

Vladimir Jankélévitch e o Não-sei-quê (Je-ne-sais-quoi)

Da utilização da categoria em sua obra às influências da teologia mística de São João da Cruz

Felipe Marçal Anunciação *

Resumo

Neste artigo, abordaremos o Não-sei-quê (*Je-ne-sais-quoi*) e o Quase-nada (*Presque-rien*) na filosofia jankélévitchiana. Apresentaremos como esta categoria na perspectiva de seu pensamento guia-nos em direção aos aspectos inesgotáveis e atmosféricos da totalidade da vida. A partir desta constatação, apresentaremos como Vladimir Jankélévitch coloca em dúvida o pensamento retórico musical como suficiente para explicar o prazer da fruição estético musical, colocando, *a priori*, a experiência do mistério inominável, compreensível através da experiência, mas impossível de traduzir em palavras, como a resposta mais aceitável quanto ao sentimento da escuta musical; sendo a busca pela simetria e outras técnicas composicionais vinculadas à percepção visual e as relações espaciais como inadequadas para a apreensão musical, por ser uma arte essencialmente temporal e auditiva. Desta forma, a música encantaria através da tensão criadora entre o decodificável musical, que consiste na matéria musical fisicamente audível e analisável, e o imponderável, este não-sei-quê que, de forma misteriosa, irradia um encanto imerecido que nos impossibilita

* Bacharel em Música pela UEMG, Mestre em Filosofia pela FAJE e Licenciando em História pelo Instituto Claretiano.

definições totalizantes. Em seguida, abordaremos a categoria do Não-sei-quê, oriunda da mística cristã. Para tal empreendimento, além da apresentação do pensamento do místico São João da Cruz, faremos uma comparação do pensamento do místico com a filosofia de Vladimir Jankélévitch. Para maior fundamentação de nossa interpretação, utilizaremos, além de citações de Jankélévitch, alguns fragmentos de Pseudo-Dionísio Areopagita, utilizaremos também dos escritos do padre francês Henri Bremond, que defendeu a tese de que a mística e a música são originárias do mesmo mistério noturno, sendo a mística ainda mais profunda e escura do que a música; pensamento este que muito influenciou Jankélévitch.

Palavras-chave: Não-sei-quê. Quase nada. Vladimir Jankélévitch. São João da Cruz. Música e Mística.

Abstract

In this article, we will address the Don't-Know-What (Je-ne-sais-quoi) and the Almost-Nothing (Presque-rien) in Jankélévitchian philosophy. We will present how this category in the perspective of his thinking guides us towards the inexhaustible and atmospheric aspects of the totality of life. Based on this observation, we will present how Vladimir Jankélévitch puts in doubt the rhetorical musical thought as sufficient to explain the pleasure of musical aesthetic enjoyment, placing, a priori, the experience of the unspeakable mystery, understandable through experience, but impossible to translate into words, as the most acceptable answer regarding the feeling of listening to music; the search for symmetry and other compositional techniques linked to visual perception and spatial relationships as inappropriate for musical apprehension, as it is an essentially temporal and auditory art. In this way, music would enchant through the creative tension between the decodable musical, which consists of the physically audible and analyzable musical material, and the imponderable, this not-knowing-what, in a mysterious way, radiates an undeserved charm that makes totalizing definitions impossible for us. Then, we will approach the category of I don't know what, derived from the Christian mystique. For such an undertaking, in addition to presenting the thought of the mystic São João da Cruz, we will make a comparison of the thought of the mystic with the philosophy of Vladimir Jankélévitch. For further reasons for our interpretation, we will use, in addition to quotations from Jankélévitch, some fragments of Pseudo-Dionísio Areopagita, we will also use the writings of the French priest Henri Bremond, who defended the thesis that mystique and music originate from the same night mystery, the mystic being even deeper and darker than the music; thought that greatly influenced Jankélévitch.

Keywords: Not-know-what. Almost-nothing. Vladimir Jankélévitch. São João da Cruz. Music and Mystic.

Introdução

O *je-ne-sais-quoi* é uma categoria muito importante na obra filosófica de Vladimir Jankélévitch (1903-1985). Ela simboliza a existência inquietante de algo a mais, que nenhuma teoria ou sistema é capaz de tocar. Este não-sei-quê, indiscernível pelas ferramentas da razão, inviabiliza a vitória das certezas e se torna um convite para um saber outro; um saber que o Areopagita chamava de douda ignorância: o não saber; o verdadeiro saber; o saber que os místicos conhecem; o saber que mostra a pequenez da inteligência racionalista.

O não-sei-quê se faz tão fundamental para Jankélévitch que foi título de sua obra: *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (1957 e 1980), escrita em 3 volumes. Ela convida o homem contemporâneo a conhecer um outro saber esquecido. É uma aposta do filósofo para o reencontro com a felicidade em uma sociedade desiludida. Nela, Jankélévitch, além de não economizar elogios ao não saber dos místicos, também confirma a singularidade de sua filosofia, marcada por um pensamento despreocupado com as aparências e com os sistemas filosóficos estabelecidos.

Este artigo tem como objetivo apresentar, na primeira parte, o não-sei-quê no pensamento de Jankélévitch; e, na segunda parte, como a influência da mística cristã, em especial a de São João da Cruz, consistiu uma influência decisiva em seu pensamento.

Abordaremos a primeira parte utilizando de forma especial o primeiro volume de *Le Je-ne-sais-quoi et Le Presque-rien: La Manière et L'Occasion*, de Jankélévitch, e outros dois de seus livros: *A Música e o Inefável*, recorrendo igualmente ao prefácio escrito por Clóvis Salgado Gontijo para a edição brasileira, e também o livro *Primeiras e Últimas Páginas*. Quanto às fundamentações relativas à história da música, pertinentes a este tópico, utilizaremos o livro de Roland de Candé: *A História Universal da Música*, volume 1.

Na segunda parte utilizaremos os livros de São João da Cruz: *Subida do Monte Carmelo* e o *Cântico Espiritual*. Compararemos seus escritos místicos com a filosofia jankélévitchiana dos livros: *A música e o inefável*; *O paradoxo da moral* e *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, vol. II, *Le Malentendu*. Para fundamentação de nossa exposição, apoiar-nos-emos também na *Teologia Mística* do Pseudo-Dionísio Areopagita e em *Prière et poésie* do padre francês Henri Bremond. Sob o ponto de vista historiográfico sobre a mística, nossa fundamentação terá como apoio *A Fábula Mística* do pensador francês Michel de Certeau. Para maior compreensão do pensamento de Jankélévitch, citaremos José Eduardo Martins, com seu artigo "Jankélévitch e os Opostos Sonoros em Harmonia" e Franklin Leopoldo e Silva em seu artigo "Bergson e Jankélévitch".

1. O não-sei-quê jankélévitchiano

Segundo Vladimir Jankélévitch, em seu livro *Le Je-ne-sais-quoi, et le presque-rien tomo 1 – La Manière Et L’Ocasión*, o *je-ne-sais-quoi* é algo, como “a má consciência da boa consciência racionalista (...), algo que protesta e nos lembra contra o sucesso das empresas reducionistas.” (JANKÉLEVITCH, 1980, p.11). Segundo o filósofo, existe algo inevitável e indemonstrável que consiste no “aspecto inesgotável e atmosférico da totalidade das coisas, algo cuja presença invisível nos preenche, cuja inexplicável ausência nos deixa curiosamente preocupados, algo que não existe”; algo que não é, mas “que é a coisa mais importante entre todas as coisas importantes, a única digna de ser dita e a única que não se pode dizer!” (Ibid.); uma ridícula ironia, que é inexplicável e paradoxal; uma constatação da ineficácia das certezas racionalistas. Sendo assim, a verdade das verdades seria comprovadamente equívoca, não definível ou tocável, não sendo um privilégio dos dogmas e dos segredos de grupos fechados.

O *não-sei-quê* é um mistério inapreensível, “a nostalgia de outra coisa, a sensação de que existe outra coisa, o *pathos* da incompletude (...), uma espécie de filosofia negativa que sempre foi marginalizada” (JANKÉLEVITCH, 1980, p.11-12), mas que é um presente ausente na fluência do devir. Jankélévitch, inspirado nos escritos dos Jesuítas Rapin e Ducerceau e em Aristófanos, escreve que “esse resíduo de mistério é a única coisa que vale a pena, a única coisa que seria importante saber, e que, como expressa, permanece incognoscível, relacionado ao que há de mais particular, que não pode ser universalizado em conceitos. Este misterioso *não-sei-quê*, diferente do segredo, é inominável, um “algo mais” que “não é uma coisa e nem algo” (Ibid., p.12). Este *não-sei-quê* inominável e imponderável se manifesta desaparecendo, irradiando seu charme de forma imerecida e inexplicável, percebida de forma sensível e sutil; sendo, portanto, um refinamento da percepção.

O *Je-ne-sais-quoi*, este algo inesgotável que nos mostra a limitação das definições estáticas, se torna mais perceptível nos momentos sublimes da vida, como em um momento fugaz de felicidade, o encanto de um instante em algum lugar, nos atos de amor e nas experiências artísticas, em especial na música, arte a que Jankélévitch dedica muito de seus escritos; arte em que se faz presente o inefável, o dizer ao infinito que transcende a linguagem prosaica. Este mistério da presença invisível do *não-sei-quê* é bastante perceptível através da música, arte esta em que a beleza não se encontra apenas nas combinações harmônicas, nos escritos contrapontísticos, nas escolhas rítmicas ou pelos desenhos melódicos, mas por uma graça que se manifesta neste conteúdo musical físico. O encanto de uma música não é apenas frutos das combinações sonoras percebidas, mas um *não-sei-quê* que ali se faz presente, como um espírito invisível que traz vida ao corpo visível.

Clóvis Salgado Gontijo, em seu prefácio escrito para a tradução do livro *A Música e o Inefável*, escreve que “o amor à música aparece motivado por sua ampliação de possibilidades, que enriquece de maneira significativa nossa condição antropológica”. (JANKÉLEVITCH, 2018, p.192). A retórica musical somente não é suficiente para explicar o êxtase sentido em uma fruição musical; sendo a manifestação do misterioso *não-sei-quê* uma resposta mais próxima ao sentimento quanto a escuta musical.

Não seriam então os “ídolos da retórica” na música, como a simulação de ‘diálogos’, ‘exposições’ e ‘desenvolvimentos’ (...) ‘ídolos ópticos’, como ‘forma’, ‘simetria’, ‘espelhamentos’, ‘inversões’” (Ibid., p.29) os responsáveis pelo encanto musical, mas um algo a mais impalpável. Nas palavras de Gontijo, “tais metáforas, segundo o filósofo, não poderiam ser diretamente reconhecidas pelos ouvidos. A simetria, por exemplo, só seria percebida por uma tomada capaz de captar de uma só vez a totalidade de seu objeto, assegurando a comparação entre suas partes. Essa posição, antecipada em certa medida por Montesquieu, converte a simetria, buscada por alguns compositores, em mera “ilusão”, posto que, como “intuição visual, não é reconhecível por meio do ouvido”. (Ibid., p. 29). Gontijo observa que, segundo Montesquieu, a simetria é necessária para a percepção sinóptica, para uma visão ordenada do conjunto na simultaneidade; mas quanto à percepção do sucessivo, como o tempo e a música, seria desnecessária. (Ibid., p. 29).

Sendo assim, a música encanta através da tensão incessante entre o decodificável e o imponderável, o visível e o invisível imanentes, que a cada instante se faz, um encontro entre o Ser e o não-Ser. Este tornar-se, nas palavras de Jankélévitch, “é a maneira ilusória de ser, e, portanto, pode-se dizer no sentido apropriado: o tempo é a intenção de ser.” (JANKÉLEVITCH, 1980, p.30). O Ser na perspectiva jankélévitchiana não seria uma definição epistêmica bem delimitada, mas sim um “híbrido de ser e não-ser (...), o que é o fugitivo se tornando” (Ibid., p.30). O arredondamento plástico dos objetos não seria a verdadeira definição de Ser, pois o objeto é formado, deformado, reformado e transformado. Por isso, “a mudança que o devir faz acontecer não é modelagem, mas modificação contínua ” (Ibid.). Nesta perspectiva quanto ao Ser, mais uma vez a música se torna um verdadeiro exemplo, pois, segundo o filósofo de Bourges, “essa difluência na metamorfose é a vocação temporal de toda música, e não apenas a que se chama Grandes Variações”¹, como por exemplo a balada de Fá Maior de Gabriel Fauré:

¹ Variação, no contexto musical, segundo Roland Candé, seria “Nascida do desejo instintivo de variar as repetições de um mesmo tema (canção estrófica, dança), e dos embelezamentos que as técnicas instrumentais inspiram, essa forma pode apresentar-se de duas maneiras diferentes:

- Um mesmo tema se repete no grave, sempre idêntico a si mesmo, mas, a cada apresentação (a cada *punctum*), será rodeada de contrapontos diferentes. Esse método é o do “baixo obstinado”, suntuosamente desenvolvido nas grandes *passacaglie* e chaconas dos séculos XVII e XVIII, até Haendel e Bach. No século XVI, essa forma é uma especialidade dos virginalistas ingleses (Byrd, Bull, Farnaby, etc.).

- O próprio tema se transforma a cada variação, a ponto de só conservar de seu aspecto original certos elementos essenciais. É a variação propriamente dita. Ela atua por transformações orgânicas da melodia, da harmonia, do ritmo, ou por enriquecimento ornamental. Essa forma, que alcançará seu apogeu na obra de

a balada de Fá maior, de Gabriel Fauré, é construída sobre três temas distintos: o tema noturno da introdução, o tema do allegretto e um motivo duas vezes esboçado em uma improvisação lenta, então freqüentemente desenvolvido de acordo com o ritmo equilibrado de um barcarolle, muitas vezes como um scherzo giocoso, geralmente entre os trinados, que seria longe de não saber nada; mas do mistério alado e cativante que circula em tudo isso, e cujo segredo é revelado para nós, o gramático não teve a menor idéia; do arcano máximo a gramática não poderia sequer começar (...) (JANKÉLEVITCH, 1980, p.55).

E como a música representa com facilidade as questões do ser, conseguimos compreender então que “o devir está continuamente no processo de ser mais ou de ser outro, para que possamos dizer imediatamente que ele nunca é e que constantemente realiza o advento ao ser” (Ibid., p.30). É na ocorrência do fluxo do tempo, no evento de cada instante milagroso, a única forma de experimentarmos a prova ontológica do constante tornar-se do Ser. Nas palavras do filósofo

Um milagre que, como vocês verão, é o milagre de um instante. É o milagre que o meio-termo burguês estava destinado a economizar. Evidentemente, seria necessária uma palavra nova para designá-lo: esta palavra nova é, na realidade, uma palavra antiquíssima, e tomo-a emprestada ao metafísico-poeta que repensou com tanta profundidade M. Wahl (...) o acontecimento é algo que não é nada, mas que acontece. Ou melhor, seu modo de ser ‘o advir: “Advenit”; diz-se de alguma coisa que nunca é coisa, e que, contudo, não é nada visto que advém ou sobrevém, e que é portanto intermediário entre ser e não ser. (JANKÉLEVITCH, 1995, p.250-251).

Segundo Vladimir Jankélévitch, a filosofia, da mesma forma que a música, é também uma ciência do *je-ne-sais-quoi*. Em sua perspectiva, “na medida em que o aparecimento inexistente é, por excelência, coisa da filosofia, não podemos considerar a filosofia como o conhecimento acrobático do *je-ne-sais-quoi*?” (JANKÉLEVITCH, 1980, p.48). A filosofia como uma busca incessante não é um sistema que, pensando na filosofia racionalista ou idealista, conseguiria abarcar toda a realidade, como por exemplo, foi almejado por Hegel. Deste modo, devido à forma da inteligência de apreender e compreender as coisas de forma visual e espacial, “pelo peso e pela estupidez de um espírito incurável de geometria, (se) prepara mal o entendimento para apreender imponderáveis” (Ibid., p.48). Por isso, segundo Jankélévitch, “o entendimento é feito mais para desatar cabos do que para classificar teias de aranha”; seriam, para o

Beethoven, é ilustrada desde sua primeira idade de ouro por Ortiz, Cabezon (*Diferencias*), Byrd, Bull, depois pelos grandes organistas do século XVII. Os temas de ambos os tipos de variações são extraídos muitas vezes de um repertório em voga: tenores litúrgicos, canções populares, danças.” (Candé, Roland. *História Universal da Música*, Vol I, ps. 410 e 411).

filósofo, “objetos de sentimentos tão complicados e de uma clareza tão delicada que fica confusos assim que meu reflexo é envolvido. Um objeto infinitamente delicado (que) quer uma fé infinita” (Ibid., p.48).

É importante entendermos que o *não-sei-quê* não seria, por isso, uma “peça que falta em uma totalidade finita ou em um mosaico de elementos simples”, do contrário, requer uma intuição de uma ordem completamente diferente e tão distante do espírito de elegância quanto é distante do espírito de aritmética.” (JANKÉLEVITCH, 1980, p.50). O *je-ne-sais-quoi* não faz parte dos conjuntos dos elementos de uma fabricação humana, mas mesmo assim, lá se encontra no processo de sua produção.

Por exemplo, voltando à música, esta não estaria nos elementos físicos dos instrumentos musicais - como Jankélévitch exemplifica como “a idade da madeira, o verniz, a qualidade dos feltros e do metal vibratório, os objetos situados na sala e os fatores meteorológicos” (JANKÉLEVITCH, 1980, p.51) -, mas estes fatores contribuem para a qualidade do som que será produzida. Por isso, cada detalhe citado é importante para o momento mágico do fazer musical. Desta forma, “o menor desvio é suficiente para comprometer o equilíbrio frágil de tantos fatores, como uma sílaba deslocada é suficiente para encanto de um verso” (Ibid.). Nesta perspectiva, a lucidez intelectual seria um modo de analisar de forma preguiçosa a indivisibilidade, buscando decompor o complexo afetivo. O sucesso seria “o resultado de uma dose meticulosa e um passo de um presente de graça”, não sendo só uma questão de inspiração, mas do encontro entre dosagem e inspiração. Uma música, em sua totalidade, seria indecomponível, pois, “é a própria essência da mobilidade industriosa que compõe os elementos inertes entre eles e lhes proporciona um destino e uma estrutura inteligentes, isto é, um tipo de humanidade” (Ibid.). Este trabalho tecnicamente detalhista e exigente do artista exige ainda este algo mais. A mistura entre a fabricação humana e a operação do mistério seria o encontro para o fazer musical que encanta; não existindo uma resposta ou uma conclusão técnica musical definitiva para o fazer musical, sendo vã a busca por uma classificação quanto a regras específicas para se fazer boa música.

Esta arte, inefável por excelência, não cabe no campo das palavras e das definições, tendo o que dizer infinitamente até a “consumação dos séculos em emoção musical.” (JANKÉLEVITCH, 1980, p.52). E por dizer ao infinito, Jankélévitch diz que a música não expressa nada ou expressa infinitamente o inexprimível: “o inespressivo expressivo é sua vocação incompreensível” (Ibid., p.53), como assim também é a filosofia negativa dos místicos e a proposta filosófica de Jankélévitch. Os inúmeros comentários não conseguem esgotar o encanto musical, pois consiste num

“mistério inextrincável e um mistério insondável, (um) charme fugaz (que) é profundo e superficial: profundo porque o intérprete nunca terminou de desenrolar as riquezas inesgotáveis e superficial

porque mantém tudo o que é inquebrável fenomenalidade de sua maneira sensível". (JANKÉLEVITCH, 1980, p. 53).

Este encanto imponderável não é o significado, mas sim o "significado de seu significado e a quintessência de sua essência: a música revela o significado do significado, que é charme (...)" (JANKÉLEVITCH, 1980, p.53). Jankélevitch utiliza como exemplo a Ballada em Fá sustenido maior de Gabriel Fauré, que segundo o filósofo, "os gramáticos, historiadores, esteticistas nunca parariam para comentar sobre a sintaxe e os entornos", "uma beleza secreta indivisa, que consiste na própria essência da inexistência biológica que para Jankélevitch consiste na própria vitalidade da vida" (Ibid.). Este *não-sei-quê*, que faz com que a descoberta da verdade se torne sempre um quase; quase ao ponto de chegar ao quase nada, o *presque-rien*.

O *Presque-rien*, exemplificado musicalmente por Jankélevitch em *A Música e o Inefável*, é como o "desejo de retornar ao silêncio" (JANKÉLEVITCH, 2018, p.192), indo de encontro ao "limiar do inaudível." Os seus compositores prediletos Fauré, Debussy e Albéniz,

"movem-se no limite do ruído e do silêncio, na zona fronteira na qual aqueles que possuem ouvidos apurados percebem os sons infinitesimais da micromúsica. Mão alguma é suficientemente leve, suficientemente imponderável para obter do teclado os infrassons e os ultrassons captados pelo divino "Jerez" de Albéniz: até mesmo dedos de arcanjo seriam excessivamente pesados para esse toque imaterial, para essa arte de roçar, para esse contato mais leve que uma tangência." (JANKÉLEVITCH, 2018, p.192-193).

O homem busca vigiar de forma apaixonada o nascimento e a extinção do ruído, buscando compreender os segredos da vida e da morte, espreitando "as mensagens da aurora e do crepúsculo", buscando encontrar o momento entre a luz e a escuridão, que como os silêncios de início e do fim de uma música, não seriam dois nada (*neant*), mas sim quase nada (*presque-rien*), que consiste na "passagem de nada a algo" (JANKÉLEVITCH, 2018, p. 193). Este pianíssimo musical, que consiste no instante liminar em que o silêncio se torna música, tão característico de Debussy, o "pianíssimo antecedente", ou o decrescendo em direção ao nada (*neant*) terminal, de forma que o quase-nada e o nada se tornam indiscerníveis.

Segundo Jankélevitch, o quase-nada (*Presque-rien*) seria a insuficiência de conhecimento, um "déficit (que) é mil vezes mais aprendido que a nesciência pura e simples". (JANKÉLEVITCH, 2018, p. 60). A dimensão incognoscível do *Presque-rien* nos aponta para o mistério insondável e inaudível, mas que de alguma forma se revela através de um

Je-ne-sais-quoi existente inexistente, que sentimos, mas não sabemos aonde se encontra.

O *não-sei-quê*, como também o *quase-nada*, são conceitos ou categorias que apontam para a existência de um algo a mais indeterminado, mesmo que todas as explicações tenham sido eficazmente concluídas. São categorias que simbolizam a existência do inexpressivo, visando uma filosofia que busca não se resumir a realidade ao mundo das definições. Definições estas que foram consideradas como suficientes a partir da modernidade, não sendo um paradigma comum em todos os períodos ou culturas. A compreensão da existência de coisas não visíveis ou concretas sempre foi característica do *homo religiosus*, de maneira especial, pelos místicos das religiões monoteístas. Um místico que influenciou sobremaneira Vladimir Jankélévitch foi São João da Cruz, teólogo este que utilizou muito em seus escritos a categoria do *não-sei-quê* para expressar de forma aproximada a sua experiência religiosa. Por isso, iremos apresentar na segunda parte deste artigo, a influência do místico para o uso da categoria na obra jankélévitchiana.

2. A influência da teologia mística de São João da Cruz quanto ao Não-sei-quê jankélévitchiano

Como vimos na primeira parte deste artigo, Vladimir Jankélévitch apresenta o *não-sei-quê* como aquilo a que não temos acesso de forma palpável ou concreta, mas que de alguma forma, constatamos ou entrevemos. Neste ponto, o filósofo contemporâneo encontra-se em continuidade com Montesquieu, que escreve no *Ensaio sobre o gosto*: "Há algumas vezes, nas pessoas ou nas coisas, um encanto (charme) invisível, uma graça natural que não se pode definir, e que somos levados a chamar de 'não-sei-quê'". (MONTESQUIEU, 2010, p.849). É perceptível a importância desta constatação, que se faz presente nas diferentes esferas pelas quais transita o pensamento jankélévitchiano (estética, ontologia, antropologia filosófica e filosofia moral). Percebe-se também aqui o distanciamento de Jankélévitch do pensamento hegeliano, uma vez que para o primeiro não há um saber totalizante.

É interessante destacar que a afinidade de Vladimir Jankélévitch pela escrita mística, além de ser fruto de um olhar sensível e erudição profunda, também pode ser interpretada como um ato político, pois a mística, durante o período medieval e o início da Idade Moderna, foi tratada de forma marginal, periférica. Segundo o historiador contemporâneo Michel de Certeau, a mística "é uma região estigmatizada, agravada por uma denominação tão pesada quanto o são hoje as de 'subúrbio' ou de 'imigrado'" (CERTEAU, 2015, p.6), estigma este sofrido também por Jankélévitch, que, por ser filho de imigrantes judeus russos, foi afastado da atividade de docente pelo antissemitismo nazista. Segundo Certeau, no

período clássico, não soava bem morar em bairros do subúrbio, pois a mística costumava ser colocada à margem da ortodoxia. Da mesma forma que impera nos bairros periféricos, a violência imperou em toda a história da religião sobre os místicos, chamados de “*alumbrados*” (Ibid., p.7), vistos como subversivos e desviados das normas de controle vigentes. Deste modo, os escritos místicos sempre foram vigiados pelo clero religioso oficial, sendo alterados ou lidos com ressalvas. O sentido místico, por olhar para o imponderável, o não-sei-quê, rompe com as amarras doutrinárias, fazendo brilhar, segundo Certeau, “os castelos de cristal da verdadeira ciência” (Ibid., p.11), que nos leva em ascensão para a liberdade do espírito. A mística seria

Um elemento (ora primitivo, ora superior) que permite superar as barreiras criadas pela análise científica entre suas disciplinas ou entre seus objetos, e restaurar o horizonte de uma unidade humana em simbiose com o universo. Uma desistoricização cria o espaço “atópico” onde pode exprimir-se uma reflexão fundamental. (CERTEAU, 2015, p.21).

Por não ser nem histórica, nem sociológica, a mística é por essência antibabélica, visando à restituição de sua linguagem primeira ao Uno, já anunciado. (CERTEAU, 2015, p.30-31).

O *não-sei-quê* nos mostra que as respostas não constam apenas em nossas conclusões lógicas, em nossas versões sobre os contextos, mas sim que aquilo que entrevemos e não somos capazes de decifrar é também parte da realidade. Com isso, podemos então compreender que não possuímos a capacidade de abarcar toda a realidade, por isso, toda a verdade. Esta consciência da não autossuficiência e da incapacidade humana de compreensão é uma característica notável do *homo religiosus*, pois os escritos bíblicos e místicos nos apresentam histórias de homens que reconheciam suas fragilidades, deficiências e dependência de um Deus que tudo vê, tudo ouve e tudo sabe. A fonte para a categoria do *não-sei-quê* jankélévitchiano está nos escritos místicos, em especial em São João da Cruz (conhecido como o “doutor místico”), nos Padres da Igreja e em Pseudo-Dionísio Areopagita. Pseudo-Dionísio afirma, por meio das histórias bíblicas, a necessidade do não saber para o encontro com o divino. Em seu livro *A Teologia Mística*, o místico apresenta como Moisés, o líder escolhido por Deus para libertar o seu povo, se desfaz de tudo que é inteligível para se encontrar com Deus e receber a Sua vontade:

Nesse momento Moisés, liberto de tudo que é visto e de tudo o que ê, penetra na treva do não-conhecimento, a treva autenticamente mística e, renunciando às percepções intelectivas, chega à total intangibilidade e invisibilidade; entrega-se inteiramente ao que está acima de tudo e de nada (e não é ele próprio nem outro), unindo-se da forma mais perfeita ao que é completamente incognoscível

mediante a total inatividade do conhecimento, conhecendo além do espírito graças ao ato de nada conhecer". (AREOPAGITA, 1996, p.15).

Esta citação já nos aproxima consideravelmente do *não-sei-quê* da filosofia de Vladimir Jankélévitch. Leitor do Areopagita, o filósofo francês escreveu que

Tal é essa gnose de que nos fala a *Teologia mística* de Pseudo-Dionísio (o Areopagita), e que atravessa a nuvem tenebrosa do não conhecimento (...) para aceder à luz; no mesmo sentido, o *Tratado dos nomes divinos* de Dionísio, o Areopagita, nos diz que o não conhecimento é o caminho rumo ao conhecimento. Está, de fato, para além da alternativa ignorância x conhecimento. (JANKÉLÉVITCH, 1980, p.14).

Refletindo sobre a citação de Areopagita quanto à experiência espiritual de Moisés, podemos afirmar que o líder do Êxodo bíblico foi um místico por excelência, pois sua relação com Deus se dava no cume da montanha, em um processo de esvaziamento do ser, o que nos remete novamente a Jankélévitch, que diz em *O Paradoxo da Moral*, que, para amar, é necessário ao máximo possível esvaziar-se do ser. (JANKÉLÉVITCH, 1991, p.108). Por isso, Jankélévitch, mesmo não falando propriamente de teologia ou da filosofia da religião, aproxima-nos do mistério e do esvaziamento do eu, meta em comum com a religião cristã, assim como outras tradições religiosas. No contexto especificamente cristão, observamos o não saber presente no mistério da aproximação de Deus para com os hebreus do Êxodo bíblico e o mistério do logos divino que é Jesus Cristo.

Voltando à categoria do *não-sei-quê*, São João da Cruz em seu livro *Subida do Monte Carmelo*, apresenta o caminho para a experiência mística, que necessita do expandir-se e elevar-se além da ciência. Por um lado, é necessária a apresentação escrita e didática para que o leitor se aproxime desta experiência, possível apenas quando efetivamente experimentada. O místico, como portador de uma "douta ignorância", possui a consciência de que aquilo a que se refere não consegue ser plenamente ensinado:

Para explicar e fazer compreender a noite escura pela qual passa a alma, antes de chegar à divina luz da perfeita união do amor de Deus, na medida do possível neste mundo, seria necessária outra maior luz de experiência e de ciência do que a minha. As ditosas almas destinadas a chegar a este estado de perfeição devem, de ordinário, afrontar trevas tão profundas, suportar sofrimentos físicos e morais tão dolorosos, que a inteligência humana é incapaz de compreendê-los e a palavra de exprimi-los. Somente aquele que

por isso passa saberá senti-lo, sem, todavia, poder defini-lo. (SÃO JOÃO DA CRUZ, 2002, p.136).

São João da Cruz, ao falar desta noite escura onde se encontra o verdadeiro saber, diz não ser suficiente a experiência ordinária e a ciência, pois uma e outra podem falhar ou enganar. Isto nos faz lembrar mais uma vez de Henri Bergson, que se refere ao perigo de sermos enganados pelo poder dissolvente da inteligência.

O conhecimento menos científico e mais experiencial valorizado pelo santo carmelita é por ele comparado com a aproximação entre amada e amado, comparação também utilizada no texto bíblico, em especial no *Cântico dos Cânticos* de Salomão, que a partir de uma escrita sponsal apresenta a relação entre Deus e a Igreja. Como lemos na primeira estrofe da *Noite escura*, poema sobre o qual se constroem os livros *Noite escura* e *Subida do Monte Carmelo*:

Em uma noite escura
De amor em vivas ânsias inflamada,
Oh! ditosa ventura!
Saí sem ser notada,
Já minha casa estando sossegada.
(SÃO JOÃO DA CRUZ, 2002, p.36)

Como mostra o padre francês Henri Bremond, tal conhecimento místico-amoroso se identifica em muitos pontos com a experiência poética, que não pode ser reduzida a conceitos e a um conteúdo semântico unívoco. Segundo Bremond, a poesia só não é mais profunda quanto ao mistério do que a experiência mística, embora ambas nasçam da mesma fonte. Em suas palavras,

Não é o poeta quem nos aclara o mistério do místico, ao contrário, o místico, em seu estado mais sublime, nos ajuda a penetrar o mistério do poeta. Não poderia ser de outra maneira porque, por uma parte, a experiência poética e a experiência mística pertencem, por seu mecanismo psicológico, à mesma ordem de conhecimento – um conhecimento real, não imediatamente conceitual, unitivo.... – e, por outra parte, a experiência mística é o grau mais alto, o supremo desenvolvimento na terra de todo conhecimento real: não só é o mais perfeito dos conhecimentos, o qual é evidente ser, pelo caráter sobrenatural que todos os crentes devem lhe reconhecer e que assegura sua transcendência, senão ademais porque só ela põe em movimento todo o mecanismo psicológico, todas as molas do conhecimento real. (BREMOND, 1947 p.183-184).

A partir de uma leitura espiritual da poesia, a mística e a canção provêm, portanto, de uma mesma origem: a essência divina do amor. Este

toque amoroso de Deus, este “morrer de amor”, segundo São João da Cruz, ocorre

Mediante certo toque de notícia altíssima da Divindade, e é o “não-sei-quê”, referido nesta canção, apenas balbuciando; toque não contínuo nem muito intenso, pois, se o fosse, desatar-se-ia a alma do corpo; pelo contrário passa depressa, e a deixa morrendo de amor, tanto mais que não acaba de morrer de amor. (SÃO JOÃO DA CRUZ, 2002, p.623).

Este *não-sei-quê* João da Cruz relata como sendo “um altíssimo rastro de Deus a descobrir-se à alma, ficando, todavia, somente no rastro ou como uma elevadíssima compreensão de Deus, que não se sabe expressar; e, por isso, a alma aqui o chama um ‘não-sei-quê’”. (SÃO JOÃO DA CRUZ, 2002, p.628-629).

Desta forma, as experiências tanto musicais quanto místicas encontram-se permeadas por algo de impalpável, indefinível, mas efetivo e reconhecível pelo “fruidor”. Este *não-sei-quê* pode ser compreendido, em ambos os casos, como uma atmosfera, uma graça, um encanto (charme).

Considerações finais

O Não-sei-quê, categoria originalmente utilizada pelos místicos cristãos, em especial, São João da Cruz, foi reapropriada por Jankélévitch, objetivando expor para os leitores de sua obra, no contexto da contemporaneidade, a limitação da cosmovisão apenas material, simétrica e sistemática; esta, responsável por uma compreensão da realidade de forma limitada, sem opções de fuga dos sistemas impostos por um construto teórico ou ideológico. O *Je-ne-sais-quoi* aponta para uma eterna incompletude das conclusões epistemológicas, sendo necessária para uma nova filosofia que apresenta a eterna mudança e novidade como essência do real.

Nesta perspectiva, confirmando a posição de Bremond, Leopoldo e Silva escreve que “o artista e o místico possuem o dom da percepção alargada, conseguindo assim superar em parte o recorte pragmático da representação e os hábitos da inteligência (...), o privilégio do artista com relação ao homem comum e ao cientista consiste em que ele não trabalha com significações consolidadas”. (LEOPOLDO E SILVA, 1996, p.342). O poeta então possui o privilégio do uso das metáforas, que diz, mas com a liberdade de ser de forma alusiva, que nos aproxima mais da realidade profunda do que o conceito, que é significação cristalizada. (Ibid., p.342). Para o músico ou o amante da música, é perceptível o mistério e a graça radiante que habita na fruição musical, como uma luz imaterial que se espalha entre as melodias, acordes e ritmos de uma música. Por isso,

Jankélévitch credita em especial à música como arte que comprova o *não-sei-quê* como presença efetiva na realidade.

As relações entre a mística e a música são, no entanto, muito grandes, como também é forte a influência da mística cristã para a filosofia de Vladimir Jankélévitch. A relação entre a mística e a música ocorre primeiramente porque ambas são experiências noturnas, por isso, indefiníveis. Jankélévitch nos apresenta como a música é uma arte noturna. Quanto à mística, São João da Cruz escreve que a fé consiste na segunda noite, sendo a terceira o próprio Deus; por isso, “a fé pode ser comparada à meia noite”. (SÃO JOÃO DA CRUZ, 2002, p.187).²

A fé na perspectiva joanina consiste em um hábito obscuro, pois faz com que acreditemos nas verdades reveladas pelo próprio Deus, “e que estão acima de toda luz natural, excedendo, sem proporção alguma, a todo humano entendimento” (Ibid., p.188). Desta forma, o entendimento natural não pode conhecer coisa alguma que não seja da ordem dos sentidos, necessitando das imagens para conhecer os objetos presentes. Já à fé, como um cego que não pode ver as imagens visíveis, não é possível obter a luz pela inteligência natural, porque não são proporcionadas aos nossos sentidos; mas “somente pelo ouvido cremos o que nos é ensinado, submetendo cegamente a nossa razão à luz da fé.” (Ibid., p.189). Mais uma vez se confirma a relação entre a mística e a música por serem ambas percepções auditivas, não visuais. A mística e a canção nascem de uma mesma origem, lembrando a afirmação de Henri Bremond.

Da mesma forma que São João da Cruz e Henri Bremond consideram a fonte do amor, espiritualidade e cultura oriundas primeiramente da mística e depois da experiência poética, Jankélévitch acredita que os impalpáveis fundamentos da vida como o amor, o tempo e a música são originários da noite e do mistério do *Je-ne-sais-quoi*, não se resumindo às explicações ou construções textuais, composicionais ou analíticas pautadas pela métrica, cálculo ou sistemas teóricos.

Sendo assim, o verdadeiro saber seria originário do “não saber”, que Jankélévitch reconhece ser uma lição ensinada pelos místicos. Um saber verdadeiro, puro e sem interesses de estatização do conhecimento, que, irradiador de uma graça imerecida, é responsável pelos momentos felizes e inesquecíveis, frutos do encanto inexplicável que se efetiva no instante.

² Nas palavras de São João da Cruz: “a primeira noite dos sentidos se relaciona com a parte inferior do homem e, por conseguinte, de algum modo, é mais exterior. A segunda noite, a da fé, referindo-se à parte superior ou racional, deve, em consequência, ser mais escura e mais interior, porque despoja a alma de sua luz própria, cegando-a. Pode-se, pois, muito a propósito, compará-la à meia-noite que é o tempo mais tenebroso e de maior obscuridade” (SÃO JOÃO DA CRUZ, 2002, p.187-188).

Referências

- AREOPAGITA, Pseudo- Dionísio. *Teologia Mística*. Versão do grego e estudo complementar de Mário Santiago de Carvalho. Fundação Eng. Antônio de Almeida. Portugal: Porto 1996.
- BRÉMOND, Henri. *La poesía pura con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*. Traducción de Julio Cortázar. Buenos Aires: Argo, 1947. 278p.
- _____. *Plegaria y poesía*. Traducción de Elsa Tabernig. Buenos Aires: Nova, s.d., 1947.
- CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*, v. 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A Fábula Mística: séculos XVI e XVII*. Vol.2. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2015.
- SÃO JOÃO DA CRUZ. *Obras Completas*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Tradução e prefácio: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- _____. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: La Baconnière, 1949. 152p.
- _____. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. v. 1. La Manière et l'occasion. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. v. 2. La Méconnaissance; le malentendu. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *O Paradoxo da Moral*. . Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Primeiras e Últimas Páginas*. Campinas: Papirus, 1995.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Bergson e Jankélévitch. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 10, nº 28, (Set./Dez. 1996), p.333-345 .
- MARTINS, José Eduardo. Jankélévitch e os opostos sonoros em harmonia. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.10, n.28, (Dez. 1996), p.357-367.
- MONTESQUIEU, Charles. *Essai sur le goût*. Paris: Gallimard, 2010.