância mais originária e imediata de significação, o *phóné* é valorizado quando, e somente quando, se encontra atrelado ao logos. No momento em que se desprende de um sentido unívoco, garantido pela referencialidade da palavra, “a voz, longe de ser salvaguarda de presença, é considerada como sinal de perigo, ameaça e possível desastre”¹⁰⁴⁸.

A mencionada suspeita oferecida pela “voz que canta, a música”¹⁰⁴⁹, indica, na interpretação feita por Dolar, que “Lacan não precisou inventar a ambiguidade da voz e seu verso perigoso – a metafísica já estava bem consciente de tudo isso”¹⁰⁵⁰. O filósofo esloveno desenvolve esta afirmação apresentando uma série de exemplos extraídos, sobretudo, da cultura ocidental, a partir dos quais é possível concluir que “o núcleo do perigo é a voz que se coloca sem lastro com o mundo, a voz além do logos, a voz sem lei”¹⁰⁵¹.

Prova disto é o fato, já constatado por Jankélévitch, de que a música, apesar de “vista” e ouvida com suspeita, “não é pura e simplesmente algo a ser negado”¹⁰⁵². A prática musical pode-se manter, segundo muitos autores, na medida em que os sons se encontrem submetidos às palavras, ou seja, na medida em que sua insuperável imprecisão semântica, que a coloca em íntima ligação com o “objeto *a*” lacaniano, for aparentemente minimizada.

¹⁰⁴⁸ M. Dolar (2012: 177).

¹⁰⁴⁹ *Op. cit.* 171.

¹⁰⁵⁰ *Op. cit.* 177.

¹⁰⁵¹ *Op. cit.* 180.

¹⁰⁵² *Op. cit.* 12. Jankélévitch refere-se, nesta passagem, à recepção da música pela Grécia clássica. Contudo, em alguns momentos da história, a “diferença” encontrada na arte musical em relação ao logos provocar respostas mais drásticas, que conduzem à abolição da sua prática em certos contextos. Dolar menciona que “durante quinze anos, de 1645 a 1660, na era Cromwell, a música foi banida da Igreja Anglicana, livros de música e partituras foram queimados, órgãos demolidos como ‘tubos do demônio’” [M. Dolar (2012: 185)]. Cabe aqui acrescentar um exemplo mais recente em que “o rancor à música” acaba ocasionando seu completo silenciamento. De acordo com a pianista Zhu Xiao-Mei, em sua autobiografia *O rio e seu segredo*, a Revolução Cultural chinesa teria, a princípio, proibido a execução e o estudo de todo o repertório ocidental, com exceção da Sonata *Appassionata*, por se tratar da obra preferida de Lenin. Numa segunda fase, alunos e professores dos conservatórios chegaram a abandonar de todo a prática musical, considerada secundária diante dos projetos incentivados pelas propagandas do partido comunista chinês. Apesar de tal atitude se apoiar, sobretudo, em motivos ideológicos, ela não deixa de estar ligada a uma desvalorização do registro que se distingue da ação afirmativa, masculina, produtiva e “prosaica”.

O mais antigo exemplo citado por Dolar, no qual se expressa a necessidade de se controlar a ambiguidade musical por meio da palavra, é a seguinte prescrição do imperador chinês Chun (ca. 2.200 a.C.), que concede certa universalidade ao problema da “voz”, não o restringindo à cosmovisão de origem grega: “Deixe a música seguir o sentido das palavras. Conserve-a simples e ingênua. Deve-se condenar a música pretensiosa, destituída de sentido e efeminada”¹⁰⁵³. Platão também parece concordar com esta prescrição. No livro III de *A República*, Sócrates afirma: “a harmonia e o ritmo devem se ajustar à letra.”¹⁰⁵⁴ A própria preferência de Platão pela lira e pela cítara, em detrimento da flauta de paleta (aulo)¹⁰⁵⁵, também enunciada no livro III de *A República*¹⁰⁵⁶, poderia se justificar por essa mesma exigência. Como explicita Aristóteles, no livro VIII da *Política*, o aulo gera um problema específico, que não atinge os instrumentos de cordas dedilhadas: seu emprego “tem algo de contrário à necessidade de instrução e impossibilita o uso da palavra. É por isso que os nossos antepassados proibiram o seu uso aos jovens livres, embora de começo o tivessem aprovado”¹⁰⁵⁷.

A preferência dos filósofos clássicos pela lira e pela cítara pode ser lida como reflexo, no plano teórico, da vitória da lira de Apolo sobre o aulo de Mársias, prosélito de Dioniso. Diodoro da Sicília, “renomado escritor grego do tempo de Augusto”¹⁰⁵⁸, atribui o resultado final do lendário concurso à possibilidade que a lira concede ao seu executante

¹⁰⁵³ M. Dolar (2012: 177-178).

¹⁰⁵⁴ Platão (2012: 137). *A República*, livro III, 398d. Esta mesma ideia é reiterada em 400d.

¹⁰⁵⁵ A título de esclarecimento, o aulo “consiste num tubo cilíndrico ou ligeiramente cônico (*bombyx*) de comprimento médio de 50 cm, apesar de se encontrarem exemplos com grandes variações de extensão. Os exemplos primitivos eram feitos de caniço ou osso liso, mas, posteriormente, o uso de materiais como a madeira e o marfim tornou-se habitual. (...) Homero menciona ocasionalmente o aulo, dando a impressão de que era um instrumento próprio ao campo e às pessoas simples, enquanto à cítara era atribuído papel de primeira importância na sociedade aristocrática de guerreiros celebrada pelo poeta. O aulo, no entanto, alcançou estatuto comparável à cítara ao ser usado para acompanhar a poesia de líricos iônicos. Havia, ainda, uma distinção básica entre ambas: a cítara era usada para apoiar o cantor solista, enquanto o papel do aulo se verificava na poesia coral. Portanto, o aulo foi usado no desenvolvimento tardio de gêneros corais, como o ditirambo e o coro da tragédia grega.” James W. Mc Kinnon. Verbete “aulos”. In: S. Sadie (1995: 699-700).

¹⁰⁵⁶ Platão. *A República*, livro III, 399e.

¹⁰⁵⁷ Aristóteles (2010: 178). *Política*, livro VIII, capítulo VII, 1341a. Em *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch menciona brevemente a oposição estabelecida entre a lira e o aulo pela *Política* de Aristóteles. Cf. V. Jankélévitch (1983: 11).

¹⁰⁵⁸ J. Subirá (1951, I: 118).

de conjugar duas diferentes produções sonoras (vocal e instrumental).¹⁰⁵⁹ No entanto, esse mesmo resultado poderia expressar o desejo de se restringir a manifestação do ambíguo musical. É o que nos mostra Enrica Lisciani-Petrini, em sua obra *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Segundo a estudiosa italiana, o triunfo da lira

opera como imagem do horizonte conceitual em que se inscreve a música, caracterizado, neste momento, pela *primazia da razão e da palavra* (portadoras de um conteúdo “não equívoco”): com efeito, enquanto o aulo (a flauta) mantém a boca ocupada, com a cítara o *poiétés* pode subministrar o conteúdo intelectual e “representativo”, além de instrutivo, do seu canto.¹⁰⁶⁰

De acordo com a especialista em Jankélévitch, a recusa à ambiguidade estaria contida no próprio modelo artístico-musical que se torna predominante no Ocidente a partir de Platão. Tal modelo se erige sobre dois pilares diretamente associados aos dois objetos de estudo que compõem o primeiro capítulo de *La musique et l'ineffable*, “A ‘ética’ e a ‘metafísica’ da música”:

1) A arte, toda a forma de arte, tem agora um único dever: “representar” uma visão do real fundada em uma ordem lógico-matemática cósmica, isto é, em um Princípio (Ser) eternamente resplandecente, exclusivamente cognoscível por meio de palavras ou imagens “retas” (= unívocas e não contraditórias) – que constitui não só a verdade, mas também a única e autêntica beleza à qual o homem pode e deve aspirar. Dentro dos limites que marca este “tríptico”, articular-se-á agora a atividade artística. Por este motivo, a “congruência das partes”, a perfeita (matemática) proporção interna (“*ordo et proportio*”), a rigorosa completude (“a forma redonda e compacta”, dirá, muito tempo depois, Adorno) constituirão seus critérios estéticos normativos. 2) Consequentemente, a música deve desempenhar uma tarefa “edificante”, “civilizadora”, orientada à formação do homem-cidadão “reto”, “racional” (= que saiba pensar e falar segundo categorias e palavras “diretas” e carentes de ambiguidade ou “equivocidade”).¹⁰⁶¹

Seguindo o percurso traçado pelo artigo *O objeto voz*, inferimos que este modelo segue vigente nos primeiros séculos do cristianismo e na Idade Média, uma vez que se

¹⁰⁵⁹ Cf. *Op. cit.* 118-119.

¹⁰⁶⁰ E. Lisciani-Petrini (1999: 13).

¹⁰⁶¹ E. Lisciani-Petrini (1999. p. 13-14). Recapitulando a importância conferida à lucidez e à consciência pela “razão viril” e diurna, poderíamos complementar do seguinte modo o segundo pilar apresentado pela acadêmica italiana: “a música deve desempenhar uma tarefa ‘edificante’, ‘civilizadora’, orientada à formação do homem-cidadão ‘reto’, ‘racional’, ‘lúcido’ (= que saiba pensar e falar, de modo consciente, segundo categorias e palavras ‘diretas’ e carentes de ambiguidade ou ‘equivocidade’”).

repete, nesse período, a prática de se subjugar a música a uma modalidade de expressão dotada de menor equivocidade.¹⁰⁶² Na Antiguidade cristã, a suspeita aqui examinada assume características específicas: integra uma prevenção que abarca todo o âmbito do sensível, capaz de proporcionar a perigosa *delectatio carne*. Não obstante, encontra-se implícito no texto de Dolar que, para o imaginário da época, a desconfiança em relação à experiência auditivo-musical teria motivos para ser mais pronunciada que outras, vinculadas às demais fruições sensíveis. Aquilo que Jankélévitch chamaria de a ausência de “voluminosidade” do fenômeno musical¹⁰⁶³, definido fisicamente como “transferência de energia sem transporte de matéria”, faz com que esta seja interpretada como “a carnalidade em sua forma mais sutil, pérfida e insidiosa: desprovida da dimensão material da carne.”¹⁰⁶⁴ Voltamos aqui à ligação entre a música e a inconsistência ontológica que, em nosso imaginário, é um dos “traços” característicos de quem ou do que seduz...

Também no contexto cristão a palavra surge como elemento que torna mais palpável “a voz desmedida” (“*the unbounded voice*”¹⁰⁶⁵) e, até mesmo, justifica o prazer resultante da experiência musical. No capítulo XXXIII do livro X das *Confissões*, dedicado a “Os prazeres do ouvido”, Agostinho é guiado por este mesmo princípio ao expressar seu temor de que o deleite sensível, proveniente do conteúdo exclusivamente musical dos cânticos, viesse a sobrepujar sua relação com o logos do texto cantado. Temor motivado por razões espirituais, pois o filósofo peca quando “os sentidos, não querendo colocar-se humildemente atrás da razão, negam-se a acompanhá-la”.¹⁰⁶⁶ Segundo o ponto de vista de Agostinho, as salmodias perderiam, nestas circunstâncias, sua “utilidade” e toda a sua razão de ser, pois, se a música é aceita no âmbito litúrgico, isto se deve somente ao seu papel de “ponte”. Ponte para a palavra ou para o afeto de piedade com o qual uma

¹⁰⁶² A permanência desse modelo no período medieval pode ser igualmente observada no que se refere ao segundo pilar: a produção musical ainda se constrói sobre uma proposta ética (e, neste caso, religiosa), como nos indica a aplicação da teoria do *ethos* aos modos gregorianos.

¹⁰⁶³ Cf. V. Jankélévitch (1983: 183).

¹⁰⁶⁴ M. Dolar (2012: 183).

¹⁰⁶⁵ Ibidem.

¹⁰⁶⁶ Agostinho (1988: 250).

composição seria capaz de manter uma espécie de “parentesco oculto”¹⁰⁶⁷. Por conseguinte, a ausência de autonomia da música mostra-se não só quando esta se oferece como mero acompanhamento de um texto, mas também quando deixa de ser apreciada em si mesma para se tornar um meio com vistas a um fim espiritual, ou seja, suprassensível e extramusical.

Muitos são os testemunhos ou recomendações dos primeiros séculos do cristianismo que expressam a necessidade de se submeter a música ao logos. Aos exemplos fornecidos pelo texto de Dolar, podemos acrescentar alguns outros extraídos de *O que sobrou do Paraíso?*, de Jean Delumeau, mais precisamente do tópico “Um discurso de desconfiança”, dedicado à recepção da música pela mentalidade antiga cristã. Antes de Agostinho, Atanásio (séc. IV) orienta que a salmodia seja realizada “com tão suave inflexão de voz que esta se pareceria mais à fala que ao canto”¹⁰⁶⁸. Segundo Delumeau, o “elogio” à salmodia, encontrado em Basílio e Ambrósio (ambos do séc. IV), só é possível no momento em que se segue esta mesma orientação.¹⁰⁶⁹ Também para Próspero de Aquitânia, discípulo de Agostinho: “Na execução do timpanão e do saltério, a mão deve estar em acordo com a voz”¹⁰⁷⁰. Observa Dolar que todos esses preceitos “parecem ter sido escritos por uma mesma mão e guiados por uma única obsessão: tornar a voz prisioneira da palavra, limitar sua força desagregadora, dissipar sua inerente ambiguidade”¹⁰⁷¹.

Este aspecto não escapou ao jovem Nietzsche, em sua original abordagem da “forma estrófica da canção popular”¹⁰⁷², apresentada no sexto parágrafo de *O nascimento da tragédia*. Também desejariam dissipar a ambiguidade semântica da música “os solenes

¹⁰⁶⁷ Parece-nos que o bispo de Hipona contempla a possibilidade de a dimensão puramente musical dos cânticos elevar o espírito do fiel. Esta elevação ocorreria graças aos conteúdos afetivos que a música carrega de modo misterioso. Assim, nesta passagem das *Confissões*, constatamos a “flutuação” do filósofo em sua apreciação da música sem palavras, aspecto ao qual ainda nos dedicaremos neste tópico.

¹⁰⁶⁸ M. Dolar (2012: 182). Prática citada por Agostinho, ainda no capítulo XXXIII do livro X das *Confissões*.

¹⁰⁶⁹ Cf. J. Delumeau (2003: 223).

¹⁰⁷⁰ *Op. cit.* 224.

¹⁰⁷¹ M. Dolar (2012: 184).

¹⁰⁷² F. Nietzsche (2011: 48).

rapsodos épicos das festas apolíneas”¹⁰⁷³, “no tempo de Terpandro”¹⁰⁷⁴. Na leitura de Nietzsche, estes teriam “condenado” o “mundo desigual e irregular da lírica”¹⁰⁷⁵, que se expressa com naturalidade na canção popular (*Volkslied*). Neste gênero, observamos como uma mesma linha melódica é capaz de comportar múltiplos textos poéticos, o que ocorre graças à fecundidade da música como geradora de imagens, característica descrita pelo filósofo alemão como “policromia”¹⁰⁷⁶. Policrômica, plurívoca ou ambígua, a música deve ser controlada por uma civilização que tem como ideal a expressão, a ação e a representação unívocas, como já nos havia mostrado Lisciani-Petrini, em provável continuidade, neste ponto, com a filosofia da cultura de Nietzsche e com a estética musical de Jankélévitch.

A fim de enriquecer nosso estudo, cabe destacar que a rejeição à ambiguidade, verificada em nossa tradição no campo conceitual (filosófico e teológico), prático e artístico, pode ser apontada como importante elemento de distinção entre as matrizes platônica e judaica. Emmanuel Levinas destaca, em seu texto “La Révélation dans la tradition juive”, como a multiplicidade de sentidos da palavra revelada pode ser acolhida positivamente na cultura hebraica, para qual é justamente pela diversidade das leituras que se torna possível sugerir a “totalidade do verdadeiro”¹⁰⁷⁷. De acordo com as palavras do filósofo da alteridade, amigo de V. Jankélévitch, esta:

¹⁰⁷³ *Op. cit.* 49. Em *Historia de la música*, de José Subirá, encontramos que Terpandro foi um citarista nascido por volta do ano 700 a.C., na ilha de Lesbos, onde teria fundado uma escola de citaródica (prática da lira acompanhada pelo canto). O musicólogo espanhol também menciona a relação, observada por Nietzsche, entre o instrumentista grego e o culto a Apolo: “Terpandro, seguindo a ordem do oráculo [de Delfos], transportou a Esparta a arte apolínea em sua forma grave e austera, pois, desta maneira, cessariam as discórdias e desventuras reinantes. Apropriou-se de algumas composições de Filamon, artista estabelecido em Delfos, e instituiu em Esparta os concursos de cítara em honra daquela divindade entre os anos de 676 e 672 a.C. Derrotou então seus rivais interpretando um *nomos* [forma poético-musical executada em celebração a um deus] de sete partes desenvolvidas sob plano definido (...)” [J. Subirá (1951, I: 124)]. É provavelmente o caráter austero, comedido e planejado verificado nas composições ligadas a Terpandro o que as distingue, para Nietzsche, da espontaneidade própria à canção popular.

¹⁰⁷⁴ *Op. cit.* 49.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁷ E. Levinas. “La Révélation dans la tradition juive”. In: P. Ricœur et al. (1977: 60).

é feita da contribuição de pessoas múltiplas: a unicidade de cada escuta é que carrega o segredo do texto; a Voz da revelação, inflectida precisamente pelo ouvido de cada um, seria necessária ao Todo da verdade. O fato de que a palavra do Deus vivo possa ser ouvida/entendida (*entendue*) de diversos modos não só significa que a revelação se coloca à medida daqueles que a ouvem, mas que esta medida a mede: a multiplicidade de pessoas irreduzíveis é necessária às dimensões do sentido; os múltiplos sentidos são as pessoas múltiplas.¹⁰⁷⁸

Para a tradição exegética hebraica, o próprio texto bíblico parece estimular – e, por conseguinte, autorizar – a diversidade interpretativa. É o caso do Salmo 62, em cujo versículo 12, o mestre de canto proclama: “Deus falou uma vez, e duas vezes eu ouvi”. Esta passagem poderia indicar “que inumeráveis sentidos habitam a Palavra de Deus. A se acreditar, ao menos, na interpretação do Rabi que, já em nome desse pluralismo, perscruta o próprio versículo que lhe ensina esse direito de perscrutar!”¹⁰⁷⁹ Seguindo as conclusões apresentadas na primeira seção deste capítulo, ousamos pensar que, no contexto da investigação do Antigo Testamento conhecida por *Midrash*, a aceitação e valorização da multiplicidade de “escutas” responderia ao desejo do ouvinte de estar em sintonia com a voz que lhe fala.

Por esta perspectiva podemos interpretar o versículo 6 do 11º capítulo do livro de Jó, que destoa, sobremaneira, dos pressupostos que, segundo Lisciani-Petrini, definem os pilares da cultura ocidental. Nele, a sabedoria divina, a Palavra emitida pela realidade que mais se aproxima ao Ser e ao Princípio da ontologia grega, é diretamente vinculada à ambiguidade. Extraído da repreensão feita por Sofar de Naamat ao amigo Jó, que se arvora a julgar como Deus o vê, o versículo expressa que, caso o Todo-Poderoso se pronunciasse “e te fizesse saber os segredos da sabedoria, que é múltíplice em eficácia; saberia, pois, que Deus exige de ti menos que merece a tua iniquidade”. O termo “múltíplice”, que aparece nesta tradução, segue o termo “*multiplex*”, empregado pela vulgata latina. Contudo, em traduções para outros idiomas modernos, encontramos os termos “ambíguos”, “duplo valor” e “duplo”, que estão em maior consonância com o

¹⁰⁷⁸ Ibidem.

¹⁰⁷⁹ *Op. cit.* 59.

diplous, presente na versão grega.¹⁰⁸⁰ Segundo o estudo crítico do livro de Jó, elaborado por Alonso Schökel e Sicre Díaz, o termo hebraico correspondente pode ser lido por meio de duas linhas de interpretação:

1) a partir de, “duplo”; ao não existir acordo sobre o sentido de *tûšiyâ*, a expressão continua sendo obscura: “pode consolar duas vezes mais do que pensas” (Mich), “são duas vezes maior do que esperas” (Dö), “é duas vezes maior que o conhecimento mais perfeito” (Dat), “Deus tem duas formas de agir” (Cap), “a sabedoria tem dois rostos” (Po), “as coisas duplas para a inteligência”, isto é, ambíguas (Dh), “ambivalentes para a inteligência” (Rav). 2) Outros consideram *p^elayim=p^ela’im*, com aleph omitido: “maravilhas”, prodígios. Os segredos que Deus revela são “maravilhosos em seu resultado prático” (Gui), “demasiado maravilhosos para nossa sagacidade” (Te), “como milagres para a inteligência” (Ho), “milagres de sabedoria” (Hont).

Não é nosso propósito realizar uma análise exegética do versículo citado. Pretendemos apenas indicar a presença de uma cosmovisão em que a ambiguidade não é evitada ou suprimida. Assim como a música, a configuração multiforme da palavra e da sabedoria divina estaria associada a uma inefabilidade, à fecundidade de algo que ultrapassa as disjunções com as quais convivemos cotidianamente e as categorias que estruturam tanto o entendimento quanto a linguagem. A sequência do versículo corrobora esta interpretação ao enfatizar o caráter insondável e inabarcável da divindade, que não se pode conceber segundo os sistemas de medida humanos.¹⁰⁸¹

É interessante completar que a multiplicidade interpretativa, para a tradição judaica, vem associada às características do idioma no qual a Palavra de *lahweh* se manifesta. Levinas chama a atenção para “a estranha ou misteriosa ambiguidade ou polissemia autorizada pela sintaxe hebraica: as palavras coexistem em lugar de se coordenarem e se subordinarem imediatamente umas com as outras, umas às outras, ao

¹⁰⁸⁰ Tanto a tradução portuguesa quanto as demais consultadas para este trabalho encontram-se agrupadas no material eletrônico *Bibleworks for Windows* (2001). Este, por sua vez, extraiu a tradução portuguesa citada da Bíblia Almeida Corrigida Fiel e a versão grega de B. Aland e B. M. Metzger (2002). Os termos “ambíguos”, “duplo valor” e “duplo” foram extraídos das seguintes bíblias: Edizione San Paolo (1995), Reina-Valera Español (1995), Darby (1885).

¹⁰⁸¹ “Acaso podes sondar a profundidade de Deus, / e atingir os limites do Todo-Poderoso? / É mais alto que o céu: que poderás fazer? / Mais profundo que o Xeol: que poderás saber? / É mais vasto que a terra / e mais extenso que o mar.” Jó 11, 7-9.

contrário do que ocorre de modo predominante nas línguas ditas evoluídas ou convencionais.”¹⁰⁸² Característica que nos remete à música, “linguagem” na qual também se verifica significativa ampliação da ambiguidade em nível sintático.¹⁰⁸³

A menção à ambiguidade sintática da música nos leva a fechar o parêntese dedicado à mentalidade hebraica e a retomar o alvo de desconfiança examinado neste tópico. Revendo nosso percurso, constatamos que, assim como os testemunhos de prevenção à arte sonora, as prescrições que regulamentam “a voz que canta” refletem, segundo Dolar, sua “ambiguidade inextirpável”¹⁰⁸⁴. O filósofo esloveno se refere, sobretudo, à indefinição semântica do fenômeno musical, passível de ser controlada pela subordinação da música ao texto, procedimento que Nietzsche reconhecerá ainda na Modernidade, mais especificamente na ópera barroca, projetada “sobre os mesmos princípios que a nossa cultura alexandrina”¹⁰⁸⁵.

Podemos aqui destacar e sugerir outras possíveis formas de controle desse gênero de ambiguidade musical. Aceitando a hipótese nietzschiana sobre a canção popular, a forma estrófica deveria ser abolida por aquele que não deseja se confrontar com a “policromia” do *melos*. Se uma mesma melodia, regida por um mesmo “afeto”, já é capaz de suscitar uma gama variada de cenas, paisagens e repercussões anímicas, a “policromia” de uma composição é consideravelmente ampliada quando temas ou seções contrastantes se alternam. Assim, também poderia ser interpretada como uma tentativa de se aproximar ao ansiado ideal de univocidade a prevalência, observada até o início do séc. XIX, de obras ou movimentos construídos sobre uma homogeneidade de tempo e expressão¹⁰⁸⁶? Homogeneidade que possui como um de seus maiores exemplos o

¹⁰⁸² P. Ricœur (1977: 58).

¹⁰⁸³ Esta breve incursão pela valorização teológica e hermenêutica da ambiguidade dentro da tradição judaica nos provoca a seguinte questão: até que ponto ela poderia repercutir na ontologia e na estética propostas por nosso filósofo, que, apesar de se dizer “cristianizado” [V. Jankélévitch (1978: 185)], é, por sua ascendência, herdeiro dessa tradição?

¹⁰⁸⁴ M. Dolar (2012: 191).

¹⁰⁸⁵ F. Nietzsche (2001: 115). *O nascimento da tragédia*, § 19.

¹⁰⁸⁶ Na quarta *Meditação Extemporânea*, “Wagner em Bayreuth” (§ 9), Nietzsche se refere a tal prevalência, que, segundo ele, começaria a ser superada por Beethoven até ser finalmente rompida por Wagner, compositor que arremata a passagem do registro do *ethos* para a “linguagem do *pathos*” [F. Nietzsche

repertório gregoriano, composto justamente durante um dos períodos nos quais a suspeita em relação à música mais se evidencia.

Além da busca de uma unidade expressiva, a preferência por texturas homofônicas sinaliza a tentativa de se restringir a diversidade e a multiplicidade no campo composicional. Coincidentemente, a recusa e até mesmo a censura da polifonia é abordada pelos quatro textos contemporâneos citados neste tópico (*La musique et l'ineffable*, *O objeto voz*, *Tierra en blanco* e *O que sobrou do Paraíso?*). Segundo Jankélévitch, as “*Leis condenam a heteróphonia, A República a polikhordia panarmonios*, – pois os instrumentos de múltiplas cordas favorecem as complicações polifônicas e satisfazem o gosto pela variedade rítmica e pelo colorido instrumental”¹⁰⁸⁷. Tal condenação persiste como uma das duas principais diretrizes estabelecidas pela Igreja da Baixa Idade Média à prática da música litúrgica. Além de se controlar a execução instrumental, subordinando-a à palavra, exige-se que os fiéis cantem em uníssono.¹⁰⁸⁸ Em 1324, o Papa João XXII, constatando os avanços da polifonia e o surgimento de novas figuras rítmicas na música litúrgica, decreta a *Doctrina Sanctorum Patrum*. Nela se repete a suspeita platônica, assimilada pelos Padres da Igreja, em relação aos artifícios, “complicações” e inovações musicais, bem como aos perigosos efeitos da música¹⁰⁸⁹, conforme observamos em uma de suas passagens:

Certos discípulos da nova escola, enquanto empregam toda a sua atenção em medir o tempo, aplicam-se em fazer as notas de maneira nova, preferem compor seus próprios

(2007: 240)]. No entanto, cabe observar que o filósofo alemão não atribui ao “encanto do contraste” (*Op. cit.* 241) uma ampliação da ambiguidade musical. Muito pelo contrário, para ele, a essa altura, a proposta de Wagner buscaria, acima de tudo, a “clareza” (*Op. cit.* 242), “uma linguagem livre de toda a ambiguidade” (*Ibidem*). Isto seria possível por meio do delineamento preciso de cada um dos afetos apresentados, que, ao se conjugarem, não se confundem, mas produzem uma espécie de resultante expressiva, passível de reconhecimento pelo ouvinte. Salta aos olhos o contraste entre esta perspectiva e o testemunho extraído do prefácio da segunda parte de *Humano, demasiado humano*. Como vimos, nesse momento, o filósofo se queixa da ambiguidade do repertório romântico, que inclui a música de Wagner, compositor redescoberto como “um romântico podre e desesperado” [F. Nietzsche (1954: 739)].

¹⁰⁸⁷ V. Jankélévitch (1983: 13).

¹⁰⁸⁸ J. Delumeau (2003: 224).

¹⁰⁸⁹ Delumeau observa que, assim como Platão, Clemente de Alexandria e São Cipriano temem os efeitos dos encantos musicais, capazes seja de extrair a lucidez do ouvinte, conduzindo-o aos ídolos, seja de “reduzir e amolecer (...) o vigor de alma dos cristãos” [J. Delumeau (2003: 221)].

cantos de preferência a cantar os antigos, dividem as peças religiosas em semibreves e mínimas; eles entrecortam o canto com notas de curta duração, espedaçam as melodias por soluços, poluem as melodias com descantos [= contrapontos] e chegam a saturá-las de vozes superiores em língua vulgar [...]. Eles correm sem descanso, inebriam os ouvidos em vez de os repousar, imitam por gestos o que fazem ouvir. Assim, a devoção que seria preciso buscar é ridicularizada, e a lascívia, da qual se deveria fugir, é exibida às claras.¹⁰⁹⁰

Dolar relaciona a censura à polifonia ao temor de que esta comprometa a inteligibilidade do texto cantado, o que concorre para a livre manifestação da “voz” no sentido laciano. No decreto de João XXII, este temor se encontra obviamente implícito: seria ainda possível compreender o sentido verbal aderido às notas de uma composição, quando nesta se superpõem dois textos distintos e, como se isto não bastasse, escritos em diferentes idiomas? Contudo, parece-nos que a condenação da textura polifônica não só se justificaria pela necessidade de se concretizar a seguinte recomendação, retomada pelo Concílio de Trento, no séc. XVI: “*in tono intelligibili, intelligibili voce, voce clara, cantu intelligibili*”¹⁰⁹¹. Sabendo-se que o “*contrasto d’affetti*”¹⁰⁹², característica que, como veremos, se associa à esfera do feminino, não só se manifesta na sucessão, mas também na simultaneidade, concluímos que o procedimento capaz de entrelaçar sonoramente afetos heterogêneos não poderia ser admitido por um modelo ontológico-musical que se espelha na unidade do Ser. Se já há desmesura numa única voz, os riscos se multiplicam com o multiplicar das vozes. Deste modo, a polifonia gera problemas que ultrapassam questões meramente prosódicas. Em suma, sua condenação poderia expressar o mesmo desejo de se controlar a ambiguidade semântica da música e, quem sabe, também sua ambiguidade sintática, pois, no momento em que começamos a exercitar a escrita “vertical”, descobrimos variadas possibilidades de combinações.

Junto a todas essas normas, estratégias e temores, identificamos uma atitude que parece revelar, de modo ainda mais patente, a ambiguidade do fenômeno musical. Algumas vezes aquele que condena a arte sonora ou, na melhor das hipóteses, que se

¹⁰⁹⁰ Ibidem.

¹⁰⁹¹ M. Dolar (2012:184).

¹⁰⁹² W. A. Mozart/Lorenzo da Ponte. *Don Giovanni*, ato II, 21b.

acautela diante dela é também aquele que a admira especialmente. Poderíamos interpretar tal ambivalência de posições e sentimentos como resposta a um estímulo que tampouco se define de modo único e preciso?

Jankélévitch faz referência à “ambivalência passional”¹⁰⁹³ que a música desperta em dois autores do séc. XIX: Nietzsche e Tolstói. Como se explicaria, no primeiro deles, a compreensão da música ora como experiência imprescindível, sem a qual “a vida é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio”¹⁰⁹⁴, ora como passatempo absolutamente supérfluo, que em nada contribui para o exercício dialético¹⁰⁹⁵? Sabemos que tais posições pertencem a fases distintas do filósofo e, assim, não poderiam ser propriamente classificadas como sinal de ambivalência.¹⁰⁹⁶ No entanto, segundo Jankélévitch, mesmo quando renega a música, Nietzsche resguarda uma afeição secreta por seus encantos.¹⁰⁹⁷ Por conseguinte, esse “período positivista ou de ‘niilismo musical’ de Nietzsche”¹⁰⁹⁸ poderia estar marcado por acentuada ambivalência em relação à música, contrastando, assim, com os períodos que o precedem e sucedem, nos quais o filósofo a consagra abertamente, ainda que se referindo a diferentes exemplos e compositores.

Recorrendo às duas passagens da segunda parte de *Humano, demasiado humano* citadas por Jankélévitch, torna-se possível identificar alguns motivos que sustentam a melofobia nietzschiana. Como observa nosso filósofo, nas críticas de Nietzsche à música ressoa “a linguagem de Platão”¹⁰⁹⁹, o que não deixa de nos surpreender. O repertório

¹⁰⁹³ V. Jankélévitch (1983: 14).

¹⁰⁹⁴ F. Nietzsche. *Cartas a Peter Gast*. Nice, 15 de janeiro de 1889. In: R. M. Dias (1994) (contracapa).

¹⁰⁹⁵ Cf. *O viajante e sua sombra*, § 167.

¹⁰⁹⁶ Como verificaremos no capítulo II.9, no qual aprofundaremos o conceito de ambivalência, este se aplica às circunstâncias em que o sujeito experimenta dois afetos antinômicos pelo “mesmo objeto e ao mesmo tempo” [J. Bleger (1977: 33)].

¹⁰⁹⁷ Cf. V. Jankélévitch (1983: 14).

¹⁰⁹⁸ R. M. Dias (1994: 116). Informa a autora que a expressão “niilismo musical” é utilizada por Pierre Lasserre, em *Les idées de Nietzsche sur la musique*. É a este período que pertence o parágrafo 250 de *Aurora*, no qual Nietzsche estabelece a correspondência entre a noite, por um lado, e a música e a audição, por outro.

¹⁰⁹⁹ V. Jankélévitch (1983: 15).

romântico torna-se suspeito, segundo o prefácio da obra, por “amolecer, efeminizar”¹¹⁰⁰... “*Cave musicam*”, cuidado com a música, é o conselho dado pelo filósofo alemão, ao constatar que o encanto musical “tira a mente de sua austeridade e alegria e faz proliferar toda a espécie de indefinido anseio e esponjosa concupiscência”¹¹⁰¹. No parágrafo 167 (“Onde a música se sente em casa”) de *O viajante e sua sombra*¹¹⁰², além de avaliada como feitiço que reduz a monotonia, a arte sonora revela sua inutilidade ao não se oferecer como objeto de reflexão. Seu parentesco com “tudo o que há de inexprimível (*alles Unausspreschlich*)”¹¹⁰³ é visto com ironia: manifesta o individualismo de seus apreciadores, que, ao abdicarem da argumentação, também abdicam de uma possível consciência política. De fato, não há novidade nos temas aqui enunciados: ainda nas últimas décadas do séc. XIX, a música continua a gerar suspeita por seu modo de operação, por sua diferença em relação ao logos dialético e por se apresentar, ao menos em algumas poéticas, como arte “ambígua, pomposa, asfixiante”¹¹⁰⁴.

Após abordar a “ambivalência passional” em relação à música experimentada por um “imoralista”, verifiquemos de que modo tal conflito se repete num “moralista”: o velho Lev Tolstói.¹¹⁰⁵ A fim de confirmar o confronto simultâneo de afetos gerado no escritor russo pela audição musical, demos a voz a seu filho, o musicólogo Sierguéi Tolstói, que assim confessa, em *Crônicas sobre o passado*:

Eu não encontrei em minha vida ninguém que sentisse a música tão intensamente como meu pai. Ouvindo música de seu agrado, perturbava-se, tinha um aperto na garganta,

¹¹⁰⁰ F. Nietzsche (1954: 740).

¹¹⁰¹ Ibidem.

¹¹⁰² Título da segunda seção da segunda parte de *Humano, demasiado humano*.

¹¹⁰³ É praticamente certo que Jankélévitch tenha em mente esse parágrafo, que caracteriza os indivíduos sensíveis à música como aqueles “com inclinação à solidão, a pensamentos crepusculares e com uma reverência a tudo o que é inexprimível” [F. Nietzsche (1954: 939)], ao descrever a música como “o lugar dos pensamentos sonhadores, inexprimíveis e crepusculares”, em um dos três momentos em que afirma a essência noturna da “mais dionisíaca das artes”. V. Jankélévitch (1988: 239).

¹¹⁰⁴ F. Nietzsche (1954: 740).

¹¹⁰⁵ “É verdade que o rancor [contra a música] de Tolstói é o de um moralista, enquanto o de Nietzsche o de um imoralista.” [V. Jankélévitch (1983: 15)].

soltava soluços e vertia lágrimas. Uma perturbação sem motivo e um enternecimento eram o que lhe provocava a música.¹¹⁰⁶

Jankélévitch observa que tal reação conflituosa era desencadeada no escritor russo especialmente pelo repertório romântico. Por um lado, “Paul Boyer nos conta como ele se revoltava contra o poder inquietante da quarta *Balada* de Chopin”¹¹⁰⁷. Por outro, o mesmo Sierguêi Tolstói revela “a extraordinária sensibilidade de seu pai à música romântica”¹¹⁰⁸. Deparamo-nos com exemplos explícitos de ambivalência: uma mesma audição ou composições pertencentes a um mesmo estilo são capazes de desencadear “atitudes, afetos ou tendências opostas”¹¹⁰⁹.

Como fizemos em nossa breve abordagem da ambivalência nietzschiana, identifiquemos que elementos atribuídos à música causariam em Tolstói tamanha revolta e perturbação. Em primeiro lugar, de modo semelhante a Platão e ao Nietzsche de *Humano, demasiado humano*, encontra-se a preocupação diante da arte que subjuga e debilita. De acordo com Jankélévitch, “um dia, após Goldenweiser haver tocado Chopin para Lev Nikolayevitch, este observa: ‘Nos lugares onde se deseja ter escravos, deve-se contar com o máximo de música possível’”¹¹¹⁰. Curiosamente, este e outros motivos que justificam o examinado rancor em Tolstói se expressam pela voz de Pózdnichev, protagonista do seu romance *A Sonata a Kreutzer*. O ensaio e a execução da célebre sonata para violino e piano de Beethoven que aproximam os membros do duo instrumental, formado pela mulher do protagonista e o suspeito violinista Trukhatchévski, leva Pózdnichev a refletir, com afetado exagero, sobre os perigos da música. Dentre suas convicções, encontramos a velha necessidade de se regulamentar a prática musical que, destituída de função específica, somente hipnotiza. Segundo a personagem fictícia, em sintonia, neste aspecto, com tantas personagens históricas:

¹¹⁰⁶ Sierguêi Tolstói. *Ótcherki bilovo*. apud. L. Tolstói (2010: 107-108).

¹¹⁰⁷ V. Jankélévitch (1983: 14).

¹¹⁰⁸ *Op. cit.* 15.

¹¹⁰⁹ J. Bleger (1977: 333).

¹¹¹⁰ V. Jankélévitch (1983: 16).

quando se toca marcha belicosa, os soldados marcham aos seus sons, a música atingiu-os; tocaram uma dança, eu dancei – a música também me atingiu; bem, cantaram missa, eu comunguei, esta música também me atingiu; mas de outro modo, tem-se apenas uma excitação, e não existe aquilo que se deve fazer nesse estado de excitação. E é por isso que, às vezes, a música atua de modo tão terrível, tão assustador. Na China, a música é um assunto de Estado. E assim deve ser. Pode-se acaso permitir que todo aquele que o queira hipnotize outra pessoa, ou muitas outras, e depois faça com elas o que quiser?¹¹¹¹

Esta passagem integra o capítulo XXIII do romance, no qual são sintetizadas as ideias-chave que compõem a compreensão de Pózdnichev e de seu autor sobre o modo de operação musical.¹¹¹² No referido capítulo, a música é capaz não só de nos subjugar, mas também de nos esvaziar de quem somos realmente¹¹¹³. Além disso, aparece como “intrusa”¹¹¹⁴ que nos contagia com uma moção ou um sentimento inexistente em nossa interioridade. Por meio de prosaica analogia, Pózdnichev afirma que “a música atua como bocejo, como o riso: não tenho sono, mas bocejo vendo alguém bocejar, não há motivo para que eu ria, mas rio, depois de ouvir um outro rir”¹¹¹⁵. E esta transmissão à nossa revelia, oposta às deliberações conscientes exigidas pelo regime do logos, conta, no caso da música, com um agravante. Se no contágio fisiológico, aquele que me faz bocejar tem de fato sono, o afeto transmitido por uma composição do passado se apresenta completamente desvinculado do contexto que a gerou. Em outras palavras, não se preserva na obra a causa do que ela, a cada nova execução, é capaz de provocar. De acordo com o protagonista, “quem escreveu a música, por exemplo Beethoven com a sua *Sonata a Kreutzer*, sabia por que se encontrava em semelhante estado; este levou-o a praticar determinados atos, e por isso tal condição tinha para ele um sentido, mas para

¹¹¹¹ L. Tolstói (2010: 83).

¹¹¹² Em *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch refere-se brevemente ao fato de que algumas das posições sobre a música apresentadas no romance se repetem em obras não ficcionais do escritor russo, como *A luz que brilha nas trevas* e *O que é arte?*, dado que comprova a correspondência entre as ideias de Pózdnichev e de seu criador.

¹¹¹³ “A música obriga-me a esquecer de mim mesmo, da minha verdadeira condição, ela me transporta a uma outra, que não é a minha: sob o influxo da música, tenho a impressão de sentir o que, na realidade, não sinto, de compreender o que, a bem dizer, não compreendo, de poder o que, de fato, não posso” [L. Tolstói (2010: 82-83)].

¹¹¹⁴ V. Jankélévitch (1983: 8).

¹¹¹⁵ L. Tolstói (2010: 83).

mim ela não tem nenhum”¹¹¹⁶. Na reprovação da música que “reproduz em nós uma espécie de exaltação vazia, geradora de sentimentos sem objetos, de melancolias sem razões e de entusiasmos imotivados”¹¹¹⁷, identifica-se, novamente, a inconsistência do *melos*.

O capítulo XXIII também nos mostra que o temor à poderosa inconsistência do fenômeno musical caminha ao lado do temor à sua indefinição. Ao ouvir uma obra como a *Sonata a Kreutzer* não só nos deparamos com uma “causalidade negra”¹¹¹⁸, isto é, com o desconhecimento dos motivos responsáveis por sua particular expressividade. Também ignoramos a natureza e as possíveis consequências dos efeitos musicais. Pózdnichev confessa sua incapacidade de elaborar e verbalizar a intensa e transformadora experiência da audição da *Sonata*.¹¹¹⁹ Incapacidade que, aos seus olhos, é igualmente experimentada por sua mulher, a quem, logo após a execução da obra, “pareciam ter-se revelado sentimentos novos, ainda desconhecidos”¹¹²⁰.

Contudo, ainda que partilhem uma experiência semelhante, as duas personagens não lhe concedem um mesmo significado e valorização. É provável que a abertura para o indefinível proporcionada pela arte sonora não leve a pianista a censurar a prática musical, pois, na continuação do romance, ela declara, com naturalidade, o desejo de manter o duo. Por outro lado, o protagonista assim como seu criador, fortemente tocados pelo poder da música, condenam, em sua “ambivalência passional”, a “perturbação sem motivo” e sem nome da *Sonata*.

A fim de concluir o tema da ambivalência que se liga à atitude de suspeita diante da música, apresentaremos uma última figura histórica, capaz de trazer o problema examinado ao eixo central deste trabalho. Embora esquecido por Jankélévitch em “La rancune contre la musique”, Agostinho se destaca como inequívoco exemplo da

¹¹¹⁶ Ibidem.

¹¹¹⁷ V. Jankélévitch (1983: 124).

¹¹¹⁸ *Op. cit.* 8, 124.

¹¹¹⁹ “Não podia dar conta a mim mesmo do que era o novo que eu conhecera, mas a consciência dessa nova condição dava-me grande alegria” (*Op. cit.* 84).

¹¹²⁰ Ibidem.

ambivalência em questão. É ele mesmo quem expressa, no já citado capítulo “Os prazeres do ouvido”, das *Confissões*, o estado conflituoso que se encontra no tocante à prática e à apreciação musical. Estado que, descrito como flutuação “entre o perigo do prazer e os salutares efeitos que a experiência [do canto litúrgico] nos mostra”¹¹²¹, não lhe permite decidir, ao menos de forma conclusiva, quanto à continuidade e ao papel da música na Igreja.

A “flutuação” (*fluctuatio*) experimentada por Agostinho, termo que, como veremos no capítulo II.9, antecede o conceito contemporâneo de ambivalência, justifica-se, sob certo ângulo, pela própria diferença que a música demonstra em relação à palavra. O artigo de Dolar nos atenta ao fato de que, para a mentalidade cristã, a “voz” lida com uma “ambivalência fatal”¹¹²². Por sua natureza impalpável, não só para o tato, mas também para o pensamento e para a linguagem, a música poderia ser compreendida ora como a forma de tentação “mais sutil, pérfida e insidiosa”¹¹²³, ora como privilegiada expressão artística capaz de coabitar o mundo sublunar e a esfera celestial. Por seu caráter não referencial e não representativo, poderia pertencer ora ao mero âmbito dos prazeres corporais, situando-se, assim, “aquém” da racionalidade, ora ao âmbito que transcende toda e qualquer determinação, situando-se, como o próprio Deus, “além” das limitadas palavras e categorias humanas.

Dolar observa que o apreço à música em decorrência dos motivos citados se manifesta, ao longo dos primeiros séculos da nossa era e do período medieval, numa corrente de exceção, que se opõe à tendência dominante de suspeita, analisada neste tópico. Como expoente dessa “corrente mística”¹¹²⁴, o autor destaca a visionária e compositora Hildegarda de Bingen (1098-1179), que, em seu drama musical *Ordo*

¹¹²¹ Agostinho (1988: 251).

¹¹²² M. Dolar (2012: 185). Mais uma vez encontramos o termo ambivalência utilizado em acepção distinta à que trabalharemos no capítulo II.9. Por este motivo, na sequência do texto, retomaremos a expressão em questão sob nova forma, como “ambiguidade fatal”.

¹¹²³ Esta ideia ainda ressoará ao final do séc. XIX, mais precisamente no romance de Tolstói aqui examinado, no qual a música é caracterizada pelo protagonista como a “mais refinada luxúria de sentimentos” [L. Tolstói (2010: 86)].

¹¹²⁴ M. Dolar (2012: 184).

Virtutum, situa a “voz que canta” em patamar mais elevado que a “voz que fala”. Enquanto o demônio, única personagem masculina da peça, se faz ouvir por meio do “mero logos”, da palavra sem encanto, banal e, até mesmo, ridícula, as virtudes, representadas por mulheres, expressam-se musicalmente. De acordo com o filósofo esloveno, a inversão efetuada pela multifacetada beneditina possui tom duplamente subversivo. Primeiramente, por depreciar o registro da palavra, que, para a ortodoxia cristã, corresponde à própria identidade do Inefável Absoluto¹¹²⁵, como proclama o Prólogo do Evangelho segundo João. Em segundo lugar, por valorizar simultaneamente a música e o feminino, considerados, nessa visão de mundo, como epítomes da ambiguidade e da sedução.

A valorização da música sobre a palavra não só aparece de modo implícito na obra da religiosa alemã. Em passagem de *Scivias*, encontramos a seguinte afirmação, que, embora não rebaixe a palavra a ponto de identificá-la com o mal, mantém a supremacia estético-teológica da arte sonora: “e, assim, as palavras simbolizam o corpo e a música (*sinfonia*) simboliza o espírito; a harmonia celestial manifesta a Divindade e as palavras propalam a humanidade do Filho de Deus”¹¹²⁶.

Se Hildegarda parece aderir completamente à corrente minoritária de valorização da música ao encontrar nela algo da natureza impalpável divina, Agostinho *flutua* entre as duas correntes opostas. Pela referência ao livro X das *Confissões*, já estamos a par da inquietação provocada em seu narrador pelos sons que se emancipam do logos, aspecto que coloca a prática musical sob suspeita. Não obstante, o bispo de Hipona também está consciente do potencial da música sem palavras como “caminho para um ser ilimitado e inefável”¹¹²⁷.

Este ponto, apenas introduzido por Dolar, é aprofundado por Lorenzo Mammì em seu artigo “*Canticum Novum*: música sem palavras e palavras sem som no pensamento de

¹¹²⁵ A identificação, um tanto paradoxal, entre o inefável e a palavra aparece num belo dístico de *O peregrino querubínico* (livro IV, 9), de Angelus Silesius: “O inefável, como se costuma chamar a Deus, / Expressa-se e se dá a conhecer em uma só Palavra.” A. Silesius (2005: 160).

¹¹²⁶ *Scivias* III, 13.12 in Hildegarda de Bingen (1978: 631).

¹¹²⁷ M. Dolar (2012: 184).

Agostinho”. Esclarece o crítico de arte e professor italiano que a elevação da música, verificada em dois momentos da obra *Enarrationes in psalmos* (comentários aos Salmos 32 e 99), se torna possível graças a uma manifestação sonora específica, o *jubilus*, compreendido como canto melismático destituído de palavras, entoado em contextos de louvor e ação de graças. A fim de identificar alguns dos motivos pelos quais o *jubilus* é enaltecido por Agostinho, consultemos uma das passagens do seu comentário ao terceiro versículo do Salmo 32 (“Cantai-lhe um cântico novo”).

Eis que Ele lhe dá, por assim dizer, o tom da melodia a ser cantada; não procure as palavras, como se pudesse expressar algo que agrada a Deus. Cante no *jubilus*. Cantar com arte para Deus consiste justamente nisso: cantar no *jubilus*. O que significa cantar no *jubilus*? Compreender e não saber explicar com palavras o que se canta com o coração. Os que cantam durante a colheita ou durante a vindima, ou num outro trabalho intenso, primeiro começam a exultar com as palavras do canto, mas em seguida, preenchidos de uma alegria que não podem mais expressar com palavras, afastam-se das sílabas das palavras e entregam-se ao som do *jubilus*. O som do *jubilus* significa que o coração dá à luz algo que não pode ser dito. E quem merece essa jubilação, senão Deus inefável? Inefável, de fato, é aquilo que não pode ser dito; e, se você não pode falar e, no entanto, não deve se calar, o que resta senão jubilar, para que o coração regozije sem palavras, e a imensidão do regozijo não encontre limite nas sílabas? *Cantem bem para Ele, no jubilus*.¹¹²⁸

Na leitura de Mammi, a “justificação espiritual”¹¹²⁹ do *jubilus* traz algo de novo para a história da estética. Novidade que poderíamos colocar em paralelo com o canto novo que, segundo o salmo, há de entoar o fiel. O *jubilus* oferece uma possibilidade privilegiada para a expressão de uma experiência altamente positiva, cuja intensidade e evidência exigem alguma espécie de comunicação. Como descobrimos ao longo deste trabalho, a riqueza da experiência indica sua inefabilidade. E, a fim de transmiti-la e de dirigi-la ao destinatário inefável por excelência¹¹³⁰, o cristão dos primeiros séculos escolhe um modo de expressão também inscrito na esfera da inefabilidade: o canto sem

¹¹²⁸ Agostinho. *Enarrationis in psalmos*, 32, ii, Sermão I, 8. apud L. Mammi (2000: p. 352).

¹¹²⁹ Mammi (2000: 351).

¹¹³⁰ Agostinho declara, no comentário ao Salmo 99: “só Ele é inefável, Aquele que, nomeando-as, fez todas as coisas”. apud *Op. cit.* 353.

palavras.¹¹³¹ Enunciam-se aqui, cerca de quinze séculos antes do nosso filósofo, alguns temas essenciais ao seu pensamento. Tanto Agostinho quanto Jankélévitch reconhecem o limite das “sílabas” para a comunicação de algumas experiências fecundas e abraçam o inefável musical quando desejam se aproximar delas.¹¹³²

É nítido o contraste entre as posições de Agostinho em “Os prazeres do ouvido” e nas *Enarrationes*. No primeiro texto, a música somente se justifica, dentro da prática litúrgica, como canto que, submetido às palavras, nos ajude a apreendê-las e a fruí-las. Caso contrário, ou seja, se o foco da apreciação se transferir para a melodia, o prazer que dela provém se torna mero desvio. Já nos comentários dos Salmos, é a “pura” voz, afastada não só de qualquer signo linguístico, mas até mesmo “das sílabas, dos fonemas em que a fala se articula”¹¹³³, que se apresenta como a expressão humana mais elevada.

Em sua flutuação, Agostinho manifesta a ambiguidade fatal que reconhece na música. Segundo Mammì, em confirmação à perspectiva de Dolar aqui seguida, tal ambiguidade se relaciona ao lugar em que se situa o fenômeno musical em relação à razão e à linguagem. Em passagem que aborda os dois objetos do seu artigo, a “música sem palavras” e as “palavras sem som”, o crítico italiano sintetiza este aspecto:

Se a palavra, na leitura silenciosa e na meditação, dispensa o som ritmado e articulado e se torna pensamento puro, o som ritmado, por sua vez, acompanhando tanto o movimento corporal do trabalho quanto a experiência espiritual do êxtase, se posiciona num plano que é ao mesmo tempo pré- e pós-linguístico. Em outras palavras, o abandono a um ritmo instintivo, fisiológico, reveste-se de uma dupla significação: no canto indecente é queda na concupiscência, rendição ao homem corporal, que está

¹¹³¹ Identificamos aqui interessante analogia entre o canto sem palavras e o silêncio, outro modo de expressão inefável, que, como vimos, parece se encontrar em consonância com um Deus não só inefável, mas também silencioso. A música e o silêncio se entrelaçam por sua inefabilidade. Não é por acaso que Jankélévitch dedica o último capítulo de *La musique et l'ineffable* ao tema do silêncio e que Aldous Huxley afirme: “Após o silêncio, é a música o que mais se aproxima a exprimir o inexprimível”. Cf. A. Huxley (1957: 19).

¹¹³² No que diz respeito a Agostinho, Mammì afirma que este “considera a linguagem um instrumento tanto mais limitado quanto mais o conteúdo a ser expresso é de natureza espiritual. Há conteúdos grandes demais para caber na linguagem humana. Nesse caso, é necessário recorrer ao *jubilus*, não porque este expresse aqueles conteúdos, mas porque o canto sem palavras é símbolo da nossa incapacidade para nomear Deus (...)”. L. Mammì (2000: 356).

¹¹³³ *Op. cit.* 356.

abaixo do logos, da razão; no *jubilus*, ao contrário, é submissão ao ritmo da Criação, renúncia à ilusão de domínio linguístico daquilo que é indizível.¹¹³⁴

Na terminologia jankélévitchiana, daquilo que é inefável. De qualquer modo, é surpreendente observar que a música seja capaz de repetir topografia tão semelhante àquela na qual os místicos e nosso filósofo inscreveram a noite e o obscuro. Além de ambígua por sua multiplicidade, por sua “expressividade ao infinito” e por seu grau de indeterminação, a música possui, para muitos, uma duplicidade. Aponta a duas possibilidades antinômicas¹¹³⁵, motivando, assim, a “ambivalência passional” de algumas das personagens citadas.

Múltipla e dupla se mostra a música, assim como a própria noite. Para visões de mundo dualistas que depositam toda a sua confiança na palavra e no dia luminoso, representantes do polo unívoco, o musical e o noturno tornam-se alvos de semelhante suspeita. Em correntes que caminham na contramão da tendência dominante, ambos podem ser igualmente valorizados, como representantes de um plano inefável. Por conseguinte, ao investigar a atitude de suspeita em relação à música, deparamo-nos com “sintomas” não só da sua ambiguidade, mas também do seu iniludível parentesco com a experiência noturna.

¹¹³⁴ Ibidem.

¹¹³⁵ Como nos mostra Delumeau, a dimensão infra ou pré-linguística da experiência musical, ligada à ausência de inteligibilidade dos prazeres da carne e à inconsistência ontológica da sedução, “expressiu-se amplamente – e por muito tempo – na iconografia. Pôde-se reunir sob o título *Diabolus in musica* [O diabo na música] as formas e os temas pelos quais essa hostilidade foi ilustrada nas iluminuras, esculturas e pinturas: a flauta e o tamborim, instrumentos do diabo; o canto voluptuoso das sereias; os animais perversos, como os macacos, ou ridículos, como o asno, exercitando-se na música; as dançarinas, especialmente Salomé ou a Luxúria saída da *Psicomaquia* de Prudêncio, acompanhadas pelos músicos [J. Delumeau (2003: 226)]. Já a dimensão supra ou pós-linguística da música encontra na figura do *angelo musicante*, representado especialmente entre “a segunda metade do século XIV até meados do século XVI” (*Op. cit.* 241), uma de suas principais expressões iconográficas. É interessante observar que, nessas imagens, a música é evocada, em seus dois níveis antitéticos, por meio de seus executantes e instrumentos: um possível indício da dificuldade de se representar diretamente uma arte que se situa fora do registro linguístico, referencial.

8.3 O crepúsculo e a noite: modalidades distintas de ambiguidade

Nossa estrela da tarde, pergunta-se Novalis, não é a estrela matutina das antípodas?

V. Jankélévitch. "Le nocturne".¹¹³⁶

Pourtant la nuit montait, pareille à une fumée sombre, et déjà comblait les vallées. On ne distinguait plus celles-ci des plaines.

Antoine de Saint-Exupéry. *Voo noturno*.¹¹³⁷

Em diferentes momentos da sua obra, Jankélévitch apresenta a ambiguidade musical como característica simultaneamente crepuscular e noturna.¹¹³⁸ Entretanto, esta simultaneidade parece ignorar que o crepúsculo e a noite não são igualmente ambíguos.

Por um lado, o crepúsculo, assim como o amanhecer, expressa sua ambiguidade como momento do dia, que se assemelha àquele que lhe é oposto e que não se define propriamente nem como dia, nem como noite. Por outro lado, a noite, embora bem definida como momento do dia, ao apagar as formas e cores características aos entes nela imersos, cria cenário visualmente ambíguo. Estes dois períodos distinguem-se não só por remeterem a diferentes expressões de ambiguidade, mas também por manifestarem-na em diferentes graus. Enquanto o crepúsculo nos coloca diante da duplicidade de opções, a

¹¹³⁶ Jankélévitch (1988: 233).

¹¹³⁷ "No entanto, semelhante a uma fumaça sombria, a noite se elevava e já enchia os vales. Não mais se distinguem estes das planícies." A. de Saint-Exupéry (2005: 21).

¹¹³⁸ Ao assimilar o crepuscular ao noturno, Jankélévitch se aproxima, de certo modo, à mitologia grega. Na *Teogonia*, de Hesíodo, as Hespérides, ninfas do ocaso, aparentam-se mais à noite que ao dia. São elas "filhas da Noite", junto a uma série de figuras "negativas", cuja geração se dá em momento e sob circunstância distinta da geração da Luz do dia. Ramnoux nos questiona como se justificaria a inclusão dessas virgens, guardiãs das maçãs de ouro, no "grupo tenebroso". Segundo a autora, a inclusão à primeira vista dissonante se deveria ao fato de o crepúsculo oferecer uma entrada, uma "abertura" para a noite, para a morte e para o sono [Cf. C. Ramnoux (1959: 68)].

noite nos coloca diante de uma ambiguidade que admite múltiplas possibilidades, tendendo, assim, à indeterminação.

Temos razões para supor que o entardecer, a noitinha e também os instantes que antecedem os “*levantes de la aurora*”¹¹³⁹ seriam capazes de demonstrar maior ambiguidade que a noite, quando considerados como momentos do dia. Jankélévitch gostava de mencionar os sinais equívocos que nos orientam na identificação temporal do início e do final da noite: o planeta Vênus, conhecido como estrela d’alva ou estrela vésper, de acordo com o horário em que se manifesta sua presença solitária no céu¹¹⁴⁰; as idênticas alturas atingidas pelo Sol no nascente e no poente, fator que concede a estes períodos opostos do dia semelhantes luminosidades¹¹⁴¹. Poderíamos ilustrar esta manifestação da ambiguidade por uma passagem do romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, romance fantástico no qual se concede especial atenção ao período noturno: “*Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plumizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche.*”¹¹⁴²

¹¹³⁹ João da Cruz (2000: 49). *Cântico espiritual*, estrofe 14.

¹¹⁴⁰ Este ponto nos remete à primeira epígrafe desta seção. A pergunta de Novalis pressupõe a equivalência entre a imagem da estrela d’alva vista por um observador A numa localidade x e a imagem da estrela vésper vista por um observador B numa localidade y, antípoda de x. No entanto, a astronomia contemporânea esclarece que tais imagens não poderiam ser equivalentes, pois a estrela d’alva observada por A encontra-se, na verdade, abaixo da linha do horizonte de B.

¹¹⁴¹ Jankélévitch distingue esses momentos ambíguos do dia apenas pela direção à qual se orientam, ou seja, por sua tendência ascendente, rumo ao amanhecer, ao ápice de luz (meio-dia), ou descendente, rumo ao anoitecer, ao ponto máximo da escuridão (meia-noite). Contudo, esta tendência, abordada em diferentes passagens de sua obra [Cf. V. Jankélévitch (1983: 143; 1988: 249); 1949: 82, 150)] não é a única responsável pela distinção entre a aurora e o crepúsculo. Se nos limitamos a ela, corremos o risco de considerar estes momentos como dotados de luminosidades idênticas. E não é isto o que ocorre, na medida em que a luz se altera pela ação de um componente desconsiderado pelo filósofo: a atmosfera. Esta, recebendo, ao entardecer, o calor acumulado na superfície da Terra ao longo do dia, sofrerá um aumento de temperatura que modificará sua densidade e, conseqüentemente, seu índice de refração, o que há de afetar, por sua vez, a forma em que a luz se refratará ao passar pela atmosfera. Deste modo, a mesma altura do Sol sobre o horizonte, num momento pouco após o amanhecer e em outro pouco antes do pôr do Sol só poderia provocar luminosidades similares, mas nunca idênticas.

¹¹⁴² J. Rulfo (2012: 27).

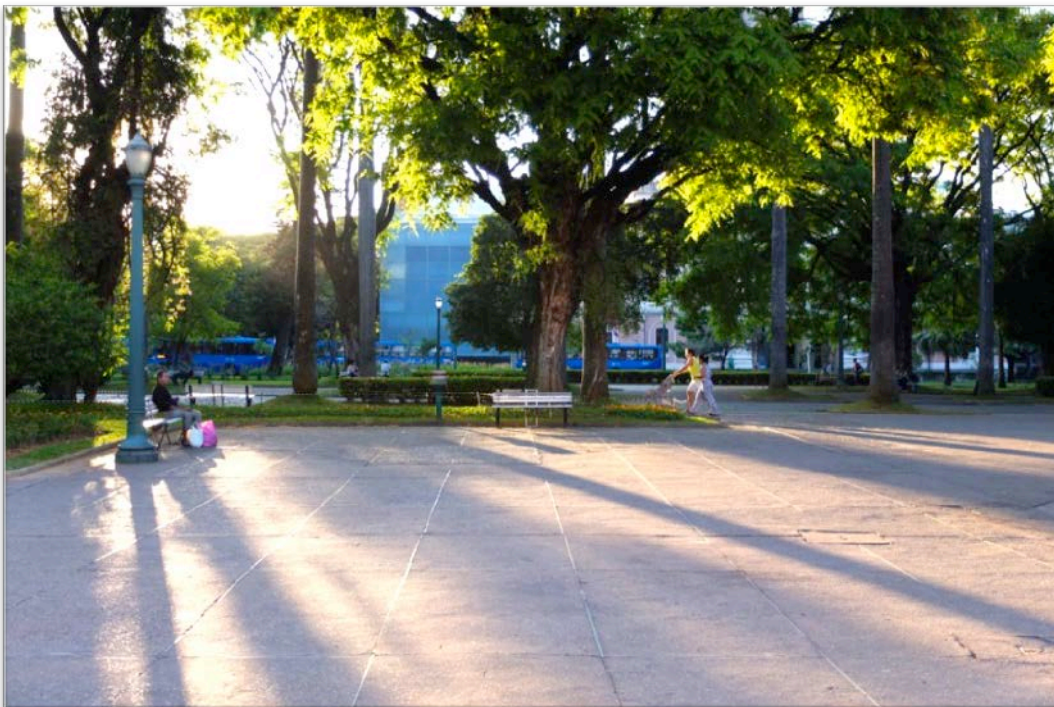
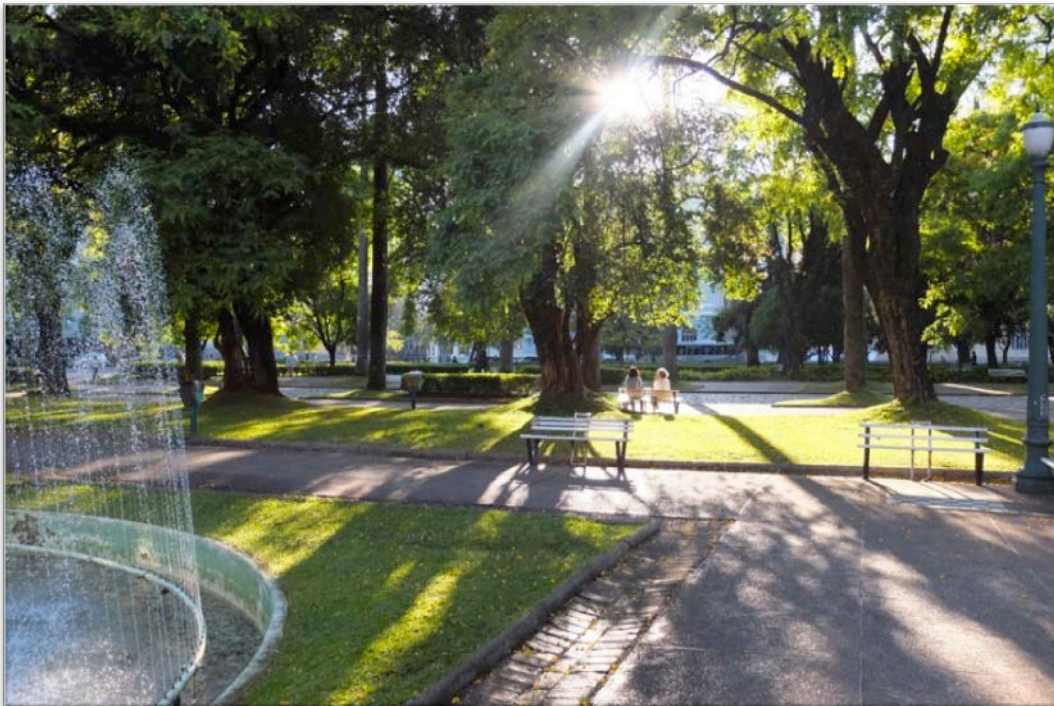


Figura 9 Na primeira fotografia, a Praça da Liberdade (Belo Horizonte, MG) banhada pela luz do início da manhã, na segunda, pela luz do final da tarde. Se não conhecemos a localização dos pontos cardeais, os momentos de transição podem se revelar equívocos, graças às suas semelhantes luminosidades.

O princípio da noite não só demonstra sua equivocidade ao poder ser confundido com o momento que lhe é oposto no ciclo do dia. Também é equívoco como período de transição, interstício. Este aspecto é ressaltado pela língua francesa, que reconhece tanto o entardecer quanto o amanhecer como limiar que se situa “*entre chien et loup*”. Esta expressão representa, primeiramente, a ambiguidade do “estar entre”, do que não é exatamente nem cão, nem lobo; nem domesticado, nem selvagem; nem dia, nem noite. Além disso, poderíamos aplicá-la à possível falta de definição dos entes mergulhados na tênue luminosidade intermediária.

Esta dupla implicação da expressão francesa possui especial importância para o nosso estudo. Dissemos, há alguns parágrafos, que a noitinha, como momento do dia, seria provavelmente mais equívoca que a noite. Com esta afirmação, nos referíamos justamente a este “estar entre” que a caracteriza¹¹⁴³ e que a torna semelhante ao seu “verso”, igualmente intersticial. Ao contrário, a noite, quando já estabelecida, é um dos polos “bem definidos” que constitui a oposição cão/lobo, dia/noite.

Deste modo, devemos nos perguntar em que consistiria a ambiguidade do período (e do registro) noturno, ambiguidade já sugerida pela *Teogonia*, na qual se verifica o parentesco mítico entre *Nyx* e as palavras de duplo sentido (*Amphilogias*)¹¹⁴⁴. Não é difícil constatar que se, por um lado, a noite profunda se identifica inequivocamente a uma das fases do dia, as coisas e os “seres” que nela habitam se mostram mais ambíguos à nossa percepção que quando situados nos momentos de passagem. Recorrendo à distinção examinada no capítulo II.2, poderíamos dizer que, enquanto a luz do alvorecer ou do crepúsculo efetua uma diluição parcial, a escuridão noturna dissolve radicalmente os contornos e as formas, aprofundando, assim, um dos elementos constitutivos da

¹¹⁴³ É interessante observar que também na língua portuguesa identificamos um sintoma da ambiguidade do momento crepuscular, compreendido como “estar entre”: algumas vezes o chamamos de tardinha e outras de noitinha. Tal oscilação poderia denotar a dificuldade de se determinar o período de transição como pertencente ao dia ou à noite.

¹¹⁴⁴ Segundo a genealogia apresentada por Hesíodo em sua *Teogonia*, “as palavras de litígio, as palavras de mentira e as palavras de duplo sentido” são filhas de “Éris hedionda”, que, por sua vez, é filha da “Noite funérea”. Portanto, a palavra ambígua é, nesta linhagem, neta da Noite. Cf. Hesíodo (2003: 117), *Teogonia*, 223-229.

ambiguidade: “a falta de definição (que é falta de limites precisos)”¹¹⁴⁵. Por conseguinte, apesar de “definida” como momento do dia, a noite não é capaz de “definir” o que nela se encontra.

Se considerarmos estritamente a etimologia do termo ambíguo, “*amb-ago*=impelir para os dois lados”¹¹⁴⁶, talvez os momentos de transição sejam mais ambíguos que a noite até mesmo no tocante à apreensão das coisas. A luminosidade neles presente ainda permite discernir certos contornos, certos vestígios de cores. Estas características nos proporcionam uma ideia aproximada do que seria o objeto da visão. Este pode se mostrar, portanto, como um “isto ou aquilo”, como cão ou lobo, como elementos díspares, mas pertencentes a uma mesma “família”. As opções, assim, se veem restringidas, como na expressão francesa que abarca apenas duas possibilidades. Por outro lado, a escuridão noturna geraria a ambiguidade como multiplicidade de possibilidades, como plurivocidade.

É importante, neste momento, examinar os possíveis matizes presentes em alguns destes termos associados à ambiguidade, como equivocidade, anfibia e plurivocidade, utilizados por Jankélévitch muitas vezes de modo intercambiável. Nossa suposição, extraída de uma análise etimológica, de que o termo ambiguidade poderia ser aplicado, com maior adequação, a situações em que o sentido é impreciso devido a uma duplicidade, não é verificada em sua utilização habitual. Como nos mostra Umberto Eco, responsável na *Enciclopedia Filosofica* pelo verbete ambiguidade, este seria capaz de compreender tanto o *ambi* quanto o *pluri*: “A lógica formal considera ambíguo aquele termo que sob uma idêntica expressão possui um duplo sentido ou aquela construção lógica cujo nexos sintático justifica interpretações diversas ou opostas.”¹¹⁴⁷ Assim, em alguns casos, o plurívoco se encontra implícito no ambíguo. De qualquer modo, a opção pelo primeiro termo poderia precisar que não estamos diante de uma indefinição causada pela dúvida entre duas possibilidades. Também nos parece que o termo plurívoco

¹¹⁴⁵ Ferrater Mora (2000: 104).

¹¹⁴⁶ A. da Costa Lopes. Verbetes “ambiguidade e ambíguo”. In: Roque Cabral, org. (1989: 203).

¹¹⁴⁷ U. Eco. Verbetes “*ambiguità*”. In: V. Melchiorre, org. (2006: 335).

apresenta-se menos contaminado de conotações negativas, vinculadas, desde a escolástica, àquilo que não possui sentido exato.

Quanto aos termos ambiguidade e equivocidade, estes se revelam sinônimos nas definições consultadas. Já a anfibolia, em seu uso inicial pelos gramáticos e lógicos clássicos, era igualmente compreendida como sinônimo da ambiguidade e “da palavra de origem latina *equivoco*”¹¹⁴⁸. Contudo, Aristóteles estabeleceu uma distinção entre ambiguidade e anfibolia, restringindo a segunda à ambiguidade causada “não por motivos léxicos, mas gramaticais e sintáticos, isto é, quando certas partes de uma frase podem assumir diversas funções em relação a outras partes, gerando significados diversos e, em muitos casos, até mesmo opostos”¹¹⁴⁹. Esta distinção não se manteve na história da filosofia, “os estoicos restituem à anfibolia o seu significado geral de ambiguidade”¹¹⁵⁰. Tampouco Jankélévitch se vale da distinção aristotélica, uma vez que utiliza estes termos como sinônimos. Na realidade, parece-nos, além disso, que o conceito de anfibolia, segundo o Estagirita, não faz parte das preocupações do pensamento jankélévitchiano, mais interessado pela ambiguidade constitutiva de certos significantes que por questões referentes à linguagem.

Após esta breve digressão conceitual, retomemos nossa análise sobre os diferentes motivos que nos levam a compreender como ambíguos os fenômenos crepuscular e noturno. No primeiro caso, extraímos a ambiguidade da indefinição do crepúsculo (com o qual se confunde a primeira parte da noite) como momento do dia. No segundo, a ambiguidade se mostra na noite por meio dos entes que nela submersos e dissolvidos poderiam ser apreendidos, interpretados e concebidos sob múltiplas formas. Parece-nos apropriado dizer que o fenômeno noturno, em sua plurivocidade, tende à indeterminação.

Esta oposição entre a equivocidade do anoitecer e a indeterminação da noite profunda é contemplada por Jankélévitch, em passagem de “Le nocturne”. Nela, o filósofo

¹¹⁴⁸ S. Auroux. Verbete “*amphibologie*”. In: S. Auroux, org. (1990: 78).

¹¹⁴⁹ G. Cristaldi e P. Fait. Verbete “*anfibia*”. V. Melchiorre, org. (2006: 440).

¹¹⁵⁰ *Ibidem*.

contrasta estas duas fases do período noturno, motivado por duas peças que as evocam respectivamente: “Des Abends” e “In der Nacht”, pertencentes à suíte para piano *Phantasiestücke*, Op. 12, de Robert Schumann.

No princípio vem a noitinha, momento equívoco em que os espíritos da natureza saem de seus esconderijos e que, para uma consciência atenta a capturar esse momento de “passagem”, é tão apaixonante quanto ameaçador. Na primeira peça de *Phantasiestücke*, de Schumann, a noitinha cai lentamente sobre o parque imóvel, descrevendo grandes círculos que se estendem sobre os gramados e sobre toda a natureza pacificada. “O crepúsculo amigo adormece no vale.” Após a “teia de aranha do crepúsculo”, seguindo a imagem de *Gaspard de la nuit*, a escuridão se desenvolve para atingir seu apogeu à meia-noite. Da primeira à quinta peça de *Phantasiestücke*, a serenidade crepuscular se faz angústia e pânico noturno. (...) Meia-noite é a hora em que se celebram, sobre o Monte Calvo de Mussorgsky, as orgias da confusão, pois o sabá é o verdadeiro carnaval romântico, aquele em que a viva miscelânea de cores da Itália se funde numa paisagem pálida que não mais admite limites nem contrastes.¹¹⁵¹

Percebemos que estas duas gradações de ambiguidade podem se associar a diferentes repercussões anímicas, como ocorre nas *Peças de Fantasia*. O “momento equívoco” traz paz e serenidade tanto ao ser humano quanto à natureza. No entanto, carrega um germe de ameaça na medida em que se inclina ao aprofundamento da escuridão. Assim, não é de se espantar que o centro da noite, “obscuríssimo” e indeterminado, provoque angústia e pânico. Vale destacar que a indeterminação da meia-noite se encontra implícita, nesta passagem, nas ideias de “confusão” e “fusão”, valorizadas pelo imaginário romântico. A primeira delas estaria ligada à anulação da distinção (e, assim, da determinação) da hierarquia social e dos papéis exercidos durante o período diurno. Este aspecto, tratado em outras passagens do ensaio e desenvolvido no capítulo II.2 deste trabalho, manifesta-se nos festejos noturnos, nas fantasias carnavalescas e em narrativas literárias de diferentes épocas. Dentre estas, destaca-se a comédia shakespeariana *Sonho de uma noite de verão*, que, com aguçado senso de humor, nos mostra como a escuridão de uma noite de solstício de verão é capaz de subverter a ordem diurna, estabelecendo inusitados encontros entre personagens das

¹¹⁵¹ V. Jankélévitch (1988: 249-250).

mais distintas proveniências: seres mágicos, nobres e homens do povo. Quando se diluem as determinações estáticas do dia, novas configurações e arranjos tornam-se possíveis. “Confusão, ambiguidade e disfarce”¹¹⁵² entrelaçam-se na indeterminação noturna. Já o verbo “fundir-se” sugere que a indeterminação da noite poderia ser extraída não só da dissolução das formas, mas também de uma nova tonalidade que se constitui por meio da escuridão. É indeterminada a própria “cor” da noite, pálida e indistinta.

Por meio da diferenciação entre o equívoco e o indeterminado, à qual chegamos nesta seção, concluímos que o período noturno acarreta significativa ampliação da ambiguidade. O indeterminado admite um sem número de possibilidades. Possibilidades que, em certas circunstâncias, como na imagem do estado obscuro primordial da *Naturphilosophie*, não se encontram atualizadas.

Certamente, a noite natural não equivale à “amalgama que preexiste às claras diferenças”¹¹⁵³, concebida e buscada pela geração romântica. A escuridão noturna apenas esconde aos olhos as topografias, objetos e seres que nela já se encontram presentes. De qualquer modo, o fato de associarmos o estado de indiferenciação inicial não ao crepúsculo, mas sim ao período noturno, corrobora o particular parentesco entre este e o indeterminado.

Ao introduzir alguns temas que serão tratados na próxima etapa do nosso estudo, concluímos nossa análise comparativa das ambiguidades crepuscular e noturna, a partir da qual tentaremos aprofundar, ainda mais, a ambiguidade musical.

¹¹⁵² *Op. cit.* 257.

¹¹⁵³ V. Jankélévitch (1988: 227).

8.4. A experiência musical: ambiguidade crepuscular ou noturna?

Baseando-nos na estética musical jankélévitchiana, teríamos motivos para aproximar a música tanto da ambiguidade crepuscular quanto da ambiguidade noturna. Na duplicidade de seu regime “*espressivo* inexpressivo”, em seu modo de exprimir à meia luz, sem tudo “dizer”, mas sem tudo ocultar, a música tenderia à ambiguidade do crepúsculo. No entanto, nos momentos em que seu grau de indeterminação se vê ampliado, em que se questiona sua aptidão para comunicar, por via estritamente sonora, imagens e afetos, a música se inclinaria à ambiguidade ou à indeterminação da noite. Esta oscilação – que, por sua vez, demonstra uma ambiguidade teórica – talvez reflita a dificuldade de se mensurar o grau de indefinição semântica que circunda o *je-ne-sais-quoi* musical.

Recapitulando alguns dados apresentados no capítulo II.4 e no tópico II.8.2.1, Jankélévitch descreve como ambígua a “linguagem” musical ao constatar a impossibilidade de definir, com precisão, o conteúdo expressivo de uma composição específica. A ambiguidade é de tal importância para a filosofia da música jankélévitchiana que a “fórmula” por ela utilizada para aproximar-se à ipseidade da arte sonora deve mostrar-se ambígua, assim como, *para nós*, se mostra ambíguo seu objeto de reflexão.

Ao “definir” o regime da expressão musical como “*espressivo* inexpressivo”, Jankélévitch insere a música numa região intermediária, crepuscular. Uma composição não é propriamente “*espressiva*”, uma vez que não comunica um sentido unívoco, preciso, bem delimitado. Por outro lado, não é completamente “inexpressiva”, até mesmo no caso de algumas poéticas do fim do séc. XIX e da primeira metade do XX que pretendem isolar e acentuar esta característica, ao evitar nuances de timbre, grandes variações de intensidade e oscilações rítmicas.¹¹⁵⁴ Uma obra musical possui um teor afetivo, resguarda

¹¹⁵⁴ Como representantes destas poéticas que buscam propositalmente a “apatia e ataraxia” [Jankélévitch (1983: 61)], Jankélévitch cita Milhaud, Satie, Séverac, Bartók, Poulenc, Prokofieff, Stravinsky e, até mesmo, o

certas intenções. A música não se identifica, portanto, nem com a radical escuridão da noite – compreendida aqui negativamente, em associação ao vazio de sentido e à ausência de *pathos* – nem com a luminosidade do dia. No entanto, contém algo de ambas. Ela não é nem muda, como os falsos ídolos, nem eloquente, como os adivinhos. Assemelha-se mais à pitonisa do oráculo de Delfos, que, segundo Heráclito, “não diz, nem esconde, faz alusões”¹¹⁵⁵.

Como vimos no capítulo II.4, o termo “alusão” aparece, também na estética musical jankélévitchiana, como um dos modos pelos quais a música se expressa (inexpressivamente!). A alusão, assim como a evocação e a sugestão, indica esta mescla entre dizer e não dizer, entre o mostrar diurno e o esconder noturno. São modos de expressão próprios a uma “linguagem”, que “carrega o sentido indiretamente”¹¹⁵⁶ e, além disso, “se exprime a meias palavras e de maneira oblíqua”¹¹⁵⁷. Também neste aspecto o crepuscular se manifesta: além de contar com a ambiguidade característica ao que é ponto de interseção entre opostos, a música expressa indireta e obliquamente, em movimento análogo à incidência diagonal da luz que caracteriza os momentos de passagem (nascente e poente). Na natureza, a luz destes momentos, ao contrário da luminosidade meridiana, amplia os sombreamentos horizontais, as “zonas de subentendidos”¹¹⁵⁸. Enquanto isso, na estética do inefável, a expressividade musical e a linguagem poética, quando comparadas ao logos demonstrativo, representam, igualmente, a intensificação de uma área equívoca.

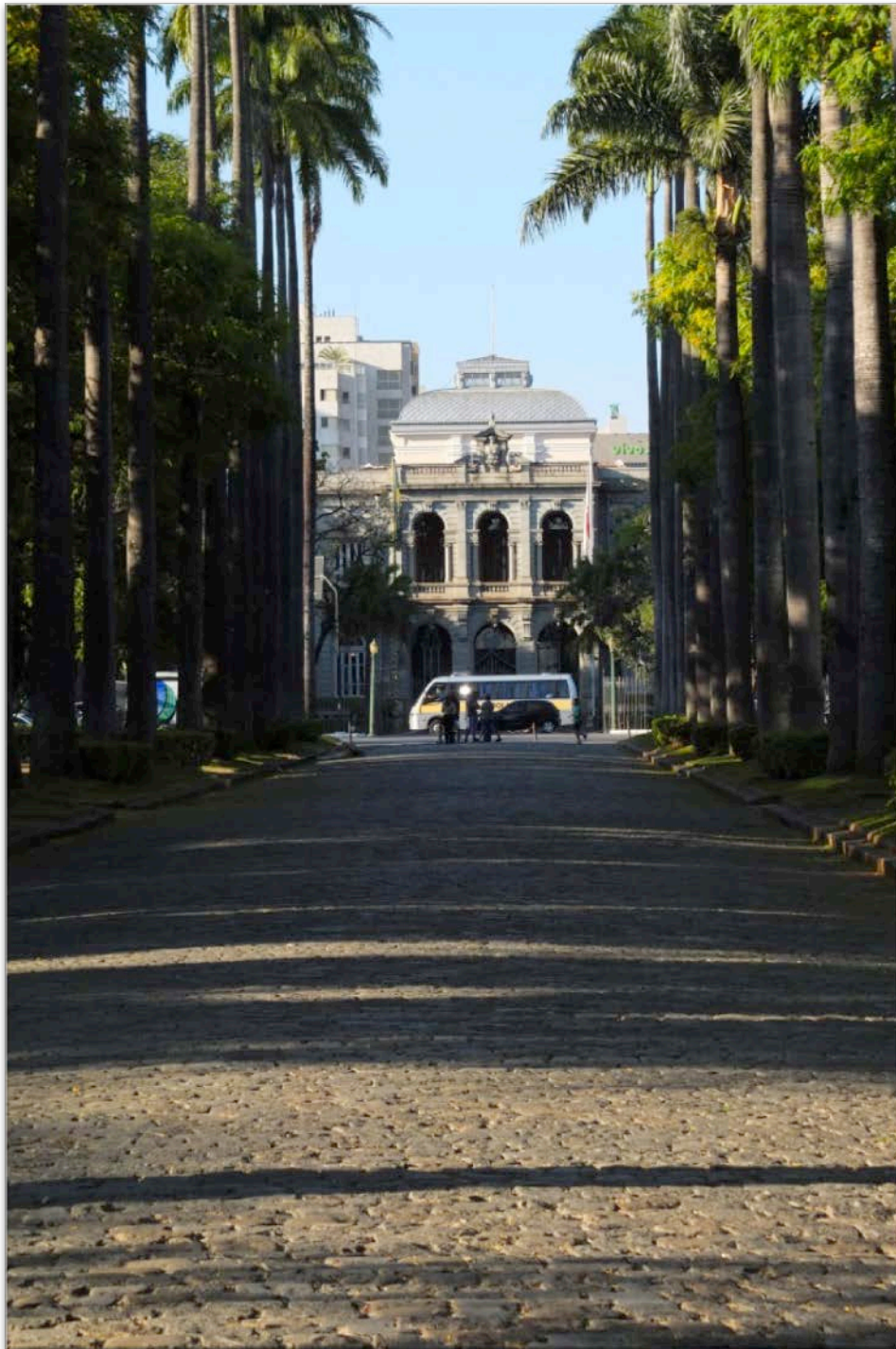
Ravel da canção *Sainte* e de “Le gibet” (*Gaspard de la nuit*, nº 2) e o Debussy de *Pagodes* (*Estampes*, nº 1). Cf. V. Jankélévitch (1983: 57-62).

¹¹⁵⁵ Fragmento 93 DK, citado por nosso filósofo em: V. Jankélévitch (1983: 63).

¹¹⁵⁶ V. Jankélévitch (1983: 94).

¹¹⁵⁷ *Op. cit.* 86.

¹¹⁵⁸ *Op. cit.* 170.



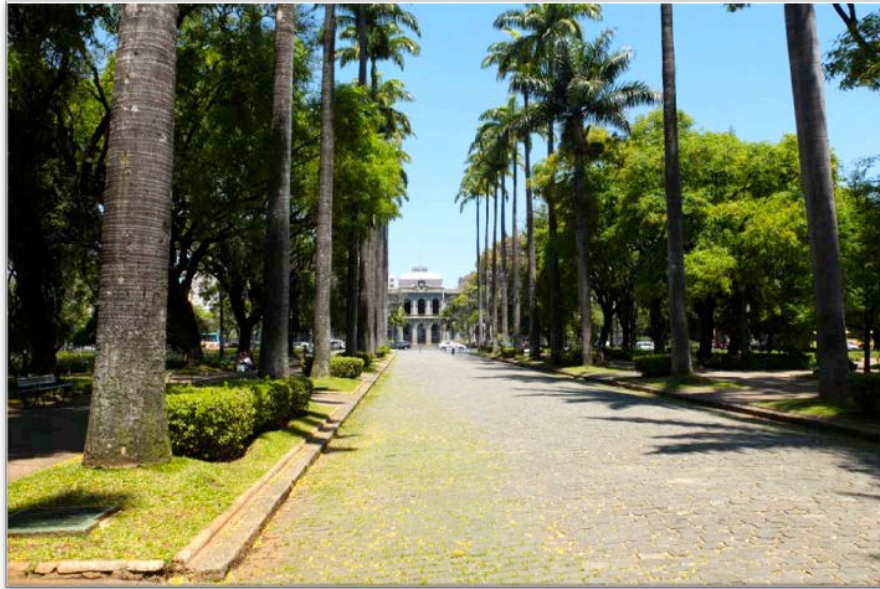


Figura 10 A Alameda da Praça da Liberdade em três momentos do dia. Tanto o início da manhã (foto 1) quanto o fim de tarde (foto 3), por suas luminosidades oblíquas e pela ampliação dos sombreamentos horizontais, poderiam servir como imagens para a ambiguidade, própria aos “discursos” musical e poético. Enquanto isso, o meio-dia (foto 2), “quando todas as coisas são em ato e a sombra do virtual cessa de criar entre elas efeitos de relevo ou de cavar por detrás delas zonas de subentendidos” [V. Jankélévitch (1983: 170)], poderia simbolizar a clareza, o sentido único do logos prosaico.

Verifiquemos agora de que modo a música poderia se aproximar à ambiguidade gerada pela noite. Se a expressividade musical se revelava crepuscular como misto de expressão e inexpressão, como sugestão aberta de possibilidades, mostrar-se-á noturna no momento em que se vê intensificado seu caráter indeterminado.¹¹⁵⁹ Dentro da ambiguidade noturna, não mais estaríamos sob um leve “nevoeiro”, que nos permite formar, ainda que de modo esfumado, uma vaga ideia do afeto, da “imagem” ou da “cena” musicalmente evocada. Estaríamos sim imersos num ambiente que nos priva de pistas particulares de sentido.

Ao afirmar, como já mencionamos no capítulo II.4, que “a música nada significa, a não ser por associação ou convenção, a música nada significa, portanto tudo significa”¹¹⁶⁰, ao defender que as imagens não são desencadeadas apenas pelos estímulos sonoros, mas sim por uma associação *a posteriori* com um programa ou referências extramusicais, Jankélévitch aproxima-se a esta compreensão propriamente noturna do “expressivo ao infinito”. Em virtude do seu caráter fecundo e inesgotável, poderíamos dizer que o gênero de indeterminação atribuído pelo filósofo à arte sonora possui algo em comum com a indeterminação atribuída pela filosofia romântica à realidade primigênia. Segundo a *Naturphilosophie*, “o para além obscuro no qual ainda se confundem o objeto e o eu, o cômico e o trágico, a ação e o entendimento”¹¹⁶¹ é capaz de fazer brotar múltiplas possibilidades. Curiosamente, a indeterminação musical e a indeterminação própria à imagem de natureza romântica possuem em comum o fato de não serem ambíguas em si mesmas. Representam aquela modalidade de ambiguidade, apresentada ao início deste

¹¹⁵⁹ Também poderíamos aplicar as imagens do crepuscular e do noturno à comparação feita por Aiello entre a ambiguidade própria ao discurso verbal e a ambiguidade musical (tópico II.8.2.1). A primeira, ao restringir-se usualmente a duas possibilidades interpretativas, estaria mais próxima ao ambiente crepuscular, na qual se evidencia a ambiguidade de uma duplicidade de sentidos (dia *ou* noite, cão *ou* lobo). A segunda, ao permitir uma multiplicidade de possibilidades de percepção e interpretação, aproximar-se-ia, particularmente, ao ambiente noturno. É interessante ressaltar que tanto para Aiello quanto para Jankélévitch a ambiguidade de uma “linguagem” é diretamente proporcional à sua potencialidade expressiva. À inefabilidade musical jankélévitchiana corresponde a “maior latitude” da música em relação ao discurso verbal, observada pela pesquisadora norte-americana [R. Aiello e J. Sloboda (1994: 49)].

¹¹⁶⁰ V. Jankélévitch (1983: 19).

¹¹⁶¹ V. Jankélévitch (1988: 227).

capítulo, característica ao que se encontra para além das oposições com as quais convivemos em nosso cotidiano e por meio das quais compreendemos a realidade e formamos nossos juízos.

Assim nos sugere o filósofo francês em duas diferentes passagens de sua obra. A primeira delas aparece na seguinte afirmação de *La musique et l'ineffable*: “a música, discurso vago e difluente, situa-se, portanto, para além das categorias do cômico e do trágico e nas profundidades mesmas da vida vivida”¹¹⁶². A segunda, extraída de *Quelque part dans l'inachevé*, ainda é mais radical, no momento em que situa a música “para além do ambíguo e do inambíguo, do equívoco e do unívoco, ela recusa o ultimátum brutal dos dilemas e das alternativas”¹¹⁶³. Talvez seja exatamente esta inscrição no “para além” das disjunções e da ambiguidade, o que nos faz concebê-la como arte simultaneamente “expressiva e inexpressiva, séria e frívola, profunda e superficial”, que “possui e não possui sentido”¹¹⁶⁴.

A ideia romântica da mistura, de teor cosmogônico e metafísico, possui ressonâncias no plano subjetivo. À “amálgama que preexiste às claras diferenças”¹¹⁶⁵ correspondem sentimentos indiferenciados, aos quais o homem romântico acredita conectar-se especialmente através da experiência noturna. O “estado elementar” e noturno dos afetos apresenta estreita relação com determinadas compreensões da expressividade própria à música. Jankélévitch retoma, em *La musique et l'ineffable*, conceitos e posições de diferentes autores que remetem ao caráter indeterminado das emoções “traduzidas” pela música. Étienne Souriau refere-se a uma “abstração sentimental”, enquanto R. Bayer, autor de um *Traité d'Esthétique*, “fala, por sua vez, de uma ‘sensibilidade generalizante’, que visa às ‘essências do sentimento’.”¹¹⁶⁶ Além destes, o filósofo francês cita Schopenhauer e Nietzsche, que, apesar de discordarem entre si

¹¹⁶² V. Jankélévitch (1983: 85).

¹¹⁶³ V. Jankélévitch (1978: 209).

¹¹⁶⁴ V. Jankélévitch (1983: 5).

¹¹⁶⁵ V. Jankélévitch (1988: 227).

¹¹⁶⁶ V. Jankélévitch (1983: 76).

sobre a extensão dessa indeterminação emotiva do fenômeno musical, encontram-se de acordo ao afastá-la das emoções individuadas que nos assomam em nossa história.

Para o autor de *O mundo como vontade e representação*, uma composição musical seria capaz de transmitir um dentre os vários modos de expressão contidos na “paleta” dos afetos humanos, mas atingindo-os em sua essência, ou seja, como emoções em linhas gerais, sem determinar seu conteúdo e circunstância. Por outro lado, Nietzsche defenderia que a música

não exprime nem mesmo a dor ou a alegria em geral, mas sim a Emoção indeterminada, a pura potência emocional da alma. A música exalta a faculdade de sentir, abstraída de todo o sentimento qualificado, seja ele Arrependimento, Amor ou Esperança: a música desperta em nosso coração a afetividade em si, a afetividade não motivada e não especificada.¹¹⁶⁷

As posições de Nietzsche e Schopenhauer são citadas por nosso autor por conterem algo de sua própria compreensão sobre a expressividade musical. Apontam o caráter indeterminado da emoção – e também de qualquer “descrição” – que uma composição pretendesse apresentar. Sugerem a expressividade “grosso modo”, “global” ou “em linhas gerais” que, característica ao fenômeno musical, é geradora de ambiguidade.

No entanto, percebe-se entre as posições dos dois filósofos alemães uma diferença que remete à nuance trabalhada nesta seção. Ao acentuar o caráter indeterminado da emoção veiculada pela música, Nietzsche aprofunda significativamente a “escuridão” do ambíguo musical. Neste ponto, o autor de *Zaratustra* se distancia do filósofo francês, para quem não seria possível desconsiderar “a especificidade das essências afetivas despertadas pela música”¹¹⁶⁸, que se evidencia, por exemplo, pelo contraste entre “o júbilo exaltado de *Eritaña*, em Albéniz, e a nostalgia que, em Liszt, o *Mal du pays* exala”¹¹⁶⁹. Consequentemente, por meio desta comparação, poderíamos afirmar que a

¹¹⁶⁷ *Op. cit.* 77.

¹¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹¹⁶⁹ *Ibidem.*

ambiguidade semântica da música seria menos obscura para Jankélévitch que para Nietzsche.

Concluimos que a pergunta deste tópico poderia ser respondida de diferentes modos. Se nos basearmos estritamente na estética jankélévitchiana, ora o ambiente crepuscular, ora o ambiente noturno seria mais condizente para evocar a expressão ambígua da música.¹¹⁷⁰ Se tomarmos a posição de Schopenhauer, não poderíamos afirmar se o grau de indeterminação relativo à não individuação de certo afeto transmitido por via sonora faria do fenômeno musical um crepúsculo ou simplesmente uma noite menos escura que aquela extraída da reflexão nietzschiana.

A dúvida reaparece quando tentamos, diretamente pela música, decidir por sua ambiguidade crepuscular ou noturna. A poética impressionista, regida pelas ideias de evocação, sugestão e alusão, nas quais Jankélévitch se inspira para pensar a ipseidade musical, concede à sua música a atmosfera vaga e vaporosa dos momentos de passagem. Se tomarmos como exemplo o *Prelúdio nº 2* (livro I), de Debussy, observamos uma ambiguidade temática que não é absoluta, mas delineamento impreciso, capaz de gerar equívoco, *dubitus*. A referência poética dada pelo compositor ao final da peça, “Voiles”, “sugere a oscilação de um barco a vela sobre a água, mas também um pouco, uma vez que sucede às ‘dançarinas de Delfos’, a ondulação de um véu no ar”¹¹⁷¹. A afinidade entre a poética impressionista e o lusco-fusco também se observa pelos motivos que permeiam suas composições musicais e pictóricas, motivos estes que, como o nevoeiro, as águas e o próprio *soleil levant* ou *couchant*, concedem indefinição parcial às coisas. Entretanto, mesmo no impressionismo, encontramos obras musicais em que a escuridão e a indeterminação das referências se ampliam. É o caso da peça “Mouvement”, do caderno

¹¹⁷⁰ Caberia acrescentar que, a favor da compreensão noturna da ambiguidade musical, estaria a hierarquia estabelecida em *La musique et l'ineffable* e examinada no capítulo II.4 deste trabalho, entre a palavra prosaica (âmbito do sentido), a palavra poética (*sens du sens*, descrito como *charme*) e a música (*charme du charme*). Relembrando, a primeira ocuparia o ambiente das referências diurnas, “claras e distintas”; a segunda o ambiente crepuscular, pois, embora se construa sobre o logos, a poesia “esmaece” o sentido preciso; enquanto a terceira se situa no território noturno, na escura indeterminação do que, como diz Santa Teresa de Ávila, “no tiene letras”.

¹¹⁷¹ V. Jankélévitch (1983: 80).

Images, também de Debussy, que se afasta da esfera crepuscular ao evocar a “essência indeterminada do movimento”¹¹⁷² e não o movimento de um ente específico.

O problema também se mostra de difícil solução quando nos voltamos para outros períodos da história da música, como o classicismo e o romantismo. A completa ausência de referências extramusicais em grande parte das sonatas e sinfonias de Haydn e Mozart nos coloca num ambiente de certo modo noturno, em que nos vemos privados de imagens e cenas reconhecíveis. Graças a este motivo, E. T. A. Hoffmann considera tais obras, criadoras de um mundo à parte, como precursoras do romantismo.¹¹⁷³

Contudo, o repertório propriamente romântico muitas vezes se distancia da pura abstração sonora, ao se servir de títulos e, até mesmo, epígrafes poéticas. Liszt cita versos do poema *Bénédiction de Dieu dans la solitude* no início de sua peça homônima (*Harmonias poéticas e religiosas*, nº 3), evoca passagens e personagens de *A Divina Comédia* na fantasia *Après une lecture de Dante*, sugere ao ouvinte o entrelaçamento entre a voz humana e os gorjeios dos pássaros, na primeira *Légende*, dedicada a São Francisco de Assis. Outros compositores do séc. XIX optam por alusões poéticas bastante vagas, insuficientes para a formação de imagens. O quarto número das já mencionadas *Fantasiestücke*, Op. 12, é regido pela pergunta *Warum?*, mas dela a música só nos transmite algo de sua entonação, do movimento de quem a formula, se inquieta à busca de uma resposta e, por fim, é tomado pela resignação. No entanto, nada disso nos sugere o conteúdo da pergunta.

Caberia agora questionar o grau de referencialidade dos noturnos românticos. É interessante notar que o gênero noturno tenha se tornado célebre pela pena de Chopin, compositor em cuja obra não costumamos encontrar referências extramusicais. Seria o noturno para piano tão indeterminado em termos semânticos quanto os *Improvisos*, as *Sonatas*, as *Polonaises* e a *Fantasia*, Op. 49? Sabemos, com segurança, que ao menos um dos noturnos do compositor polonês, o *Op. 15, nº 3*, em sol menor, remeteria a um

¹¹⁷² *Op. cit.* 75.

¹¹⁷³ Cf. C. Rosen (1998: 78).

“quadro” específico, a cena do cemitério de *Hamlet* (ato V, cena I). Entretanto, o indício de tal referência, presente como subtítulo inicial da peça, foi apagado por Chopin antes de submetê-la à edição. Segundo o etnógrafo Oskar Kolberg, o compositor teria tomado tal atitude com a seguinte intenção, por ele mesmo expressa: “Deixe que cada um descubra por si mesmo”¹¹⁷⁴. Ousamos dizer que, neste episódio, Chopin evitou “clarear” sua peça, reduzir seu grau de indeterminação que concorre para sua inefabilidade. Observa-se algo similar com o *Op. 23* de Robert Schumann. Aos quatro movimentos que compõem a obra, inicialmente denominada *Leichenphantasie* (“Fantasia do cadáver”), foram dados subtítulos poéticos (“Procissão fúnebre”; “Estranha assembleia”; “Festim noturno”; “Canção de roda com vozes solistas”), que seriam descartados na versão final, publicada sob o novo título de *Nachtstücke*¹¹⁷⁵. Ao fazer do *Op. 23* “peças da noite”, Schumann curiosamente abdica de imagens precisas: como diz Marcel Brion, “nenhum subtítulo, nenhuma anedota, nenhuma referência ao pitoresco nelas se encontram.”¹¹⁷⁶ O noturno musical parece, assim, se colocar preferentemente no campo da “imagem musical pura”¹¹⁷⁷, campo noturno de acordo com as conclusões da tese. No entanto, a vaga alusão poética trazida pelo título do gênero poderia inseri-lo, curiosamente, num território crepuscular. A indeterminação do noturno também se reduz no âmbito corpóreo, considerando que o gênero costuma ser composto dentro de uma atmosfera e um *pathos* característicos, provavelmente inspirados, segundo Liszt em seu prefácio aos *Noturnos* de Field, por esta mesma evocação aberta à experiência noturna. Assim, ao se anunciar, em programa de concerto, um noturno pertencente à tradição romântica, temos algumas pistas do que iremos ouvir.

A dificuldade que enfrentamos ao tentar aplicar essas metáforas estéticas à expressão musical nos sugere possível motivo para a indiferenciação entre o crepuscular e

¹¹⁷⁴ F. Chopin (1980: XI).

¹¹⁷⁵ Ambos os títulos possuem inspiração literária: Schiller é autor de poema chamado *Leichenphantasie*, enquanto E. T. A. Hoffmann publica, em 1817, livro de contos sob o título de *Nachtstücke*. Ambas as obras remetem a ambiente sombrio, tumular e espectral, evocado *grosso modo* por Schumann em seu *Op. 23*.

¹¹⁷⁶ M. Brion (1954: 215).

¹¹⁷⁷ *Ibidem*.

o noturno na filosofia da música jankélévitchiana. Ao aproximar o inefável musical a estes momentos do dia, o filósofo demonstra estar consciente não só da ambiguidade da arte sonora, mas também da impossibilidade de se medir ou definir o grau com que esta se manifesta numa obra. Estamos diante do *je-ne-sais-quoi* jankélévitchiano, de uma indefinição que nunca será dissolvida. Neste sentido, as metáforas empregadas se revelam adequadas ao nosso estudo, pois também elas lidam com o imensurável, o indefinido, o não localizável. Ao contemplar o entardecer, não sabemos definir “onde acaba o dia / onde começa a noite?”¹¹⁷⁸ – pergunta que também nos fazemos ao ouvir uma composição ou refletir sobre o ambíguo musical.

¹¹⁷⁸ C. Meireles (1982). *Cânticos*, nº 3.

9 Substantivos femininos

A mulher capaz de persuadir apenas pelo perfume de sua presença, isto é, pela exalação mágica do seu ser, a noite que nos enfeitiça, a música que obtém nossa adesão unicamente pelo encanto de um trinado ou de um arpejo serão, doravante [a partir da égide da razão], objeto de profunda desconfiança.

V. Jankélévitch. *La musique et l'ineffable*.¹¹⁷⁹

Ao abordar os sintomas da ambiguidade musical, deparamo-nos com o tema do feminino. Constatamos que este possui significativa área de interseção com as experiências musical e noturna, o que nos levou a investigá-lo à parte. Tal interseção pode ser observada sob, ao menos, duas perspectivas, que serão respectivamente examinadas nas duas seções que compõem este capítulo. Por um lado, como nos mostra Jankélévitch na epígrafe supracitada, a mulher, a noite e a música se interceptam como simultâneos e recorrentes alvos de suspeita para o homem ocidental¹¹⁸⁰, que não vê com “bons olhos” tudo aquilo que seduz, persuade, reduz a lucidez e, poderíamos completar, que lhe parece indefinível, ambíguo. Por outro lado, o enlace entre estes três substantivos se faz notar pela também frequente representação feminina da noite e da música, seja na linguagem, como substantivos femininos, seja em mitos, seja na iconografia, seja na literatura. Nesta segunda perspectiva, noite e música não só possuiriam um ponto de interseção com a mulher, mas estariam inteiramente inscritas no polo feminino. O fato de receberem um “rosto” e um “rosto” feminino não entra em contradição com a impossibilidade, defendida neste trabalho, de se representar a noite e a música por meio de imagens visíveis e unívocas. Se a representação destes fenômenos poderia, por si só, expressar a

¹¹⁷⁹ V. Jankélévitch (1983: 8).

¹¹⁸⁰ Por “homem”, referimo-nos, neste contexto, especificamente ao representante do gênero masculino. Isto porque, como veremos, é sobretudo ele quem desconfiará da diferença trazida pelo outro feminino. Como a desconfiança simultânea pela música, pela noite e pela mulher será uma reação própria à “razão viril”, poderíamos nos questionar se outra seria a atitude da mulher não só frente a outra mulher ou ao feminino que a constitui, mas também frente à música e à noite.

necessidade de tornar palpável o impalpável, a escolha de uma figura feminina para representá-los poderia confirmar que, como a mulher, tais fenômenos se caracterizam pela imprecisão, pelo caráter intraduzível e pelo irresolúvel mistério que os envolve.

Isto posto, antes de iniciar nosso percurso pelo tema do feminino, julgamos pertinente tecer relevante consideração terminológica. Já no parágrafo introdutório deste capítulo, é possível verificar o emprego dos termos “mulher” e “feminino”, este último não só como adjetivo, mas também em sua forma substantivada. Constatamos que, apesar de seus matizes, estes substantivos – aos quais se soma um terceiro: “feminilidade” – são muitas vezes utilizados de maneira indiscriminada pelos autores que servem como base para este estudo. Entretanto, em nosso texto, estabelecemos e tentaremos manter certa distinção entre os dois primeiros substantivos. Ao empregarmos o termo “feminino” (curiosamente, um substantivo masculino!), este poderá remeter tanto ao registro, à esfera ou ao polo que se opõe ao masculino, coincidente com o diurno, quanto ao conjunto de atributos, predicados, funções e atitudes que buscam caracterizar a mulher. Enquanto isso, o termo “mulher” referir-se-á ao “lugar” privilegiado que acolhe os traços culturalmente concebidos como femininos. Este “lugar” poderá assumir, ao longo do capítulo, a concretude de uma personagem feminina determinada ou a dimensão de uma espécie de “entidade”, como ocorre na epígrafe de Jankélévitch. Optamos por designar o “lugar” individual pelo artigo indefinido (“uma” mulher) e o “lugar” abstrato pelo artigo definido (“a” mulher).

9.1 O campo feminino como alvo de suspeita

É de se imaginar que os três substantivos citados por nosso filósofo provoquem reações semelhantes, dentro de uma mesma cosmovisão, por partilharem certas características comuns. Verificamos que a prevenção histórica em relação à música se deveria, em grande medida, à sua ambiguidade e ao seu particular modo de operação, capaz de provocar perigosos efeitos (II.8.2.2). Coincidentemente, estas duas

características também costumam ser atribuídas à mulher e poderiam, assim, explicar a suspeita, o temor e, até mesmo, o rancor (masculino) a ela dirigidos.

Em *La musique et l'ineffable*, apenas a segunda característica é apresentada como fator de aproximação entre a mulher, a noite e a música. Voltando à epígrafe deste capítulo, é por persuadir, enfeitiçar e encantar que a mencionada tríade se torna “objeto de profunda desconfiança”. Em outras palavras, é por recorrerem a estímulos inconsistentes capazes de reduzir o grau de lucidez e atividade de quem os absorve que estes substantivos femininos não seriam bem vistos quando avaliados sob a óptica de uma “razão viril”¹¹⁸¹ e luminosa.

Nesta visão de mundo, o sujeito masculino deve precaver-se de tudo aquilo que leva os sentidos a abandonarem suas defesas. É provavelmente por este motivo que Angelus Silesius recomenda, em *O peregrino querubínico*: “Teme e evita, filho, três coisas: o vinho, a mulher e a noite! / Muitos por eles perderam corpo e alma.”¹¹⁸² Esta nova tríade, assim como aquela que compõe a expressão alemã “*Wein, Weib und Gesang*”, remete à esfera do dionisíaco, à embriaguez que nos desloca da racionalidade, da lógica, das normas e hierarquias características ao mundo sério, organizado e produtivo.

Um quinto elemento que também parece integrar este temido conjunto é o sonho, um dos principais componentes da experiência noturna. Inscrito, de maneira inquestionável, na dinâmica da persuasão, o sonho envolve-nos por inteiro, faz-nos acreditar em imagens e situações racionalmente inaceitáveis. A aquiescência ao universo fantástico dos sonhos indica o quanto estes nos afastam do estado de consciência e, até

¹¹⁸¹ O enaltecimento, pela filosofia grega, de comportamentos masculinos é emblematicamente ilustrado por algumas passagens de *A República*. No livro X, Sócrates observa que, na arte trágica, nos causa prazer a figura de um herói “mergulhado em aflições e proferindo um rosário de lamentações ou cantando e batendo no peito” (605d). No entanto, na vida cotidiana, o homem não se compraz quando externa sua própria aflição. Muito pelo contrário, “orgulhamo-nos de nós mesmos se formos capazes de conservar a serenidade e dominar nossa angústia, pois pensamos que essa é a atitude mais máscula a ser tomada e que a conduta que antes elogiamos [no teatro] é a de uma mulher (605d-e).” Cf. Platão (2012: 412). E no livro III, Sócrates recomenda que se elimine da formação musical dos guerreiros os modos que estimulam “a embriaguez, a indolência ou efeminação e a ociosidade”. Dentre estes, encontram-se os modos mixolídio e o síntono-lídio, “inúteis até mesmo para mulheres decentes, imagine para homens!” (398e). *Op. cit.* 137.

¹¹⁸² A. Silesius (2005: 258).

mesmo, de autoconsciência, exigido pelo modelo óptico-diurno de apreensão da realidade.¹¹⁸³ Além disso, ao sonhar, assumimos posição passiva: privados do poder de escolha, não selecionamos nossos sonhos; incapazes de exercer a vontade como no estado de vigília, raramente controlamos o desenrolar de suas tramas.

Retomando o tema da sedução feminina, descobrimos, pela leitura de *A Sonata a Kreuzer*, o quanto a mulher e a música se identificam e ameaçam em razão de seus respectivos modos de operação. É especialmente a esta característica que se devem a misoginia e a melofobia expressas – e entrelaçadas – no romance de Tolstói. A “ação estonteante”¹¹⁸⁴ da mulher representa risco similar ao oferecido pela “hipnose” musical. Assim como o violinista que, graças à sua arte, é capaz de “vencer”, “retorcer” e “tecer numa corda”¹¹⁸⁵ a pianista que o ouve e acompanha, a mulher deixa fora de si o homem, graças à sua acentuada sensualidade. Por deslocá-lo de seu autocontrole, a execução instrumental e a figura feminina tornam-se, para o protagonista do romance, algo “terrível”, “assustador”, “aterrorizante”. Pózdnichev chega, até mesmo, a desejar que uma autoridade o proteja de tais “objetos”. Em passagem cujo exagero atinge as raias do absurdo humorístico, declara que, ao ver “uma senhora de vestido de baile, toda ataviada”, tem “vontade de gritar chamando a polícia, de pedir uma defesa contra o perigo, de exigir que retirem, que afastem o objeto perigoso”¹¹⁸⁶. Quanto à música, expressa a necessidade de que esta se torne, como observamos no tópico II.8.2.2, “um assunto de Estado”¹¹⁸⁷.

É interessante observar que estas duas fontes de sedução e “excitação” também se identificam no romance por partilharem semelhante inconsistência. Vimos que esta, no caso da música, resultaria da ausência de um vínculo palpável entre o afeto transmitido

¹¹⁸³ Esta espécie de embriaguez também se expressa no estado em que se manifestam os sonhos: o sono. Como nos lembra Alvarez, em sua obra *Noite*, não temos a menor consciência de nossas atividades musculares – “a agitação, os revolteios e os roncos, o despertar parcial e os fragmentos entrecortados da fala” [Liam Hudson apud A. Alvarez (1996: 114)] – enquanto nos encontramos sob os efeitos de *Hypnos*.

¹¹⁸⁴ L. Tolstói (2010: 35).

¹¹⁸⁵ *Op. cit.* 74.

¹¹⁸⁶ *Op. cit.* 35.

¹¹⁸⁷ *Op. cit.* 83.

por uma composição e a realidade na qual se encontram os ouvintes. Além disso, a inconsistência musical também poderia se manifestar pela discrepância entre o nível da execução e os conteúdos subjetivos do intérprete¹¹⁸⁸, algo que se repete na mulher cujos encantos nem sempre se encontram em sintonia com suas qualidades morais. O tema da inconsistência, dotado de implicações ontológicas, éticas e epistemológicas, revela, portanto, uma desproporcionalidade ou divergência entre a verdadeira natureza desses “objetos” e o que são capazes de provocar.¹¹⁸⁹ Talvez contribua para o pânico de Pózdnichev o fato de que os charmes feminino e musical, “atraentes simulacros da aparência”¹¹⁹⁰, ou seja, meros *phantasmata*, possam produzir intenso impacto e, até mesmo, violentas e desastrosas consequências.

Percebe-se, claramente, como as críticas de Tolstói se estabelecem em estreita conexão com os temas e preocupações platônicas. Nietzsche menciona, em *O nascimento da tragédia*, a incompreensão de Sócrates – transmitida a Platão – diante da arte trágica, que, assim como os encantos feminino e musical para o escritor russo, é interpretada como “algo verdadeiramente irracional, com causas sem efeitos e efeitos sem causas”¹¹⁹¹. E, por curiosa coincidência, ambos os autores propõem em suas obras soluções radicais para lidar com os agentes das operações irracionais, ilusórias e inconsistentes. O Sócrates de *A República* prescreve a expulsão do poeta (livros III e X), Pózdnichev assassina a mulher e, com ela, o duo, a sonata e a música que subverte. Erixímaco de *O Banquete* é mais “delicado” que a personagem de Tolstói. Apenas sugere aos companheiros que se retire do recinto masculino em que se realizarão as discussões filosóficas “a flautista que acabou de chegar, que ela vá flautear para si mesma, se quiser, ou para as mulheres lá

¹¹⁸⁸ “Ele tocava admiravelmente, e possuía no mais alto grau aquilo que se chama tom. E, além disso, um gosto fino, nobre, completamente incompatível com o seu gênio.” *Op. cit.* 73.

¹¹⁸⁹ No plano musical, ao contraste entre a qualidade estética da execução e a qualidade humana do executante, poderíamos acrescentar o contraste entre o agrado fácil de certas obras e a inconsistência de seus conteúdos artísticos. Na linguagem corrente, costuma-se chamar de “perfumaria” tais obras. Denominação assaz sugestiva, uma vez que o perfume, como já nos mostrou Jankélévitch, se vincula, no imaginário ocidental, à inconsistente e volúvel sedução feminina.

¹¹⁹⁰ V. Jankélévitch (1980b: 64).

¹¹⁹¹ F. Nietzsche (2001: 87).

dentro”¹¹⁹². Sugestão que reforça a desconfiança simultânea ao feminino e à música sem palavras, colocados em nítida oposição à esfera da racionalidade.

Em *Filosofía y poesía*, María Zambrano nos mostra que a solução extremada proposta por Platão quanto ao destino da poesia poderia indicar sua também extremada sensibilidade aos encantos artísticos, com os quais não sabe lidar (ou, melhor dizendo, que não é capaz de conciliar com a proposta dialética por ele abraçada).¹¹⁹³ Na mesma linha, como já mencionamos, Jankélévitch se refere à “ambivalência passional” de Nietzsche de *Humano, demasiado humano* (parte II) e do velho Tolstói frente à música. Baseando-se, provavelmente, no já citado depoimento de Sierguéi Tolstói, que declara jamais haver conhecido alguém mais sensível à arte sonora que o próprio pai, o filósofo francês conclui que a melofobia de Lev Nikoláievitch poderia ser fruto de sua melomania.¹¹⁹⁴ A ambivalência experimentada pelo romancista russo parece ser transferida à sua personagem Pózdnichev, que expressa não só seu temor aos “sortilégios” musicais, mas também seu intenso gosto pela música e sua capacidade de apreciá-la.¹¹⁹⁵ Quem sabe o mesmo se aplique à relação entre ambos e as mulheres? Seguindo a terminologia empregada por Jankélévitch para definir o imoralismo, seria a misoginia do romance aqui examinado o “álibi” de uma inconfessada filoginia? Não podemos afirmar, mediante nosso estudo, qual seria a exata posição do romancista diante do sexo oposto. Entretanto, estamos seguros de que Pózdnichev não experimenta somente hostilidade e terror em relação à (sua) mulher. Assim nos mostra a própria personagem, para quem “o sofrimento pior estava na incerteza, nas dúvidas, na ambivalência, no desconhecimento de se devia amá-la ou odiá-la”¹¹⁹⁶.

Como a música, a noite e os sonhos, a mulher desperta uma ambivalência, neste caso experimentada pelo homem que não a consegue decifrar. Este, ao tentar

¹¹⁹² Platão (1987: 11). *O Banquete*, 176e.

¹¹⁹³ “É em *A República* que Platão formula sua condenação explícita e asperamente, com essa aspereza com que costumamos nos desprender daquilo que mais amamos.” M. Zambrano (2006: 28).

¹¹⁹⁴ Cf. V. Jankélévitch (1983: 14).

¹¹⁹⁵ Cf. L. Tolstói (2010: 73).

¹¹⁹⁶ *Op. cit.* 90.

compreendê-la como uma espécie de “entidade” ou ao se deparar com uma de suas representantes individuais, pergunta e conclui, de modo semelhante à personagem de Tolstói: “E ela? Quem é? Ela é um mistério, tal como sempre foi”¹¹⁹⁷.

Chegamos aqui ao segundo motivo que concorre para a suspeita ou para os *mixed feelings* em relação à mulher. O mistério remete à aura de indefinição e ambiguidade que a circunda e, curiosamente, se manifesta em duas vias paralelas à inexpressabilidade musical. Como pontuamos no capítulo II.4, a inefabilidade se aplica à música pela impossibilidade tanto de se definir o que é o fenômeno musical quanto de se delimitar o teor expressivo de uma composição em particular. Do mesmo modo, encontramos, seja em enunciações teóricas, seja em contextos míticos, dramáticos e literários, duas questões que sugerem uma dificuldade análoga envolvendo a mulher. Por um lado, costuma-se interrogar, como Pózdnichev, “quem ela é?” ou “o que ela é?” e, por outro, “o que ela quer dizer?”. Já que a uma fala ambígua corresponde, muitas vezes, um desejo ambíguo, esta última pergunta poderia implicar outra, que, em sentido próprio, não poderia ser partilhada pela música: “o que ela (a mulher) deseja?”.

Antes de citar alguns exemplos e compreensões da mulher como “lugar” privilegiado de manifestação da ambiguidade, é importante fazer a seguinte observação. Dentro da fundamentação teórica escolhida para a abordagem de nosso problema, ou seja, dentro do pensamento jankélévitchiano, a ambiguidade não é concebida como característica eminentemente feminina, mas eminentemente humana.¹¹⁹⁸ Como já

¹¹⁹⁷ *Op. cit.* 86.

¹¹⁹⁸ Consultamos a seção “Le masculin et le féminin”, que compõe o sétimo capítulo do *Traité des vertus*, a fim de verificar se nela haveria alguma referência à ligação entre a ambiguidade e o feminino. Entretanto, tal ligação tampouco é mencionada por esse texto, que busca identificar elementos contrastantes entre os dois gêneros. Segundo a oposição estabelecida por Jankélévitch, o masculino estaria vinculado ao *quod*, à coragem, à figura do guerreiro, do artista, do nômade, do aventureiro, daquele que “como o Eros viril de Diótima, nasce, morre e ressuscita a todo instante” [V. Jankélévitch (1947: 223)]. Por outro lado, o feminino representaria o polo do *quid*, da fidelidade, da coisa bela, da obra de arte, o princípio da nutrição e da fecundação, a figura sedentária que remete ao Eterno e ao imutável. É interessante observar que esta distinção oferece mais um motivo para o elo, por nós defendido e investigado, entre a noite e o feminino. Este, como representante do *quid*, é, no sentido schellingiano, “possibilidade indeterminada” (*Op. cit.* 229), imbuída de especial fecundidade. Contudo, surpreende-nos constatar que, ao final do texto, o filósofo contrarie as conclusões a que chegamos nesta pesquisa (e, até mesmo, alguns pontos por ele apresentados

mencionamos ao tratar a imanência da coexistência, nossa subjetividade é composta de diversas “vozes” e afetos, que dificultam a definição clara e unívoca do que nos move¹¹⁹⁹, do que somos. Parece ressoar, na filosofia de nosso autor, algo do adágio latino “*individuum est ineffabile*”, atribuição que nos torna, em certa medida, “semelhantes ao Deus da filosofia negativa, esse Deus do qual só se fala ao se falar de outra coisa e, antes de mais nada, dizendo tudo o que ele não é”¹²⁰⁰.

Também cabe acrescentar que o inefável humano¹²⁰¹, assim como o inefável musical, implica a ambiguidade, com a diferença de que, agora, a constatação do ambíguo não se limita ao espectador (ouvinte) de um fenômeno de origem externa a ele. Muitas vezes experimentamos internamente nossa própria ambiguidade. Assim, se temos algo de crepuscular e noturno, isto se deve não só ao fato de nosso pensamento e nosso discurso se exercerem numa “zona intermediária” de luz e sombra, de afirmação e negação, de semelhança e alteridade,¹²⁰² mas também por nosso saber sobre nós mesmos incluir certa dose de não saber.¹²⁰³ Para Jankélévitch, a perplexidade expressa pelo célebre dístico de Angelus Silesius, “Não sei quem sou. Não sou o que sei. / Uma coisa e uma não coisa, um pontinho e um círculo”¹²⁰⁴, seria, portanto um elemento estrutural de todo o ser humano,

em outras de suas obras), ao associar o *quod* masculino ao “espírito da noite” e o *quid* feminino ao “espírito do dia”. O motivo para essas inesperadas correspondências é a atribuição de uma estabilidade ao feminino, característica solar e diurna. Característica que, apesar de refletir a posição geográfica ocupada pela mulher em certos contextos, não se aplica, como veremos, à interpretação masculina do desejo feminino.

¹¹⁹⁹ A “impureza” das ações e intenções humanas poderia ser identificada como um dos aspectos mais originais da filosofia moral jankélévitchiana.

¹²⁰⁰ V. Jankélévitch (1978: 207).

¹²⁰¹ Em *Philosophie première*, o ser humano aparece, ao lado de Deus e da liberdade, como exemplo do inefável [V. Jankélévitch (1986: 263)]. A inefabilidade humana aprofunda-se especialmente quando buscamos compreender uma pessoa em particular, única (o indivíduo). Assim nos mostra o filósofo, em bela passagem que poderia justificar o adágio latino: “a hominalidade do homem, na medida em que é o fato gratuito da qualidade humana, é uma ipseidade e, portanto, um mistério; mas a hecceidade de Pedro, no momento em que é um hápax e uma aparição semelfactiva no universo e na história, é, por sua vez, o inexprimível por excelência. Isto porque a diáfora não mais especificante, mas individuante, que está para além da espécie última e que caracteriza esse indivíduo como único, a diáfora, digo eu, mais refinadamente diferencial, é, por definição, indefinível” (*Op. cit.* 136-137).

¹²⁰² Cf. V. Jankélévitch (1978: 206-207).

¹²⁰³ Cf. V. Jankélévitch (1980a: 85).

¹²⁰⁴ A. Silesius (2005: 63). *O peregrino querubínico*. Livro I, nº 5. Citado pelo nosso filósofo em: V. Jankélévitch (1966: 28; 1983: 112).

seja ele homem ou mulher. De qualquer forma, o fato de o filósofo francês não associar a indefinição e a ambiguidade a um gênero específico não é impedimento para nossa análise. Limitamo-nos aqui a verificar de que modo certas experiências são reconhecidas e entrelaçadas pelo imaginário. Como vimos, tal procedimento também é empregado por Jankélévitch em *La musique et l'ineffable*. Apesar de não concordar com o “rancor”, de teor moralizante, dirigido à música, este é capaz de apontar significativas particularidades do fenômeno musical frente ao discurso lógico-demonstrativo.

Retornemos, neste momento, ao ambíguo e ao indefinível feminino. Inicialmente, poderíamos citar, como área de formulação teórica do tema, a psicanálise, que, desde sua gênese, enfrenta as questões referentes à mulher enunciadas em nosso penúltimo parágrafo. Sob perspectiva radicalmente distinta daquela que orienta nosso filósofo¹²⁰⁵, Freud identifica uma ampliação do não saber quando dirige seu foco de estudo ao mistério feminino. Em conferência especificamente dedicada a este tema, o pai da psicanálise afirma: “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes.”¹²⁰⁶ Portanto, haveria, sob esta óptica, algo de inconclusivo, uma lacuna, uma zona de obscuridade ao redor da questão da mulher. Este aspecto também se mostra em *A questão da análise leiga*, na qual “a vida sexual das mulheres adultas” é descrita como “um continente negro para a psicologia.”¹²⁰⁷

Lacan tenta lançar luzes sobre este “território” misterioso, mas fecundo, pouco explorado pelo pensamento freudiano. Esta tentativa aparece como um dos objetivos centrais do seminário XX, realizado pelo psicanalista francês, nos anos de 1972 e 1973: “O tema que abordo este ano é aquele que Freud, propositalmente, deixou de lado, o *Was will das Weib?*, o *O que quer a mulher?* Freud adianta que não há libido a não ser a

¹²⁰⁵ Além de Jankélévitch não estabelecer diferença entre os graus de definibilidade dos gêneros, o mistério humano, como mistério do “*je-ne-sais-quoi*”, não poderia ser diminuído, “clareado”, pelos avanços científicos, segundo nos sugere a citação que apresentamos na sequência.

¹²⁰⁶ S. Freud (1976b: 165).

¹²⁰⁷ S. Freud (1976a: 242).

masculina. O que isto quer dizer? – senão que um campo que, de modo algum, equivale a nada, encontra-se, assim, ignorado.”¹²⁰⁸

Apesar de Lacan conceder, como seu antecessor, especial indefinição à mulher e ao polo feminino, seu método e, até mesmo, suas conclusões aproximam-se da filosofia jankélévitchiana (aproximação que, como já observamos, também se verifica no tratamento da voz, “objeto” igualmente circundado pelo mistério). Os métodos mostram-se semelhantes por se dirigirem a experiências refratárias, em ambos os autores, à representação, ao discurso e à linguagem. Como já se encontram, desde o início, inscritas em um campo distinto ao logos, o acesso a elas por meio deste requer a utilização de estratégias. Em Jankélévitch, encontramos a recuperação do método apofático e de categorias provenientes da mística, como o inefável e o *no-sé-qué*, aplicados seja ao Inefável Absoluto, seguindo a tradição dos Padres da Igreja, seja às experiências mais fecundas e intangíveis da vida, dentre as quais se destaca a música. Vimos agora, que o apofatismo também estaria apto a abordar o ser humano, cujo conteúdo psicológico e moral se distancia da clareza e univocidade buscadas pelo ideal clássico. Em Lacan, a mulher também é tratada, em alguns momentos, pela via negativa. Ela é apresentada, nesse mesmo seminário, como um “não-todo” (“*pas tout*”), como “realidade” que não está totalmente contida na ordem fálica, na universalidade do conceito. O “resto”, que Dolar identifica na música em sua relação com o “objeto voz”, também se presentifica no gozo feminino como um “não-todo”. É assim que a mulher deixa de existir no campo masculino de um discurso totalizante e passa a *ex-sistir* (como o próprio Deus na teoria lacaniana). Esta abordagem demonstra, portanto, traços apofáticos: para se aproximar à mulher (à sua *ex-sistência*), sugere-se sua inexistência.

Além do método negativo, Lacan partilha com Jankélévitch a atenção pela mística cristã, cujos relatos lhe fornecem certas chaves para a reflexão de seu objeto de estudo irrepresentável: o gozo feminino. Neste ponto, retomamos o tema da indefinição e da ambiguidade. É um lugar comum, para o imaginário masculino, o caráter impalpável e

¹²⁰⁸ J. Lacan (1975: 102).

inclusive duvidoso do gozo feminino. No entanto, também a mulher experimenta um não saber diante dele. Segundo Lacan: “Há um gozo para ela, para esta *ela* que não existe e nada significa. Há um gozo para ela sobre o qual talvez ela nada saiba, a não ser que o experimenta – isto, ela sabe. Ela sabe, certamente, quando isto ocorre. Isto não ocorre a todas.”¹²⁰⁹

Portanto, como o místico, que, para Lacan, ocupa uma posição feminina, a mulher constata que nem todo o experimentado é completamente compreensível e, além disso, exprimível. Em passagem que nos remete a João da Cruz e ao descompasso entre o “saber sentir” e o “saber dizer”, o psicanalista francês defende que “a questão se coloca a partir do fato de que há algo, o gozo, sobre o qual não é possível dizer que a mulher seja capaz de dizer dele alguma coisa – *se ela é capaz de dizer dele aquilo que dele sabe.*”¹²¹⁰ Há um entendimento que, “*si entiende, no se entiende cómo entiende*”¹²¹¹. Esta expressão, um tanto paradoxal – utilizada por uma das mulheres místicas citadas por Lacan, Santa Teresa de Ávila – aponta a impossibilidade de se explicitar por motivos e argumentos, ou seja, pelas normas do discurso, uma espécie de “pré-entendimento”, situada numa região que simplesmente “*no tiene letras*”¹²¹². De acordo com Lacan, nesta região irrepresentável do Inefável Absoluto, também se encontra o místico (sujeito feminino) que o experimenta, além da própria mulher, que, regida pela intuição, trafegaria predominantemente por um território “sem letras”.

Esta compreensão gera, no texto do psicanalista, algumas considerações que, à primeira vista, poderiam soar preconceituosas. É o caso da seguinte afirmação, feita em *Deus e o gozo d’A Mulher*: “elas não sabem o que elas dizem, esta é toda a diferença entre mim e elas.”¹²¹³ A inscrição da mulher fora do registro do logos não só implicaria a dificuldade feminina de expressar o que não compreende claramente, mas também de compreender sua própria expressão. Esta diferença em relação à perspectiva masculina,

¹²⁰⁹ *Op. cit.* 95.

¹²¹⁰ *Op. cit.* 112, grifo nosso.

¹²¹¹ Santa Teresa de Jesus (1995: 110). *Livro da vida*, cap. XVIII.

¹²¹² *Op. cit.* 424. *Moradas do castelo interior*. “Sétimas moradas”, cap. I.

¹²¹³ J. Lacan (1975: 94).

do mesmo modo que a diferença da noite e da música em relação ao dia ou ao logos, poderia ser avaliada de formas contrastantes. Pelo artigo de Dolar, compreendemos que, na teoria lacaniana, as realidades irrepresentáveis, dentre as quais se destacam a voz e a mulher, se encontram ligadas a um excedente positivo. Apesar de serem descritas como um “resto”, estas possuem o caráter não referenciável, não mensurável e não classificável do que é provido de fecundidade. Deste modo, a afirmação de Lacan supracitada poderia expressar – não sem ironia – uma espécie de vantagem do polo feminino sobre o polo masculino, uma “suplementariedade” e não apenas uma “complementariedade”¹²¹⁴. Isto porque a junção de complementares implica a construção de uma totalidade artificial, que reflete o ideal masculino de unidade e inteligibilidade.

Não obstante, Lacan está consciente de que o “resto” em relação à linguagem trazido pela esfera do feminino também poderia ser interpretado negativamente. A misoginia torna-se lugar comum dentro de uma cosmovisão que busca um todo abarcado pelo logos. Nela ressoa, de modo nítido, a semelhança sonora, encontrada no idioma francês, entre “on la *dit-femme*” e “la *diffâme*”, ou seja, entre o “se dizer a mulher” e o “difamá-la”:

A gente diz a mulher, a gente a difama (*On la dit-femme, on la diffâme*). Aquilo que se conservou de mais famoso na história em relação às mulheres é justamente o que podemos dizer de infame sobre elas. É verdade que lhes resta a honra de Cornélia, mãe dos Gracos. Não é preciso falar de Cornélia aos analistas, que nem se lembram mais dela, mas mencionem a eles uma Cornélia qualquer, e eles lhes dirão que isso não funcionará bem para os filhos dela, os Gracos – estes estarão sujeitos a se desfazerem em cacós até o fim de suas existências.¹²¹⁵

Novamente Lacan revela sua sintonia com Jankélévitch: ambos denunciam a difamação e a desconfiança em relação a um âmbito comum, que expressa nítida oposição aos valores apregoados pelo pensamento grego: a universalidade, o logos apodítico (de “feições” masculinas) e, de modo mais evidente no discípulo de Bergson, a luz e o ver-contemplar. A semelhante valorização do feminino e do noturno pela cultura

¹²¹⁴ Ibidem.

¹²¹⁵ *Op. cit.* 108. Tradução do autor.

ocidental confirma-se pela possibilidade de transpormos ao registro do obscuro o jogo de palavras lacaniano. Assim como quando nos referimos à mulher, costumamos difamá-la, quando nos referimos ao negro, costumamos “denegri-lo”¹²¹⁶.

Após esta breve exposição teórica sobre a indefinição e a ambiguidade que permeiam o mistério evocado pela mulher¹²¹⁷, caberia verificar de que maneira este aspecto é abordado em contextos poéticos e literários. Como orienta Freud e como constatamos ao tratar não o modo de operação feminino, mas o próprio motivo noturno, a consulta aos escritores e poetas se apresenta como via de acesso privilegiada para as realidades que “exalam” o *je-ne-sais-quoi*.

Observamos que, no plano ficcional, é particularmente explorada a ambiguidade do desejo feminino que, muitas vezes, se exterioriza em expressões verbais ou não verbais vagas ou contraditórias. Este aspecto aparece desde a Antiguidade, como nos faz notar exemplo já mencionado neste trabalho. No capítulo 5 do Cântico dos Cânticos, a amada ouve, na calada da noite, a voz do amado a suplicar que lhe abra a porta. Ela sabe que o ama e deseja, mas sua ação não é clara, não condiz com o que sente. Em lugar de atender ao pedido de modo imediato, ela parece inventar pretextos que a impedem de levantar-se: “Já despi a túnica, e vou vesti-la de novo? Já lavei meus pés, e vou sujá-los de novo?” (Ct 5, 3). Como explica Barbieri, nesse momento, “a amada joga, portanto, combinando

¹²¹⁶ Neste caso, não temos somente uma semelhança sonora entre os termos, como ocorre com o jogo de palavras utilizado por Lacan. O próprio verbo “denegrir” é formado, etimologicamente, pelo elemento de composição antepositivo “nigr-”, derivado do “latim *niger, nigra, nigrum*, ‘negro, preto’ (por oposição a *albus* e *candidus*) e, no sentido moral, ‘fúnebre, que evoca uma ideia de morte ou desgraça’”. A. Houaiss e M. Salles (2001: 2017-2018).

¹²¹⁷ Em termos teóricos, a ambiguidade feminina também se justifica por razões sociológicas. Em *Le féminin ambigu*, Rosiska Darcy de Oliveira identifica na mulher das últimas décadas do séc. XX situação particular de ambiguidade, que precisaria ser trazida à consciência e superada. Segundo a autora, a linguagem própria ao masculino é a única, em nossa cultura, a possuir “validade geral” [R. D. de Oliveira (1989: 159)], ou seja, a única a possuir respeitabilidade e confiabilidade tanto na esfera pública quanto privada. Por outro lado, a linguagem mais afetiva, delicada e hesitante associada com frequência ao feminino só seria aceita no espaço privado, que, por sua vez, desconfiaria da mulher cujo discurso fosse dotado de entonação impositiva ou conteúdos considerados masculinos. Deste modo, é imposta à mulher contemporânea, desejosa de também atuar na esfera pública, uma exigência “dupla e contraditória: para ser respeitada como pessoa adulta, seja universal, isto é, pense, aja e trabalhe como um homem; mas, para ser amada, continue a ser mulher” (*Op. cit.* 23).

coqueteria e pudor”¹²¹⁸, atitude que contrasta radicalmente com a busca desenfreada pelo amado que a personagem empreenderá nos versículos seguintes.

Estas oscilações, capazes de confundir o sexo masculino e de motivar a clássica pergunta de Freud, tornam-se *topos* recorrente da literatura dos sécs. XVIII e XIX. Algumas óperas de Mozart, por exemplo, não se cansam de acentuar a volubilidade de suas personagens femininas.¹²¹⁹ Em *Don Giovanni*, Zerlina, prestes a desposar Masetto, expressa em seu “*vorrei e non vorrei*” a duplicidade dos seus sentimentos frente às investidas da personagem-título. Dona Elvira, nobre rechaçada e ludibriada por Don Giovanni, reconhece, em sua interioridade, um “*contrasto d'affetti*”. Embora a par do caráter abominável do inveterado sedutor, não sabe se fica onde está ou se vai ao seu encontro e afirma que “*ma tradita e abbandonata, provo ancor per lui pietà*”¹²²⁰. Em *Così fan tutte*, cujo enredo focaliza justamente o comportamento feminino, uma das personagens que tem sua fidelidade testada, Fiordiligi, chega a espantar-se com sua própria inconstância afetiva. Pela manhã, sofre com a partida do pretendente e, algumas horas depois, após conhecer um falso albanês, constata que seu amor não se restringe apenas ao primeiro. Sua perplexidade sintetiza-se nas seguintes palavras: “*Ma non so, come mai si puo cangiar in un sol giorno un core*”¹²²¹, válida tanto em relação aos seus sentimentos quanto aos da irmã, Dorabella. Esta, que havia sucumbido mais rapidamente às seduções do segundo forasteiro, não se espanta com as variações afetivas que experimentam. A incompreensão de Fiordiligi lhe parece um “problema ridículo”, pois, afinal, ela exclama: “*Siam donne!*”¹²²²

Percebe-se, por estes exemplos, que a ambiguidade do querer feminino é muitas vezes apresentada ou inferida em contextos de traição, o que também ocorre no romance

¹²¹⁸ G. Barbieri (2004: 227).

¹²¹⁹ Também Verdi explorará este traço atribuído à mulher, na consagrada ária de Rigoletto, *La dona è mobile*. Nela, a volubilidade feminina inclui não só a instabilidade das palavras e dos afetos, mas também do pensamento. No entanto, a ária não é destituída de um segundo sentido, capaz de questionar o preconceito dominante. Na realidade, aquele que satiriza a característica tida como feminina é, ironicamente, seu maior representante na ópera.

¹²²⁰ W. A. Mozart/Lorenzo da Ponte. *Don Giovanni*, ato II, nº 21b.

¹²²¹ W. A. Mozart/Lorenzo da Ponte. *Così fan tutte*, ato II, cena X, nº 27.

¹²²² *Ibidem*.

de Tolstói. Os sentimentos experimentados por uma mulher não poderiam ser claramente reconhecidos pelo outro, nem sequer por ela mesma, no momento em que subvertem normas e convenções sociais. É o que nos mostra a passagem de *A Sonata a Kreutzer* em que Pózdnichev confessa à esposa o ciúme que nutre por Trukhatchévski. Apesar de aquela lhe responder, sem qualquer indício de hesitação, que a sua relação com o violinista se limita à prática musical, a dúvida do protagonista persiste. Este interpreta que a resposta da pressionada senhora poderia manifestar o desejo de “suscitar, com essas palavras, em si mesma, um desprezo por ele [pelo violinista] e assim defender-se”¹²²³. A interpretação de Pózdnichev coloca a fala feminina sob suspeita ao imaginar que ela contenha um duplo sentido (aparente e oculto).

Selecionamos, como último exemplo literário da ambiguidade feminina, o conto *D. Paula*, de Machado de Assis. Como nos exemplos anteriores, a obscuridade que paira sobre os sentimentos da mulher liga-se a um enredo de traição, ao que seria, segundo as palavras do próprio autor, uma espécie de “prólogo” de adultério. Nas poucas páginas que compõem o conto, identificamos rica fonte de reflexão para este tema de ordem secundária no contexto da nossa pesquisa. Curiosamente, esta possui como protagonista um motivo que, como veremos, desempenhará, em *D. Paula*, papel coadjuvante, mas extremamente significativo.

A trama possui traços em comum com o romance de Tolstói. Recém-chegado da Europa, o filho de um diplomata aposentado começa a cortejar Venancinha, jovem esposa de Conrado. Este se dá conta do flerte, despeja nela sua cólera e pensa, até mesmo, em separar-se. É em meio a este drama que a tia de Venancinha, D. Paula, chega para visitá-la. Encontrando a sobrinha consternada diante da ameaçada separação, a dedicada tia propõe a Conrado hospedá-la por um ou dois meses em sua chácara. A planejada estada funcionaria para a jovem como uma espécie de “desterro”, no qual lhe seriam reforçados, pela tia, os valores do matrimônio e lhe seria garantido o necessário afastamento do suspeito “namorado”. Após concordar com a proposta, Conrado revela, para a surpresa de

¹²²³ L. Tolstói (2010: 81).

D. Paula, a identidade do rival. O “pelintra” possui o mesmo nome do pai, de quem a velha senhora fora amante há algumas décadas. A situação vivida pela sobrinha reacende na tia a lembrança daqueles tempos remotos e, mais que isso, faz com que ela deseje reviver os sentimentos por ela experimentados em ocasião de seu antigo romance. Assim, todo o diálogo que trava com Venancinha, durante o estratégico “exílio”, não se restringe a um esforço para compreender a situação da sobrinha. Inclui também seu desejo de, por intermédio do outro, reencontrar as “comoções extintas”, a “alma” de uma história da qual haviam restado meras imagens factuais, ou seja, nada mais que o “esqueleto”¹²²⁴.

É interessante observar que esse reencontro se mostra viável – e, de fato, acaba por se efetivar – na medida em que o outro é, simultaneamente, um mesmo. Em diferentes momentos do conto, o autor joga com essa ambígua mescla entre semelhança e alteridade. O jovem que tenta seduzir Venancinha não é o mesmo que havia se relacionado com D. Paula, mas, pelo nome, partilha com ele certa identidade. E, apesar de no tempo presente do texto, tia e sobrinha se encontrarem em ritmos interiores distintos, na Venancinha de hoje ecoa muito de D. Paula em sua mocidade.

A escuta da subjetividade feminina por um outro que é também um mesmo talvez seja a especial particularidade deste conto, em relação aos outros exemplos literários examinados neste trabalho. Ainda que esteja subentendida a presença do “olhar” masculino do autor, quem tenta decifrar o mistério feminino é aqui uma segunda mulher, que sabe, assim, interpretar as contradições, negativas e lacunas de sua interlocutora, quando esta se refere a seus próprios sentimentos. Frente a estes sinais, D. Paula confirma, de modo inequívoco, as suspeitas de Conrado: “Eles amam-se!”¹²²⁵ Assim, também nós confirmamos o que já intuíamos: o discurso e o desejo femininos mostram-se especialmente ambíguos para o outro masculino.¹²²⁶

¹²²⁴ Machado de Assis (1958: 89).

¹²²⁵ Ibidem.

¹²²⁶ Seguindo Jankélévitch, talvez seja mais exato dizer que a mulher não é simplesmente um “outro” em relação ao homem. Também para o olhar masculino, a mulher representa a mencionada combinação entre semelhança e alteridade. E tal combinação poderia justificar, em parte, a aqui examinada desconfiança do homem pelo feminino: “e como a mulher é, enfim, meu Outro mais próximo e ao mesmo tempo mais

Mas se, no conto, a mulher decodifica a falta de clareza da outra e chega a encontrar, até mesmo, “alguma coisa de outro tempo, ao contato daquelas sensações ingenuamente narradas”¹²²⁷, há uma experiência que permanece para ela insondável, incomunicável. Ao final do texto, Venancinha se recolhe, após seu maior desabafo, deixando a tia a sós, diante da noite. Como a sobrinha, este fenômeno cíclico é, a cada vez que se manifesta, uma mescla entre o mesmo e o outro.¹²²⁸ No entanto, “farejando o ar agreste da noite”¹²²⁹, D. Paula é incapaz de reencontrar, em seu coração, qualquer correspondência ao que lhe vinha à mente como “vestígio, reminiscências, coisas truncadas”¹²³⁰. Recorrendo à gradação à qual nos dedicamos na seção II.8.3, poderíamos dizer que a ambiguidade feminina é mais crepuscular que noturna. Diante da mulher, o outro ou a outra é capaz de reconhecer sinais, vislumbrar opções, ainda que enganosas. Diante da noite, a indeterminação se amplia e, com ela, o “inexpressivo”. Situada fora do registro do humano, a noite é indefinível para todos nós, independentemente do gênero.

A distinção entre a ambiguidade feminina e a ambiguidade noturna implica uma distinção conceitual, valiosa para nosso estudo. Ao analisar estes variados exemplos literários, deparamo-nos com situações que, de acordo com a terminologia empregada por José Bleger, em *Simbiose e ambiguidade*, expressariam mais a ambivalência que a ambiguidade. O psicanalista argentino defende que o fenômeno da ambivalência, assim denominado pelo psiquiatra Eugen Bleuler, em 1910, mas já identificado por Spinoza sob

distante, meu semelhante-diferente por excelência, é com a feminilidade que o homem terá sua relação mais passional, mais contraditória, mais conturbada (...).” [V. Jankélévitch (1980b:66)].

¹²²⁷ Machado de Assis (1958: 91).

¹²²⁸ “E continuava, apesar de tudo, diante da noite, que era igual às outras noites de então, e nada tinha que se parecesse com as do tempo da Stoltz e do marquês de Paraná (...).” *Op. cit.* 92. É interessante notar que o retorno da noite, sempre renovado, similar ao retorno de outras realidades cíclicas naturais, como o próprio dia ou as estações, possui algo em comum com a experiência musical. Uma composição, quando executada novamente, é sempre a mesma e sempre outra, para se empregar as palavras de Cecília Meireles (“Cântico XIII”). Assim, retomando a temática trabalhada no capítulo II.6, poderíamos dizer que o “parêntese encantado” da noite, composto por intermitência e renovação, aproxima-se mais propriamente da música que das demais artes.

¹²²⁹ Machado de Assis (1958: 92). Esta passagem também poderia servir como exemplo, no capítulo II.5, para a especial atuação do olfato no período noturno. No contexto do conto, a personagem recorre a este sentido a fim de captar dados que fogem ao alcance visual, fatos e sentimentos passados que já caíram na noite do esquecimento.

¹²³⁰ *Op. cit.* 92.

o nome de “flutuação” (*fluctuatio*)¹²³¹, deve ser aplicado “para os casos nos quais dois comportamentos antinômicos coincidam, no mesmo objeto e ao mesmo tempo: sejam tais comportamentos duas atitudes, afetos, ideias ou tendências opostas, e sempre que não se tenha chegado à síntese ou elaboração do conflito.”¹²³² Este último termo é fundamental para se distinguir a ambivalência da ambiguidade. Enquanto a primeira “significa sempre conflito, seja ela consciente ou inconsciente”¹²³³, a segunda não gera naquele que a experimenta “ou que a manifesta” nem “dúvida, nem incerteza, nem confusão”¹²³⁴. Isto porque a ambiguidade é própria de um “estado de fusão primitiva ou indiferenciação, estado que caracteriza os primeiros esboços da organização psicológica”¹²³⁵, no qual diferentes comportamentos podem coexistir de modo não conflituoso. Nesta perspectiva, a ambiguidade se aproxima da indeterminação, revelando-se, assim, mais noturna que crepuscular. Outra diferença assinalada por Bleger estaria no fato de a ambivalência manter, em relação à ambiguidade, vínculo mais estreito com o prefixo *ambi*: enquanto o primeiro termo lida com apenas duas possibilidades antitéticas, o segundo poderia remeter, como já observamos na seção II.8.3, ao *pluri*, a uma multiplicidade de significados. Estes, por sua vez, não soariam necessariamente contraditórios a um outro externo.

Podemos extrair algumas importantes conclusões desta distinção terminológica. Em primeiro lugar, constatamos que Jankélévitch tende a utilizar o termo ambivalência no sentido apresentado por Bleger. A expressão “ambivalência passional”, por exemplo, refere-se à “atitude emocional contraditória”¹²³⁶ de Nietzsche e Tolstói em relação à música. Desde sua origem, o termo ambivalência se encontra particularmente associado a combinações de amor e ódio, atração e repulsa, contidas no conflituoso misto de melomania e melofobia experimentado tanto pelo filósofo alemão quanto pelo escritor

¹²³¹ Espinosa. *Ética*, Parte III, Proposição XVII.

¹²³² J. Bleger (1977: 333).

¹²³³ *Ibidem*.

¹²³⁴ *Op. cit.* 216.

¹²³⁵ *Ibidem*.

¹²³⁶ S. Freud. *A interpretação dos sonhos*. apud J. Bleger (1977:335).

russo. Combinações também contidas no receptor masculino para o qual a portadora por excelência do charme costuma ocupar, segundo o *Traité des vertus*, “posição ambivalente e contraditória”¹²³⁷. Vale completar que também em *O paradoxo da moral*, o filósofo francês segue algo da acepção psicanalítica de ambivalência ao vinculá-la à duplicidade (e, como veremos, à interioridade humana):

A verdadeira ambivalência não é uma mistura no plural, nem um conjunto de sentimentos: a verdadeira *ambivalência* é uma ambivalência ‘a dois’; a verdadeira ambivalência é aquela do homem simultaneamente simples e duplo, *simplex-duplex*, mas cindido *em dois (ambo)*, dividido entre dois valores incompatíveis que o puxam cada um para seu lado.¹²³⁸

Em segundo lugar, destacamos que o “contraste de afetos”, experimentado e reconhecido pelas personagens femininas mozartianas, ilustra, com precisão, o conceito de ambivalência. No que concerne às outras personagens citadas, a Amada do Cântico dos Cânticos, a esposa de Pózdnichev e Venancinha, não dispomos de dados suficientes para classificar como ambiguidade ou ambivalência seus comportamentos e afetos.

É interessante observar que a dúvida quanto à utilização adequada destes termos só ocorre quando nos referimos a uma subjetividade. Ao se vincular a atitudes, emoções, comportamentos e conflitos, a ambivalência é característica exclusivamente humana.¹²³⁹ Por outro lado, o ambíguo, compreendido como multiplicidade de significados, aplica-se tanto a pessoas quanto a palavras, frases, obras, expressões artísticas e atmosferas. Percebemos, assim, que há, como inferimos por nossa leitura de *D. Paula*, uma ampliação da indeterminação quando passamos da ambiguidade feminina – que poderia ser, de fato, uma ambivalência ou, simplesmente, uma estratégia de evasão – à ambiguidade manifestada pela noite e pela música. Estas não só se afastam do conceito de

¹²³⁷ V. Jankélévitch (1947: 226).

¹²³⁸ V. Jankélévitch (1981: 106).

¹²³⁹ Embora, no artigo “O estranho”, Freud encontre uma ambivalência no fato de um mesmo significante (o substantivo *umheilich*) possuir dois significados opostos, não é esta a acepção original ou mais corrente de ambivalência. Teríamos, neste contexto, um exemplo de *Zweideutigkeit* ou *Doppelsinn* (duplo sentido), termos que, utilizados pelo próprio Freud, estariam mais próximos, segundo Bleger, do conceito de ambiguidade.

ambivalência por não possuírem núcleo subjetivo, mas também por serem capazes de evocar mais que dois significados ou afetos.¹²⁴⁰

Além disso, constatamos que o conceito de ambiguidade em Bleger, como estado que antecede as dissociações, reforça nossa posição de que o ambíguo seja, em certos casos, algo que não se encaixa nas classificações diurnas, regidas pelo princípio da não contradição. O ambíguo encontra-se para além das oposições e delimitações¹²⁴¹, por isso nele não há conflito. No entanto, é capaz de gerar respostas conflituosas em seu “observador”, quando este se orienta por polos dicotômicos e excludentes. Compreende-se, enfim, por que a ambiguidade – seja ela feminina, musical ou noturna – desperta, com frequência, reações ambivalentes, que incluem, no lado da desaprovação, o temor e a desconfiança.

9.2 O “rosto” feminino do irrepresentável

Por meio deste estudo, em que nos dirigimos a obras teóricas, poéticas e literárias, parece-nos que tais reações são motivadas pela identificação, nos “objetos” suspeitos, de características tidas como femininas. Deste modo, poderíamos agora nos perguntar até que ponto o poder de persuadir e enfeitiçar, a indefinição, a indeterminação e a ambiguidade atribuídos à noite e à música contribuiriam para a frequente inscrição destes fenômenos na esfera do feminino. Embora não possa ser inteiramente justificada, tal inscrição reforça o elo entre o musical e o noturno, dentro de uma visão de mundo composta por polos dicotômicos.

Descobrimos, pela linguagem, pela mitologia e pela iconografia, que a música e a noite costumam possuir “rosto” e “voz” femininas. Pertencem ao gênero feminino a noite,

¹²⁴⁰ Se a música fosse regida pela ambiguidade do *ambi*, sua vocação ao inefável se perderia. A oposição entre dois sentidos contrários, apesar de impedir conclusão unívoca, delimita e restringe as possibilidades semânticas e expressivas.

¹²⁴¹ No caso da ambiguidade humana, o estado indissociado, para além da consciência das disjunções, poderia ser, ao contrário da ambiguidade noturna e musical, uma ambiguidade provisória, passível de superação quando o ego se torna mais integrado.

la notte (italiano), *la noche* (espanhol), *la nuit* (francês), *die Nacht* (alemão), *noc* (polonês), *hé Nyx* (grego antigo). Em todos estes casos, com exceção do grego antigo, a feminilidade noturna se opõe à masculinidade diurna, aspecto explorado por Michelangelo Buonarroti nas alegorias criadas para o túmulo de Giuliano de Medici. Também são femininas algumas das divindades que personificam a noite. Na cultura maori, encontramos Hine-nui-te-pō, deusa da noite e regente do inferior mundo dos mortos, função que denota o caráter terrível primariamente atribuído, segundo Durand, aos símbolos nictomorfos. Não só temida, mas também admirada por trazer a luz das estrelas, a proteção contra os perigos noturnos e o reconfortante descanso, é a deusa hindu Rātrī, que representa “a própria noite e todas as coisas, favoráveis e hostis, que nela habitam”¹²⁴². Nyx, força primordial em diferentes teogonias do mundo grego, assim como a escandinava Nott, “também chamada Niorum”¹²⁴³, são deusas que em suas carruagens percorrem o céu no período noturno.¹²⁴⁴ Na mitologia egípcia, é o disco solar que percorre o corpo de Nut ao longo da noite. Deusa das “entranhas” e do mundo inferior, Nut é a mãe celestial, especialmente associada ao céu noturno¹²⁴⁵, capaz de acolher e proteger “os mortos virtuosos”¹²⁴⁶. Graças à sua intervenção, estes poderiam reviver, como o Sol que, por ela engolido ao cair do dia, renasce de seu ventre ao se aproximar a aurora.

A tradição hebraica também conta com uma entidade mítica feminina, de origem suméria, associada à faceta atemorizante da noite. Lilith, mencionada pelo profeta Isaías (Is 34, 13), pelo Talmude, pelo Alfabeto de Ben Sira¹²⁴⁷ e pela literatura cabalística, é um demônio noturno que causa discórdias conjugais, devora recém-nascidos e ataca os

¹²⁴² D. R. Kinsley (1988: 14).

¹²⁴³ L. C. Welch (2001: 90).

¹²⁴⁴ É interessante notar que, curiosamente, a deusa nórdica da noite poderia ajudar aqueles que, à semelhança de D. Paula, “procuram por fatos perdidos na escuridão, especialmente relativos ao passado”. Galina Krasskova. *Northern sky: honoring the Northern gods of time*. [on-line].

¹²⁴⁵ Este aspecto pode ser observado na seguinte prece, inscrita no túmulo de Henut-Wejebu, cantora de Amun (18ª Dinastia, Amenófis III, 1390-1353BC): “Oh, minha mãe Nut, alonga-te sobre mim, que eu possa ser colocada entre as estrelas imperecíveis, que estão em ti, e que eu não venha a morrer.” Lesko (1999: 40).

¹²⁴⁶ *Ibidem*.

¹²⁴⁷ “Livro medieval popular com um caráter pseudo-epígrafo”, escrito entre os sécs. IX e X. Hurwitz (2006: 125).

homens solitários adormecidos. “Rainha da noite, mãe dos súcubos”¹²⁴⁸, segundo o comentário bíblico do Bereshît-Rabbah, Lilith se aproxima da fase escura do dia ao ser retratada, em algumas de suas descrições e representações iconográficas, como figura que combina características humanas (femininas) às de uma ave noturna predatória.¹²⁴⁹ Além disso, para muitos rabinos do passado e estudiosos do séc. XX, a entidade demonstra em seu próprio nome sua conexão com o período noturno: Lilith poderia derivar da raiz proto-semítica *lyl*, noite.¹²⁵⁰ Raiz que gera o substantivo hebraico *laylah*, termos que, curiosamente, poderiam estar igualmente vinculados a uma das máximas agentes da perigosa persuasão feminina na Bíblia: Dalila (*dalīlāh*). Apesar das disputas etimológicas, o nome da mulher pela qual se afeiçoa Sansão significaria, segundo alguns estudiosos, “aquela da noite”, o que contrastaria com o nome de Sansão que significa, recordemos, ‘pequeno sol’¹²⁵¹. É interessante observar que, estando ou não correta esta etimologia, o nome de Dalila, ao ser apresentado no texto (Jz 16, 4), faz uma espécie de eco sonoro à “palavra hebraica *laylah* (noite), palavra quatro vezes repetida no curto parágrafo precedente, que narra a aventura de Sansão com a prostituta de Gaza (Jz 16, 2-3)”¹²⁵². Talvez esta aliteração nos indique que tanto a noite como certa imagem do feminino costumam ressoar numa mesma frequência em nosso imaginário.

A raiz *lyl* mencionada também gera o termo árabe para a noite, *layl*. Este substantivo nos conduz a uma personificação feminina de nosso motivo que se afasta da

¹²⁴⁸ V. F. Pires (2008: 43).

¹²⁴⁹ Siegmund Hurwitz interpreta como representações de Lilith o relevo Burney em terracota (c. 1950 a.C.) e outro similar, descoberto por van Buren e pertencente à coleção do Museu do Louvre. O primeiro deles, ao colocar duas corujas flanqueando a divindade feminina central, ressalta a ligação entre esta e o período noturno. Cf. Hurwitz (2006: 79-84).

¹²⁵⁰ Durand defende tal etimologia em *As estruturas antropológicas do imaginário* [Cf. G. Durand (2006: 114)] e Girard a sugere em sua análise do “símbolo matricial e/ou ponerológico” das trevas [Cf. M. Girard (1991: 306)]. Hurwitz, pelo contrário, contesta-a, ao considerar mais provável que o nome do demônio Lilith derive do termo sumério *lil*, ligado ao vento ou à tempestade.

¹²⁵¹ W. Vogels (2006: 113). O autor da passagem citada nos pede para recordar o significado do nome de Sansão, por já haver destacado que este, “em hebraico *shimshon*, é o diminutivo de *shemesh*, Sol, e significa ‘pequeno Sol’” (*Op. cit.* 62). Fatores como este significado e “os nomes das localidades de Bet-Shemesh (casa do Sol) e En-Shemesh (fonte do Sol), que se encontram próximas aos lugares onde se desenvolve a história de Sansão” (*Op. cit.* 29), sugerem possível aproximação entre o herói bíblico e mitos solares.

¹²⁵² *Ibidem*.

esfera propriamente mítica. Chama-se noite a protagonista do conto, de origem beduína, *Laylà e Maÿnūn*, considerado o *Romeu e Julieta* da literatura islâmica. Ao lhe ser negada a mão da sua amada, o jovem, de nome Qays, retira-se no deserto e “passa a ser ‘Maÿnūn Laylà’, isto é, o ‘enduenado’ ou ‘enlouquecido’ por Laylà”¹²⁵³. Enquanto isso, a protagonista se casa com o pretendente aprovado por seus pais,

que, em algumas versões da lenda, chama-se Ward. Mas, quando finalmente se torna viúva, ela se dirige ao deserto em busca do amante enlouquecido, que ainda permanece a invocá-la com o manancial inesgotável de seus versos. Mas – extraordinária supresa – Maÿnūn já não a quer ver. É que Laylà, transmutada em poesia e em ideia imaterial, habita em seu coração para sempre.¹²⁵⁴

Assim nos conta Luce López-Baralt, em artigo que indica possíveis relações entre a amada da *Noite escura*, de João da Cruz, e a Laylà muçulmana. Observa a estudiosa porto-riquenha que alguns místicos islâmicos exploraram como símbolo a noite (Laylà) à qual Maÿnūn definitivamente se unira. Noite que não mais possui rosto individualizado e que permite acesso ao Todo sem limites.

Mas não é apenas em virtude de suas representações que o ambiente noturno se conjuga lendariamente com o feminino. Em relato originário do estado brasileiro amazônico do Pará, a noite, Pituna, surge do desejo de uma mulher.¹²⁵⁵ Uiara, ligada ao mundo das águas, declara que só se casaria com seu pretendente se este lhe trouxesse a noite. Isto porque, no início, “era tudo brasil, tudo era madrugada”¹²⁵⁶, no “País das Palmeiras”¹²⁵⁷. Nesse estado de constante amanhecer, Uiara sente-se vigiada pelo Sol e por todos os seres. Cansada dos “olhos que espiam tudo pelos vãos do arvoredos”¹²⁵⁸, da ênfase visual trazida pela claridade e em busca da intimidade e do segredo, esta “estranha

¹²⁵³ L. López-Baralt (2001: 237).

¹²⁵⁴ *Op. cit.* 237-238.

¹²⁵⁵ Relatamos aqui passagem desta lenda de acordo com a versão apresentada por Cassiano Ricardo, em seu livro de poemas *Martim-Cererê* (1928).

¹²⁵⁶ “Coema Piranga”, *Martim-Cererê*. C. Ricardo (1957: 85).

¹²⁵⁷ “Uiara”, *Martim-Cererê*. *Op. cit.* 88.

¹²⁵⁸ “Sem noite, não”, *Martim-Cererê*. *Op. cit.* 90.

mulher”¹²⁵⁹ pede “a Noite vinda do mar...”¹²⁶⁰ Neste pedido, Uiara o parentesco entre o feminino e o noturno, ainda desconhecido.

Na Modernidade, o vínculo entre estes dois registros encontra uma de suas expressões máximas em *A flauta mágica*, de Mozart, composta sobre libreto de Emanuel Schikaneder. Nesta ópera, estreada em 1791, destacam-se duas forças antagônicas, lideradas, respectivamente, pela Rainha da Noite e Sarastro, detentor do “círculo solar dos sete poderes”¹²⁶¹. A primeira delas representa o polo da intuição, dos “artifícios e superstições”¹²⁶², da indolência e das forças irracionais. Vencer este polo significa, em termos metafóricos, vencer a mulher que rege a noite ou a mulher que é a noite. Segundo os sacerdotes do reino de Sarastro, aquele que deseja “contemplar a mais viva das luzes”¹²⁶³ deve proteger-se “das ciladas femininas”¹²⁶⁴. Esta será a primeira prova enfrentada pelo herói Tamino, que demonstra, em sua obediência ao voto de silêncio, coragem e autocontrole frente à assustadora penumbra na qual soam as infundadas insinuações das Três Damas. Chama-nos a atenção o fato de que, em *A flauta mágica*, não só se exige de uma personagem masculina a superação do obscurantismo feminino. Também a princesa Pamina deve se libertar do jugo da mulher-noite, que, no caso, é sua própria mãe.¹²⁶⁵

Cabe acrescentar que, embora dirigida por princípios iluministas, esta ópera lida com algumas figuras bastante ambíguas. Uma delas é a própria Rainha da Noite, que, à diferença das personagens femininas de Mozart previamente citadas, expressa sua

¹²⁵⁹ “Uiara”, *Martim-Cererê*. *Op. cit.* 88.

¹²⁶⁰ “O ‘Sol da Terra’”, *Martim-Cererê*. *Op. cit.* 116.

¹²⁶¹ W. A. Mozart (2011: 54). *A flauta mágica*, ato II, cena III.

¹²⁶² “*Das Weib dünkt sich groß zu sein; hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken*” (“Essa mulher crê ser muito poderosa, acalenta a esperança de enganar o povo com artifícios e superstições”). *Op. cit.* 45. *A flauta mágica*. ato II, cena I.

¹²⁶³ *Op. cit.* 44. *A flauta mágica*, ato II, cena I.

¹²⁶⁴ “*Bewahret euch vor Weibertücken: / Dies ist des Bundes erste Pflicht!*” (“Protejam-se das ciladas femininas: / é o primeiro dever da nossa aliança”). *Op. cit.* 49. *A flauta mágica*, ato II, cena II.

¹²⁶⁵ A necessidade de libertação do jugo feminino seria justamente o motivo pelo qual Sarastro teria raptado Pamina. Dirigindo-se à jovem, o regente solar explica: “*Ein Mann muß eure Herzen leiten / Denn ohne ihn pflegt jedes Weib / Aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten*” (“Deve ser um homem a guiar seus passos, / pois sem ele as mulheres costumam / ultrapassar a esfera que lhes corresponde”). *Op. cit.* 42. *A flauta mágica*, ato I, cena III.

ambiguidade mais em nível moral que afetivo. A “Rainha da estrela cintilante” (*Sternflammende Königin*) “é simultaneamente a mãe inocente roubada e a histérica ávida por poder”¹²⁶⁶. Também contrasta com seu lado sombrio a generosidade que manifesta ao ofertar os instrumentos musicais mágicos a Tamino e Papageno, instrumentos que serão imprescindíveis para a proteção de ambos e para a iniciação de Tamino e Pamina. Por conseguinte, poderíamos pensar que a própria música revela, na ópera, sua ambiguidade. Por um lado, “é lembrança do feminino, pois a flauta mágica atua sobre as paixões daqueles que a ouvem”¹²⁶⁷. Atua até mesmo sobre os seres irracionais, apaziguando-os e fazendo-os dançar, o que aproxima seu modo de operação não ao convencer, mas ao persuadir. Por outro lado, sua origem é masculina, “foi talhada numa hora mágica”¹²⁶⁸ pelo pai de Pamina, fator que justifica sua contribuição para o ingresso dos protagonistas no reino viril e luminoso do saber.

A *flauta mágica* nos leva, portanto, a refletir em que polo se situa a música. Verificamos que, como a noite, esta tende a se identificar, em variados contextos, com a esfera do feminino. No caso da arte sonora, tal identificação também se faz notar pelo gênero do substantivo música nos idiomas anteriormente mencionados, por algumas de suas descrições e representações plásticas, assim como por uma espécie de pacto que estabelece com o feminino no plano mítico. Estes motivos por vezes se entrelaçam: o termo grego *mousiké*, adjetivo feminino substantivado, contém o nome das “nove filhas nascidas do grande Zeus”¹²⁶⁹, exímias cantoras que inspiram a arte humana. Ao se filiarem etimológica e miticamente às musas, as modalidades artísticas são concebidas como entidades femininas pelo imaginário helênico. No artigo “The Muses: creativity personified?”, que integra o volume *Personification in the Greek World: from Antiquity to Byzantium*, Penelope Murray observa que em algumas “comédias perdidas sobre temas literários – *Pytiné*, de Crátino; *Poiesis*, de Aristófanes; e *Mousai*, de Frínico; por

¹²⁶⁶ J. K. Brown (1996: 152).

¹²⁶⁷ E. Bronfen (2013: 13).

¹²⁶⁸ W. A. Mozart (2011: 71). *A flauta mágica*, ato II, cena VIII.

¹²⁶⁹ Hesíodo (2003: 109).

exemplo”¹²⁷⁰ – a presença de “figuras femininas representando a poesia e a música parece ter sido uma característica frequente”¹²⁷¹. Em sua contribuição a esse mesmo volume, Alan H. Sommerstein localiza a personificação feminina da música em específico na comédia *Quíron*, de Frínico, citada por Pseudo-Plutarco em *Da música*.¹²⁷² Neste caso, o gênero assumido pela arte sonora permite ao dramaturgo imaginá-la no papel de amante do poeta lírico, papel que costuma ser desempenhado pela musa inspiradora com reiterada frequência ao longo da cultura ocidental. Jankélévitch também nos lembra que, para Platão “no sétimo livro das *Leis* e Clemente de Alexandria”¹²⁷³, as harmonias lúgubres aparecem sob a imagem da “musa cariana”, já mencionada no tópico II.8.2.2.

A personificação feminina da música não só se verifica na Antiguidade. No séc. XVI, Lutero compõe poema de encômio à arte sonora, no qual esta é invocada como *Frau Musica*.¹²⁷⁴ Entre os sécs. XVII e XVIII, a figura de uma instrumentista, representando a música, é motivo explorado de modo recorrente por diversos pintores.¹²⁷⁵ E, no séc. XIX, Richard Wagner, em carta a Liszt, profere a seguinte afirmação: “*Die Musik ist ein Weib*” (“A música é uma mulher”).

¹²⁷⁰ Penelope Murray. “The Muses: creativity personified?” In: E. Stafford e J. Herrin (2004: 150).

¹²⁷¹ Ibidem.

¹²⁷² Cf. Alan H. Sommerstein. “A lover of his art: the art-form as wife and mistress in Greek poetic imagery”. In: *Op. cit.* 161-171.

¹²⁷³ V. Jankélévitch (1983: 14).

¹²⁷⁴ J. Delumeau (2003: 226).

¹²⁷⁵ Dentre estes podemos citar: Giovanni Martinelli (1600-1659), Laurent de la Hyre (1606-1656), Jan van Kessel (1626-1679), Elisabetta Sirani (1638-1665), Antonio Franchi (1638-1709), Charles-Joseph Natoire (1700-1777).





Figura 11: Personificações femininas da noite e da música. Na primeira imagem, “Oração de Isaías”, iluminura que compõe o *Saltério de Paris* (séc. X), o profeta se encontra ladeado por uma criança, representando a Aurora, e uma mulher, representando a Noite. Esta corresponde, como sugere a inscrição acima da figura, a *Nyx*, mais exatamente ao modelo helênico da divindade. É interessante observar que, mesmo em ilustração de cena extraída do contexto bíblico, *Nyx* mantém sua sacralidade, o que o artista nos comunica por meio de símbolo da arte cristã, a auréola que circunda seu rosto. Curiosa é também a postura da Noite, cujo pé esquerdo se projeta para além da moldura da tela: sinal de sua relação com o ilimitado? Na segunda imagem, a figura de uma instrumentista aparece como “Alegoria da música” (1649), uma das telas de Laurent de La Hyre dedicadas às sete artes liberais. O seio exposto, a tonalidade de vermelho e o excesso de tecido que envolve a figura aproxima a música ao feminino que seduz por meio de meros artifícios.

Quanto ao que chamamos de “pacto” entre a música e o feminino, este se nota pelo papel, atribuído com frequência às mulheres em nosso imaginário, de privilegiadas apreciadoras, acompanhantes ou promotoras dos encantos musicais.¹²⁷⁶ Em lenda amazônica, mulheres de diferentes tribos são seduzidas por Uakti, mítica criatura alada, cujo corpo, repleto de orifícios, emite sons fascinantes ao contato com o vento. Em decorrência do enfeitiçamento de causa sonora, “as mulheres abandonavam seus pais, seus maridos, seus amantes, seus irmãos e, já nem mesmo senhoras de si, caíam na imensidão da noite”¹²⁷⁷, momento em que costuma se manifestar o fantástico “canto”. Comportamento análogo possuem as bacantes, que, em sua mania, celebram ao deus Dionísio durante as horas noturnas. Tais celebrações, conhecidas como *oreibasia*, contam com a fundamental presença da música, produzida, neste contexto, pela ação feminina. São as mênades ou tíades¹²⁷⁸ que “ao compasso dos pandeiros de grave som, ao deus do evoé”¹²⁷⁹ festejam “com evoé, com vozes e gritos frígios”¹²⁸⁰.

Além das mênades e das próprias musas, encontramos, em mitos de diferentes povos, uma série de exemplos da “feminilidade musicista”¹²⁸¹. No imaginário helênico, destacam-se Circe, as sereias e as ninfas, “moças de condição divina ou semidivina”¹²⁸² ligadas a certos ambientes naturais específicos e “aparentadas com as musas”¹²⁸³. Dentre as ninfas dotadas de atributos musicais, podemos citar as hespérides, filhas da Noite, “às

¹²⁷⁶ Estes diferentes papéis assumidos pela figura feminina em sua relação com os encantos musicais a colocam ora na posição de receptora, ora na posição de agente. Apesar de a atividade se vincular ao masculino, aquele que produz a música ainda é capaz de expressar algo de feminino, uma vez que, como nos mostrou Jankélévitch, persuade em lugar de convencer. Percebemos, assim, que as classificações em polos masculino e feminino podem gerar curiosas ambiguidades. O violinista Trukhatchévski, ao “retorcer” sua ouvinte e acompanhadora, ocupa, por um lado, posição masculina, em razão de seu vigor e atividade, e, por outro, posição feminina, por se identificar à própria música que enfeitiça.

¹²⁷⁷ O. de Andrade (2009). [on-line].

¹²⁷⁸ Segundo Jeanmaire, as tíades são as “verdadeiras celebrantes do culto de Dionísio (sendo as mênades uma projeção destas no plano mítico)”. H. Jeanmaire (1951: 169).

¹²⁷⁹ Eurípedes (1969: 39).

¹²⁸⁰ Ibidem.

¹²⁸¹ V. Jankélévitch (1947: 227).

¹²⁸² A. Ausoni (2006: 92).

¹²⁸³ *Op. cit.* 92.

quais se atribuía canto enfeitiçador vinculado aos cultos mistéricos”¹²⁸⁴, “as oréades e alseídes, moças que foram representadas desde a Antiguidade bailando e cantando em coro com as mesmas posturas que as musas”¹²⁸⁵ e as nereidas, que “viviam no fundo do mar, no palácio de Nereu, e passavam a vida tecendo e cantando. A literatura e a arte costumam representá-las com dorso de mulher e parte inferior de peixe, que brincam e cantam no elemento líquido ao som da *lúra* ou da harpa.”¹²⁸⁶ Cantoras e encantadoras também são, para a cultura eslava, as russalki e a Tamara, do poema de Lermontov, assim como as ondinas, para o folclore centro-europeu.

Em contraste com estes exemplos que ressaltam, em sua maioria, a dimensão sedutora da mulher provida de dotes musicais, situa-se a virgem e mártir romana Cecília. Associada à prática instrumental a partir do século XIV¹²⁸⁷, a santa indica ao fiel, em acordo com a tendência favorável à música, que as harmonias sensíveis são capazes de aproximá-lo ao plano celestial. Com a figura de Santa Cecília, verificamos que o catolicismo manifesta, de modo patente, a aliança entre as esferas da música e do feminino, ao escolher não um santo, mas uma santa como patrona da música.

Voltando às cantoras e instrumentistas sedutoras, é interessante observar que algumas das personagens supracitadas ressaltam não só o vínculo entre as duas esferas em questão, mas também o entrelaçamento entre estas e as águas, que, como verificamos ao longo da tese, apresentam significativo isomorfismo com a noite. Segundo Durand, as águas, de modo semelhante à tríade aqui enfocada, também nos escapam, seja por sua profundidade, seja por seu fluxo constante, seja pelos reflexos que multiplicam as imagens em sua superfície, deslocando-nos, assim, de uma representação unívoca da realidade...¹²⁸⁸

¹²⁸⁴ *Op. cit.* 93.

¹²⁸⁵ *Op. cit.* 92.

¹²⁸⁶ *Ibidem.*

¹²⁸⁷ *Cf. Op. cit.* 148.

¹²⁸⁸ “Portanto, os símbolos nictomorfos estão animados, em seu subsolo, pelo esquema heraclitiano da água que flui ou da água cuja profundidade, por seu próprio negror, nos escapa, do reflexo que duplica a imagem, como a sombra duplica o corpo.” G. Durand (2006: 115).

Jankélévitch demonstra ter consciência desse entrelaçamento, para o qual provavelmente tenha se atentado graças à música russa. Em sua análise sobre a obra de Rimsky-Korsakov, afirma:

“A sereia do lago Svitez”, baseada em texto de Mei, e “A ninfa”, baseada em Maikov, as russalki da *Noite de maio*, todas essas feminilidades que encantam são formas do princípio aquático, assim como a ondina de Sadko, “ornada de estrelas e de Lua clara”. A sedução melodiosa opera em Rimsky-Korsakov tão poderosamente quanto na *Russalka*, de Dvořák, ou a cativante *Princesa do mar*, de Borodin.¹²⁸⁹

É interessante observar como as forças femininas, aquáticas, musicais e sedutoras presentes nas óperas *Noite de maio* e *Sadko*, de Rimsky-Korsakov, operam justamente no ambiente noturno. Como nos mostra o próprio filósofo: “assim como Levko, numa bela noite de maio, vê sair do lago ucraniano as náíades, companheiras da Pannotchka, Sadko, sob um brilhante luar de verão, vê aproximar-se dele, sobre o lago de Novgorod, as ondinas e sua rainha, a czarina dos mares”¹²⁹⁰. Também é na escuridão noturna que Tamara desvia o viajante com seu canto e que as russalki, deixando os leitos dos rios, se manifestam.¹²⁹¹ Este último aspecto é observado por Dvořák em sua ópera *Russalka*, cuja personagem-título entoava sua principal ária “nas profundidades do céu noturno”¹²⁹².

Fora da tradição eslava, a conexão entre estes elementos é verificada, com bastante evidência, no poema *The Origin of the Harp*, de Thomas Moore.¹²⁹³ Nele, a harpa, que poderíamos interpretar como metonímia da música, nasce da sereia que “cantava no fundo das águas”. É no curso da noite, período no qual costumava se encontrar com seu amado, que a personagem aquática se vê abandonada e derrama seu inconsolável pranto. Diante do desespero da jovem, os céus se compadecem e convertem

¹²⁸⁹ V. Jankélévitch (1988: 95-96). Nesta passagem, Jankélévitch refere-se às seguintes obras de Rimsky-Korsakov: as canções *Svitezianka*, Op. 7, nº 3; *A ninfa*, Op. 56, nº 1; e as óperas *Noite de maio* e *Sadko*.

¹²⁹⁰ *Op. cit.* 100.

¹²⁹¹ Jankélévitch refere-se à personagem de Lermontov e a outros exemplos femininos da sedução no segundo volume de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, ao examinar o tema da desconfiança. Cf.: V. Jankélévitch (1980b: 64-66), “La mauvaise volonté: de la défiance à la méfiance”.

¹²⁹² “Song to the Moon”, “*Měsíčku na nebi hlubokém*”. Dvořák, *Rusalka*, ato I.

¹²⁹³ Em virtude da coincidência entre este poema e nossas conclusões, incluímos seu texto completo no apêndice da tese.

seus longos cabelos em “cordas brilhantes a pronunciar o feitiço da melodia”. Este belo poema irlandês sintetiza, assim, importantes aspectos abordados nos dois momentos deste capítulo: por um lado, alude à encantação, *modus operandi* próprio à tríade estudada e, por outro, situa, dentro de um mesmo polo, a música, a noite, o feminino e as águas. Águas que, em seu escoar, também hipnotizam e seduzem...



Figura 12: Daniel Maclise, *A origem da harpa* (1842). Esta ilustração, seguindo o poema *The Origin of the Harp*, de Thomas Moore, no qual se baseia, entrelaça os diferentes motivos e imagens relacionados ao nosso polo de estudo, composto pelo feminino, pelas águas, pela música e pela noite.

Chegamos ao fim da segunda parte da pesquisa com um capítulo que parece contradizer duplamente nossa própria perspectiva. Ao abordar as características da sedução e da ambiguidade localizadas na noite e na música, ao lado das personificações femininas destas mesmas realidades, reencontramos, como no capítulo 1.2 e em continuidade com o tópico II.8.2.2, interpretações negativas da esfera noturna. No entanto, a esta altura do nosso estudo, sabemos que a negatividade atribuída à tríade examinada, além de apontar a presença de uma afinidade entre seus membros, poderia ser reavaliada sob novo enfoque. Assim como ocorre em relação à noite e à música, o feminino que não é regido pela racionalidade do convencer nem por uma linguagem destituída de “resto” pode ser colocado ora no lugar do vazio, da corrupção ou do sortilégio, ora no lugar do que há de mais positivo e fecundo. É assim que a figura feminina se presta, no episódio da escolha de Hércules narrado por Xenofonte, para representar tanto o Vício quanto a Virtude e, em *A República* de Platão, para personificar tanto a poesia “a cujos encantos se deve resistir a todo o custo (608a)”¹²⁹⁴ quanto a filosofia, “nobre mulher, abandonada por seus verdadeiros amantes e cortejada por uma multidão de homens indignos”¹²⁹⁵ (495c). Também é assim que o feminino – e, neste caso, o noturno – serve como imagem tanto para a força irracional de Lilith quanto para a indeterminação plena de Laylà, a amada mística de Maÿnūn.

Pareceria igualmente contraditório o fato de havermos aqui nos dirigido a personificações de temas vinculados à esfera do inexprimível. Ao focalizar o “rosto” feminino da noite e da música, não estaríamos negando a irrepresentabilidade e a não visualidade que aproximam estes fenômenos? Em outras palavras, não estaríamos eliminando o problema e a hipótese da tese? Estas dúvidas poderiam ser esclarecidas pelo próprio Jankélévitch, que, ao final de *Penser la mort*, revela a necessidade humana de “tornar visível o que não o é”¹²⁹⁶. Dentre as experiências invisíveis que buscamos

¹²⁹⁴ Penelope Murray. “The Muses: creativity personified?”. In: E. Stafford e J. Herrin, ed. (2004: 149).

¹²⁹⁵ Ibidem.

¹²⁹⁶ V. Jankélévitch (2004: 128).

representar, destaca-se a música, arte "impalpável e imponderável"¹²⁹⁷ como o próprio tempo. Segundo o filósofo, um dos indícios do nosso desejo de representá-la – e, mais que isso, de torná-la corpórea – poderia ser observado pela difusão dos rostos (e mãos, caberia acrescentar!) dos compositores, em reproduções de seus retratos, bustos e máscaras mortuárias, algo que não se verifica com a mesma intensidade em relação aos pintores, cuja produção já se destina ao olhar. Assim, seria possível defender que a personificação da noite e da música, compreendida como necessidade de se minimizar o *je-ne-sais-quoi*, em lugar de contestar, afirma o que há de indefinido, irrepresentável e não localizável nestes “substantivos femininos”. Aplicando a este contexto a ideia de Blanchot, talvez tentemos, por meio de imagens visuais, ocultar a escuridão que envolve e constitui estes fenômenos ou experiências. Sugestivamente, a fim de visualizar o irrepresentável noturno e musical, utilizamos, com frequência, imagens pertencentes ao gênero feminino, que também comporta uma área obscura ou um “resto” frente à representação unívoca. Por conseguinte, a imagem feminina, à semelhança da imagem noturna, poderia funcionar como uma estratégia para nos aproximarmos do inefável que nunca se deixa delinear por inteiro. Isto ocorre especialmente quando o feminino é a voz sem palavras das *Sirènes*, de Debussy, ou o rosto sem traços de Laylà, quando transmutada no significado do seu nome.

¹²⁹⁷ Ibidem.

10 Avaliando a contribuição de Vladimir Jankélévitch

Para Jankélévitch, discorrer sobre o tempo é, de algum modo, falar sobre a noite (II.1). Por sua vez, nesta segunda parte, em que buscamos explorar uma via aberta pela obra do filósofo francês, discorrer sobre a experiência noturna, em sua ligação com o inexprimível ou em sua correspondência com a música, foi também discorrer sobre a ontologia e a estética jankélévitchiana. Assim, é natural que o contato com nossa principal fonte teórica tenha gerado dúvidas, críticas e conclusões. Constatamos que estes pontos, colhidos ao longo da pesquisa, se referiam basicamente a quatro eixos fundamentais, a saber: à própria compreensão positiva da experiência e da imagem noturna em Jankélévitch; à abordagem estético-musical proposta pelo filósofo; à participação de elementos visuais na valorização jankélévitchiana do noturno e ao conceito de indizível. Embora algumas vezes se entrelacem, os três primeiros eixos serão separadamente examinados nas três seções que compõem estas considerações sobre a contribuição de Jankélévitch às áreas e temas do nosso estudo. Quanto ao quarto eixo, reservaremos sua análise para a conclusão da tese, uma vez que ele nos permite repensar o problema do irrepresentável noturno, gerador da pesquisa.

10.1 A positividade da experiência e da imagem noturna em Vladimir Jankélévitch

Nestas considerações finais da segunda parte do trabalho, parece-nos relevante agrupar e sintetizar as causas para a valorização positiva do noturno em Jankélévitch, à qual se deve, em grande medida, o lugar de destaque concedido à sua obra neste trabalho. Podemos afirmar que muitos dos pontos de contato entre o auditivo-musical e o noturno sobre os quais se estrutura a segunda parte já se apresentam como características que concorrem para a positividade atribuída à noite pelo filósofo.

Primeiramente, Jankélévitch, seguindo Bergson, privilegia as experiências inscritas na duração, fator que lhes concede especial riqueza e fecundidade. Logo, também será privilegiado o momento do dia que, graças ao nosso particular modo de apreendê-lo, ressalta a sucessão temporal. Tal privilégio traz consigo a conseqüente desvalorização do momento meridiano, pois “o que ilumina é também o que imobiliza”¹²⁹⁸.

Em segundo lugar, como não seria enaltecida pela filosofia do *je-ne-sais-quoi* a noite indefinida, descoberta pela tradição mística como “imagem” potente para um excesso frente ao logos luminoso? Nesta perspectiva, o mundo noturno com seus diluídos contornos remete às realidades inefáveis, que tampouco se mostram bem delimitadas para o “olho” da inteligência.

O caráter indefinido e indefinível de experiências como a poesia, a música, o silêncio fecundo, o “insondável mistério de Deus”, o indivíduo e o perdão implica que estas não se esgotam em um único predicado, em uma única imagem (se a noite é uma imagem para o inefável, ela o é como uma “não imagem”). A ausência de referências e pistas poderia ser, portanto, um indício de que nos deparamos com o que há de mais pleno, múltiplo e aberto. Por outro lado, a possibilidade de atribuir uma imagem unívoca e um predicado preciso a determinada experiência denota que esta, apesar de apreensível e comunicável, é também limitada. Como então não preferir ao dia, que concede fixas e explícitas referências aos olhos, a noite, este “algo informe e inapreensível que, na plenitude do seu sentido, somente sugere, sem nunca esgotar seu conteúdo”¹²⁹⁹?

Recorremos a estas palavras de Stein devido à nítida sintonia que estabelecem com a compreensão jankélévitchiana da noite. Sintonia que provavelmente se explica não só pelo fato de que tanto a fenomenóloga quanto o discípulo de Bergson têm como referência a rica imagem noturna explorada pela tradição mística cristã, mas também pela inserção de ambos num mesmo período histórico, no qual se torna possível reconhecer o particular potencial do indefinível, do vago e do ambíguo.

¹²⁹⁸ V. Jankélévitch (1978: 80-81).

¹²⁹⁹ E. Stein (s.d.: 52).

No caso de Jankélévitch, a noite do “supra” é incluída em sua filosofia não porque esta admita uma dimensão transcendente, mas porque, na própria imanência, há experiências que, como tantas vezes salientamos, transbordam nossas capacidades cognitivas e linguísticas. E, curiosamente, tais experiências são aquelas que nos concernem de modo mais direto, que nos tocam e transformam com maior intensidade.

A filosofia e a estética do inefável mantêm, assim, a possibilidade de um “supra”, de um excesso em relação ao número de teclas oferecidas pelo “teclado da linguagem”¹³⁰⁰. No entanto, a constatação da inefabilidade, que não deixa de significar certa transcendência em relação ao logos (ou à existência destituída de *charme*)¹³⁰¹, não “petrifica” o discurso, muito pelo contrário, é capaz de estimulá-lo “ao infinito”. Se o inefável equivalêsse ao absolutamente indizível, não haveria espaço para uma reflexão sobre a música, nem para a própria filosofia, eminentemente dirigida a problemas inapreensíveis, fluidos, evasivos, fugidios. Segundo Jankélévitch, “há algo de noturno no ‘objeto’ filosófico”¹³⁰². É por isto que, para ele, não só a música e a poesia pertencem a um “país noturno”, mas também a filosofia está, desde sua origem, “secretamente sustentada pela noite”¹³⁰³. Não causa surpresa, portanto, que aquele que tanto aprecia e cultiva a experiência musical e o exercício filosófico admire e investigue o “lugar” em que estes se realizam.

Entrelaçada à indefinição e à não referencialidade está a ambiguidade. Todas estas características remetem à plurivocidade do inefável, que, como observamos, costuma se situar para além das categorias disjuntivas sobre as quais construímos nossos juízos. Posição que nos faz compreendê-lo, talvez inadequadamente, como ambíguo e, destarte, temê-lo. Não é assim que Jankélévitch – e também Stein – percebe o inefável noturno,

¹³⁰⁰ V. Jankélévitch (1978: 210).

¹³⁰¹ Em “La manière et l’occasion”, o filósofo chega a utilizar, remetendo-se à Plotino, a uma “transcendência imanente”, expressão que traduz sua particular compreensão do inefável. Cf. V. Jankélévitch (1980a: 110).

¹³⁰² V. Jankélévitch (1978: 96).

¹³⁰³ *Op. cit.* 210. Segundo defende o filósofo nessa passagem de *Quelque part dans l’inachevé*, até mesmo nos momentos em que a filosofia se dirige ao logos luminoso, ela manifesta sua natureza noturna. É o que se observa no diálogo *Filebo*, em que Platão joga com a ambiguidade e, assim, se aproxima da “linguagem” noturno-musical.

cuja indeterminação e suposta ambiguidade sinalizam, como já mencionamos, a aptidão para incontáveis possibilidades e a pertença a um estado que não se submete às restritas regras do logos.

É interessante notar que a valorização do indefinível poderia gerar valorização simultânea do crepúsculo e do noturno não só na estética musical, como observamos na seção II.8.3, mas também na ontologia jankélévitchiana. Ambas as imagens são dotadas de particularidades capazes de evocar a impossibilidade de precisar e esgotar os contornos conceituais e verbais do inefável. E, como no caso da reflexão musical, temos elementos para defender a maior afinidade de sua proposta ontológica ora com a imagem crepuscular, ora com a imagem noturna. O crepúsculo e também a aurora, “limiares indistintos”¹³⁰⁴, definem-se, respectivamente, como períodos do quase noite e do quase dia. Esta condição de interstício poderia ilustrar o conceito do *presque*, fundamental para a filosofia jankélévitchiana, que, como vimos, em lugar de defender o caráter absolutamente oculto do “ser” ou das realidades mais efetivas com que convivemos, defende seu caráter semioculto, “*fere absconditum*”, como o Deus de Pascal. A presença de contornos difusos e de sinais ambíguos nas realidades inefáveis – assim como no discurso que, com alusões e sugestões, as evoca – se aproxima mais da tênue luminosidade dos momentos de transição que da escura indeterminação da noite. No entanto, como nos mostram os místicos e o próprio filósofo, certas experiências impactantes, fecundas e transformadoras realizam-se preferentemente no *chiaroscuro* proporcionado pelo espaço noturno, pois é neste que a luz, ainda que como fugaz centelha, se condensa e evidencia.¹³⁰⁵

A maior consonância da imagem noturna com a ontologia jankélévitchiana pode ser sustentada por um segundo argumento, que nos dirige à alteração da hierarquia dos sentidos pela noite, tema trabalhado no capítulo II.5. Como vimos, a percepção noturna

¹³⁰⁴ Van Lerberghe/Gabriel Fauré. “La messagère”, *Jardin clos*.

¹³⁰⁵ Como exemplo de um contato místico luminoso efetuado sob o fundo da noite, lembramos episódio supostamente experimentado por São Bento. Contemplando da sua janela a escuridão noturna, o fundador da ordem beneditina teria se surpreendido ao avistar um raio de luz no qual lhe parecia estar contida a totalidade do cosmo. Cf. Gregório Magno. *Vida de São Bento*. cap. XL.

destitui a primazia predominantemente concedida à visão pela tradição filosófica ocidental. Deste modo, quando o desejo é se afastar do modelo óptico de apreensão da realidade – desejo que, segundo Martin Jay, seria partilhado por outros filósofos franceses contemporâneos – e, assim, elaborar uma filosofia que não congele seu objeto, não o fragmente e não estabeleça separações artificiais entre ele e quem o experimenta, torna-se necessário o afastamento da luminosidade diurna. Nesta circunstância, mais efetivo que o lusco-fusco dos momentos equívocos, é a profunda escuridão da noite que nos convida a ouvir e a construir nosso pensar como um ouvir. Como uma “auscultação espiritual”¹³⁰⁶, diria Bergson e seguiria nosso filósofo.

Retomando os pontos de contato trabalhados na segunda parte, é pertinente repetir que a condição insular conferida à noite pela filosofia jankélévitchiana (II.6) só poderia contribuir para a extrema valorização deste período do dia, pois o parêntese noturno coincide com o encanto poético, com o clímax, com o “furo” que dá sentido à prosaica e rotineira existência diurna.

Além de *suspender*, a noite é capaz de *aprofundar*, ação que, provavelmente, também leva Jankélévitch a valorizá-la. Com este aspecto, que, embora não seja tratado de maneira explícita pelo filósofo, pode ser inferido pelo entrelaçamento de algumas de suas ideias, tocamos o isomorfismo entre noite e águas, um dos temas que, como o dionisíaco, se mostram recorrentes neste trabalho. Se a paisagem contida em certo enquadramento visual se revela aos olhos por inteiro num único momento, o mundo noturno, que requisita a percepção na sucessão, só pode ser descoberto paulatinamente. Esta descoberta e aprofundamento progressivos caracterizam não só o processo do conhecimento, mas também a apreciação estética. Uma obra de arte refinada, fonte de um “prazer mais difícil e mais secreto”¹³⁰⁷, não deve ser contemplada imediata e superficialmente. Como portadora de uma “beleza imprevista”¹³⁰⁸, devemos nela mergulhar para, assim, experimentar suas inesgotáveis e desdobráveis riquezas. A fruição

¹³⁰⁶ H. Bergson (1966:43).

¹³⁰⁷ V. Jankélévitch (1978: 252).

¹³⁰⁸ V. Jankélévitch (1983: 39).

compreendida como um aprofundamento noturno aplica-se especialmente à música, cujo desenrolar na temporalidade já impede por si mesmo que a obra se desvele de modo instantâneo.¹³⁰⁹ O fluir da música convoca, naturalmente, o mergulho do ouvinte...

A menção às realidades que fluem nos leva a perguntar se a correspondência entre a noite e o feminino também representaria um motivo para a elevação da primeira. A resposta nos parece negativa. Como fizemos questão de destacar no capítulo dedicados aos “substantivos femininos” (II.9), Jankélévitch não concede posição de destaque a um dos gêneros, como o faz em relação às duas fases do dia. Embora o feminino seja compreendido como o lugar do “*charme* por excelência”¹³¹⁰, assim como a música é a arte do *charme du charme*, ressaltamos que, segundo o filósofo, a inefabilidade é “traço” comum ao humano, ao indivíduo em sua irrepetível e indefinível singularidade. Ao menos em *La musique et l’ineffable*, a oposição entre a “razão viril” e o “eterno feminino musical”¹³¹¹ aparece apenas como reconhecimento de uma interpretação tantas vezes repetida em nossa cultura. Interpretação que, apesar de se apoiar numa série de preconceitos, é capaz de muito nos dizer sobre a natureza do fenômeno musical.

Também pensamos que Jankélévitch evita, em algumas circunstâncias, uma dicotomia simplória, que, como vimos, corre o risco de incorrer numa hierarquização. Como o faz o próprio autor de *Le nocturne*, tendemos a relacionar a arte sonora ao dionisíaco, porém, como observamos, esta categoria estética implica um componente de irracionalidade, “feitiço”, desmesura e violência, estranho ao *charme* que circunda o inefável musical. O filósofo francês se dedica, sobretudo, a “um Melos que não desmente o Logos e cuja única vocação é, como nesse álbum de Federico Mompou, a cura, o

¹³⁰⁹ “A profundidade da obra temporal é, em suma, outro nome para designar o pudor de uma alma que não revela desde o início todas as suas possibilidades nem entrega de uma vez todo o sentido do seu sentido. E uma vez que a obra musical é executada e ouvida ao longo do tempo, não é de se espantar que a riqueza do seu significado insignificante e de sua expressividade inexpressiva não seja toda inteira e de um único golpe estendida no espaço, mas que se desenrole pouco a pouco para ouvidos pacientes e atentos. Sua profundidade requisita a nossa profundidade!” V. Jankélévitch (1983: 92).

¹³¹⁰ V. Jankélévitch (1943: 226).

¹³¹¹ V. Jankélévitch (1988: 14).

apaziguamento e a exaltação do nosso ser”¹³¹². A música – toda ela ou aquela valorizada pela estética jankélévitchiana – não se situa, portanto, no polo oposto à razão, à lei, ao masculino. Além disso, não se encaixa nem no dionisíaco nem no apolíneo, que, embora se entrelace miticamente com a arte de Orfeu, desta se distancia ao remeter às formas acabadas e ao atributo da beleza, aplicáveis, sobretudo, ao campo das artes plásticas, como já nos mostra Nietzsche em *O nascimento da tragédia* e Wagner em seu *Beethoven*.¹³¹³ Do mesmo modo, como a ambígua “flauta mágica”, ela tampouco pertence, exclusivamente, ao masculino ou ao feminino.

Estas observações soam contraditórias, no momento em que nos recordamos que a música se identifica com a noite, mais dionisíaca que apolínea, mais feminina que masculina. A solução para esta contradição talvez nos seja dada pelo conceito da *coincidentia oppositorum*. Como verificamos ao abordar um dos principais “lugares” de dissolução do problema inicial (I.3.5), este nível que supera as oposições, seja por combiná-las, seja por se encontrar acima delas, foi representado como uma espécie de noite pelas místicas cristã e islâmica. Seria esta noite, que não é simplesmente oposta ao dia, a imagem que melhor corresponde ao fenômeno musical? A resposta parece ser positiva sob a óptica da estética jankélévitchiana, para a qual a música é arte do inefável e o inefável, “noite transparente”.

Acrescentamos aqui breve, mas significativa observação, com o objetivo de evitar que a imagem da noite mística à qual recorre Jankélévitch produza inferência inadequada. Num primeiro momento, poderíamos interpretar que, na valorização da “noite transparente” ou “transluminosa”, ressoaria a negatividade atribuída amiúde ao fenômeno noturno. Este só seria concebido positivamente quando associado ao seu “oposto”, a luz. Contudo, com o auxílio da arte, da espiritualidade e da filosofia, é possível

¹³¹² V. Jankélévitch (1983: 12). O filósofo refere-se, nesta passagem, à suíte *Charmes*, de Federico Mompou, composta em 1925.

¹³¹³ É curioso observar que, embora o apolíneo se identifique às “belas aparências” e às formas plásticas, a divindade ligada a esse impulso artístico poderia possuir algo do que caracteriza, segundo Jankélévitch, a expressão musical. Como o “*espressivo* inexpressivo”, Apolo é considerado, em razão das respostas ambíguas fornecidas pelo seu oráculo, um deus “oblíquo, equívoco”, o que justifica seu epíteto Lóxias. Cf. J. Brandão (1987: 86).

concluir que a noite experimentada pelo ser humano, em correspondência com a noite do quarto dia da Criação, não equivale às trevas, compreendidas como ausência absoluta de luz. Por conseguinte, a imagem da “*nuit radieuse*”¹³¹⁴ não reflete, necessariamente, o anseio de se eliminar o elemento noturno. A noite mística que junta não só Amado com amada, mas também luz e escuridão repete, em outro plano, a aliança que já se prefigura no espetáculo de uma noite iluminada. É o que nos faz notar Schelling nesta poética reflexão:

Se na noite mesma surgisse uma luz, se *um dia noturno e uma noite diurna* pudessem nos abraçar a todos, esta seria, enfim, a meta suprema de todos os nossos desejos. Será por isso que a noite iluminada pela Lua comove de modo tão maravilhoso nossas almas e desperta em nós o tremulante pressentimento de outra vida, muito próxima?¹³¹⁵

Neste sentido, pelo critério da conformidade com a experiência natural mais frequente, a imagem da “noite luminosa” seria capaz de melhor evocar a *coincidentia oppositorum* que a imagem do “meio-dia escuro”, empregada pelo sufismo. Encontramos nesta espontânea afinidade da noite com a coincidência de opostos outro elemento que reforça o parentesco entre ela e a música, arte que, por dispor do recurso da polifonia, é igualmente capaz de nos “antecipar” este mesmo ideal místico.

O fato de abarcar opostos sinaliza, por novo viés, a ambiguidade contida no período noturno. Apesar de se apresentar como momento do dia bem delimitado, em “clara” oposição ao polo diurno, a noite é ambígua não só por constituir ambiente indeterminado, mas também pelo misto de luz e escuridão que, em certas circunstâncias, caracteriza sua luminosidade. Comprovamos, assim, uma intuição que se enunciou em nosso percurso pelo ambíguo e pelo feminino. Há uma ambiguidade do estar entre, da aurora ou do crepúsculo, do andrógino, do ambidestro. No entanto, também há – ou, ao menos, encontramos – especial ambiguidade num dos polos que compõem nossa visão de

¹³¹⁴ *Après un rêve*. Canção de Gabriel Fauré, texto de poeta anônimo italiano, vertido ao francês por Romain Bussin.

¹³¹⁵ Schelling, *Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt*. Ein Gespräch aus dem Nachlass (1816-1817?) apud A. Béguin (1937a: 160), grifo do autor.

mundo dualista. Talvez este motivo tenha contribuído para a tentativa, reiteradamente verificada na filosofia ocidental e na tradição cristã, de expurgar a “coluna” composta pelos polos noturno, dionisíaco, feminino e poético-musical ou de reduzir seus efeitos. Contudo, enquanto a duplicidade e a plurivocidade do que conjuga elementos díspares e foge às referências precisas do logos são, para muitos, motivo de suspeita, temor e condenação, para outros, sugerem uma experiência mais plena e fecundante.

A não equivalência entre noite e trevas nos conduz a um termo que poderia sustentar, sob diferentes ângulos, a valorização da imagem noturna em Jankélévitch. Mencionamos que o crepúsculo nos aproxima ao *presque*, por sua posição intersticial. Por sua vez, determinados ambientes noturnos que acentuam a escuridão e o silêncio aproximam-nos ao *presque-rien*, seja este a quase ausência de estímulos luminosos e sonoros, em termos objetivos, seja este a quase privação da atividade visual ou auditiva, em termos subjetivos. Este “quase nada” a que nos remetem certas noites recebe o destaque do pensamento jankélévitchiano por diversos motivos que não nos cabe aqui aprofundar. Lembramos apenas que as experiências mais transformadoras e fundamentais expressam o “quase nada” em razão da sua natureza fugidia, inapreensível e inconsistente (por falar em inconsistência, concluímos que esta característica, ligada à imaterialidade e à não voluminosidade, também poderia figurar como um dos pontos de contato entre música e noite...). Portanto, assim como a noite do não saber, “imagem” do *je-ne-sais-quoi*, a noite rarefeita, mas não vazia de estímulos, só poderia ser valorizada pela filosofia do *presque-rien*.

Recordando as particularidades da percepção natural da noite (II.5), também nos ocorre que o “quase nada” noturno demonstra seu potencial quando, a partir dele, torna-se possível ter acesso a algo excepcionalmente significativo. Se, na fantasia de alguns, o “quase invisível” e o “quase inaudível” são pontes para o infra ou o suprassensível, em Jankélévitch, favorecem um refinamento dos sentidos, especialmente dos ouvidos, capazes de assim perceber “os mais leves murmúrios da brisa e da noite”. A fim de se descobrir a paisagem sonora que se encontra oculta sob os ruídos excessivos, faz-se

necessário buscar o *presque-rien* noturno. É interessante acrescentar que a quase invisibilidade da noite também é capaz de conduzir a uma visão aprofundada e ampliada. Assim nos ensina a observação astronômica, que, ao encontrar na escuridão noturna sua condição de possibilidade, se vê hoje ameaçada pela excessiva iluminação urbana.

Coincidentemente, o filósofo também aprecia um repertório musical que simula o *presque-rien*, expressão que já havia sido empregada por Debussy em referência a intensidades “quase inaudíveis”.¹³¹⁶ O gosto de Jankélévitch por composições que privilegiam dinâmicas imponderáveis e exigem do pianista mãos dotadas de extrema leveza, capazes de “tocar este limiar sem cair no Nada nem permanecer no Ser”¹³¹⁷, seria outro fator responsável por sua admiração pelo fenômeno e pelas poéticas musicais noturnas, nas quais a atmosfera intimista e as sonoridades suaves são especialmente valorizadas?¹³¹⁸ Além disso, este gosto contribuiria para sua afirmação de que “toda a música é noturna”? Partimos agora para o segundo momento deste capítulo, em que avaliaremos e questionaremos pontos extraídos das reflexões de cunho estético-musical elaboradas por nosso filósofo.

¹³¹⁶ Em *Debussy et le mystère*, Jankélévitch cita algumas composições de Debussy que utilizam a indicação *presque rien* e também *plus rien*. Como exemplos da primeira, destaca: *Cloches à travers les feuilles*; *Mouvement*; *Jeux*; *Brouillard* e *Pelléas et Mélisande*. Como exemplos da utilização do *plus rien*, menciona: *Lindaraja*; *Faune*; *Colloque sentimental*; *De Grève*. Também se refere à utilização de indicações correspondentes por Hugo Wolf, como “*wie ein Hauch (Mörcke-Lieder 38: ‘Lied vom Winde’)*”, *fast unhörbar* (*Spanisches Liederbuch*, 34)” [V. Jankélévitch (1949: 136)]. Esta extensão ao repertório germânico permite-nos mencionar o gosto de Anton Webern pelas dinâmicas quase inaudíveis e o emprego, pelo compositor austríaco, da indicação dinâmica *kaum hörbar* (dificilmente audível).

¹³¹⁷ V. Jankélévitch (1978: 211).

¹³¹⁸ Como exemplos de obras noturnas que exploram dinâmicas infinitesimais, encontramos não só muitos dos exemplares do gênero noturno do séc. XIX, mas também a peça “*Nuages*”, primeiro dos três *Noturnos* orquestrais de Debussy, descrita como “poema do pianíssimo”, e “*Klänge der Nacht*”, de Béla Bartók, que manifesta especial sensibilidade pelos “microssons”.

10.2 Considerações sobre a estética musical jankélévitchiana

Poderíamos questionar se a nítida preferência do nosso filósofo por poéticas musicais que cultivam aspectos por ele reconhecidos como noturnos (exploração do pianíssimo; atmosfera nostálgica e impalpável; temática evocativa; não seguimento de formas preestabelecidas, construídas em analogia com a estrutura do discurso) teria contribuído não só para a circunscrição da sua estética a um período histórico restrito e específico (do séc. XIX à primeira metade do XX), no qual estes aspectos são justamente evidenciados, mas também para a afirmação da essência noturna do fenômeno musical. Em alguns momentos, chegamos até mesmo a cogitar se a afirmação “toda a música é noturna” teria um caráter normativo. Mais que intrinsecamente noturna, a música deve se fazer noturna para que sua “vocação” se realize?

Nossas dúvidas se intensificam ao aprofundarmos o contato com os demais ensaios que compõem *La musique et les heures*. Como o título desse volume póstumo indica, a música pode se associar, no imaginário jankélévitchiano, assim como no imaginário de seus criadores, executantes e ouvintes, a diferentes horas do dia. Ao lado dos compositores que tendem a uma poética noturna, como Chopin e Fauré, o filósofo identifica representantes de uma poética diurna, como Rimsky-Korsakov e Satie. Além disso, menciona, nestes ensaios, obras musicais que aludem inequivocamente a um ambiente solar, como o primeiro movimento de *La mer*, de Debussy (“De l’aube à midi sur la mer”); a canção “Paradis”, pertencente ao ciclo *La chanson d’Ève*, de Fauré; as peças para piano de Satie *Véritables Préludes flasques*, em cuja epígrafe se lê “Très neuf heures du matin”, e *Sport et Divertissement*, cujo “Choral inappétissant” possui como indicação “le matin, à jeun”; *Baigneuses au soleil*, de Déodat de Séverac, também composta para piano solo e a “Alborada”, que introduz o *Capricho Espanhol*, Op. 34, obra sinfônica de Rimsky-Korsakov. Também inclui, dentre as “peças musicais de domingo e das nove horas da manhã”, exemplos que não remetem textualmente a termos diurnos, como a *Sonatina pastoral* em dó maior, de Prokofiev; as *Sonatinas* de Charles Kœchlin, “a segunda

Improvisação em lá bemol maior e o terceiro *Noturno* em fá maior de Poulenc”¹³¹⁹; “o segundo movimento, claro e vivo, da *Suíte para piano* (1913) e da *Sonata para piano* (1916), e o segundo *Rag-Caprice*, de Darius Milhaud”¹³²⁰. Estes exemplos contrastam com as composições propriamente noturnas, tratadas nos ensaios “Le nocturne” e “Chopin et la nuit”, dentre as quais se encontram, além dos noturnos para piano, peças com temática ou ambientação noturna e os “gêneros intercambiáveis da música da noitinha”.

Deste modo, ao identificar compositores e composições diurnas, o autor parece contradizer a afirmação “toda a música é noturna”. Contradição que se mostra, ainda de modo mais evidente, em *Debussy et le mystère*, no qual os mesmos três *Noturnos* sinfônicos do compositor francês que exemplificam, em “Le nocturne” e *La musique et l’ineffable*, a essência noturna subjacente às composições luminosas são apresentados como peças destituídas de qualquer vínculo com “seu título comum”¹³²¹. Estas diferentes classificações poderiam acarretar a perda ou a relativização do parentesco que favorece a evocação musical da noite?

Pensamos que, na verdade, por trás desse aparente choque interno de posições reside uma distinção que deve ser aqui explicitada. Lembremos que, nos três momentos em que defende a essência noturna da música, Jankélévitch ressalta que mesmo “as peças musicais do meio-dia” são noturnas. Com esta inclusão do diurno num mais amplo conjunto noturno, é provável que o filósofo nos chame a atenção para dois diferentes níveis em que se inscrevem as composições musicais. “Toda a música é noturna” em sua essência, isto é, em seu nível mais profundo, ao qual chegamos por meio de uma reflexão estética, que não se atém ao senso comum musical. Não obstante, em sua superfície, uma

¹³¹⁹ V. Jankélévitch (1988: 42).

¹³²⁰ Ibidem.

¹³²¹ V. Jankélévitch (1949: 76). Ao realizar tal afirmação, Jankélévitch desconsidera o testemunho do próprio compositor, que, apesar de afirmar a diferença de caráter e atmosfera entre seus *Noturnos* para orquestra e o gênero romântico, revela a ligação entre as imagens poéticas das *Nuvens*, das *Festas* e das *Sereias* com o ambiente noturno. A primeira peça remete a “uma noite, sobre a ponte de Solferino... O Sena, sem uma ruga, como um espelho embaçado. Nuvens passavam...” A segunda evoca “uma marcha com archotes, a noite, o bosque... E os cavaleiros da guarda republicana, resplandecentes, (...) e os clarins que entoavam sua fanfarra...” Já a terceira sugere “o mar e seu ritmo inumerável, e, dentre as ondas prateadas da luz, ouve-se, ri e passa o canto misterioso das sereias”. F.-R. Tranchefort (1990: 196).

composição poderia se aproximar ou se afastar, por seus traços distintivos, do que nossos ouvidos tendem a associar à experiência noturna. Assim, Jankélévitch nos mostra que, embora, sob certo ângulo, “todas as peças sejam noturnas”, nem todas elas são *igualmente* noturnas.

Poderíamos ter dedicado todo um capítulo aos fatores que, num nível superficial, garantem a aproximação de uma obra ao nosso motivo. Apesar de os textos de teor musicológico de Jankélévitch nos fornecerem suficientes dados para este estudo, optamos por não efetuar-lo devido a duas razões específicas. Primeiramente, ele nos conduziria a questões de natureza teórico-musical, que destoariam da abordagem e da linguagem dominante deste trabalho. Em segundo lugar, tal estudo não interferiria diretamente em nossa hipótese menor, uma vez que, ao admitirmos a presença de um nível essencial em que o caráter noturno da música se manifesta, mantém-se o parentesco constitutivo entre as experiências musical e noturna.

De qualquer modo, é importante esclarecer que estes dois níveis não se encontram de todo dissociados na estética jankélévitchiana. Se, por um lado, há traços composicionais absolutamente “contingentes”, que em nada dizem respeito à essência noturna da música, há outros que se vinculam de maneira direta a alguns dos pontos de contato examinados na segunda parte deste trabalho. Pontos que, como pudemos observar, não só correspondem às áreas de interseção entre noite e música, mas que também expressam a natureza noturna da arte sonora.

Assim, identificamos certas características que, sem se comunicar com o nível mais profundo, corroboram para a classificação em nível superficial de uma peça como diurna ou noturna. Dentre elas, podemos destacar a opção por expressividades exteriorizadas ou melancólicas, por sonoridades brilhantes ou veladas, por intensidades fortes ou suaves¹³²², por andamentos movidos ou contidos, por tonalidades sustentadas ou

¹³²² É importante destacar que, embora a escolha de intensidades em pianíssimo possa ser interpretada como uma aproximação ao silêncio e à suavidade noturna, este aspecto detectado em algumas noites em especial e sugerido pela atmosfera típica do noturno não deve ser obviamente considerado intrínseco à música.

bemolizadas. Deve-se observar que em nossas associações mais habituais entre “a música e as horas”, prioritariamente baseadas nestes pontos, costumamos atribuir aos primeiros membros dos pares citados uma identidade diurna e aos segundos uma identidade noturna. Como notamos, tais associações, frutos de uma convenção ou de correspondências sinestésicas, baseiam-se em dicotomias, seguindo a compreensão da oposição dia/noite, verificada no senso comum. Não obstante, na história da música, especialmente com o desenvolvimento do gênero noturno por Chopin, a noite musical por vezes não se constrói sobre relação tão simplista, podendo ela mesma incluir contraposições, como ainda observaremos neste capítulo.

Além das características citadas, detectamos outras que entrelaçam o nível superficial aos elementos constitutivos (e hipoteticamente noturnos) da música. Como ressalta o filósofo francês, esta se encontra inscrita no tempo, de modo radical e inexorável. Todavia, algumas obras, como as peças pianísticas de Fauré, seriam capazes de acentuar a fluidez inerente à música, fluidez que contrasta com as rupturas impostas pelo tempo “vertebrado” do dia, graças ao emprego de compassos compostos, à “métrica longa e flexível da barcarola (como, por exemplo, o compasso 18/8 do *Noturno nº 7!*) e à maneira que o compositor maneja as síncopes, o ‘três contra dois’, o contratempo ou a acentuação no tempo fraco e todas as escansões mais evasivas”¹³²³. O rompimento em relação a uma métrica “diurna”, bem demarcada e previsível acabará afetando nossa percepção da forma de uma composição. Também no contexto da forma, os níveis superficial e essencial se comunicam. Já havíamos nos atentado a este fato, quando, no capítulo II.2, mencionamos que algumas poéticas em particular, evitando esquemas formais preestabelecidos e quadraturas rígidas, são capazes de diluir os “contornos” das suas obras. Assim costumam proceder alguns compositores do chamado impressionismo musical, que, por seu gosto pelas alusões e sugestões inconclusivas, também vêm a

¹³²³ V. Jankélévitch (1988: 236). Vale lembrar que estes procedimentos rítmicos e agógicos já se observam em alguns dos noturnos de Chopin, especialmente em suas passagens ornamentadas. A figuração da mão esquerda típica ao gênero noturno para piano, que remete ao acompanhamento das barcarolas, também concorre para a atmosfera de fluidez que circunda o noturno.

reforçar característica essencial à música, sua “expressividade inexpressiva”, característica que distinguimos como mais crepuscular que noturna. Até mesmo o noturno para piano poderia ser incluído como exemplo do “*espressivo inexpressivo*”. Como expusemos na seção 8.4, seu título oferece sugestão extramusical, o ambiente ou a atmosfera noturna, porém a cena, a paisagem e o grau de luminosidade relativas à noite por ele evocada permanecem indeterminadas. Por último, a indeterminação e a ambiguidade que naturalmente habitam a música também são ressaltadas por algumas poéticas. Além da ambiguidade semântica, para a qual certos títulos utilizados por Debussy servem igualmente de exemplo, observamos, a partir do romantismo, especial atenção pela ambiguidade sintática, sobretudo no campo harmônico. Curiosamente, no romance *Doutor Fausto*, Thomas Mann reconhece um noturno de Chopin, o *Op. 27, nº 1*, em dó sustenido menor, como uma das obras que reflete o papel precursor do compositor polonês na exploração da ambiguidade tonal, procedimento que desembocará, algumas décadas mais tarde, no atonalismo.¹³²⁴

Entretanto, é necessário esclarecer que, com a provável exceção do tratamento fluido e não demarcado do tempo, o senso comum musical não costuma associar ao registro noturno as supostas características constitutivas da música intensificadas por determinadas composições e poéticas. Tal associação é própria, senão exclusiva, à estética jankélévitchiana e pode gerar, inclusive, inferências que contradizem não só o senso comum, em continuidade com imagens e concepções trazidas pela história da música, mas também algumas das posições do filósofo.

No primeiro caso, se utilizarmos como critério para a “noturnidade”¹³²⁵ musical a diluição das formas, um noturno de Chopin seria menos noturno que muitas das obras de

¹³²⁴ “Porém, na obra de Chopin, há muita coisa que claramente antecipa a Wagner, não apenas do ponto de vista harmônico, mas também no campo da psique em geral; e até o ultrapassa. Toma, por exemplo, o noturno em dó sustenido menor, Op. 27, nº 1, e o canto dialogado que se inicia com a mudança enarmônica de dó sustenido maior para ré bemol maior! (...) E considera, sobretudo, a relação irônica que Chopin mantém para com a tonalidade, o modo vexaminoso, renegador, recusador, oscilatório, com que escarnece dos acidentes! Isso vai longe; é divertido e comovente ver até onde vai...” T. Mann (2000: 202).

¹³²⁵ Este termo, pouco utilizado na linguagem corrente, serve como título do belo poema de Cassiano Ricardo, cuja segunda estrofe reproduzimos como epígrafe inicial da tese. Também verificamos sua presença

Debussy, como os prelúdios para piano “Les fées sont d’exquises danseuses” e “Brouillard”, nos quais ocorre uma “desrealização da matéria até o mais extremo limite da tenuidade: os contornos se esvaem, a forma, de início, entra em fusão, torna-se difluente e deliquescente, em seguida, gasosa, para depois se perder no Nada”¹³²⁶. Do mesmo modo, se a ausência de um programa ou de referências a imagens extramusicais coloca uma obra no território noturno (e romântico, como observamos na seção II.8.3), uma sonata ou sinfonia clássica, representante da chamada “música pura”, corresponderia mais à escuridão da noite que um exemplar do gênero criado por Field, no qual se encontra implícita leve sugestão poética.

Além disso, quanto às contradições geradas dentro da própria estética jankélévitchiana, parece-nos incompatível a uma reflexão que tanto valoriza o registro noturno a preferência dada a peças acompanhadas de títulos ou sugestões extramusicais (e, assim, de certa delimitação do *espressivo* que compõe o “*espressivo inexpressivo*”), acompanhada pela quase total desconsideração da música sem determinações temáticas produzida no barroco e no classicismo.

A menção à “música pura” nos leva a observar que a classificação de uma obra como noturna em decorrência das características musicais especificamente associadas por Jankélévitch à fase escura do dia pode gerar, além de contradições, ambiguidades. Uma sonata de Haydn, por exemplo, possui algo da noite por não fornecer ao ouvinte imagens extramusicais definidas, mas, ao mesmo tempo, revela-se diurna por recorrer a esquemas formais preestabelecidos e por se construir sobre frases e seções dotadas de contornos precisos. Por outro lado, uma peça impressionista se aproxima da noite ou da noitinha pela deliquescência de sua forma e por suas harmonias ambíguas, porém, em termos

em língua francesa, em texto de Adolphe Gesché, que faz alusão ao já mencionado romancista Henri Bosco. É interessante notar que este termo é empregado pelo teólogo belga para expressar convicção muito próxima à que permeia a antropologia e a estética jankélévitchiana: “Ser humano, tu te destruirás se creres chegar ao fim do teu bem-aventurado e salutar enigma. Há em nós e ao nosso redor, em toda a realidade, uma parte de ‘noturnidade’ (H. Bosco) que nos constitui e com a qual, parte inextinguível, nós nos construímos. Por isso, será de máxima importância reaprender a viver sempre com (e eu sublinho: com, e não contra ou apesar de) essa parte de enigmático que existe em nós, nos outros, no mundo e junto de Deus.” A. Gesché (2003: 17).

¹³²⁶ V. Jankélévitch (1949: 57).

expressivos, costuma fugir por completo às atmosferas e afetos que reconhecemos como noturnos, associados a um gênero de expressividade especialmente cultivado pelo romantismo.¹³²⁷ A relação entre “a música e as horas” não é, assim, tão simples quanto inicialmente aparentava ser.

As observações e críticas elaboradas ao longo destes últimos parágrafos não comprometem, como já adiantamos, a perspectiva deste estudo, no momento em que não atingem a examinada afinidade entre noite e música. Isto aconteceria caso um dos pontos de contato entre essas duas experiências se baseasse exclusivamente numa construção histórica. Se interpretássemos, por exemplo, a subtração de contornos como resultante de procedimento composicional, esta característica crepuscular ou noturna deixaria de ser constitutiva à música. No entanto, concluímos, ao examinar de que modo se aplica o processo da diluição à música (II.2), que esta se manifesta líquida, primordialmente, por sua “matéria” sonora. Algo semelhante ocorre em relação à ambiguidade. Aludimos à sua modalidade sintática, especialmente explorada pelo romantismo tardio. Este aspecto, porém, não pode ser tido como uma constante, já que nem todos os momentos históricos e culturas dispõem do horizonte harmônico necessário para que certos exemplos de tal ambiguidade se expressem. Ainda assim, sempre que a música se fizer sem palavras será possível experimentar a indeterminação e abertura do seu conteúdo. A ambiguidade se mantém, portanto, como traço inerente à música sob o ponto de vista semântico.

Deste modo, parece-nos possível sustentar a essência noturna do fenômeno musical, desde que se tenha o cuidado de não utilizar as características que a fundamentam com o objetivo de justificar uma preferência poética (dirigida, justamente, aos estilos e obras que ressaltam tais características, problema que por vezes atinge a estética do nosso autor) ou de conceder diretrizes para o fazer musical. Seria contraditório

¹³²⁷ É relevante acrescentar que a expressividade romântica, caracterizada por uma ênfase nos conteúdos emotivos do artista, apresentados, com frequência, em “tintas” carregadas e excessivas, tende a ser associada ao registro noturno. Jankélévith refere-se, em *La musique et l'ineffable*, ao “expressionismo noturno” ao qual reagem alguns compositores do início do séc. XX [V. Jankélévitch (1983: 64-65)].

recorrer a uma hipótese que se constrói sobre a metáfora da noite a fim de hierarquizar, restringir e delimitar.

10.3 A participação de elementos visuais na abordagem jankélévitchiana do noturno

Ao longo desta segunda parte e da leitura do ensaio “Le nocturne”, concluímos que alguns dos traços reconhecidos por Jankélévitch e por nós aceitos como noturnos se explicam por motivos exclusiva ou prioritariamente visuais. Assim, até mesmo alguns dos pontos de contato que apoiam o parentesco entre o musical e o noturno são inferidos de observações extraídas da nossa percepção visual da noite.

Isto se evidencia, claramente, no tema da “subtração de contornos”. É para os olhos que as formas “se desfazem na indistinção do caos”. Ainda somos capazes de reconhecer, na escuridão, volumes, bordas, texturas e profundidade, quando recorremos ao sentido do tato. À diferença da verdadeira dissolução líquida, a dissolução noturna é apenas visual (e momentânea). Este foco sobre a visão não é menos problemático no que tange à diluição da forma de uma composição sonora. Como um autor que expressa o desejo de “extirpar da estética musical as miragens da espacialização”¹³²⁸ e os “ídolos ópticos” ainda recorre a termos como “luz”, “contornos” e “formas” ao se dirigir à ipseidade da música? Não estaria mais de acordo com a posição do nosso filósofo – embora seja bem menos poético! – simplesmente negar a possibilidade de aplicação do conceito de forma à arte musical, em lugar de se referir a uma “subtração de contornos”? É provável que o choque entre termos e ideias se justifique, neste contexto, pela continuidade que o filósofo estabelece com certas nomenclaturas teórico-musicais, apesar de refutá-las numa reflexão mais profunda. Por outro viés, constatamos novamente as dificuldades trazidas pelo tema da “subtração de contornos”.

¹³²⁸ V. Jankélévitch (1983: 114).

Também se deve a uma explicação basicamente visual a aproximação da noite à música pelo critério da indefinição, da não referencialidade e da ambiguidade, pontos que se entrelaçam. Em nosso estudo sobre a percepção noturna, destacamos que a noite não se encontra despida de referências para quem nela se move. Se se apagam as pistas visuais, emergem ou se conservam pistas auditivas, olfativas e táteis. Por meio delas, o viajante noturno nunca estará completamente “*a oscuras*”.

Apesar de a indeterminação referencial da noite se exprimir, sobretudo, em termos visuais, poder-se-ia argumentar que as pistas concedidas aos sentidos noturnos seriam menos precisas que aquelas concedidas ao sentido diurno. Sem a presença da imagem que de dia a acompanha, uma sonoridade emitida na invisibilidade da noite parece expressar especial indefinição e ambiguidade. Segundo Sartre, Mallarmé poderia interpretar o sussurro ouvido durante as horas noturnas tanto como o som do vento quanto como a voz de seus ancestrais.¹³²⁹ Já o caminhante, descrito por Alvarez, pergunta-se ao perceber os ruídos que emergem da escuridão: “Será um sinal de vida, uma presença desconhecida? Homem ou animal? Segura ou ameaçadora?”¹³³⁰

Por este raciocínio, torna-se possível justificar o indefinível e o ambíguo reconhecidos na noite pela própria percepção auditiva em seu exercício noturno.¹³³¹ Como sintetiza o poeta Mário Quintana num de seus noturnos:

Inúteis conchas acústicas
Os meus ouvidos têm no escuro a angustiosa forma de um ponto de interrogação.¹³³²

¹³²⁹ Cf. J.-P. Richard (1961: 160).

¹³³⁰ A. Alvarez (1996: 28).

¹³³¹ No entanto, deve-se ressaltar que as ambiguidades visual e auditiva geradas pelo período noturno se distinguem. Por um lado, para os olhos, grande parte dos estímulos deixa de estar presente na escuridão noturna, que se torna, assim, ambiente marcado pela indeterminação visual. Por outro, os ouvidos reconhecem estímulos específicos, mas, em muitos casos, não conseguem definir sua procedência. Em virtude da extensão do conceito de ambiguidade, que comporta tanto a duplicidade de sentido quanto a indeterminação, podemos considerar como ambíguo o que se apresenta seja aos olhos, seja aos ouvidos na noite escura.

¹³³² M. Quintana (2007: 184).

No entanto, vale questionar se, de fato, a ambiguidade auditiva é algo constitutivo à “anatomia” e à percepção humana ou se decorre da mesma ênfase visual que marca nossa cultura. Ênfase que repercute em nosso modo de educar os sentidos. Por que precisamos acender a luz para nomear e amenizar o ruído sem rosto e não exigimos complementações auditivas para definir ou ao menos refinar o estímulo óptico isolado? Esquecemos que também as imagens visuais são geradoras de ambiguidades. Em algumas circunstâncias, o âmbito visual pode se revelar, até mesmo, mais ambíguo que o âmbito sonoro. Basta pensar que o nome de uma nota, no sistema padrão de afinação, remete a uma referência mais precisa que o nome de uma cor.¹³³³ Se, como nos mostra Jankélévitch em *Quelque part dans l'inachevé*¹³³⁴, a visão costuma se apresentar como o sentido da verificação, que transforma o ambíguo em unívoco, talvez isto se deva ao fato de que nossos ouvidos não são apurados o bastante para distinguir um objeto apenas por sua sonoridade característica. E, lembrando o parágrafo de *Aurora*, um meio eficaz para apurar a percepção auditiva é exatamente a escuridão noturna.¹³³⁵

Se o sentido da escuta pode, porventura, contribuir para a ambiguidade e a indefinição do nosso motivo, a igualdade e a fraternidade associadas ao ambiente noturno possuem nítida justificativa visual. Recordamos que tal associação não é exclusiva ao pensamento jankélévitchiano, estando presente, como nos mostra o ensaio “Le nocturne” e o capítulo II.2 deste trabalho, na poesia, na mitologia e em relatos místicos. À semelhança do que se verifica no tema da subtração de contornos, é para a visão que, com a chegada da noite, “se desprende o diurno limite de cada criatura”¹³³⁶, imagem da

¹³³³ Se alguém nos informar a cor de um objeto desconhecido pelo simples adjetivo “vermelho”, poderíamos responder, parafraseando a personagem Mark Rothko, da peça *Red*, de John Logan: “Nem mesmo sei o que isso significa! O que ‘vermelho’ significa para mim? Você quer dizer escarlata? Quer dizer carmesim? Quer dizer ameixa-amora-magenta-bordô-salmão-carmim-cornalina-coral?” J. Logan (2010: 24).

¹³³⁴ Cf. V. Jankélévitch (1978: 184).

¹³³⁵ É importante esclarecer que nossos ouvidos, por mais treinados que sejam, nunca conseguirão transformar, no que se refere à percepção propriamente musical, todo o ambíguo em unívoco. Apesar de se tornarem capazes de distinguir, numa obra, os instrumentos, a forma, a “linguagem”, o estilo e os encadeamentos utilizados, sempre hão de se deparar com o incógnito do sentido e da expressividade musical. Incógnito que talvez remeta, como dissemos, ao que se encontra para além das disjunções e classificações e, por isso mesmo, sempre permanecerá como um não-sei-quê.

¹³³⁶ C. Meireles (1958: 601). “Noturno de Holanda”, nº 1.

dissolução do *principium individuationis*. As coisas se desfazem e se igualam visualmente, mas não auditivamente, no período noturno. Uma voz, por exemplo, não passa a equivaler a outra quando os contornos plásticos de quem a emite se esvaem. A identidade do timbre, um dos principais traços da individualidade, preserva-se na escuridão.

Podemos acrescentar a este tópico um exemplo em que a visão é utilizada pelo filósofo para pensar não o fenômeno, mas o gênero musical noturno. Em passagem de “Le nocturne”, o filósofo compreende o “plano dualista”¹³³⁷ que caracteriza muitos dos noturnos de Chopin e de Fauré como uma espécie de transposição do *chiaroscuro*, antítese experimentada na noite natural e explorada pelos noturnos pictóricos do período barroco.¹³³⁸

Apesar do caráter inusitado, sugestivo e, em alguns casos, original destas associações, percebemos nelas dupla contradição, quando as relacionamos ao contexto teórico em que aparecem. Primeiramente, contrariam a proposta constante de uma ontologia e de uma estética musical que buscam se afastar da limitada, artificial e, até mesmo, deturpadora apreensão de mundo oclocêntrica. Em segundo lugar, contrariam a própria natureza da música e da noite, temas de estudo que, naturalmente, favorecem um rompimento com a “perspectiva” dominante. Poderíamos interpretar tais contradições (que também atingem nosso trabalho, no qual, seguindo Jankélévitch, evitamos a hegemonia do sentido visual e dos estímulos ópticos) como um sinal de que estamos “condenados” a construir nosso refletir e nosso “contemplar” por meio de imagens e intuições derivadas prioritariamente de percepções visuais?

¹³³⁷ V. Jankélévitch (1988: 231).

¹³³⁸ Também nesta seção devemos ressaltar que, ao lidar com perspectivas e autores variados, nos deparamos com concepções contrastantes. Em “Le nocturne”, a *coincidentia oppositorum* pode ser compreendida como o regime da antítese, experimentada e simbolizada pela noite natural e evocada pelas noites artísticas [Cf. V. Jankélévitch (1988: 229-231)]. Enquanto isso, vimos que, de acordo com a explicação de Corbin, a “noite luminosa” buscada pela mística sufi também expressa uma coincidência de opostos, que, no entanto, não deve ser interpretada como justaposição de elementos antitéticos.

Conclusão

Ainda resta muito a pensar sobre a noite, muito a esperar dessas trevas incrustadas de luz e penetradas por uma claridade interior.

Vladimir Jankélévitch. *Quelque part dans l'inachevé*.¹³³⁹

Iniciamos nosso percurso pela apresentação do problema propulsor da pesquisa, relativo aos paradoxos que poderiam dificultar a mímese e, mais amplamente, o tratamento artístico do motivo noturno. Como retratar o que não possui traços definidos, como plasmar o não delimitado que se recusa a ser conformado e percebido na condição de mero objeto, como retirar elementos a serem fruídos de uma experiência que, em certa perspectiva, nos aproxima do vazio?

Responder ou dissolver estas perguntas, por sua vez, exigiu-nos antes de mais nada confrontar as interpretações fenomenológicas e históricas que as impõem e lhes permitem perpetuar-se. Isto porque tais paradoxos, extraídos a princípio de uma apreensão primária do noturno, aprofundam-se e complicam-se nas cosmovisões grega e judaico-cristã, que confluem na conformação da cultura ocidental.

A começar pelo caráter indefinido e indeterminado da noite, este se acentua num modelo epistemológico em que só é concebida como definida a ideia nítida, precisa e luminosa para o “olho da inteligência”. Enquanto isso, a compreensão da noite como ambiente que esvazia os estímulos e a sensibilidade se intensifica quando nosso motivo serve de imagem para o estado despovoado do cosmo em sua origem (teogonias da Grécia arcaica), quando se confunde com a ausência radical das trevas que precedem a Criação (como se observa em algumas interpretações do primeiro relato do Gênesis) ou quando anuncia a esterilidade da morada dos mortos, de todo obscura para nós viventes (mitologia grega e também babilônica, livro de Jó). Nestes três casos, insinua-se o

¹³³⁹ V. Jankélévitch (1978: 205).

problema inicial da pesquisa: a noite – ou, mais precisamente, a imagem noturna – é concebida como particularmente apta a evocar os inconcebíveis e irrepresentáveis não-ser e não sentir por também escapar, sob certo ângulo, ao representável, ao experimentável.

Percebemos que a suposta irrepresentabilidade da noite se deve a certa interpretação dos traços privativos que reconhecemos na experiência noturna (além da indefinição, da indeterminação e da esterilidade, a “configuração” amorfa e ilimitada, a indissociação, a não delimitação e a invisibilidade, traços que, de algum modo, se encontram implícitos nos paradoxos examinados). Estes incorporam, na maioria das vezes, conotações negativas em contextos que, como o pensamento platônico e a corrente cristã predominante, supervalorizam a luz, suposto elemento de natureza divina, gerador da vida, princípio do ser, da sabedoria, do bem e da beleza. Tais conotações não poderiam deixar de influenciar a representação do motivo noturno. Evitada metaforicamente pelo filósofo que, em seu método e terminologia, busca atingir e transmitir o conhecimento com autoconsciência e clareza, a ausência de luz e de contornos trazida pela noite escura é, por sua vez, evitada pelo artista que busca a vivacidade das cores, o fulgor dos brilhos, a *forma formosa*. Além disso, como uma obra de arte guiada pelo ideal da *kalokagathia* poderia se dedicar a um ambiente dominado pela escuridão, que se opõe à luz e à transparência por evocar não só a ignorância e o não-ser, mas também a esfera do temível, do maligno, da irracionalidade?

Contudo, assim como o “teor” irrepresentável e o tratamento inferiorizado da experiência noturna são reforçados pela interpretação negativa dos seus atributos privativos, sua evocação artística e sua tematização mais plena se efetuam no momento em que estes mesmos atributos são reinterpretados, o que costuma ocorrer em “lugares” que se distanciam de uma apreensão de mundo eminentemente visual ou de um modelo artístico de pretensão mimética.

Dentre estes, destaca-se, na perspectiva da pesquisa, a mística, cujas ideias ressoam especialmente nos mestres barrocos do *chiaroscuro*, na poesia romântica e no

pensamento de V. Jankélévitch. Tais ressonâncias são sentidas quando, ao examinar estes “lugares”, descobrimos que, nem sempre, o fenômeno noturno é simultaneamente considerado indefinido, indeterminado e vazio. A ausência de definições e determinações não é característica exclusiva da realidade que nada contém ou à qual não podemos aceder. Tal ausência se repete, ainda que de outro modo, nas realidades que, por um excesso, ultrapassam a limitação e a delimitação das imagens precisas.

Deparamo-nos aqui com uma distinção essencial que pôde ser abordada e aprofundada mediante os dois conceitos jankélévitchianos, de construção também privativa, do *indizível* e do *inefável*. A eles recorreremos para formular nossa hipótese maior, na qual consideramos que o fenômeno ou a imagem noturna seja inexprimível não só por sua esterilidade, mas por não se fixar, graças à sua extrema riqueza, numa única forma ou palavra. Deve-se dizer que antes mesmo da sua formulação, tal hipótese já havia sido confirmada na maioria dos “lugares” examinados (com exceção das albas provençais), nos quais a tematização e a valorização da experiência noturna se devem, sobretudo, ao seu caráter *inefável*.

Também no eixo auditivo-musical, ao qual dedicamos toda a segunda parte do trabalho, a hipótese maior se confirma. A potencialidade do nosso motivo para a arte sonora, comprovada pelas inúmeras composições com temática, ambientação ou títulos noturnos, poderia se justificar, em grande medida, pela inefabilidade que a música identifica no fenômeno noturno e que parece espelhar sua própria inefabilidade.

Seguindo, aprofundando e enriquecendo “a via aberta por V. Jankélévitch”, verificamos que as experiências musical e noturna possuem algo de inefável que se explica sobretudo por se construírem fora de um território regido por referências precisas, fator que concorre para a indefinição e ambiguidade nelas identificadas. Como no caso da noite fecunda, a obscuridade ou a indeterminação semântica que circunda uma composição sem palavras impede que esta se traduza numa única imagem ou afeto, mas ainda assim – e talvez por este exato motivo – não impede a manifestação da sua plurivocidade, da sua multiplicidade expressiva. Outro fator decisivo para o inefável musical e noturno é a

radical inscrição dessas duas experiências no tempo, que renova e transforma de modo ininterrupto.

Mas a imprecisão e a indeterminação não são os únicos traços da noite que a música valoriza positivamente, por estarem nela contidos. Vimos que, como o fenômeno noturno para a percepção visual, também o fenômeno acústico se caracteriza pela ausência de contornos bem definidos e pela imaterialidade, atributo que, apesar de também se aplicar à esfera espiritual, foi visto com desconfiança pela corrente desfavorável à música.

Se a segunda parte reafirma que a evocação plena do motivo noturno se dá pelo registro da inefabilidade e pela reinterpretação dos seus atributos privativos, ela revela, da maneira mais explícita possível, que o enaltecimento da experiência noturna se efetua fora de uma ênfase visual. É para a arte dirigida à escuta que a noite expressa, provavelmente, sua máxima fecundidade temática. Constatação que não nos surpreende, uma vez que, como sustenta a hipótese jankélévitchiana, apresentada como hipótese menor do trabalho e confirmada no último capítulo da segunda parte, a música é, intrinsecamente, uma arte noturna, se considerarmos seus “traços” mais profundos e os pontos de contato aqui identificados e examinados.

Com base no estudo das afinidades naturais entre a noite e a percepção auditiva (II.5), poderíamos concluir que a fecundidade musical do noturno, além de resultar da partilha de um “conteúdo” inefável, surge como uma espécie de reflexo da fecundidade sonora experimentada nesse período do dia, seja pelo aprofundamento da escuta, seja pelo desabrochar de novas sonoridades. Por conseguinte, a evocação artística do nosso motivo se torna possível não só quando nos afastamos de uma noite indizível e nos aproximamos de uma noite inefável, mas também quando deixamos a apreensão predominante ou exclusivamente visual da realidade e nos abrimos à escuta. Estes pontos se entrelaçam, uma vez que a inefabilidade contida na escuridão noturna só poderia ser descoberta por aquele que constata a limitação ou, até mesmo, a banalidade das ideias e imagens claras e distintas.

A análise da intensificação da escuta no período noturno também nos oferece uma terceira via de dissolução do problema inicial, já anunciada no momento em que examinamos o aprofundamento dos paradoxos de uma arte noturna. A noite que impugna qualquer evocação por sua absoluta esterilidade sensível é aquela que equivale às trevas. No entanto, segundo já nos adverte João da Cruz, tal equivalência só se sustenta como imagem, como hipérbole da noite natural. Esta nos faz experimentar, em diferentes gradações, privação apenas parcial de luz. Assim, mesmo se nos fixarmos no sentido visual, o fenômeno noturno não nos lança no vazio estético e poético. Deste modo, constata-se que o paradoxo central da mímese noturna se apoia numa imagem que faz da escuridão relativa uma escuridão absoluta, assim como da redução da percepção visual um esvaziamento de toda a sensibilidade. Por conseguinte, poderíamos agora questionar a neutralidade dos atributos fenomenológicos da noite apresentados ao início do trabalho. Até que ponto a noite que “nos priva do uso dos sentidos” e “nos converte em sombras e fantasmas” é apoiada sobre o monopólio exercido pela atividade visual?

Se há estímulos que se conservam e, até mesmo, se intensificam e se multiplicam na experiência efetiva da noite, pode-se concluir que esta resguarda certa possibilidade de representação. Considerando que muitos destes estímulos são sonoros, a noite – ou ao menos seus “habitantes” – poderia ser evocada sonoramente, possibilidade explorada por algumas composições de ambientação noturna, como a peça para piano “Klänge der Nacht”, de Béla Bartók, e a cena “Jardin nocturne”, de *L’Enfant et les sortilèges*, de Ravel. Neste sentido, música e noite não só se interceptam por lidarem com o irrepresentável, mas também pelo fato de, dentre o “representável” noturno, encontrarmos sons, passíveis de representação por uma arte que utiliza esse mesmo elemento como matéria-prima.

Ainda no tema da “representação” sonora da noite, é importante recordar que a música, além de se mostrar apta a simular sonoridades externas, aptidão desvalorizada com frequência pela estética musical, resguarda outra possibilidade “mimética”, igualmente aplicável à experiência noturna. Já para Aristóteles e outros autores da

Antiguidade, a música seria capaz de representar “qualidades éticas (*ethos*) ou as emoções a elas associadas”. Parece-nos que é justamente dentro desta segunda possibilidade que se constrói grande parte da poética noturna, incluindo o gênero noturno para piano. Como observamos ao fim da primeira parte, o noturno romântico e as obras que a ele se filiam expressam, sobretudo, os afetos e os movimentos da alma provocados pela experiência noturna. Vimos que, mesmo na escuridão do mundo exterior, estes se conservam e se distinguem dos afetos “luminosos”, a ponto de sermos capazes de reconhecê-los como noturnos.

A evocação da interioridade pelo gênero pianístico romântico nos concede importante pista para a extrema valorização, ao longo do séc. XIX, não só do motivo noturno, mas também da arte sonora. Tanto a noite quanto a música propiciam a saída do mundo exterior, seja pelo apagamento dos estímulos visuais, seja pela construção de um mundo próprio, e uma entrada na interioridade. Semelhante passagem também é efetuada por alguns românticos que, como vimos, desejam cegar o artista para assim conectá-lo ao seu núcleo interno, onírico, obscuro.

Esta série de considerações que nos desperta para a riqueza da noite natural, subjetiva, inefável e mítica permite-nos concluir que esta pesquisa teve como um dos seus resultados mais concretos o afastamento em relação à compreensão estéril do noturno. Tal afastamento costuma ser acompanhado pela negação da visão como sentido hegemônico, sobre a qual se constrói por analogia nosso modo de conceber a contemplação teórica, e pela recusa às definições unívocas, que fazem dos temas ambíguos e indeterminados motivos de suspeita. Temas que, como vimos, talvez nem sejam de fato ambíguos em si mesmos, mas que assim nos parecem por não se enquadrarem nas conformações de um logos sem “resto”.

Portanto, a desconstrução da noite negativa inclui toda uma crítica a um modelo predominante de apreensão da realidade, que, em nossa cultura, se encontra associado ao diurno, ao luminoso, ao visual, à palavra e ao masculino. No entanto, ao revalorizar positivamente a noite e os temas a ela entrelaçados, não tivemos como objetivo inverter

as oposições axiológicas dominantes. Embora nos pareça que o noturno, o musical e o feminino se manifestem de modo mais aberto e múltiplo, a realidade também necessita, como nos ensina Jankélévitch, da verdade fenomênica e prosaica do dia. Além disso, a simples dualidade dia/noite, necessária à inversão do modelo predominante, não vale para nossa abordagem, na qual, mais que como fase oposta ao dia, a noite em alguns casos figura como imagem que expressa o para além ou a conciliação das oposições, em continuidade com a tradição mística.

Por fim, parece-nos relevante registrar que a desconstrução da noite estéril, destituída de potencial poético, poderia resultar de uma reavaliação do conceito de indizível. Neste ponto em particular, que se aplica não ao fenômeno natural, mas a certas imagens noturnas, distanciamos-nos, em certa medida, da perspectiva jankélévitchiana. Vejamos o porquê.

Ao introduzir tal conceito em *La musique et l'ineffable*, o filósofo se serve dele para designar algo cujo acesso nos é inteiramente vetado. Por isso, a morte se sobressai, nesse momento, como exemplo do indizível. Não obstante, em outras passagens dessa mesma obra e também em *La mort*, Jankélévitch caracteriza como indizível o mal, os sortilégios, o feitiço, ou seja, substantivos que, por sua relação com a irracionalidade, costumam habitar a noite assustadora. Deste modo, o inexprimível negativo poderia abranger tanto o não experimentável quanto o não inteligível. A extensão do conceito pelo filósofo gera contradição: embora se aproximem à esfera do “infra”, estes últimos exemplos do indizível podem ser *experimentados*. Não há dúvida de que estamos sujeitos a nos defrontar com o mal, apesar do que este possa conter de absurdo, e, como verificamos ao longo deste trabalho, não estamos imunes a certas forças que nos atingem, exaltam e nos privam de lucidez.

Acreditamos que apenas quando restringimos o indizível ao não experimentável lidamos propriamente com o que impede ou obstrui o discurso e a evocação poética. O caráter incompreensível do que se encontra abaixo do logos, mas ao qual temos algum acesso, não é suficiente para “petrificar” a expressão verbal e artística. Embora não

saibamos explicar ou definir o infrarracional, ainda somos capazes de descrevê-lo e, assim, de *dizê-lo*.

Portanto, ao recusar a indizibilidade de determinados temas ou circunstâncias “negativas”, concedemos a elas um potencial expressivo que lhes é vetado ou reduzido pelo pensamento jankélévitchiano, no qual é o inefável que se revela eminentemente inspirador e fecundo. Nossa perspectiva pode ser sustentada por alguns exemplos examinados neste trabalho. Em Hesíodo, encontramos uma série de entidades malignas, ou ao menos temíveis, que demonstram sua fertilidade¹³⁴⁰ não só em termos cosmogônicos, por sua ampla descendência, mas também em termos poéticos. No primeiro livro de Samuel, a angústia e o abandono experimentados por Ana, sentimentos que em muito se afastam do registro do inefável, conduzem a personagem ao silêncio. Como ela mesma revela, este é sinal de um excesso, de um “transbordamento” em relação à palavra, efeitos que remetem ao inexpressivo da música, “expressivo ao infinito”.

No entanto, vale ressaltar que, em alguns momentos de exceção em sua obra, Jankélévitch sugere a potencialidade artística de motivos vinculados à esfera do infrarracional. É o que observamos, por exemplo, na seguinte passagem de “Le nocturne”:

Esta noite maldosa, é ela que habita as *Nachtstücke* de Schumann, com seus passos roubados, emboscadas, sussurros e talvez suas cóleras inquietantes; é ela que na quinta *Fantasiestücke* se faz espasmódica, convulsiva e agressiva. Como, nestas peças, nos afastamos das noites de Gabriel Fauré, noites púrpuras, noites ternas, inteiramente habitadas pelo silêncio!¹³⁴¹

Novamente podemos justificar a posição estética do filósofo por uma preferência poética. Jankélévitch sente-se tocado, em particular, por uma atmosfera musical relacionada à inefabilidade, ao encanto, gosto que provavelmente o leva a considerar a “noite terna” como o ambiente poético por excelência. Contudo, também a “noite

¹³⁴⁰ Parece-nos que, para Jankélévitch, não basta que uma realidade seja fértil ou prolífica para ser fecunda. A fecundidade é inesgotável, multiplica-se sem cessar, especialmente pela força do seu encanto.

¹³⁴¹ V. Jankélévitch (1988: 255).

maldosa”, que, a nosso ver, não equivale às “trevas cegas”, mostra-se apta a inspirar uma obra artística e a nela se expressar.¹³⁴² Tal aptidão se verifica, de modo mais radical que em Schumann, em *O sobrevivente de Varsóvia*, de Schönberg, composição que não faz parte do repertório abordado pelo filósofo francês. Por meio dela descobrimos que, misteriosamente, até mesmo um dos acontecimentos mais atrozes e incompreensíveis da história da humanidade pode se converter em algo pungente e, a seu modo, demasiado belo. E não se trata aqui de uma “conversão ao inefável”, pois a experiência negativa se preserva na obra, ainda que nela o compositor, reservando para seu momento final a proclamação da célebre oração *Adonay Elohim*, conceda ao inefável a última “palavra”, repetindo o que Jankélévitch verifica em outras obras.¹³⁴³

Por conseguinte, o estudo da noite nos faz constatar, uma vez mais, algo que a excede. A indefinição de determinado motivo, apontada inicialmente como um dos fatores geradores do paradoxo, não representa, de fato, um obstáculo para sua tematização artística. O maior obstáculo para que algo seja expresso, pela linguagem ou artisticamente, é que não pertença ao campo da experiência. Em outras palavras, podemos dizer que o indizível (o não-ser, a “experiência” da própria morte, os “momentos” protológico e escatológico) continua a ser um entrave para a representação, mas nem toda a negatividade ou privação implica este entrave, quando, experimentável, não equivale ao indizível. Abre-se, assim, a possibilidade de a noite ou aquilo que inserimos na esfera noturna se tornar fecundo artisticamente não só quando “convertido” ou descoberto como inefável, mas também em algumas de suas conotações “denegridas”, que, ao início deste trabalho, incorporamos à compreensão mais ampla do indizível, respaldada pela filosofia jankélévitchiana.

Não obstante, apesar de detectarmos alguma potencialidade artística em certas noites negativas, talvez estas sejam menos fecundas que as “noites ternas”. Vislumbramos um problema que, por meio de outros temas, também perpassa a estética do inefável. O

¹³⁴² No campo das artes plásticas, deparamo-nos, na seção I.2.3, com um exemplo da representação pictórica da noite eticamente negativa: a gravura “Buen viaje”, da série *Los caprichos*, de Goya.

¹³⁴³ Cf. Conclusão do capítulo II.7.

território do indefinível pelo qual trafegamos, ao lado do filósofo francês, nos coloca diante de gradações (herança do neoplatonismo?), cujas delimitações nos parecem igualmente indefiníveis. Em que ponto a ambiguidade se torna propriamente indeterminação? Como estabelecer a fronteira entre as regiões do feitiço e do encanto, do “*sens du sens*” poético e do “*charme du charme*” musical? Como expusemos no capítulo dedicado às experiências não referenciais (II.4), nossos modos de expressão (verbais e artísticos) podem, de fato, conter e manifestar diferentes graus de inefabilidade?

Este problema, de caráter irresolúvel, demonstra a sintonia entre o tema noturno e a base teórica utilizada para investigá-lo. Apesar da sua aparente homogeneidade, a noite física comporta gradações, assim como a noite simbólica. Na região do não experimentável, situa-se a noite da qual partimos, noite da absoluta esterilidade. Indizível, é ela que sustenta, como paradoxal imagem, o paradoxo da arte noturna.¹³⁴⁴ Temos também as noites negativas, mas experimentáveis, que, segundo nossa perspectiva, oferecem algo passível de transposição ao poético. Mais “acima” defrontamo-nos com a noite do inefável jankélévitchiano, que recobre experiências ambíguas, fluidas e especialmente fecundas ao alcance do humano. No ápice, encontra-se, ao menos para o místico, a “noite mais que luminosa”, a “noite transparente”, que, por seu caráter transverbal e indeterminação plena, Jankélévitch aplica à arte sonora. Dentro destas quatro “noites” talvez se distingam, entre a segunda e a quarta, inumeráveis nuances de inefabilidade. Movidos pelo problema do irrepresentável noturno, descobrimos, mais que a possibilidade de evocação artística do nosso motivo, suas múltiplas “vozes” e “rostos”. Ainda que sutis, inesgotáveis são as qualidades e gradações de imagens, estímulos sensíveis e afetos noturnos: como a música, a noite se revela “expressiva ao infinito”.

Senhor Conde, por ora é tudo o que temos a dizer sobre a noite...

¹³⁴⁴ No plano mítico, até mesmo a este nível não experimentável e absolutamente estéril da imagem noturna é concedida certa fecundidade. Como vimos ao fim do capítulo II.5, é graças ao espaço vazio e obscuro inicial que o som criador pode reverberar e se propagar.

Bibliografia

1 Obras de referência (enciclopédias, dicionários, ferramentas de consulta)

Ermanno Ancilli (1983). *Diccionario de espiritualidad*. Barcelona: Herder. 3 t.

Sylvain Auroux, org. (1990). *Les notions philosophiques*. Dictionnaire. t. I: Filosofia occidental: A – L. Paris: Presses Universitaires de France. 2 v.

Horst Balz e Gerhard Schneider (2004). *Dizionario esegetico del Nuovo Testamento; introduzione allo studio della Bibbia*. Brescia: Paideia. Supl. 15.

Bibleworks for Windows (2001). Version 6.0.05p. [s.l.] Lotus. [1 CD-ROM].

Roque Cabral, org. (1989). *Logos: enciclopédia luso-brasileira de filosofia*. Lisboa: Verbo. 5v.

Ferruccio Calonghi (1987). *Dizionario latino italiano*. 3ª ed. inteiramente reformulada e atualizada do dicionário Georges-Calonghi. Turim: Rosenberg & Sellier. 2.960p.

Luís da Câmara Cascudo (1979). *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos. 5ª ed. 811p.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982). *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Laffont, Jupiter. 1.060p.

Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento (1986). Por L. Coenen “et al.” 3ª ed. Bolonha: Dehoniane (EDB).

A. Ernout e A. Meillet (1979). *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 4ª ed. aumentada com acréscimos e novas correções por Jacques André. Paris: Klincksieck. 829p.

Heinz-Josef Fabry e Helmer Ringgren (1988). *Grande lessico dell'Antico Testamento*. Brescia: Paideia. v. VI.

José Ferrater Mora (2000). *Dicionário de filosofia*. Tradução de Maria Stela Gonçalves "et al." São Paulo: Loyola. 4 v.

F. Gaffiot (1934). *Dictionnaire Latin Français*. Paris: Hachette. 1.719p.

Douglas Harper (2001-2012). *Online Etymology Dictionary*. [on-line] <<http://www.etymonline.com/>> [consultas entre março 2008 e março 2014]

Antônio Houaiss e Mauro Salles (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva. 2.925p.

George Liddel e Robert Scott (1977). *A Greek-English lexicon*. Revisto e ampliado por Sir Henry Stuart Jones, com a contribuição de Roderick McKenzie e a cooperação de diversos acadêmicos. Oxford: Oxford University Press. 2.195p. (Com suplemento)

Manfred Lurker (1993). *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. Tradução de João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus. 299p.

Virgilio Melchiorre, org. (2006). *Enciclopedia filosofica*. Fondazione Centro Studi Filosofici di Gallarate. Milão: Bompiani. 12 v.

Antenor Nascentes (1967). *Dicionário da língua portuguesa*. Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 4 v.

Paul Robert (2003). *Le Nouveau petit Robert; dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Texto revisto e amplificado sob a direção de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert. 2.952p.

Stanley Sadie, ed. (1981). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 20 v.

Marcel Viller, org. (1982). *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique*. Paris: Beauchesne. 103 fasc., 17 v.

Webster's new twentieth century dictionary of the English language (1977). Unabridged. Com base nos fundamentos gerais estabelecidos por Noah Webster. 2ª ed. Revisão de Jean L. McKechnie. William Collins, The World Publishing Company. 2.289p.

2 Eixo filosófico

2.1 Obras de Vladimir Jankélévitch

Vladimir Jankélévitch (1931). *Bergson*. Paris: Alcán. 300p.

___ (1939). *Ravel*. Paris: Rieder. 130p.

___ (1943). *Traité des vertus*. Paris: Bordas. (Bibliothèque générale de philosophie). 807p.

___ (1949). *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: La Baconnière. 152p.

Vladimir Jankélévitch (1960). *Le pur et l'impur*. Paris: Flammarion. 282p.

___ (1966). *La mort*. Paris: Flammarion. 426p.

___ (1977). "Debussy; entretien avec Guy Samama." In: *L'Avant-scène: Opéra*. (mar.- abr. 1977) p. 131-145.

___ (1978). *Quelque part dans l'inachevé*. Entrevista com V. Jankélévitch conduzida por Beatrice Berlowitz. Paris: Gallimard. 265p.

___ (1980a). *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien: la manière et l'occasion*. Paris: Seuil. v. I. 47p.

___ (1980b). *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien: la méconnaissance, le malentendu*. Paris: Seuil. v. II. 248p.

___ (1981). *Le paradoxe de la morale*. Paris: Seuil. 188p.

___ (1983). *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil. 194p.

___ (1986). *Philosophie première, introduction à une philosophie du "Presque"*. Paris: Quadrige/PUF. 268p.

___ (1988). *La musique et les heures*. Paris: Seuil. 293p.

___ (2004). *Pensar la muerte*. Tradução de Horacio Zabaljáuregui. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 131p. (Serie Breves).

___ (2005). *La música y lo inefable*. Tradução de Rosa Rius y Ramón Andrés. Barcelona: Alpha Decay. 237p.

___ (2008). *Curso de filosofia moral*. Notas tomadas na Universidade Livre de Bruxelas. Organização, notas e prefácio de Françoise Schwab. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 273p.

2.2 Textos clássicos

Agostinho (1947). *Obras de San Agustin en edición bilingüe*. t. III. Obras filosóficas: contra los académicos, del libre albedrío, de la cantidad del alma, del maestro, del alma y su origen, de la naturaleza del bien: contra los maniqueos. Madri: Editorial Católica. 1.064p. (Biblioteca de autores cristianos, 21).

___ (1965). *Obras*. v. XIV. Tratados sobre el Evangelio de San Juan (36-124). Edição bilíngue preparada pelo Pe Vicente Rabanal, O. S. A. Madri: Editorial Católica. 796p. (Biblioteca de autores cristianos).

___ (1988). *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Adaptação por Orlando dos Reis. Petrópolis: Vozes. 367p.

___ (2003). *El maestro o sobre el lenguaje*. Edição e tradução de Atilano Domínguez. Madri: Trotta. 180p.

Aristóteles (1980). *La poétique*. Texto, tradução e notas de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Prefácio de Tzvetan Todorov. Paris: Seuil. 465p.

___ (1984). *Metafísica (livro I e livro II); Ética a Nicômaco; poética*. Traduções de Vincenzo Cocco, Leonel Vallandro, Gerd Bornheim e Eudoro de Souza. Seleção de textos por José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural. 329p. (Os pensadores).

___ (2010). *A política*. Tradução de Nestor Silveira. São Paulo: Folha de São Paulo. 201p. (Coleção Livros que mudaram o mundo, 11)

Henri Bergson (1966). *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Buenos Aires: Siglo Veinte. 141p.

___ (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 291p. (Coleção Tópicos)

Edmund Burke (1757). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. London: R. and J. Dodsley. 184p.

___ (1993). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus. 181p.

René Descartes (2004). *Meditações sobre filosofia primeira*. Edição em latim e em português. Tradução, nota prévia e revisão por Fausto Castilho. Campinas: Unicamp. 231p.

W. F. Hegel (2002). *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses, colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado, SJ. 7ª ed. rev. Petrópolis: Vozes. 549p.

Martin Heidegger (2005). *Ser y tiempo*. Tradução de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. Santiago: Editorial Universitaria. 497p.

___ (2009). *Seminários de Zollikon: protocolos, diálogos, cartas*. Medard Boss, ed. Tradução de Gabriella Arnhold e Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis: Vozes. 370p. (Pensamento humano)

___ (2010). *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70.

Karl Jaspers (1959). *Filosofia*. Tradução de Fernando Vela. Madri: Universidad de Puerto Rico. v. 2.

Immanuel Kant (2003). *Crítica da razão prática*. Tradução, introdução e notas por Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes. 620p.

___ (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Tradução, estudo introdutório, notas e índice analítico de Dulce María Granja Castro. México: Unam. 132p.

Leibniz. *Meditations on knowledge, truth and ideas*. [on-line]

<<http://www.naturalthinker.net/trl/texts/Leibniz,GottfriedWilhelm/Leibniz%20-%20Meditations%20on%20Knowledge,%20Truth,%20and%20Ideas.pdf>> [consulta: 12 setembro 2012]

Friedrich Nietzsche (1913). *Human all-too-human: a book for free spirits*. Tradução de Paul V. Cohn. Nova Iorque: MacMillan. E-book Project Gutenberg. part II. 360p.

___ (1954). *Werke in drei Bänden*. Erster Band. Inhaltsübersicht: *Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen; Menschliches, Allzumenschliches; Morgenröte*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Munique: Carl Hanser. 1.282p.

___ (1999). *Nachgelassene Fragmente: 1869-1874*. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Sämtliche Werke. v. 7. Munique: Deutscher Taschenbuch. 840p.

___ (2001). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras. 177p.

___ (2002). *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 117p.

___ (2004). *Aurora: reflexões sobre preceitos morais*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 330p.

___ (2007). *Untimely meditations*. Daniel Breazeale, ed. 11ª impressão. Tradução de R. J. Hollingdale. Nova Iorque: Cambridge University Press.

Blaise Pascal (1963). *Oeuvres complètes*. Prefácio de Henri Gouhier; apresentação e notas de Louis Lafuma. Paris: Seuil. 677p.

Platão (1975). *Diálogos: Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará. 249p.

___ (1980). *Diálogos: leis e epínomis*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará. v. XII e XIII. 445p.

___ (1987). *Diálogos: o banquete, Fédon, sofista, político*. Seleção de textos por José Américo Motta Pessanha. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural. 261p. (Os pensadores).

___ (1997). *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997. 352p.

___ (2001a). *Ion*. Tradução inédita, introdução e notas de Monique Canto. Paris: Flammarion. 185p.

___ (2001b). *Timeu; Crítias; o segundo Alcibíades; Hípias menor*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. rev. Belém: EDUFPA. 221p.

___ (2012). *A República*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO. 432p.

Plotino (1954). *Ennéades*. Texto bilíngüe grego-francês por Emile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres. 6 v.

Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários (1978). Seleção de textos e supervisão de José Cavalcante de Souza. Dados biográficos por Remberto Francisco Kuhnen. Tradução de José Cavalcante de Souza "et al." 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural. 365p. (Os pensadores).

Pseudo-Longino (2007). *De lo sublime*. Tradução de Eduardo Molina C. e Pablo Oyarzún R. Introdução, notas e índices por Pablo Oyarzún R. Santiago: Metales pesados. 130p.

W. J. Schelling (1950). *Lezioni monachesi sulla storia della filosofia moderna ed Esposizione dell'empirismo filosofico*. Prima traduzione italiana a cura di Gaetano Durante. Florença: Samsoni. v. II. 311p. (Classici della filosofia)

Arthur Schopenhauer (2001). *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto. 431p.

2.3 Estudos e ensaios (estética e filosofia geral)

Henri Brémond (1947). *La poesía pura con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*. Tradução de Julio Cortázar. Buenos Aires: Argos. 278p.

___ (s.d.). *Plegaria y poesía*. Tradução de Elsa Tabernig. Buenos Aires: Nova. 199p.

Edgar de Bruyne (1994). *La estética de la Edad Media*. Tradução de Carmen Santos (texto em francês) e Carmen Gallardo (textos latinos). Madri: Visor. 263p.

Marilena Chauí. "Janela da alma, espelho do mundo". In: Aduauto Novaes, org (2003). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras. 495p.

Mladen Dolar (1996). "The object voice", In: Renata Salecl e Slavoj Žižek (ed.). *Gaze and voice as love objects*. Durham: Duke University. p.7-32

Umberto Eco (2010). *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record. 351p.

Michel Foucault (2003). *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim de Moraes. Rio de Janeiro: NAU. 158p.

William Franke (2007). *On what cannot be said: apophatic discourses in philosophy, religion, literature, and the arts*. v.2: Modern and contemporary transformations. Notre Dame: Notre Dame University. 480p.

Étienne Gilson (2010). *Introdução às artes do belo: o que é filosofar sobre a arte?* Tradução de Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações. 223p.

Stephen Halliwell (2002). *The aesthetics of mimesis: ancient and modern problems*. Princeton: Princeton University Press. 424p.

Martin Jay (1994). *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century thought*. Berkeley: University of California Press. 632p.

Santiago Kovadloff (2003). *O silêncio primordial*. Tradução de Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio. 189p.

Conrado Eggers Lan (2000). *El sol, la línea y la caverna*. Buenos Aires: Colihue. 110p.

Novalis (s.d.). *Werke und Briefe*. Munique: Winkler-Verlag.

José Ortega y Gasset (2002). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madri: Revista de Occidente en Alianza Editorial. 234p.

Enrica Lisciani-Petrini, org. (1999). *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Tradução de Carolina del Olmo y César Renduelles. Madri: Akal. 111p.

___ (2009). "Philosopher 'depuis' la musique". In: Enrica Lisciani-Petrini, org. *In dialogo con/En dialogo avec Vladimir Jankélévitch*. Milão/Paris: Mimesis/Vrin. p.321-335.

Marcelo P. Marques (1990). *O caminho poético de Parmênides*. São Paulo: Loyola. 134p. (Coleção Filosofia, 13).

Clovis Salgado Gontijo Oliveira (2011). "Infinidades imanentes: afinidades entre a obra de arte e o organismo em V. Jankélévitch, leitor de Bergson." *Síntese* (38, 121).

Pablo Oyarzún R. (2010). *Razón del éxtasis: estudios sobre lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago: Universitaria. 185p.

Maria Emanuela Raffi (2008). *Autobiographie et imaginaire dans l'œuvre d'Ernest de Gegenbach*. Paris: L'Harmattan. 240p.

Miguel Ruiz Stull (2012). *Tiempo y experiencia: el complejo duración-materia en el pensamiento de Henri Bergson*. Santiago: Escuela de Posgrado, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 283p.

Leon Tolstói (2002). *O que é arte?* Tradução de Bete Torii. São Paulo: Ediouro. 320p.

Maria Zambrano (2006). *Filosofía y poesía*. 4ª ed., 4ª reimpressão. México: FCE. 123p.

3 Eixo musical (partituras, biografias, história da música e estética musical)

Rita Aiello e John Slobodo (1994). *Music perceptions*. New York: Oxford University Press. 290p.

Alberto Ausoni (2006). *La música*. Tradução de Jofre Homedes Beutnagel. Barcelona: Mondadori Electa. 384p. (Los diccionarios del arte).

Mireille Besson e Daniele Schön (2001). "Comparison between language and music". *Anais da Academia de Ciências de Nova Iorque*. (930).

Marcel Brion (1954). *Schumann et l'âme romantique*. Paris: Albin Michel. 426p.

John Cage. *Indeterminacy; new aspect of form in instrumental and electronic music*. [online] <<http://www.lcdf.org/indeterminacy/index.cgi>> [consulta: 3 abril 2013]

Frédéric Chopin (1980). *Nocturnes*. [partitura] Nach den Autographen, Abschriften und Originalausgaben herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Jan Ekier. Viena: Wiener Urtext/Schott. 159p.

Francisco José Cuadrado Méndez (2002). "Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática". *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (1).

Rosa Maria Dias (1994). *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago. 155p. (Série Diversos).

Emily Ezust. The Lied, art song, and choral text archive.

<<http://www.recmusic.org/lieder/>> [consultas entre março 2008 e março 2014]

John Field (1876). *18 Nocturnes*. [partitura]. Revisão e prefácio por Franz Liszt. Leipzig: J. Schuberth.

Fundación Centre Internacional de Música Antiga. (2007-2008). El so original: orgens i memòria; da Pacem. Direcció de Jordi Savall (Programa de concerto 21-12-2007) p.2

Salomea Gandelman (1997). *36 Compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte/ Relume Dumará. 336p.

Bernard Gavoty (1974). *Frédéric Chopin*. Paris: Grasset. 535p.

Julian Haylock (2010). *A little night music*. [encarte de CD] In: BBC Music: Mahler Symphony nº 7. BBC Philharmonic, regente: Gianandrea Noseda. Gravado em 24/04/2010.

Oiliam José Lanna (2005). *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 178p.

Fred Lerdhal e Ray Jackendorff (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press. 368p.

Lorenzo Mammì (2000). "Canticum novum. Música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Agostinho". *Estudos Avançados* (14, 38).

Evangelos Moutsopoulos (1959). *La musique dans l'œuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France. 428p.

W. A. Mozart (2011). *A flauta mágica*. Libreto de Emanuel Schikaneder. [encarte de CD] Tradução de Mariana Portas. São Paulo: Moderna. 2ª ed. 75p. (Coleção Folha grandes óperas; v. 5)

Clovis Salgado Gontijo Oliveira (1999). *Noturnos brasileiros para piano*. Monografia de conclusão de curso (Bacharelado em Música). Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.

Beate Perry, ed. (2007). *The Cambridge companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press. 322p.

Roland-Manuel, org. (1960). *Histoire de la musique*. v. I. Des origines à Jean-Sébastien Bach. Paris: Gallimard. 2.236p. (Bibliothèque de la Pléiade).

Charles Rosen (1998). *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press. 723p.

Jim Samson, ed. (1992). *The Cambridge companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press. 341p.

Murray Schafer (1992). *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da Unesp. 399p.

Oliver Strunk, ed. (1998). *Source readings in music history*. Ed. revista. Leo Treitler, ed. Nova Iorque: W. W. Norton. 1.552p.

José Subirá (1951). *Historia de la música*. 2ª ed. Ver., ampl. e atual. Barcelona: Salvat. 2 v.

François-René Tranchefort, org. (1990). *Guia da música sinfônica*. Com a colaboração de André Leschké, Michel Parouty e Marc Vignal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Richard Wagner (2010). *Beethoven*. Tradução e notas: Ana Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar.

___ (2011). *Tristão e Isolda*. [encarte de CD] Tradução de Mariana Portas (textos), Séculis – Serviços, Cultura e Línguas (libreto). 2ª ed. São Paulo: Moderna. 76p. (Coleção Folha grandes óperas, v. 21)

David Whitwell (2012). *Essays on the origins of Western music*. [on-line] <<http://www.whitwellessays.com/>> [consulta: 9 dezembro 2012]

Zhu Xiao-Mei (2009). *O rio e seu segredo: a pianista que desafiou Mao*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Objetiva. 256p.

4 Eixo religioso

4.1 Mística, espiritualidade e teologia cristã

Barbara Aland e B. M. Metzger (2002). *The Greek New Testament*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

Angelus Silesius (1895). *Cherubinischer Wandersman*. (Geistreiche Sinn-und Schlussreime). Abdruck der ersten Ausgabe von 1657. Mit Hinzufügung des sechsten Buches nach der zweiten Ausgabe von 1675. Herausgegeben von Georg Ellinger. Halle a. S.: Max Niemeyer.

___ (2005). *El peregrino querúbico*. Ed. e tradução de Lluís Duch Álvarez. Madri: Siruela. 327p.

Pedro H. Aquilino (1998). *Liturgia de las horas: introducción a la oración de la Iglesia*. Santiago: San Pablo. 161p.

Silvio José Báez (2011). *Quando tudo se cala: o silêncio na Bíblia*. Prefácio de Pietro Bovati; tradução de Jaime A. Clasen. São Paulo: Paulinas. (Coleção Cultura Bíblica) 179p.

Gianni Barbiero (2004). *Cantico dei Cantici*. Nova versão, introdução e comentário por Gianni Barbiero. Milão: Paoline. 594p.

A Bíblia de Jerusalém (1995). Ed. rev. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais, vários tradutores. Ed. rev. 7ª impressão. São Paulo: Paulus. 2.366p.

Bíblia Sagrada (1999). Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 129ª ed. rev. sob a direção de frei João José Pedreira de Castro, O.F.M. São Paulo: Ave-Maria. 1.710p.

Bíblia: Tradução Ecumênica (TEB) (1994). São Paulo: Loyola. 2.480p.

Raniero Cantalamessa (2011). *O mistério da Páscoa*. Tradução de Pe. Luiz Gonzaga Scudeler. Aparecida: Santuário. 175p. (Espiritualidade).

Michel Certeau (1982). *La fable mystique*. v.1 : XVIe – XVIIe siècle. Paris: Gallimard. 414p.

René Champagne (1992). *Le mur et le poème; essai sur la vie et la pensée de Jean de la Croix*. Quebec: Anne Sigier. 173p.

Olivier Clément (2003). *Fontes: os místicos cristãos dos primeiros séculos; textos e comentários*. Tradução de monjas beneditinas do Mosteiro Nossa Senhora das Graças. Juiz de Fora: Subiaco. 352p.

J. Rigoberto Correa (1978). *Poemas que no mueren: los himnos del oficio divino*. Quito: Colegio Técnico Don Bosco. 328p.

Paul Evdokimov (1972). *L'art de l'icône: théologie de la beauté*. Paris: Desclée de Brouwer. 304p.

Bruno Forte (2012). *As quatro noites da salvação*. Tradução de Antonio E. Feltrin. São Paulo: Paulinas. 71p. (Coleção Estações de fé).

Adolphe Gesché (2003). *Deus para pensar: o ser humano*. Tradução de Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulinas. v.2. 149p.

Marc Girard (1991). *Les symboles dans la Bible: essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*. Montreal/Paris: Bellarmin/Cerf. 1.023p. (Recherches-Nouvelles, série 26).

Christopher Gray. *Liber Hymnarius* wiki. [on-line] <http://liberhymnarius.org/index.php/Main_Page> [consultas entre janeiro 2013 e março 2014]

Mons. Julián López Martín (1994). *La oración de las horas*. Salamanca: Secretariado Trinitario. 134p.

Gabriel Jaime López Restrepo (2009). *Cargad con mi Yugo: libro de oraciones*. [e-book] La Inmaculada producciones. [consulta: 30 abril 2014]

Gregório Magno (1938). *Vida de San Benito*. Tradução castelhana de R. P. Bruno Avila, OSB. Buenos Aires: Gaudium. 102p.

Gregório de Nissa (1993). *Vida de Moisés*. Teodoro H. Martin-Lunas, ed. Salamanca: Sígueme. 148p.

___ (2008). *Homélie sur le Cantique des cantiques*. Tradução e notas de P. Adelin Rousseau. Bruxelas: Lessius. 351p.

Alois M. Haas (1996). *Visión en azul: estudios de la mística europea*. Tradução de Victoria Cirlot e Amador Vega. Madri: Siruela. 163p.

Hildegarda de Bingen (1978). *Hildegardis Bingensis Scivias*. A. Führkötter & A. Carlevaris, ed. Turnhout: Brepols.

___ (2009). *Libro de las obras divinas*. Tradução de María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora e María José Ortúzar. Barcelona: Herder. 615p.

Emmanuel Levinas (1977). “La Révélation dans la tradition juive”. In: *La Révélation* (1977). Paul Ricoeur “et al.” Bruxelas: Facultés Universitaires Saint Louis. 238p.

Inácio de Loyola (2004). *Ejercicios espirituales*. Texto modernizado por Manuel Iglesias, S.J. 5ª ed. México: Obra Nacional de la Buena Prensa. 103p.

João da Cruz (2000). *Obras completas*. 7ª ed. preparada por Eulogio Pacho. Burgos: Monte Carmelo. 1.341p. (Coleção Mestres espirituales carmelitas, 3).

Liturgia de las horas o nuevo oficio divino reformado según los decretos del Concilio Vaticano II. v. I: Laudes, Hora Intermedia, Vísperas, Completas (Diurnal). Madri: Comisión Episcopal Española de Liturgia.

Jacques Loew (1970). *Dans la nuit j'ai cherché*. Paris: Cerf. 100p.

Luce López-Baralt (1998). *Asedios a lo indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madri: Trotta. 278p.

____ 2001. “La amada nocturna de San Juan de la Cruz se pudo haber llamado Laylà”, In: Lorenzo Piera, coord. *Mujeres de luz: la mística femenina y lo femenino en la mística*. Madri: Trotta.

Thomas Merton (1972). *Poesia e contemplação*. Tradução do Mosteiro da Virgem de Petrópolis. Rio de Janeiro: Agir. 215p.

The New Oxford Annotated Bible with the apocryphal/deuterocanonical books (1994). Bruce M. Metzger e Roland E. Murphy, ed. New revised standard version. New York: Oxford University Press. 550p.

Novo Comentário bíblico São Jerônimo: Antigo Testamento (2007). Raymond E. Brown “et al.” Tradução de Celso Eronides Fernandes. Revisão de Júlio Paulo Tavares Zabatiero. São Paulo: Academia Cristã/ Paulus. 1.263p.

Graham Ogden. “‘Black but beautiful’ (Song of Songs 1, 5)”. In: *The Bible translator* 47, 4 (outubro 1996).

Eulogio Pacho, org. (2000). *Diccionario de San Juan de la Cruz*. Burgos: Monte Carmelo. 1.577p. (Diccionarios “MC”, 5)

Cláudio Pastro (2008). *O Deus da beleza: a educação através da beleza*. São Paulo: Paulinas. 129p.

M. M. Philipon (1955). *The spiritual doctrine of sister Elizabeth of the Trinity*. Traduzido pela Abadia beneditina de Stanbrook. Westminster: Newman Press.

Prudêncio. *The hymns of Prudentius translated by R. Martin Pope*. Cathemerinon Liber of Prudentius. Hymns for the Christian’s Day. Newly Translated into English Verse. <<http://www.gutenberg.org/files/14959/14959-h/14959-h.htm>> [consulta: 15 junho 2013]

Pseudo-Dionísio Areopagita (1990). *Obras completas del Pseudo-Dionisio Areopagita*. Teodoro H. Martin, ed. Apresentação por Olegario Gonzalez Cardedal. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos. 417p.

Jan van Ruysbroeck (s.d.). *The adornment of spiritual marriage*. Tradução de C. A. Wynschenk. Texto em PDF. <<http://www.ccel.org/ccel/ruysbroeck/adornment.html>> [consulta: 23 janeiro 2013]

L. Alonso Schökel e J. L. Sicre Díaz (2002). *Job: comentario teológico y literario*. 2ª ed. Actual. Madri: Cristiandad. 808p.

Edith Stein (1950). *Kreuzeswissenschaft: Studie über Joannes a Cruce*. Edith Steins Werken, Band I. Louvain/Freiburg: E. Nauwelaerts/Herder. 300p.

___ (s.d.). *Ciencia de la cruz: estudio sobre San Juan de la Cruz*. Tradução de Lino Aquésolo Olibares. Burgos: Monte Carmelo. 374p.

Teresa de Jesus (1995). *La vida, las moradas*. PML. 443p. (Clásicos españoles).

Teresa do Menino Jesus (2002). *Obras completas: escritos e últimos coloquios*. Tradução da Paulus com a colaboração das monjas do Carmelo do Imaculado Coração de Maria e Santa Teresinha; introdução de Pedro Teixeira Cavalcante. São Paulo: Paulus. 1.344p.

Teresa dos Andes (1971). *Escritos espirituales de la carmelita Sor Teresa de los Andes (Juanita Fernández Solar), 1900-1920*. Santiago: San José. 493p.

Denys Turner (1995). *The darkness of God: negativity in Christian mysticism*. Cambridge: Cambridge University. 278p.

Evelyn Underhill (1990). *Mysticism: the preeminent study in the nature and development of spiritual consciousness*. Prefácio de Ira Progoff. Nova Iorque: Image. 519p. (An Image classic)

___ (2006). *La mística: estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Prólogo de Juan Martín Velasco; tradução de Carlos Martín Ramírez. Madri: Trotta, Centro Internacional de Estudios Místicos. 594p.

Walter Vogels (2006). *Samson: sexe, violence et religion (Juges 13-16)*. Ottawa: Novalis. 144p. (Ecritures, 10)

David Winston (1979). *The wisdom of Solomon*. Tradução, introdução e comentário por David Winston. Nova Iorque: Doubleday. 359p. (The Anchor Bible; v. 43).

4.2 Mitologias não cristãs, história das religiões

Junito de Souza Brandão (1986). *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes. v.1 404p.

___ (1987). *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes. v. II. 323p.

Henri Corbin (1994). *The man of light in Iranian sufism*. New Lebanon: Omega. 174p.

E. R. Dodds (1960). *Los griegos y lo irracional*. Tradução de Maria Araujo. Madri: Revista de Occidente. 290p.

Karl von Eckhartshausen (2007). *Nuvem sobre o santuário ou algo de que a filosofia orgulhosa de nosso século não suspeita*. Tradução de Rosana Macedo Pontes. Curitiba: Grande Loja da Jurisdição de Língua Portuguesa.

Mircea Eliade (1972). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.

___ (1978). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. v. I: De la prehistoria a los misterios de Eleusis. Tradução de J. Valiente Malla. Madri: Cristiandad. 615p.

___ (1979). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. v. II. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo. Tradução de J. Valiente Malla. Madri: Cristiandad. 636p.

___ (1989). *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Carmen Castro. Madri: Taurus.

___ (2006). *El mito del eterno retorno*. Tradução de Ricardo Anaya. Madri: Alianza/Emecé.

David Frawley (2010). *Yoga tântrico interior: trabalhando com a Shakti Universal: os segredos dos mantras, das divindades e da meditação*. Tradução de Marcia Finker. São Paulo: Pensamento/Cultrix. 272p.

Robert Graves (2001). *Los mitos griegos*. Tradução de Esther Gómez Parro. 2ª ed. Madri: Alianza. v. I.

H. Häring, org. (1995). *As múltiplas faces do divino*. Petrópolis: Vozes.

H. Jeanmaire (1951). *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot. 509p. (Bibliothèque Historique)

Walter Friedrich Otto (2005). *Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. Tradução e prefácio de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus. 266p.

Clémence Ramnoux (1959). *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque*. Paris: Flammarion. 274p.

TALMUD. Tratado *Avodah Zarah*, Cap.I, *Mishnah* III. Jewish Virtual Library. <<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Talmud/avodazara1.htm>> [consulta: 5 fevereiro 2014]

Pedro Tacchi Venturi, org. (1947a). *Historia de las religiones*. Tradução de P. Félix García. Barcelona: Gustavo Gili. v. I. 594p.

___ (1947b). *Historia de las religiones*. Tradução de P. Félix García. Barcelona: Gustavo Gili. v. II. 586p.

5 Obras artísticas, poéticas e literárias

Dante Alighieri (1996-1997). *A divina comédia*. Tradução, prefácio e notas por Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix. 331p.

___ (2004). *Paradiso*. Ed. bilíngue inglês, italiano. Tradução, edição e introdução por Anthony Esolen. Nova Iorque: Ransom House. Ilust.: Gustav Doré.

Eugénio de Andrade (1999). *Poemas de Eugénio de Andrade*. Seleção, estudos e notas por Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 199p.

Manoel de Barros (1998). *Livro sobre nada*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record. 85p. Ilust.: Wega Nery.

Charles Baudelaire (1972). *Le spleen du Paris: petits poems en prose*. Apresentação e comentário por Yves Florence. Librairie Générale Française.

___ (1981). *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas por Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Max Limonad. 335p.

Manuel Bandeira (1958). *Poesia e prosa*. Introdução geral de Sérgio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa. v. I: Poesia. Rio de Janeiro: José Aguilar. 1.236p. (Biblioteca Luso-brasileira, série brasileira).

Jorge Luis Borges (2009). *Poesia*. Ed. bilíngue português, espanhol. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras. 641p.

António Castro (1989). *Mar, amor, ilha*. Jornal da Madeira. 64p.

Miguel Cervantes Saavedra (1930). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. según el texto de Francisco Rodríguez Marín. Barcelona: Montaner y Simon. v.2. 635p.

George Chapman (1875). *The works of George Chapman: poems and minor translations*. Introdução de Algernon Charles Swinburne. London: Chatto and Windus. 435p.

Paul Claudel (1920). *La connaissance de l'Est*. Paris: Larousse. 206p.

Florbela Espanca (1996). *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes. 338p.

Eurípides (1960). *Tragedias: Las Bacantes, Hécuba*. Ed. rev. e traduzida por Antonio Tovar. Barcelona: Alma Mater. v.2. 166p. (Hispánica de autores griegos y latinos)

Federico García Lorca (1957). *Obras completas*. Recompilação e notas por Arturo del Hoyo, prólogo por Jorge Guillén, epílogo por Vicente Aleixandre. Madri: Aguilar. 1.827p.

Vincent van Gogh (2007). *Cartas a Théo*. Tradução de Pierre Ruprecht. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM. 420p.

Cao Guimarães (2013). *Histórias do não ver*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Hesíodo (2003). *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução por Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras. 166p. (Biblioteca Pólen).

Victor Hugo (1838). *Oeuvres complètes de Victor Hugo*. Poésie. v. 4. *Les feuilles d'automne*. Paris: Eugène Renduel. 320p.

___ (2001). *Selected poems of Victor Hugo*. Ed. bilíngue francês inglês. Tradução de E. H. e A. M. Blackmore. Chicago: University of Chicago Press. 633p.

John Logan (2010). *Red*. Londres: Oberon Books. 67p. (Oberon Modern Plays)

Machado de Assis (1950). *Poesias completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson. 534p.

___ (1958). *Histórias reais*. Introdução e seleção por Fernando Góes. São Paulo: Cultrix. 252p.

Thomas Mann (2000). *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 710p.

Cecília Meireles (1958). *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar. 1.093p.

___ (1982). *Cânticos*. 2ª ed. São Paulo: Moderna.

Thomas Moore (1821). *Moore's melodies*. Filadélfia: T. Jekill. 255p.

Alfred de Musset (1989). *Poésies complètes*. Texto organizado e anotado por Maurice Allem. Bruges: Gallimard. 732p. (Bibliothèque de la Pléiade)

Novalis (1988). *Hymns to the night*. Ed. bilíngue inglês, alemão. Tradução de Dick Higgins. 3ª ed. Kingston: McPherson. 55p.

Charles Péguy (1954). *Le porche du mystère de la deuxième vertu*. 74ª ed. Paris : Gallimard. 234p.

Edgar Allan Poe (2004). *The collected tales and poems of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire: Wordsworth. 800p.

___ (2009). *Obra poética completa*. Tradução, introdução e notas por Margarida Vale de Gato. Lisboa: Tinta-da-China. Ilust.: Filipe Abranches.

Mário Quintana (2005). *Sapato florido*. São Paulo: Globo. 165p.

Mário Quintana (2007). *Nova antologia poética*. 12ª ed. São Paulo: Globo. 218p. (Coleção Mário Quintana)

Frederico José da Silva Ramos, org. (1954). *Grandes poetas românticos do Brasil*. Esparsos completos de Porto Alegre e Maciel Monteiro. Poesias completas de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Fagundes Varela e Castro Alves. São Paulo: LEP. 751p.

Juan Rulfo (2012). *Pedro Páramo*. México: RM. 132p.

Cassiano Ricardo (1957). *Poesias completas*. Prefácio de Tristão de Athayde. Rio de Janeiro: José Olympio. 662p.

Maulana Jalāl al-Dīn Rūmī (1995). *The Essential Rumi*. Tradução de Coleman Barks e John Moyne, A. J. Arberry, Reynold. Nicholson. New York: HarperCollins. 310p.

Antoine de Saint-Exupéry (2005). *Vol de nuit*. Prefácio de André Gide. Paris: Gallimard. 188p.

José Saramago (1988). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras. 415p.

William Shakespeare (1967a). *A midsummer night's dream*. Introdução e notas: Stanley Wells. Harmondsworth: Penguin Books. 171p.

___ (1967b). *The merchant of Venice*. Introdução e notas: W. Moelwyn Merchant. Harmondsworth: Penguin Books. 214p.

___ (1990). *Macbeth*. Nicholas Brooke, ed. Nova Iorque: Oxford University. 249p. (The Oxford Shakespeare)

___ (s.d.a). *Sonho de uma noite de verão, O mercador de Veneza*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos. v.3. 196p.

___ (s.d.b). *Coriolano, Macbeth*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos. v.11. 9.276p.

Lev Tolstói (2010). *A Sonata a Kreutzer*. Tradução, prefácio e notas por Boris Schnaiderman. São Paulo: 34. 2ª ed. 115p.

Dora Vasconcellos (1958). *Surdina do contemplado (Poesias)*. Prefácio de Gilberto Amado. Rio de Janeiro: José Olympio. 174p.

Walt Whitman (1993). *Leaves of grass*. Nova Iorque: Barnes & Noble. 489p.

6 Obras teóricas que se referem à simbologia luz/escuridão, à experiência e à poética noturna

A. Alvarez (1996). *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. Tradução de Luiz Bernardo Pericás e Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras. 262p.

O. de Andrade (2009). *A lenda indígena do Uakti*. [on-line]
<<http://www.overmundo.com.br/banco/a-lenda-indigena-do-uakti>> [10 novembro 2013]

Giulio Carlo Argan (1992). *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras. 709p.

Gaston Bachelard (2002). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 202p.

___ (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Tradução de Rafael Segovia. México: FCE. 376p.

Albert Béguin (1937a). *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Marselha: Cahiers du Sud. v. I, liv. I-III.

___ (1937b). *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Marselha: Cahiers du Sud. v. II, liv. IV-V.

Maurice Blanchot (2005). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. 374p.

André Breton (1988). *Oeuvres complètes*. Éd. établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Gallimard: Paris. v. I. (Bibliothèque de la Pléiade).

___ (1992). *Oeuvres complètes*. Éd. établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Gallimard: Paris. v. II. (Bibliothèque de la Pléiade).

___ (2004). *Antología (1913-1966)*. Seleção e prólogo por Marguerite Bonnet. Tradução de Tomás Segovia. 13ª ed. México: Siglo XXI. 333p.

Elisabeth Bronfen (2013). *Night passages: philosophy, literature, and film*. Translated by the author with David Brenner. Nova Iorque: Columbia U. Press. 452p.

Jane K. Brown (1996). "The Queen of the Night and the crisis of allegory in the Magic Flute". *Goethe Yearbook*.

Alfredo Cahn (1960). *Goethe, Schiller y la época romántica*. Buenos Aires: Nova. 146p. (Compendios Nova de Iniciación Cultural, 38).

Paulette Choné. "L'académie de la nuit. Louange et science de l'ombre au XVII^e siècle". In: L'ÂGE D'OR du nocturne (2001). Paulette Choné "et al." Paris: Gallimard. 280p. (Art et artistes)

Jean Delumeau (2003). *O que sobrou do Paraíso?* Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 565p.

Gilbert Durand (2006). *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. Tradução de Víctor Goldstein. México: Fondo de Cultura Económica. 484p.

Lélia Coelho Frota (1997). *Guignard: arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais. 331p.

Cléo Godin (1967). "Henri Bosco et les prestiges de la nuit." Études françaises (III, 4). <<http://id.erudit.org/iderudit/036282ar>> [consulta: 4 abril 2013]

Arthur T. Hatto (1965). *Eos: an enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*. The Hague: Mouton & Co.

Francis Hueffer (2013). *The troubadours: a history of Provençal life and literature in the Middle Ages*. Nova Iorque: Cambridge University Press. 390p.

Aldous Huxley (1957). "*Music at night*" and other essays including "*Vulgarity in literature*". Londres: Chatto and Windus. 336p.

René Huyghe (1960). *A arte e a alma*. Tradução de Jacinto Baptista. Lisboa: Bertrand. 549p.

Wassily Kandinsky (1996). *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes. 284p.

Marcelo Leite (2009). "A extinção da noite". *Folha de São Paulo*, cad. "Mais!". 12/07/2009.

Paolo Mauri (2007). *Buio*. Torino: Einaudi. 118p.

Rachel May (2003). "On the idea of 'Russian Nature'". *Russian Studies in Literature* (39, 2).

Paulo Mendes Campos (1949). “Manuel Bandeira fala de sua obra”. *Província de São Pedro* (13).

Louis Reau (1958). *Las artes plásticas*. Tradução de José Almoína. México: UTEHA. 215p. (La Evolución de la Humanidad, síntesis colectiva, 122).

Jean-Pierre Richard (1961). *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil. 653p.

Jean Rousset (1958). “Les images de la nuit et de la lumière chez quelques poètes religieux”. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* (10).

Jonathan Saville (1972). *The Medieval erotic alba: structure as meaning*. Nova Iorque: Columbia University Press. 315p.

Frank M. Snowden Jr. (1970). *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman experience*. Cambridge: Belknap Press/ Harvard University. 367p.

Paul van Tieghem (1958). *El romanticismo en la literatura europea*. México: UTEHA. 429p. (La Evolución de la Humanidad, síntesis colectiva, 121)

Jean Verdon (1998). *La nuit au Moyen Age*. Paris: Perrin. 286p.

Pierre Verger (1990). “Coco Be Lefó”, *Bric à Brac*. (4)

Carlos Vidal (2009). *Invisibilidade da pintura: história de uma obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)*. Tese de doutoramento. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2409>> [consulta: setembro 2013]

Heinrich Wölfflin (2000). *Conceitos fundamentais da História da Arte*. Tradução de João Azenha Júnior. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 348p. (Coleção a)

7 Obras de psicanálise e sobre o tema do feminino

José Bleger (1977). *Simbiose e ambiguidade*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 400p.

Manuela Dunn Mascetti (2008). *Diosas, la canción de Eva: el renacimiento del culto a lo femenino*. Barcelona: Robinbook. 208p.

Sigmund Freud (1976a). *Estudo autobiográfico; inibições, sintomas e ansiedade; a questão da análise leiga e outros trabalhos*. Tradução de Cristina Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago. v. 20. 351p. (*Obras completas*).

___ 1976b. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Tradução de José Luís Meurer. Rio de Janeiro: Imago. v. 22. 153p. (*Obras completas*).

Sigmund Hurwitz (2006). *Lilith, a primeira Eva: aspectos históricos e psicológicos do lado sombrio feminino*. Prefácio de Marie-Louise von Franz, tradução de Daniel da Costa. São Paulo: Fonte Editorial. 248p.

David R. Kinsley (1988). *Hindu goddesses: vision of the divine feminine in the Hindu religious traditions*. Berkeley: University of California Press. 281p.

Galina Krasskova. Northern sky: honoring the Northern gods of time. [on-line]
<<http://www.northernpaganism.org/shrines/northernsky/nott/praising-nott.html>>
[\[consulta: 22 outubro 2013\]](#)

Jacques Lacan (1975). *Le Séminaire: livre XX*. Encore. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil. 186p.

Barbara S. Lesko (1999). *The great goddesses of Egypt*. Norman: University of Oklahoma Press. 321p.

Rosiska Darcy de Oliveira (1989). *Le féminin ambigu*. Genebra: Le Concept Moderne. 192p.

Valéria Fabrizi Pires (2008). *Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade*. São Paulo: Summus. 139p.

Silvia Selowsky (2008). *El oráculo de las diosas: el despertar de lo femenino*. Santiago: Del Ser. 347p.

Emma Stafford e Judith Herrin, ed. (2004). *Personification in the Greek world: from Antiquity to Byzantium*. Londres: King's College.

Linda C. Welch (2001). *Goddess of the North: a comprehensive study of the Norse goddesses, from Antiquity to the Modern Age*. York Beach: Weiser Books. 271p.

8 Filmes

Gérard Corbiau (1988). *Le maître de musique*. Bélgica. RTBF.

Werner Herzog (1979). *Nosferatu: Phantom der Nacht*. França/ Alemanha.

Robin Lough (1978). *Miró: theatre of dreams*. Narrador: Roland Penrose. Image Entertainment. DVD.

Nikolay Andreyevitch Rimsky-Korsakov (2011). *The legend of the invisible city of Kitezh and the maiden Fevronya*. Ópera em quatro atos. Libreto: Vladimir I. Belsky. Orquestra e Coro do Teatro Lírico de Cagliari. Regente: Alexander Verdernikov. Filmado no Teatro Lírico de Cagliari, Sardenha, Itália, em maio de 2008. Naxos. DVD.

Currículo abreviado

Clovis Salgado Gontijo Oliveira possui dupla formação em Música e Filosofia. Bacharel em Piano pela Faculdade Santa Marcelina (São Paulo, 1999), Mestre em Música, Piano Performance, pela Texas Christian University (Fort Worth, 2002) e Bacharel em Filosofia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (Belo Horizonte, 2007). Como pesquisador, dedica-se ao campo da Estética, sobretudo à Estética musical, às poéticas noturnas, às relações entre Mística e Estética e à obra de Vladimir Jankélévitch. A este autor dirigiu alguns de seus principais escritos, entre os quais se destaca o capítulo “L’oscuro chiarore: il simbolo della luce noturna in Jankélévitch” (Mimesis/Vrin, 2009), organizado pela Professora Enrica Lisciani-Petrini. Seus interesses também se estendem à formação estética e à Arte Educação: idealizou e coordenou o projeto “Mural de Aves do Brasil”, realizado em Belo Horizonte, entre 2005 e 2006, pela Sociedade de Amigos da Fundação Zoobotânica, com o patrocínio de Furnas Centrais Elétricas. Apresentou no Congresso da Sociedade Internacional de Educação pela Arte (Heidelberg, 2007) os resultados deste projeto, orientado ao aperfeiçoamento da percepção auditiva infantil por meio da vocalização de aves brasileiras. Atualmente é professor assistente, responsável pela disciplina de Estética, na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, em Belo Horizonte.

Reseña curricular

Clovis Salgado Gontijo Oliveira posee doble formación en Música y Filosofía. Licenciado en Piano por la Faculdade Santa Marcelina (São Paulo, 1999), Magíster en Música, Piano Performance, por la Texas Christian University (Fort Worth, 2002) y Licenciado en Filosofía por la Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (Belo Horizonte, 2007). Como investigador se dedica al campo de la Estética, sobre todo a la Estética musical, a las poéticas nocturnas, a las relaciones entre Mística y Estética y a la obra de Vladimir Jankélévitch. A este autor ha dirigido algunos de sus principales escritos, entre los cuales se destaca el capítulo “L’oscuro chiarore: il simbolo della luce notturna in Jankélévitch”, publicado en el volumen *In dialogo con/En dialogue avec Vladimir Jankélévitch* (Mimesis/Vrin, 2009), organizado por la Profesora Enrica Lisciani-Petrini. Sus intereses también se extienden a la formación estética y al Arte Educación: diseñó y coordinó el proyecto “Mural de Aves do Brasil”, realizado en Belo Horizonte, entre 2005 y 2006, por la Sociedade de Amigos da Fundação Zoobotânica, bajo el financiamiento de Furnas Centrais Elétricas. Presentó en Congreso de la Sociedad Internacional de Educación por el Arte (Heidelberg, 2007) los resultados de este proyecto, orientado al perfeccionamiento de la percepción auditiva infantil a través de la vocalización de aves brasileñas. Actualmente es profesor asistente, responsable por el curso de Estética, en la Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia.

Anexos

Anexo I: Poemas

“Ce qu'on entend sur la montagne” (1829), de *Les feuilles d'automne* Victor Hugo (1802-1885)

Ô altitude!

Avez-vous quelquefois, calme et silencieux,
Monté sur la montagne, en présence des cieux?
Était-ce aux bords du Sund? aux côtes de Bretagne?
Aviez-vous l'océan au pied de la montagne?
Et là, penché sur l'onde et sur l'immensité,
Calme et silencieux, avez-vous écouté?
Voici ce qu'on entend: – du moins un jour qu'en rêve
Ma pensée abattit son vol sur une grève,
Et, du sommet d'un mont plongeant au gouffre amer,
Vit d'un côté la terre et de l'autre la mer,
J'écoutai, j'entendis et jamais voix pareille
Ne sortit d'une bouche et n'émut une oreille.

Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus,
Plus vague que le vent dans les arbres touffus,
Plein d'accords éclatants, de suaves murmures,
Doux comme un chant du soir, fort comme un choc d'armures
Quand la sourde mêlée étreint les escadrons
Et souffle, furieuse, aux bouches des clairons.
C'était une musique ineffable et profonde,
Qui, fluide, oscillait sans cesse autour du monde,
Et dans les vastes cieux, par ses flots rajeunis,
Roulait élargissant ses orbes infinis
Jusqu'au fond où son flux s'allait perdre dans l'ombre
Avec le temps, l'espace et la forme et le nombre.
Comme une autre atmosphère épars et débordé,
L'hymne éternel couvrait tout le globe inondé.
Le monde, enveloppé dans cette symphonie,
Comme il vogue dans l'air, voguait dans l'harmonie.

Et pensif, j'écoutais ces harpes de l'éther,
Perdu dans cette voix comme dans une mer.

Bientôt je distinguai, confuses et voilées,
Deux voix, dans cette voix l'une à l'autre mêlées,
De la terre et des mers s'épanchant jusqu'au ciel,
Qui chantaient à la fois le chant universel;
Et je les distinguai dans la rumeur profonde,
Comme on voit deux courants qui se croisent sous l'onde.

L'une venait des mers; chant de gloire ! hymne heureux!
C'était la voix des flots qui se parlaient entre eux;
L'autre, qui s'élevait de la terre où nous sommes,
Était triste; c'était le murmure des hommes;
Et dans ce grand concert, qui chantait jour et nuit,
Chaque onde avait sa voix et chaque homme son bruit.

Or, comme je l'ai dit, l'océan magnifique
Épandait une voix joyeuse et pacifique,
Chantait comme la harpe aux temples de Sion,
Et louait la beauté de la création.
Sa clameur, qu'emportaient la brise et la rafale,
Incessamment vers Dieu montait plus triomphale,
Et chacun de ses flots que Dieu seul peut dompter,
Quand l'autre avait fini, se levait pour chanter.
Comme ce grand lion dont Daniel fut l'hôtel,
L'océan par moments abaissait sa voix haute;
Et moi je croyais voir, vers le couchant en feu,
Sous sa crinière d'or passer la main de Dieu.

Pendant, à côté de l'auguste fanfare,
L'autre voix, comme un cri de coursier qui s'effare,
Comme le gond rouillé d'une porte d'enfer,
Comme l'archet d'airain sur la lyre de fer,
Grinçait; et pleurs, et cris, l'injure, l'anathème,
Refus du viatique et refus du baptême,
Et malédiction, et blasphème, et clameur;
Dans le flot tournoyant de l'humaine rumeur
Passaient, comme le soir on voit dans les vallées
De noirs oiseaux de nuit qui s'en vont par volées.
Qu'était-ce que ce bruit dont mille échos vibraient?

Hélas ! c'était la terre et l'homme qui pleuraient.

Frère ! de ces deux voix étranges, inouïes,
Sans cesse renaissant, sans cesse évanouies,
Qu'écoute l'Éternel durant l'éternité,
L'une disait: NATURE! et l'autre: HUMANITÉ!

Alors je méditai; car mon esprit fidèle,
Hélas! n'avait jamais déployé plus grande aile;
Dans mon ombre jamais n'avait lui tant de jour;
Et je rêvai longtemps, contemplant tour à tour,
Après l'abîme obscur que me cachait la lame,
L'autre abîme sans fond qui s'ouvrait dans mon âme.
Et je me demandai pourquoi l'on est ici,
Quel peut être après tout le but de tout ceci,
Que fait l'âme, lequel vaut mieux d'être ou de vivre,
Et pourquoi le Seigneur, qui seul lit à son livre,
Mêle éternellement dans un fatal hymen
Le chant de la nature au cri du genre humain?¹³⁴⁵

¹³⁴⁵ V. Hugo (1838: 51-56).

Poema dedicado ao motivo noturno de *Le porche du mystère de la deuxième vertu*.

Charles Péguy

Les nuits se suivent et se tiennent et pour l'enfant les nuits sont continues et elles sont le
fond de son être même.
C'est là qu'il retombe. Elles sont le fond même de sa vie.
Elles sont son être même. La nuit est l'endroit, la nuit est l'être où il se baigne, où il se nourrit, où il
se crée, où il se fait.
Où il fait son être.
Où il se refait.
La nuit est l'endroit, la nuit est l'être où il se repose, où il se retire, où il se recueille.
Où il rentre. Et il en sort frais. La nuit est ma plus belle création.
Or pourquoi l'homme n'en use-t-il pas. On me dit qu'il y a des hommes qui ne dorment pas la nuit.
La nuit est pour les enfants et pour ma jeune
Espérance ce qu'elle est réellement. Ce sont les enfants qui voient et qui savent. C'est ma jeune
espérance
Qui voit et qui sait. Ce que c'est l'être.
Ce que c'est que cet être la nuit. C'est la nuit qui est continue.
Les enfants savent très bien. Les enfants voient très bien.
Et ce sont les jours qui sont discontinus. Ce sont les jours qui percent, qui rompent la nuit
Et nullement les nuits qui interrompent le jour.
C'est le jour qui fait du bruit à la nuit.
Autrement elle dormirait.
Et la solitude, et le silence de la nuit est si beau et si grand
Qu'il entoure, qu'il cerne, qu'il ensevelit les jours mêmes.
Qu'il fait une bourdure auguste aux agitations des jours.
Les enfants ont raison, ma petite Espérance a raison. Toutes les nuits ensemble
Se rejoignent, se joignent comme une belle ronde, comme une belle danse
De nuits qui se tiennent par la main et les maigres jours
Ne font qu'une procession qui ne se tient pas par la main.
Les enfants ont raison, ma petite Espérance a raison. Les nuits toutes ensemble
Se rejoignent, se joignent par dessus les bords des jours, se tendent la main
Par dessus les jours, font une chaîne et plus qu'une chaîne,
Une ronde, une danse, les nuits se prennent la main
Par dessus le jour, du matin au soir
Du bord du matin à celui du soir, se penchant l'une vers l'autre.
Celle qui descend du jour précédent se penche en arrière
Celle qui monte

Du jour suivant
Se penche en avant
Et les deux se joignent, joignent leurs mains,
Joignent leur silence et leur ombre
Et leur piété et leur auguste solitude
Par dessus les bords difficiles
Par dessus les bords du laborieux jour.
Et toutes ensembles, ainsi se tenant la main,
Débordant par dessus les bords, les poignets liées
Aux poignets toutes les nuits l'une après l'autre
Ensemble forment la nuit et les jours l'un après l'autre
Ensemble ne forment pas le jours. Car il ne sont jamais que de maigres jours
Qui se donnent pas la main. Or de même que la vie
Terrestre
En grand (si je puis dire) n'est qu'un passage entre deux bords
Une ouverture entre la nuit d'avant et la nuit d'après
Un jour
Entre la nuit de ténèbres et la nuit de lumière
Ainsi en petit chaque jour n'est qu'une ouverture.
Un jour.
Non pas seulement entre la nuit d'avant et la nuit d'après.
Entre les deux bords.
Mais comme les enfants voient, comme les enfants le sentent, et ma jeune Espérance, comme les
enfants le savent,
Dans la nuit, dans un seule et même,
Dans la seule et même nuit
Où se retrempe l'être.
En plein dans la nuit.
C'est la nuit qui est continue, où se retrempe l'être, c'est la nuit qui fait un long tissu continu,
Un tissu continu sans fin où les jours ne sont que des jours.
Ne s'ouvrent que comme des jours.
C'est-à-dire comme des trous, dans une étoffe où il y a des jours.
Dans une étoffe, dans un tissu ajouré.
C'est la nuit qui est ma grande muraille noire
Où les jours ne s'ouvrent que comme des fenêtres
D'une inquiète et d'une vacillante
Et peut-être d'une fausse lumière.
Où les jours ne s'ouvrent que comme des jours.
Où les jours ne s'ouvrent que comme des lucarnes.
Car il ne faut point dire que la chaîne des temps

Serait une chaîne sans fin
Où la maille suit la maille, où le chaînon suit le chaînon,
Où les jours et les nuits se suivraient égaux dans une même chaîne.
Un chaînon blanc, un chaînon noir, la nuit accrochant le jour, le jour accrochant la nuit.
Mais ils ne sont point égaux, ils n'ont point la même dignité dans cette chaîne.
C'est la nuit qui est continue. C'est la nuit qui est le tissu
Du temps, la réserve d'être
Et le jour n'ouvre là dessus que par de méchantes fenêtres et des poternes.
C'est le jour qui rompt et le jour n'ouvre là dessus
Que par de pauvres jours
De souffrance. C'est le jour qui crève et les jours sont comme des îles dans la mer.
Comme des îles interrompues qui interrompent la mer.
Mais la mer est continue et ce sont les îles qui ont tort.
Ainsi ce sont les jours qui ont tort et interrompus ils interrompent la nuit.
Mais ils ont beau faire et eux-mêmes
Ils se baignent dans la nuit.
Comme la mer est la réserve d'eau ainsi la nuit est la réserve d'être.
C'est le temps que je me suis réservé. Tous ces jours fiévreux ont beau faire.
Comme en pleine mer, en plein dans la nuit ils baignent en pleine nuit.
Ce sont eux qui sont dispersés, ce sont eux qui sont brisés.
Les jours sont des Sporades et la nuit est la pleine mer
Où naviguait saint Paul
Et le bord qui descend de la nuit vers le jour
Est toujours un bord qui monte
Un bord abrupt et le bord qui remonte du jour vers la nuit
Est toujours un bord qui descend. Dans la pleine nuit. O nuit, ma plus belle invention, ma création
auguste entre toutes.
Ma plus belle créature. Créature de la plus grande Espérance.
Qui donnes le plus de matière à l'Espérance.
Qui es l'instrument, qui es la matière même et la résidence de l'Espérance.
Et aussi, (et ainsi), au fond créature de la plus grande Charité.
Car c'est toi qui berces toute la Création
Dans un Sommeil réparateur.
Comme on couche un enfant dans son petit lit,
Comme sa mère le couche et comme sa mère le borde
Et l'embrasse (Elle n'a pas peur de le réveiller.
Il dort tellement bien).
Comme sa mère le borde et rit et le baise au front
En s'amusant.
Et lui aussi rit, lui rit en réponse en dormant.

Ainsi, ô nuit, mère aux yeux noirs, mère universelle,
Non plus seulement mère des enfants (c'est si facile)
Mais mère des hommes mêmes et des femmes, ce qui est si difficile,
C'est toi, nuit, qui couches et fais coucher toute la Création
Dans un lit de quelques heures.
(En attendant.) Dans un lit de quelques heures
Image, faible image, et promesse et avant réalisation du lit de toutes les heures.
Réalisation anticipée. Promesse tenue d'avance
En attendant le lit de toutes les heures.
Où moi, le Père, je coucherai ma création.
O Nuit, tu es la nuit. Et tous ces jours ensemble
Ne sont jamais le jours, ils ne sont jamais que des jours
Semés. Ces jours ne sont jamais que des clartés.
Douteuses, et toi, la nuit, tu es ma grande lumière sombre.
Je m'applaudis d'avoir fait la nuit. Les jours sont des îlots et des îles
Qui percent et qui crèvent la mer.
Mais il faut bien qu'ils reposent dans la mer profonde.
Ils sont bien forcés.
Ainsi vous autres jours vous êtes bien forcés.
Il faut bien que vous reposiez dans la profonde nuit.
Et toi nuit tu es la mer profonde
Où naviguait saint Paul, non plus ce petit lac de Tibériade.
Tous ces jours ne sont jamais que des membres
Démembrés. Ce sont les jours qui émergent, mais il faut bien qu'ils soient assis dans la pleine eau.
Dans la nuit pleine. Nuit ma plus belle invention c'est toi qui calmes, c'est toi qui apaises, c'est toi
qui fait reposer
Les membres endoloris
Tout démanchés du travail du jour.
C'est toi qui calmes, c'est toi qui apaises, c'est toi qui fais reposer
Les cœurs endoloris
Les corps meurtris, les membres meurtris du labeur, les cœurs meurtris du labeur
Et de la peine et du souci quotidien.
O Nuit, ô ma fille la Nuit, la plus religieuse de mes filles
La plus pieuse.
De mes filles, de mes créatures la plus dans mes mains,
la plus abandonnée.
Tu me glorifies dans le Sommeil encore plus que ton Frère le Jour ne me glorifie dans le
Travail.
Car l'homme dans le travail ne me glorifie que par son travail.
Et dans le sommeil c'est moi qui me glorifie moi-même par l'abandonnement de l'homme.

Et c'est plus sûr, je sais mieux m'y prendre.
Nuit tu es pour l'homme une nourriture plus nourrissante que le pain et le vin.
Car celui qui mange et boit, s'il ne dort pas, sa nourriture ne lui profite pas.
Et lui aigrit, et lui tourne sur le coeur.
Mais s'il dort le pain et le vin deviennent sa chair et son sang.
Pour travailler. Pour prier. Pour dormir.
Nuit tu es la seule qui panses les blessures.
Les coeurs endoloris. Tout démanchés. Tout démembrés.
O ma fille aux yeux noirs, la seule de mes filles qui sois, qui puisses te dire ma complice.
Qui sois complice avec moi, car toi et moi, moi par toi
Ensemble nous faisons tomber l'homme dans le piège de mes bras
Et nous le prenons un peu par une surprise.
Mais on le prend comme on peut. Si quelqu'un le sait, c'est moi.
Nuit tu es une belle invention
De ma sagesse.
Nuit ô ma fille la Nuit ô ma fille silencieuse
Au puits de Rébecca, au puits de la Samaritaine
C'est toi qui puises l'eau la plus profonde
Dans les puits le plus profond
O nuit qui berces toutes les créatures
Dans un sommeil réparateur.
O nuit qui laves toutes les blessures
Dans la seule eau fraîche et dans la seule eau profonde
Au puits de Rébecca tirée du puits le plus profond.
Amie des enfants, amie et soeur de la jeune Espérance
O nuit qui panses toutes les blessures
Au puits de la Samaritaine toi qui tires du puits le plus profond
La prière la plus profonde.
O nuit, ô ma fille la Nuit, toi qui sais te taire, ô ma fille au beau manteau.
Toi qui verses le repos et l'oubli. Toi qui verses le baume, et le silence, et l'ombre
O ma Nuit étoilée je t'ai créée la première.
Toi qui endors, toi qui ensevelis déjà dans une Ombre éternelle
Toutes les créatures
Les plus inquiètes, le cheval fougueux, la fourmi laborieuse,
Et l'homme ce monstre d'inquiétude.
Nuit qui réussis à endormir l'homme
Ce puits d'inquiétude.
A lui seul plus inquiet que toute la création ensemble.
L'homme, ce puits d'inquiétude.
Comme tu endors l'eau du puits.

O ma nuit à la grande robe
Qui prends les enfants et la jeune Espérance
Dans le pli de ta robe
Mais les hommes ne se laissent pas faire.
O ma belle nuit je t'ai créée la première.
Et presque avant la première
Silencieuse aux long voiles
Toi par qui descend sur terre un avant-goût
Toi qui répand de tes mains, toi qui verses sur terre
Une première paix
 Avant-coureur de la paix éternelle.
Un premier repos
 Avant-coureur du repos éternel.
Un premier baume, si frais, une première béatitude
 Avant-coureur de la béatitude éternelle.
Toi qui apaises, toi qui embaumes, toi qui consoles.
Toi qui bandes les blessures et les membre meurtris.
Toi qui endors les coeurs, toi qui endors les corps
Les coeurs endoloris, les corps endoloris,
Courbaturés,
Les membres rompus, les reins brisés
De fatigue, de soucis, des inquiétudes
Mortelles,
Des peines,
Toi qui verses le baume aux gorges déchirées d'amertume
Si frais
O ma fille au grand coeur je t'ai créée la première
Presque avant la première, ma fille au sein immense
Et je savais bien ce que je faisais.
Je savais peut-être ce que je faisais.
Toi qui couches l'enfant au bras de sa mère
L'enfant tout éclairé d'une ombre de sommeil
Tout riant en dedans, tout riant secret d'une confiance
 en sa mère.
Et en moi,
Tout riant secret d'un pli des lèvres sérieux
Toi qui couches l'enfant tout en dedans gonflé, débordant d'innocence
Et de confiance
Au bras de sa mère.
Toi qui couchais l'enfant Jésus tous les soirs

Au bras de la Très Sainte et de l'Immaculée.
Toi qui es la soeur tourière de l'espérance.
O ma fille entre toutes première. Toi qui réussis même,
Toi qui réussis quelquefois
Toi qui couches l'homme au bras de ma Providence
Maternelle
O ma fille *étincelante et sombre* je te salue
Toi qui ré pares, toi qui nourris, toi qui reposes
O silence de l'ombre
Un tel silence régnait avant la création de l'inquiétude.
Avant le commencement du règne de l'inquiétude.
Un tel silence régnera, mais un silence de lumière
Quand toute cette inquiétude sera consommée,
Quand toute cette inquiétude sera épuisée.
Quand ils auront tiré toute l'eau du puits.
Après la consommation, après l'épuisement de toute cette inquiétude
D'homme.
Ainsi ma fille tu es ancienne et tu es en retard
Car dans ce règne d'inquiétude tu rappelles, tu commé mores, tu rétablis presque,
Tu fais presque recommencer la Quiétude antérieure
Mais aussi ma fille étoilée, ma fille au manteau sombre,
tu es très en avance, tu es très précoce.
Car tu annonces, car tu représentes, car tu fais presque commencer d'avance tous les soirs
Ma grande Quiétude de lumière
Éternelle.
Nuit tu es sainte, Nuit tu es grande, Nuit tu es belle.
Nuit au grand manteau.
Nuit je t'aime et je te salue et je te glorifie et tu es ma grande fille et ma créature.
O belle nuit, nuit au grand manteau, ma fille au manteau étoilé
Tu me rappelles, à moi-même tu me rappelles ce grand silence qu'il y avait
Avant que j'eusse ouvert les écluses d'ingratitude.
Et tu m'annonces, à moi-même tu m'annonces ce grand silence qu'il y aura
Quand je les aurai fermées.
O douce, ô grande, ô sainte, ô belle nuit, peut-être la plus sainte de mes filles, nuit à la grande
robe, à la robe étoilée
Tu me rappelles ce grand silence qu'il y avait dans le monde
Avant le commencement du règne de l'homme.
Tu m'annonces ce grand silence qu'il y aura
Après la fin du règne de l'homme, quand j'aurai repris mon sceptre.
Et j'y pense quelquefois d'avance, car cet homme fait vraiment beaucoup de bruit.

Mais surtout, Nuit, tu me rappelles cette nuit.
Et je me la rappellerai éternellement.
La neuvième heure avait sonné. C'était dans le pays de mon peuple d'Israël.
Tout était consommé. Cette énorme aventure.
Depuis la sixième heure il y avait eu des ténèbres sur tout le pays, jusqu'à la neuvième heure.
Tout était consommé. Ne parlons plus de cela. Ça me fait mal.
Cette incroyable descente de mon fils parmi les hommes.
Chez les hommes.
Pour ce qu'ils en ont fait.
Ces trente ans qu'il fut charpentier chez les hommes.
Ces trois ans qu'il fut une sorte de prédicateur chez les hommes.
Un prêtre.
Ces trois jours où il fut une victime chez les hommes.
Parmi les hommes morts.
Ces siècles et ces siècles où il est une hostie chez les hommes.
Tout était consommé, cette incroyable aventure
Par laquelle, moi, Dieu, j'ai les bras liés pour mon éternité.
Cette aventure par laquelle mon Fils m'a lié les bras.
Pour éternellement liant les bras de ma justice, pour éternellement déliant les bras de ma
miséricorde.
Et contre ma justice inventant une justice même.
Une justice d'amour. Une justice d'Espérance. Tout était consommé.
Ce qu'il fallait. Comme il avait fallu. Comme mes prophètes l'avaient annoncé. Le voile du temple
s'était déchiré en deux, depuis le haut jusqu'en bas.
La terre avait tremblé; des rochers s'étaient fendus.
Des sépulcres s'étaient ouverts, et plusieurs corps des saints qui étaient morts étaient ressuscités.
Et environ la neuvième heure mon Fils avait poussé
Le cri qui ne s'effacera point. Tout était consommé. Les soldats s'en étaient retournés dans leurs
casernes.
Riant et plaisantant parce que c'était un service de fini.
Un tour de garde qu'ils ne prendraient plus.
Seul un centenaire demeurait, et quelques hommes.
Un tout petit poste pour garder ce gibet sans importance.
La potence où mon Fils pendait.
Seules quelques femmes étaient demeurées.
La Mère était là.
Et peut-être aussi quelques disciples, et encore on n'en est pas bien sûr.
Or tout homme a le droit d'ensevelir son fils.
Tout homme a le droit d'ensevelir son fils.
Tout homme sur terre, s'il a ce grand malheur

De ne pas être mort avant son fils. Et moi seul, moi Dieu,
Les bras liés par cette aventure,
Moi seul à cette minute père après tant de pères,
Moi seul je ne pouvais pas ensevelir mon fils.
C'est alors, ô nuit, que tu vins.
O ma fille chère entre toutes et je le vois encore et je verrai cela dans mon éternité
C'est alors ô Nuit que tu vins et dans un grand linceul tu ensevelis
Le Centenier et ses hommes romains,
La Vierge et les saintes femmes,
Et cette montagne, et cette vallée, sur qui le soir descendait,
Et mon peuple d'Israël et les pécheurs et ensemble celui qui mourait, qui était mort pour eux

Et les hommes de Joseph d'Arimathée qui déjà s'approchaient

Portant le linceul blanc.¹³⁴⁶

¹³⁴⁶ Péguy (1954: 219-234).

The origin of the harp
Thomas Moore (1779-1852)

Tis believed that this harp, that I wake now for thee
Was a siren of old, who sung under the sea;
And who often at eve through the bright waters roved,
To meet on the green shore a youth whom she loved.

But she loved him in vain, for he left her to weep,
And in tears all the night her gold ringlets to steep,
Till Heav'n look'd with pity on true-love so warm,
And changed to this soft harp the sea-maiden' form.

Still her bosom rose fair – still her cheeks smiled the same –
While her sea-beauties gracefully curl'd round the frame;
And her hair, shedding tear-drops from all its bright rings,
Fell over her right arm, to make the gold strings!

Hence it came that this soft harp so long hath been known
To mingle love's language with sorrow's soft tone;
Till thou didst divide them, and teach the fond lay
To be love when I'm near thee, and grief when away.¹³⁴⁷

¹³⁴⁷ T. Moore (1821: 76-77).

Anexo II: Quadros e diagrama

Quadro I

Distinção entre o “indizível” e o “inefável” segundo Vladimir Jankélévitch

INEFÁVEL	INDIZÍVEL
<i>áphaton</i> (inexprimível positivo)	<i>arréton</i> (inexprimível negativo)
“Generosidade inspiradora”	“Aridez esterilizante”
“Poetiza e fertiliza” (poético)	“Petrifica e estupefaz” (apoético)
Momento da inspiração	Momento da expiração
Fecundidade (“generosidade inspiradora”), plenitude de sentido	Esterilidade (“aridez esterilizante”)
“Profundidade transparente”, experiência transdiscursiva vivenciável	“Muralha do nada”, âmbito do não experimentável
Encantamento (<i>enchantement</i>), mistério, charme	Encantação (<i>incantation</i>), feitiço (<i>envoûtement</i>), magia, sortilégio
Douta nesciência	Ignorância sem esperança
Experiência única (semelfativa), mas passível de aproximações (“entrevisão”) por nuances, analogias e alusões, passível de ser intuída	Evento único, mas tautegórico e adialético, sem analogias possíveis, nada sugere, não intuível
Permite tratamento filosófico, ainda que tangencial	Adialético, tratamento periférico nada acrescenta, meramente anedótico
Necessidade de transmissão	Não há nada a ser transmitido (não se vive e não se comunica)
Inexaurível, “infinitamente expressivo”	Absolutamente inexpressivo
Ex.: música, amor, mistério de Deus	Ex. máximo: morte

Quadro II

Modelos de apreensão de mundo, segundo V. Jankélévitch

MODELO “MERIDIANO”	MODELO NOTURNO
Ênfase óptica e espacial	Ênfase auditiva (e olfativa) e temporal
Visão: órgão da previsão, da vigilância e da verificação	Audição: ambiguidade, dúvida
Coexistência de todas as presenças, visão sinóptica	Imanência da sucessão
Demarcação, compartimentação	Diluição das fronteiras (união, fusão, confusão)
Imobilidade, estaticidade	Inserção no devir, “difluência”
Esfera da univocidade, da clareza meridiana	Esfera da ambiguidade, das sombras e subentendidos
Clarividência	Vidência
Posição do espectador	Posição do ator, do ouvinte
“ <i>Silentium meridianum</i> ”, “silêncio estático e atemorizante”, “silêncio opressor”	Silêncio que suprime o barulho relativo à banalidade da existência prosaica, silêncio que convida à audição e provoca ressonâncias
Implicação estética: relacionado à forma e ao belo (<i>forma formosa</i>)	Implicação estética: relacionado ao indeterminado, ao impreciso, ao encanto (<i>charme</i>)
Implicação epistemológica e ontológica: relacionado ao que pode ser classificado, definido, circunscrito, localizado	implicação epistemológica e ontológica: relacionado ao impalpável, ao não localizável, ao que só poderia ser “roçado” (<i>effleuré</i>)
Emprego do logos demonstrativo e do método afirmativo	Emprego de antíteses, oximoros e do método negativo (apofático)
Domínio do sentido (estrito)	Domínio do que não se limita ao logos, seja ele o “sentido do sentido”, o <i>charme</i> , o <i>je-ne-sais-quoi</i> , o inefável
Regido pelo princípio da não contradição, pelo princípio do terceiro excluído	Superação das disjunções (<i>coincidentia oppositorum</i>)
Implicação teológica: relacionado a um Deus manifesto	Implicação teológica: relacionado ao <i>Deus absconditus</i> ou a um Deus parcialmente manifesto ou escondido (<i>fere absconditus</i> , ao Cristo que se revela ao desaparecer no episódio dos discípulos de Emaús)

Quadro III

Horas do dia x Horas da noite

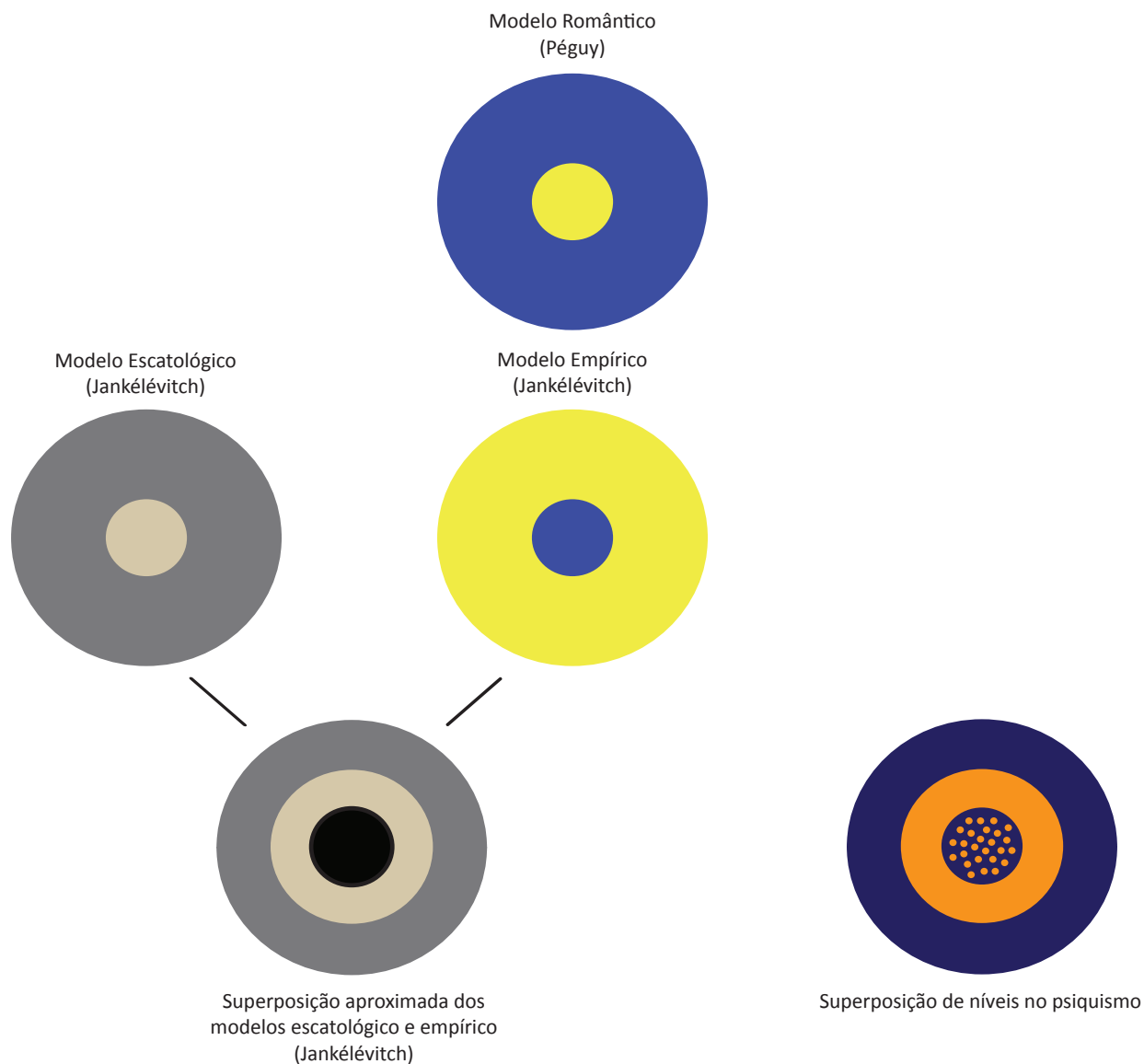
HORAS DO DIA	HORAS DA NOITE
Esfera prosaica	Esfera poética;
“Teatro da história”	“Reino do destino”
“O trabalho e os dias”	“O sonho e as noites”
Atividades: realização de deveres, ocupações, negociações, tarefas intramundanas	Atividades: meditação, sonhos, encontro amoroso, empreendimentos marginais (clandestinos)
Mundo do trabalho, da lucidez, da empiria	Lazer, “estados líricos” e oníricos
Atitude: seriedade, sobriedade	Atitude: introspecção, embriaguez
Preocupações	Prazer
Seguimento de normas	Quebra de normas e hierarquias
Consecução de obras positivas	Realizações esfumadas, pouco concretas
Verdade do meio-dia: fenomênica, verificável, racional	Verdade da meia-noite: noumênica, equívoca, lírica
Efeito: desencanto	Efeito: encanto (<i>charme</i>)






Quadro IV




Oposições presentes na cosmovisão dualista que sustenta a desconfiança em relação à música e à noite

Dia (luz)	Noite (sombras, escuridão)
Palavra (logos)	Música
Masculino	Feminino
Atividade	Passividade
Racionalidade	Sensualidade
Univocidade	Ambiguidade
Homogeneidade, unidade	Heterogeneidade, multiplicidade
Modo de operação: convencer	Modo de operação: persuadir, seduzir

A RELAÇÃO MAR/ILHA APLICADA ÀS OPOSIÇÕES noite/dia, som/silêncio, poético/prosaico, consciente/inconsciente (capítulos II.6 e II.7)



-  Noite, experiência poético-musical, silêncio "relativo"
-  Dia, experiência prosaica, ruído
-  Noite, silêncio, vazio
-  Música, ruído, "conquistas" humanas
-  Segundo silêncio

-  Substrato inconsciente
-  Superfície consciente
-  Irrupção do inconsciente

Anexo III: Relação de obras musicais com títulos, ambientações ou temas noturnos¹

- Canções sefardis: *Era escuro como la medianoche*; *Durme, durme, hermosa doncella*
- Cancioneiro de Uppsala ou Cancioneiro do Duque de Calábria (séc. XVI): *Si la noche haze oscura* (Villancico a três voces, Francisco Guerrero, 1528-1599), *Estas noches a tan largas* (Villancico a quatro voces), *Ay luna que reluzes* (Villancico a quatro voces), *No la devemos dormir*, dedicada à Noite de Natal (Villancico a quatro voces, Bartolomeu Cárceres)
- Clément Janequin (c. 1485-1558): *Toutes les nuictz* (*chanson*)
- Orlando de Lassus (c. 1532-1594): *Nuict froide et sombre* (*chanson*)
- Henry Purcell (1659-1695): *The Fairy Queen* (segundo ato)
- Jean Philippe Rameau (1683-1764)/Paul Pierné (1874-1952): *Hymne à la Nuit* (peça coral sobre melodia de *Hyppolyte et Aricie*)
- J. S. Bach (1685-1750): *Paixão segundo São Mateus* (nº 74 e 77); Cantatas BWV 194 e BWV 176 (a segunda baseada no encontro noturno de Nicodemos com Cristo)
- Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): *Abendempfindung* (Lied)
- John Field (1782-1837): *18 Noturnos para piano*
- Camille Pleyel (1788-1855): *Nocturne à la Field* (piano)
- Franz Schubert (1797-1828): *Nachtgesang*; *Erkönig*; *Die junge Nonne*; *Nacht und Träume*; *Nachthelle*; *Nachtviolen*; *Nachthymne*; *Wandrer's Nachtlied II D 768*; *An die Mond* (2 versões: D 259, D 296); *Die Nacht* (Lieder)
- Adolphe Adam (1803-1856): *Giselle*, ato II
- Hector Berlioz (1803-1869): *Les nuits d'été* (ciclo de canções), *Nocturne à deux voix* (*chanson*); "Nuit de Sabbat", finale da *Sinfonia Fantástica*
- Mikhail Glinka, M. I. (1804-1857): ***Séparation* (Noturno em fá menor para piano); *Abertura espanhola nº 2: Noite de verão em Madri* (orquestra); canções: *Noch' osennjaja*, *Nochnoj smotr*, *Nochnoj zefir* (de *Ispanskij romans*) (canções)**
- Felix Mendelssohn-Bartoldy (1809-1847): "Noturno", de *Sonho de uma noite de verão*; *Nachtfahrt*; *Nachtlied*, *Die Sterne schau'n in stiller Nacht*; *Mein Herz ist wie die dunkle Nacht* (Lieder)
- Robert Schumann (1810-1856): ***Phantasiestücke, Op. 12, nº 1 y 4* ("Des Abends" e "In der Nacht"); *Nachtstücke, Op. 23* (piano); *Abendlied*, Op. 107, nº 6, *Abendlied*, Op. 85, nº 12; *In der Nacht*, Op. 74, nº 4** (ciclo *Spanisches*)

¹ Em negrito destacamos algumas das peças noturnas que figuram nas obras de V. Jankélévitch consultadas ao longo desta pesquisa.

- Liederspiel*); *Nachtlied* Op. 96, nº 1; *Singet nicht in Trauertönen*, Op. 98 a, nº 7 (Lieder); *Nachtlied*, Op. 108 (coro e orquestra)
- Friedrich Chopin (1810-1849): **21 Noturnos para piano**
 - Franz Liszt (1811-1886): *Hymnes à la nuit*; *La notte*; *En rêve*; *Nocturne sur le chant montagnard*, *Les cloches de Genève* (nocturne); **Estudo transcendental nº 11, “Harmonies du soir”**; **3 Rêves d’amour (Nocturnes)** (piano)
 - Antoine François Marmontel (1816-1898): Nocturne nº 1, Op. 10 ; Nocturne nº 2, Op. 11; Nocturne Elegant, Op. 22 ; Speranza, Nocturne, Op. 48; Nuit d’Asie, Nocturne, Op. 81 (piano)
 - Theodor Kullak (1818-1882): *Notturmo*, Op. 35
 - Jacques Offenbach (1819-1880): “Barcarola” (dueto de *Contos de Hoffmann*)
 - César Franck (1822-1890): *Nocturne* (chanson)
 - Alexander Borodin (1833-1887): **Quarteto de cordas nº 2, em ré maior, 3º movimento: “Notturmo”**; *Petite suite para piano*: Serenata e Noturno
 - Johannes Brahms (1833-1897): *Lieder: Nacht liegt auf den fremden Wegen*; *Nächtens*; *Nachtfahrt*; *Nachtgesang*; *Mondnacht*; *Der Tod, das ist die kühle Nacht*
 - Camille Saint-Saëns (1835-1921): *Nocturne* (chanson), *La nuit*, **Nuit persane**; *Calme des nuits* (coro), *Danse macabre* (orquestra)
 - Mili Alexeyevitch Balakirev (1837-1910): Noturnos para piano (**Noturno nº 2**)
 - George Bizet (1838-1875): *Noturno em ré maior para piano*; *Carmen Suíte nº 2*, 3º movimento (“Nocturne”), transcrição de Ernest Guiraud (orquestra)
 - Max Bruch (1838-1920): 8 peças para clarinete, viola e piano, Op. 83 (*Nachtgesang*); *Nachtlied*, Op. 6, nº 4 (2 sopranos, contralto, piano)
 - Modest Mussorgsky (1839-1881): Poemas sinfônicos: **Noite no Monte Calvo**; *Noite no Monte Triglav*
 - Piotr Illitch Tchaikowsky (1840-1893): *Noturno Op. 10, nº 1*, para piano; *Noturno Op. 19, nº 4*, para piano (transcrito para violoncelo e pequena orquestra pelo próprio autor)
 - Antonin Leopold Dvořák (1841-1904): “Song to the moon” (*Russalka*); *Noturno Májová noc* e *Noturno para cordas en si mayor*
 - Arrigo Boito (1842-1918): “L’altra notte in fondo al mare”, da ópera *Mefistófele*, ato III
 - Jules Massenet (1842-1912): *Nuit d’Espagne*, *La nuit*, *Nocturne (mélodies)*; *Nocturne*, de la Suíte orquestral nº 1
 - Edvard Grieg (1843-1907): *Noturno em dó maior*, Op. 54, nº 4 (piano)
 - Nikolay Andreyevitch Rimsky-Korsakov (1844-1908): *Noturno em ré menor*; **A noite de maio** e **A noite de Natal**; *Nocturne de Pan Voyoveda* (óperas)
 - Émile Paladilhe, Emile (1844-1926): *Sérénité de la nuit* (mélodie)
 - Gabriel Fauré (1845-1924): **13 Noturnos para piano**; *Nocturne*, Op. 43, nº 2; **Claire de lune, Op. 46, nº 2**; **“La lune blanche luit dans les bois”, Op. 61 (La**

- bonne chanson, nº3); “La messagère” (Le jardin clos, nº 3); “Jardin nocturne”, Op. 113, nº 3; 1º Prelúdio; Le Secret; C’est l’extase, Soir, L’Horizon chimérique (mélodies); Djinnns (coro e piano); *Penélope (ópera), Noturno do segundo ato***
- Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913): *Nocturne pour piano* (das “Noites Orientais”, Op. 27)
 - Henri Duparc (1848-1933): *Nocturne (chanson); Aux étoiles, Poème Nocturne* (peça sinfônica, 1874)
 - Leopoldo Miguez (1850-1902): *Noturno, Op. 10*, em fá sustenido maior; *Noturno, Op. 20, nº 1*, em sol bemol maior
 - Vincent d’Indy (1851-1931): *Noturno, Op. 26*, para piano; *Clair de lune (mélodie)*
 - Henrique Oswald (1852-1931): *Dois Noturnos para piano, Op. 6* (nº 1, em lá bemol maior; nº 2, em ré maior); *Noturno, Op. 14, nº 5*
 - Ernest Chausson (1855-1899): *Nocturne (mélodie); Sérénade italienne (mélodie); La nuit* (dueto)
 - Sergei Liapunov (1859-1924): **“Nuit d’été” (Estudo de execução transcendental, Op. 11, nº 5) (piano)**
 - Hugo Wolff (1860-1903): “Nacht und Grab”, Op. 3, nº 1; **“Nachtzauber” (Eichendorff-Lieder, nº 8)**; Philine (primeira linha: *Singet nicht in Trauertönen*); Die Nacht (Lieder)
 - Gustav Mahler (1860-1911): “Um Mitternacht hab’ ich gewacht” (*Fünf Rückertlieder*); *A Canção da Terra*, nº 6 (canto e orquestra); 7ª Sinfonia, movimentos II e III, chamados “Nachtmusik”
 - Claude Debussy (1862-1918): **Trois Nocturnes (Nuages, Fêtes, Sirènes); Soirée dans Grenade; Iberia, II; Parfums de la nuit; “Parfums de la nuit (Ibéria II). Jeux, fin. Soirée dans Grenade, Sérénade interrompue, Terrasse des audiences du Clair de lune, Et la lune descend sur le temple qui fut (Images IIe série, 2), Pour que la nuit soit propice (Épigraphes antiques III). De Rêve, De soir fin (Proses lyriques, p. 27), Colloque sentimental (Verlaine, Fêtes galantes II, nº 3), Recueillement, Le balcon, Harmonies du soir (e o 4º Prelúdio), Khama, p. 13, Pelléas IV, p. 258. Le clair de lune de Nuremberg de la Boîte à joujoux, p. 31, et les quatre clairs de lune bergamasques: Pantomime, Clair de lune, Pierrot, Apparition. Suite bergamasque, III.”²; Nuit d’Etoiles; Clair de lune; Nuit sans fin (mélodies); Nocturne para piano (1892)**
 - Frederick Delius (1862-1934): *Two Pieces for Small Orchestra* (nº 2, “Summer Night on the River”)
 - Gabriel Pierné (1863-1937): *Sérénade* (mélodie); *Nocturne en forme de Valse*, Op. 40, nº 2 (piano solo)

² V. Jankélévitch (1949 : 76).

- Richard Strauss (1864-1949): *Sinfonia Alpina* – “Nuit; *Die Nacht, Notturmo, Nachtgang*, Op. 29, nº 3 (Lieder); *Quatro últimas canções*, nº 3, “Beim Schlafengehen”
- Alfred Bachelet (1864-1944): *Chère Nuit (mélodie)*
- Alberto Nepomuceno (1864-1920): *Noturno*, Op. 33, em si bemol menor; *1º Noturno para mão esquerda*, em dó maior; *2º Noturno para mão esquerda*, em sol maior
- Jean Sibelius (1865-1957): *Notturmo* Op. 51, nº 3, para violino e piano; *Cavalcada noturna e amanhecer* (1909), poema sinfônico
- Erik Satie (1866-1925): **5 Noturnos para piano**
- Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942): *Stemning*, Op. 11, nº 8, texto de J. P. Jacobsen (peça coral)
- Vítězslav Novák (1870-1949): *Songs of Winter Nights* para piano; ciclo de canções Op. 39 (**Nocni Nalady; Jasna noc**)
- Hugo Alfvén (1872-1960): *Aftonen*, texto de Hermann Säterberg (peça coral)
- Alexander Scriabin (1872-1915): *Poema noturno*, Op. 61; *Noturnos* Op. 5, nº 1 y 2; *Noturno para mão esquerda*, Op. 9, nº 1
- Ralph Vaughan Williams (1872-1958): songs: “Nocturne” (3 *Poemas de Walt Whitman*, nº 1); “Four Nights” (*Four Poems by Fredegond Shove*, nº 2); *Night*
- Sergei Rachmaninoff (1873-1943): *3 Noturnos para piano*; segundo movimento da *1ª Suíte para piano* (“The night... the Love...”, 1893), inspirado em poema de Lord Byron; movimento final das *Danças Sinfônicas*, inicialmente denominado “Noite”
- Max Reger (1873-1916): “Nachtlied”, op. 138 (*8 geistliche Gesänge*) no. 3 (1914). (coro a cappella)
- Joseph Jongen (1873-1952): **Op. 33 (díptico: oposição Clair de lune x Soleil à midi)**
- Charles Ives (1874-1954): *Central Park in the Dark* (obra sinfônica)
- Arnold Schönberg (1874-1951): *Noche transfigurada*; “Nacht” (Passacaglia), movimento 8 de *Pierrot Lunaire*, Op. 21
- Maurice Ravel (1875-1937): **“Prélude à la nuit” (Rhapsodie Espagnole para orquestra, 1º movimento), L’Enfant et les Sortilèges, 2ª parte ; Gaspard de la nuit; “Noctuelles”, Miroirs, nº 1**
- Manuel de Falla (1876-1946): ***El amor brujo, Noches en los jardines de España, El sombrero de tres picos, La vida breve* (I e fim)**
- Gabriel Dupont (1878-1914): ***La maison dans les dunes* (nº 8, “Le bruissement de la mer la nuit”)**
- Ottorino Respighi (1879-1936): *Notti, Notturmo* (canções); *Notturmo para piano*; “Notte Tropicale”, de *Impressioni Brasiliane* (obra sinfônica); “Notturmo”, de *La boutique fantasque* (nº 7)

- Béla Bartók (1881-1945): **“Klänge der Nacht”, da suíte *Im Freien* (nº 4)**; movimentos lentos dos *Concertos para piano nº 1 e 2* (1926/1931), *Sonata para dois pianos e percussão* (1937)
- Joseph Marx (1882-1964): *Nocturne* (canto e piano)
- Zoltán Kodály (1882-1967): *Esti dal* (melodia tradicional húngara, arranjo para coro)
- Anton Webern (1883-1945): *“Nachtgebet der Braut” (Drei Gedichte für Gesang und Klavier, nº 2)* (Lied)
- Alban Berg (1885-1935): *“Nacht” (Sieben Frühe Lieder, nº 1)*
- Heitor Villa-Lobos (1887-1959): *“Cair da Tarde” (Floresta do Amazonas, nº 13); Noite de luar; Hommage à Chopin, nº 1, “Nocturne”*
- Alexei Stanchinsky (1888-1914): *Noturno em mi maior para piano* (1907)
- Lili Boulanger (1893-1918): *Nocturne para violino e piano* (1911)
- Jaime Ovalle (1894-1955): *Noturno, Op. 25*
- Paul Hindemith (1895-1963): *Nächtens übern kahlen Ange; “Nachtlied”, de Sete canções para soprano ou tenor com acompanhamento de piano, nº 1* Carl Orff (1895-1982): *Nacht* (Lied)
- Dinorá Gontijo de Carvalho (1895-1980): *Noturno* (piano); *Noite de São Paulo* (voz e piano)
- Lorenzo Fernandez (1897-1948): *Noturno, Op. 3* (piano); *Dentro da noite; Noite de junho; Noite cheia de estrelas* (canções)
- Francisco Mignone (1897-1986): *Noturno Barcarola* (piano); *Noche clara y estrellada* (voz e piano)
- Francis Poulenc (1899-1963): *8 Noturnos para piano; Nous avons fait la nuit (chanson)*
- Alexandre Tansman (1897-1986): *4 Noturnos para piano*
- João de Souza Lima (1898-1984): *Peças românticas nº 1, “Noturno”*
- Aaron Copland (1900-1990): *Night Thoughts* (piano solo)
- Helza Camêu (1903-1995): *Noitinha* (voz e piano)
- Waldemar Henrique (1905-1995): *Noite de São João* (voz e piano)
- Radamés Gnattali (1906-1988): *Noturno para piano; Noturno e Choro para violino e orquestra de cordas*
- Samuel Barber (1910-1981): *Nocturne* (song); *Sure on this shining night, Op. 13* (Quatro canções para canto e piano), nº 3
- Benjamin Britten (1913-1976): *Nocturne* (“The splendour falls on castle walls”); *Nocturne* (“Now through night’s caressing grip”); *Nuit de juin* (canções); *Nocturne for tenor solo, seven obbligato instruments and string orchestra; A Midsummer Night’s Dream* (opera)
- Mario Ruiz-Armengol (1914-2002): *Nocturno a Ponce* (piano solo)
- Henri Dutilleul (1916): *Timbres, Espaço, Movimento ou A Noite Estrelada* (1978), obra orquestral

- Alceu Bocchino (1918): *Noturno* (1935); *Pequeno noturno* (1936)
- Roger Calmel (1921-1998): *Nuits* (peça coral)
- Iannis Xenakis (1922-2001): *Nuits* (coro a cappella)
- György Ligeti (1923-2006): *Éjszaka és Reggel* (Noite e manhã) (peça coral); *Metamorfoses noturnas* (quarteto de cordas)
- Carlisle Floyd (1926): *Ain't it a pretty night?* (ária para soprano da ópera *Susannah*)
- Einojuhani Rautavaara (1928): *Noturno para violino e piano*
- George Crumb (1929): *Quatro noturnos para violino e piano*; *Apparition - Elegiac Songs and Vocalises on Texts from Walt Whitman's When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, nº 1 e 6 ("The Night in Silence under Many a Star")
- José Antônio Rezende Almeida Prado (1943-2010): *14 Noturnos* (1985-1991), *Poesilúdios* (6-16) – *Poesilúdios*: nº 6 (Noites de Tóquio); nº 7 (Noites de São Paulo); nº 8 (Noites de Manhattan); nº 9 (Noites de Amsterdam); nº 10 (Noites de Madagascar); nº 11 (Noite de Solesmes); nº 12 (Noites de Iansã); nº 13 (Noites do deserto); nº 14 (Noites de Campinas); nº 15 (Noites de Málaga); nº 16 (As noites do centro da Terra);
- Salvatore Sciarrino (1947): *Che sai guardiano, della notte?* (clarinete concertante e pequena orquestra); *Clair de lune*, Op. 25 (piano e orquestra); *Allegoria della notte* (violino e orquestra); *Tre notturni brillanti* (viola); *Ai limite della notte* (viola; transcrição para violoncelo, 2ª versão); *Nox apud Orpheum* (dois órgãos e instrumentos); *Autoritratto nella notte* (orquestra); *La navigazione notturna* (para quatro pianos, fragmentos); *De la nuit, alla candida anima di Federico Chopin, da giovane* (para piano); *Notturni* nº3 e nº 4 (piano); *Due notturni crudeli* (para piano); *Libro notturno dele voce* (flauta e orquestra)
- Wolfgang Rihm (1952): *Sotto voce Notturmo* (piano e orquestra)
- Oiliam Lanna (1953): *Sortilégios da lua* (para orquestra de cordas); *Prelúdios ao anoitecer* (piano); *De Umbris* (para 2 fagotes e piano)
- Lowell Liebermann (1961): *11 Noturnos para piano* (1986-2010); *Sonata para piano nº 2*, Op. 10 ("Sonata Notturna"); *Night Songs para barítono e piano*, Op. 22 (1987); *On the Beach at Night*, Op. 78 (voz e piano); *Night Music para flauta, clarinete e piano*, Op. 109 (2009)
- Eric Whitacre (1970): *Water night* (peça coral)