

Vladimir Jankélévitch e a canção de Gabriel Fauré

Clovis Salgado Gontijo

De todos os compositores citados por Vladimir Jankélévitch em *A música e o inefável* (1961), Gabriel Fauré é, sem dúvida, o nome mais recorrente. Esta proeminência já se anuncia na pergunta que abre e desencadeia o texto: “O que é a música? – pergunta -se Gabriel Fauré à procura do ‘ponto intraduzível’, da irrealíssima quimera que nos eleva “acima do que é...”” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 47) .

A produção musical e poética de Fauré também constituem o foco da obra *De la musique au silence: Fauré et l’inexprimable* (1974), a primeira de uma “coleção prevista em sete tomos que pretendia retomar e reunir os textos mais importantes de Jankélévitch sobre a música” (LISCIANI-PETRINI, 2009, p. 346). Tal volume, um dos três que chegaram a ser organizados e publicados pelo filósofo, inclui o seu livro inaugural dedicado à música, cujo objeto de estudo coincide com o tema deste ensaio: *Gabriel Fauré et ses mélodies* (1937).

1 O lugar de destaque de Fauré na obra e na subjetividade jankélévitchianas

Antes de abordar, de modo específico, a análise jankélévitchiana da canção de Fauré, caberia questionar as razões do destaque concedido ao compositor de *La Chanson d’Ève* pelo pensador francês contemporâneo. Em primeiro lugar,

Jankélévitch não oculta que os músicos e o repertório por ele estudados lhe são particularmente caros, no que concerne ao seu gosto pessoal (JANKÉLÉVITCH, 1978). Por conseguinte, é fácil concluir – e o filósofo o confirma – que Gabriel Fauré figura dentre os seus compositores prediletos. Embora os motivos das inclinações afetivas e estéticas não possam ser desvendados por completo¹, como nos ensinam os autores atentos ao *je-ne-sais-quoi* (Bouhours, Montesquieu, Bremond e o próprio Jankélévitch), verificaremos, ao longo deste ensaio, alguns traços da poética de Fauré que parecem tocar, de maneira especial, a sensibilidade jankélévitchiana. No caso do nosso filósofo em específico, a sensibilidade que o caracteriza se “infiltra” no seu modo singular de refletir sobre determinadas experiências humanas. Assim, como segundo motivo para a valorização de Fauré por Jankélévitch, podemos apontar a participação da poética do primeiro no filosofar do segundo, aspecto que observaremos, sobretudo, na formulação do charme, cujo alcance excede o campo da estética musical. Como exclama o próprio pensador francês, em declaração um tanto irônica: “O filósofo que mais me influenciou: Gabriel Fauré!” (JANKÉLÉVITCH *apud* LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 141). Em terceiro lugar, a presença relevante do compositor no corpus jankélévitchiano também poderia ser sustentada por uma afinidade, talvez pressentida apenas em nível inconsciente. Jankélévitch admira Fauré por este empreender uma caminhada própria, da qual não se deixa desviar pela influência de modismos alheios. Segundo o filósofo, no seu estudo das canções fauréanas,

Como a música de *Nell*, Fauré vai cuidando do seu dia a dia, seguindo em frente, sem voltar atrás, atraído por não sei que meta invisível. Nada lhe fará abandonar o longo caminho que vai desde “Papillon et la fleur” até *Horizon chimérique*: nem Stravinsky, nem Satie, nem o jazz, nem o retorno a Rameau; e a influência resplandecente de Debussy quase não o toca [...] (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 28).

De modo similar ao compositor que “nunca se perguntou de qual seita era sectário, de qual academia era acadêmico” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 284), Jankélévitch possui trajetória *sui generis*, independente. Discípulo de Bergson, simpático ao neoplatonismo, leitor de Pascal, estudioso de Schelling e admirador da mística cristã, não pertence propriamente a nenhuma escola filosófica da sua época (LISCIANI-PETRINI, 2013). Como confessa a Béatrice Berlowitz no livro-entrevista *Quelque part dans l'inachevé* (1978), por não carregar “seu

¹ Sugestivamente, o compositor francês é citado num dos momentos de *Quelque part dans l'inachevé* em que o filósofo sustenta a dificuldade de justificar certas preferências, neste caso, o seu gosto musical: “Assim, é quase impossível explicar por quê, em quê e como se deveria amar Fauré, Liszt ou Bartók” (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 234).

cartaz nas costas”, por não ser “categorizável”, o intelectual francês sente-se uma espécie de “apátrida filosófico” (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 115).

Além da posição marginal, esses dois “criadores” se entrelaçam por uma proposta comum. Apoiando-se em registros escritos e na própria poética do compositor, a vocação da música seria “nos elevar o mais longe possível acima do que é, responder a um desejo inaplacável de coisas inexistentes, fazer ouvir o chamado do não-sei-quê e do absolutamente outro” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 182). Ainda que menos neoplatônica, na sua transposição do inefável ao registro da imanência, grande parte da filosofia jankélévitchiana poderia nos tornar mais sensíveis para reconhecer e apreciar o *je-ne-sais-quoi*, nas suas múltiplas manifestações subjetivas, éticas e estéticas. E, a fim de roçar (*effleurer*) verbalmente o encanto inexprimível, Jankélévitch se aproxima, com a sua refinada escrita e a sua irrepetível paleta de conceitos, ao “músico das meias-tintas e das iluminações sutis” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 37). Trata-se, obviamente, de Fauré, que não por acaso se identifica estreitamente com a poesia de Verlaine, “onde tudo é luz ténue, meia-tinta, penumbra, surdina, onde tudo é *Presque e Quasi*” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 298). Contudo, é importante ressaltar que, assim como em Fauré a fluidez e as “sonoridades brumosas” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 193) não excluem a articulação bem ajustada da composição, “a precisão dos ritmos e a severa distinção das vozes” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 193), a abordagem do *je-ne-sais-quoi*, do *presque-rien* e do inefável não faz da filosofia jankélévitchiana um campo teórico frágil, inconsistente. Apesar da sua linguagem poética e dos seus conceitos que aludem ao impalpável e ao evanescente, as reflexões antropológica, ontológica, ética e estética elaboradas pelo filósofo se entretecem de modo articulado, fundamentado e coerente, constituindo uma “*strenge Wissenschaft*” (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 18; LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 12), isto é, uma “ciência rigorosa”.

Na contribuição de Jacqueline Rousseau-Dujardin ao número de *Magazine Littéraire* dedicado a Jankélévitch, detectamos outro possível motivo para a grande afinidade que liga o filósofo ao compositor. Segundo a escritora e psicanalista, o primeiro considera Fauré e Ravel como descendentes de uma tradição musical vinda, não da Alemanha, mas, sim, da Rússia e do Leste Europeu, mais precisamente de Mussorgsky e Liszt. Além de a afirmação desta genealogia corresponder à recusa da cultura alemã, que marca a produção jankélévitchiana após o Holocausto, ela também seria capaz de aproximar o compositor francês

de um filósofo, filho de russos, com passagem por Praga na sua juventude, mas de nacionalidade e língua francesas (ROUSSEAU-DUJARDIN, 1995)².

Por fim, o elo entre ambos os autores poderia ser apreendido da passagem em que Jankélévitch caracteriza Fauré como o “místico que escreveu o *Requiem* e não era crente” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 282). Embora tenda ao agnosticismo, não teria também o nosso autor algo do místico, ao menos no seu léxico e no seu constante reconhecimento de mistérios efetivos, mas intransponíveis, para os recursos humanos do entendimento e da linguagem?³

Assim, nesta série de ensaios cuja proposta condutora é o diálogo entre um filósofo, por um lado, e um repertório, um gênero ou um compositor, por outro, justifica-se a escolha de Fauré como uma espécie de interlocutor para o pensamento estético-musical de Jankélévitch. Ainda que este também tenha examinado com detalhe a obra de outros compositores, como Liszt, Rimsky-Korsakov, Debussy, Ravel e Satie, Fauré parece contribuir, de modo especial, para a construção da filosofia e da subjetividade jankélévitchianas, assim como para a intensa afeição do pensador pela prática, apreciação e reflexão da arte sonora.

2 A leitura jankélévitchiana das canções de Fauré

Uma vez afirmado e parcialmente justificado o destaque concedido a Fauré no pensamento musicológico e filosófico de Jankélévitch, cumpre esclarecer por que escolhemos justamente as canções para canto e piano do compositor francês como o nosso objeto de estudo.

Primeiramente, conforme já observamos, o próprio filósofo dedicou uma das suas obras a esse repertório específico, a saber, ao conjunto de cerca de 105 *mélodies* compostas por Fauré no extenso período de 1870 a 1922. Além disso, pensamos que a canção, por lidar com o entrelaçamento entre texto e música, oferece material privilegiado para se considerar e distinguir os modos particulares de expressão verbal e musical, uma das questões centrais da estética musical jankélévitchiana. Também nos parece, seguindo o nosso filósofo, que

² Embora a autora mencione indevidamente que Jankélévitch tenha nascido em Praga, o seu argumento ainda é válido, dada a origem eslava do filósofo.

³ A possibilidade de uma espiritualidade ou, até mesmo, de traços de uma mística na obra de Jankélévitch foi justamente o tema da nossa palestra no simpósio Vladimir Jankélévitch in the 21st century (Sydney, fevereiro de 2018, Instituto de Justiça Social da Universidade Católica da Austrália), a ser publicada em breve pela editora Lexington.

as sugestões trazidas pelos poemas poderiam atestar certas características igualmente presentes na poética de Fauré, em provável sintonia com os motivos, ambientes e propostas que constituem os textos selecionados pelo compositor como base para as suas canções.

Assim, em lugar de examinar cronologicamente as canções ou certos ciclos de canções de Fauré, repetindo o procedimento jankélévitchiano, apresentaremos e analisaremos alguns desses traços fundamentais da poética do compositor, expressos nas suas *mélodies* e ressaltados pelo filósofo. Discorreremos, respectivamente, sobre aspectos como o “não lugar”, o *je-ne-sais-quoi* e o charme, o modo de expressão e, por fim, a ambiguidade. Como veremos, estes aspectos, embora didaticamente separados, muitas vezes se fundem nas canções de Fauré e na concepção de música jankélévitchiana.

2.1 O “não lugar” na música

Daremos início ao nosso percurso examinando o caráter não localizável da música, passível de ser especialmente observado na obra de Fauré. Tal caráter é muitas vezes acentuado por Jankélévitch, que, no entanto, parece mesclar duas manifestações distintas do “não lugar” musical.

Este, por um lado, apoia-se em questões acústicas. À diferença de uma tela ou de uma escultura, uma composição musical, inscrita na temporalidade, não se define como objeto, não ocupa lugares estáveis e circunscritos. Um evento musical não se armazena, somos incapazes de encontrá-lo seja na “batuta do maestro” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 139), exposta como relíquia na vitrine, seja na caixa acústica do piano, abandonado no palco vazio, antes ou depois do concerto. Como o amor⁴, a música se produz no próprio momento em que se faz. E, ao se fazer, o lugar no qual a música se manifesta é difuso, atmosférico. Não conseguimos delimitar as coordenadas de um espaço submetido a determinada ação sonora com a mesma precisão que reconhecemos a moldura de um quadro ou de uma tela de cinema.

Para além deste “não lugar” fisicamente constitutivo à realidade sonora, haveria outro, relacionado à indeterminação expressiva dos cenários evocados pelas obras musicais. Poderíamos aqui apenas lançar uma questão, sem

⁴ Segundo Jankélévitch (1981, p. 121), a fonte do amor “doa, 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!”

pretender alcançar respostas definitivas: estas duas manifestações do não lugar porventura se associam? Só poderia representar o espaço um suporte que se constrói e se expressa espacialmente? Para Jankélévitch (2018, p. 150-151), a resposta parece ser positiva, uma vez que “a música, fenômeno temporal, recusa quase sempre qualquer tipo de espacialização”, compreendida como “identificação unívoca dos lugares” sugeridos pela audição de uma obra. Por outro lado, tal hipótese seria facilmente questionada quando pensamos na poesia, capaz de descrever imagens topográficas, apesar da sua natureza não espacial.

Retornando à arte sonora, verifiquemos como a segunda manifestação do não lugar nela se dá. Afirmo Jankélévitch que a música, regime do “*espressivo inexpressivo*”⁵, por nada expressar com precisão, tudo poderia expressar⁶. Evidentemente, isto não significaria igualar o teor expressivo particular de variadas obras, desconsiderando as suas nuances. Contudo, de acordo com o filósofo, não teríamos êxito em obter traduções exatas, unívocas de significados referenciais supostamente contidos numa composição. Além das emoções, tema a ser retomado no tópico 2.3, tais significados poderiam incluir as sugestões de cenários, ambientes e lugares.

Como ocorre em outros momentos da estética musical jankélévitchiana, certas opções detectadas em poéticas particulares parecem reconhecer traços essenciais da arte sonora. O interesse recorrente de tantos compositores pelo motivo noturno apontaria para a dimensão noturna da música.⁷ Enquanto isso, as diversas evocações e *ricordanze* musicais aludiriam à nostalgia subjacente a uma arte construída sobre a preciosa precariedade do tempo.⁸ E a busca intencional de uma impassibilidade por parte de alguns compositores modernos poderia acenar para a parcela de inexpressividade própria ao expressivo musical.⁹

⁵ Oximoro utilizado pelo filósofo como título do segundo capítulo de *A música e o inefável*.

⁶ “Diretamente e em si mesma, a música nada significa senão por associação ou convenção. A música nada significa, portanto, tudo significa[...]” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 59).

⁷ Em pelo menos três momentos da sua obra, o filósofo afirma a essência noturna da arte sonora, a saber: no ensaio *Le Nocturne* (JANKÉLÉVITCH, 1988, p. 239), em *A música e o inefável* (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 142) e em *Quelque part dans l'inachevé* (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 208). Para um aprofundamento do parentesco entre a música e a noite, tomamos a liberdade de recomendar o livro *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, de nossa autoria (São Paulo, Loyola, 2017).

⁸ “*A casa da lembrança* é, por excelência, o assunto da música. *Ricordanza*, *Vzpominani*, *Vzpominky*, *Vospominanië*: em todas as línguas se exprime esse elo privilegiado entre a música e a lembrança” (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 378).

⁹ “Sem dúvida, a máscara inexpressiva que, hoje, a música assume de bom grado corresponde, portanto, ao propósito de *exprimir o inexprimível ao infinito*” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 120).

Do mesmo modo, é provavelmente a indeterminação topográfica característica à obra de Fauré o que leva o filósofo a reconhecer – ou ao menos a confirmar – o traço não localizável da música. Observa o filósofo que, à diferença de Debussy, Fauré praticamente não recorre a títulos ou a indicações de cunho poético ou extramusical nas suas composições. Seguindo Chopin, prefere denominar as suas peças pianísticas pelo gênero que representam: Noturnos, Barcarolas, Improvisos, Prelúdios.

Até mesmo a escrita instrumental de Fauré primária por sonoridades mais homogêneas, vagas, indefinidas (e, além disso, reservadas e contidas), evitando explorar os timbres pitorescos e variegados dos instrumentos aos quais recorre. Segundo Jankélévitch, “Fauré não sente de um modo orquestral, e a qualidade do som, na sua música, repousa antes em certa disposição de alma que no timbre do instrumento escolhido; eis porque, sem jamais sugerir algo em particular, faz nascer emoções puras, emoções gerais, e essas emoções nada devem senão à música” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 20). Assim, a ausência de localizações também poderia concernir a aspectos intramusicais. É como se, ao se diluírem as distinções instrumentais, um tema, uma frase ou um motivo deixasse de se *situar* numa fonte sonora bem demarcada. Por conseguinte, já que muitos instrumentos se associam a lugares e culturas particulares, uma música de certo modo indiferente a “idiomas” instrumentais se distanciaria de possíveis localizações geográficas.

Em relação às canções de Fauré, também nelas se observa a indiferença ao “colorido instrumental” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 20), ao contrário do que ocorre nos *Lieder* de Liszt e Balakirev, nos quais, com frequência, o pianista é solicitado, por meio de indicações de execução, a simular os timbres e as articulações da harpa e da guitarra, do oboé e da flauta. Embora também remeta ao dedilhar do bandolim na primeira das *Cinco melodias de Veneza*, em Fauré o piano parece primar “pela sonoridade abstrata e imaterial, [...], distante, evasiva e irreal” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 21), quase espiritual, que, segundo Thomas Mann, lhe seria própria¹⁰. Paradoxalmente, o característico é, nesse instrumento, o vago, o indeterminado, fator que talvez contribua para a ênfase concedida ao piano na obra do compositor francês.

¹⁰ Segundo o escritor alemão em *Doutor Fausto*, “existe, no entanto, um instrumento, isto é, um recurso de realização musical, mediante o qual a música fica audível, mas de um modo meio assensual, quase abstrato e por isso peculiarmente adequado à sua índole espiritual: é o piano, instrumento que não é tal na aceção dos outros, já que lhe falta qualquer caráter específico” (MANN, 2000, p. 91).

Além disso, se examinamos como Fauré trata musicalmente alguns dos poemas por ele selecionados para as suas *mélodies*, o traço do não localizável mais uma vez se evidencia. Este ponto se faz notar especialmente em canções cujos textos elegem cenários específicos. Portanto, nenhum exotismo declarado “exala” de “Les Roses d’Ispahan”, cuja atmosfera oriental é apenas sugerida por “um pitoresco impalpável e, por assim dizer, imponderável” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 86-87), pois, como conclui o filósofo, “a ‘cor local’ provoca em Fauré uma espécie de fobia” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 87). Algo semelhante ocorre nas *Cinco melodias de Veneza*, que nada retratam da cidade italiana “real”, conhecida e pré-existente. Nas palavras de Jankélévitch (1974, p.111),

o que pedem a Veneza os cinco cantos de 1891, senão a fantasia de um cenário quimérico que nunca se pauta nos cartões postais nem nos álbuns de fotografias? Essa “Veneza” é um Nenhures povoado de criaturas oníricas. Onde localizaríamos o cenário descontraído das cinco “venezianas”?

A “expatriação” à qual somos conduzidos pela música de Fauré também poderia advir de uma preferência composicional pela evocação antes de emoções que de sensações ou de efeitos causados por fenômenos exteriores. Segundo o filósofo francês, Fauré privilegia, como já mencionamos, a composição sonora de disposições anímicas. Assim, as possíveis paisagens encontradas na obra fauréana convertem-se em “paisagens” da alma, como sugere Jankélévitch inspirando-se no primeiro verso da célebre *mélodie Clair de lune*.¹¹ No contexto das canções, tal conversão implica, nitidamente, o afastamento por parte do compositor de uma poética descritiva, que pretendesse “pintar” musicalmente as referências trazidas pelo texto. Assim,

o que Verlaine evoca: a badalada do sino, o tremor da árvore sob o céu azul, a queixa do pássaro, o rumor da cidade, é transmutado numa paisagem interior pela meditação recolhida do músico. Fauré não embarca, como Roussel, o marinheiro, para navegações bem distantes; ele não é, como Ravel, sucessivamente persa, cigano e madagascarense, curioso de singularidade e de exotismo folclóricos. Nos seus arquipélagos, é sempre o homem que encontraremos, os traços do homem, a dor do homem, a melancolia e a esperança do homem (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 40).

¹¹ “[...] se uma paisagem é um estado de alma, a alma, por sua vez, é uma paisagem em torno da qual Fauré, após Verlaine, cumpre uma viagem sentimental pontuada de aventuras interiores e de encantadores encontros” (JANKÉLÉVITCH, 1974, 96).

Notamos, portanto, que a ausência de imagens pontuais na obra de Fauré – e, mais especificamente, nas suas canções – associa-se à segunda manifestação do “não localizável” musical. Quando as imagens se revelam imprecisas, não conseguimos formar, a partir delas, uma “composição de lugar”, para empregarmos uma expressão importada da espiritualidade inaciana. E, por falar em espiritualidade, é relevante ressaltar que a recusa de Fauré a ambientes reconhecíveis e descrições delimitadas poderia ser interpretada como a superação de uma corporeidade grosseira, do corriqueiro e da mundanidade. Como vimos nos parágrafos iniciais, o desejo de elevação é explícito na poética deste músico que, distanciando-se da balada, do poema sinfônico, do pitoresco narrativo da epopeia e da escrita sinfônica, sabe bem transformar o vago em etéreo.

2.2 O *je-ne-sais-quoi* e o charme

O tópico 2.1 pressupõe – e, assim, antecipa – alguns dos pontos a serem discutidos ao longo deste ensaio. Um deles é, sem dúvida, o *je-ne-sais-quoi*, um dos conceitos fundamentais do pensamento jankélévitchiano. Este, por sua vez, entrelaça-se com o charme, “definido” pelo filósofo como o “*je-ne-sais-quoi* ativado” (JANKÉLÉVITCH, 1980, p. 89). Deste modo, optamos por apresentar simultaneamente ambos os conceitos, na sua conexão com a obra e as *mélodies* de Fauré.

Comentando sobre a fase de transição entre a primeira e a segunda coletânea de canções do compositor, situada em 1890, Jankélévitch reconhece o paulatino amadurecimento de

Uma originalidade inapreensível que tentamos, em vão, definir por locuções ou feições determinadas e que não repousam por completo, nem nas modulações, nem nas cadências gregorianas, nem nas resoluções “circulares”, nem mesmo no sabor modal do discurso; a originalidade de Fauré repousa um pouco em cada uma dessas particularidades, mas está sempre para além delas, pois é, como o próprio encanto (charme), evasiva e difusa, evanescente e impalpável. E, no entanto, um ouvido musicista reconhece sempre, entre mil outras, a linguagem de Fauré (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 108).

Portanto, a originalidade característica à madura linguagem fauréana não se concentra em procedimentos composicionais assinaláveis. Retomando o traço anteriormente abordado, poderíamos afirmar que a originalidade tampouco ocupa lugar. E, como sustenta o filósofo, o não localizável é inapreensível, indefinível, na medida em que o *je-ne-sais-ouï* vem usualmente incluído no

je-ne-sais-quoi. Definir é, de certo modo, delimitar, localizar identidades, apontar, encaixar, enquadrar, agarrar em conceitos. Neste sentido, a música do compositor frustra aqueles que pretendem defini-la analiticamente: não oferece “nenhuma particularidade à qual os turistas possam se agarrar: rastros de acordes perfeitos paralelos em muitos tons, sucessões de sétimas ou nonas não resolvidas, escalas de tons inteiros – em Fauré, buscaríamos tudo isso em vão” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 273).

É importante observar que, embora não localizável e indefinível, a original escrita fauréana é facilmente reconhecível. Esta é a própria composição do *je-ne-sais-quoi*, que, segundo o filósofo, alia a consciência de uma experiência altamente efetiva (*quod*) ao desconhecimento das suas feições circunstanciais (*quid*).¹² Desde São João da Cruz, significativa influência para o filósofo, o *no-sé-qué* constitui-se como um descompasso entre o “saber sentir” e o “saber dizer”.¹³

Como também nos mostra a passagem acima, associa-se de modo íntimo à originalidade de Fauré a dinâmica do encanto¹⁴ (charme), “marca registrada” (LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 16) da sua obra. Igualmente “evasivo e difuso, evanescente e impalpável”, o encanto poderia ser compreendido em analogia com os cenários indeterminados cultivados pelo músico francês. Assim, de acordo com o filósofo, “o encanto não é mais localizável que a própria música de Fauré, da qual mostrávamos a indiferença às determinações geográficas e pitorescas nas quais o turismo é presente e o encanto da inocência e da espontaneidade é ausente” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 345).

Por conseguinte, o indefinível encanto manifesta-se como presença constável, mas difusa: resulta de todas as escolhas do compositor, embora não se restrinja a nenhuma delas. Em outras palavras, o encanto não se diseca, não se deixa completamente dizer: é “resto” que escapa às análises musicais, cujos

¹² A distinção entre os conceitos de *quid* e *quod*, constitutiva ao não-sei-qué (*Nescioquid*), é especialmente elaborada por Jankélévitch no primeiro volume de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien: la manière et l'occasion*.

¹³ “Só a alma que o experimenta [uma aproximação à divindade], vendo que lhe fica por entender aquilo que tão altamente sente, chama-lhe ‘um não-sei-qué’. E se o não compreende, muito menos o sabe dizer, embora, como explicamos, bem o saiba sentir” (JOÃO DA CRUZ, 1996, p. 628). *Cântico espiritual A*, canção VII, 10.

¹⁴ Na nossa tradução de *A música e o inefável*, publicada em outubro de 2018 pela Editora Perspectiva, preferimos traduzir o termo charme por encanto. Isto porque, embora tenhamos incorporado à língua portuguesa o substantivo francês em questão, por vezes o empregamos num sentido de sedução proposital, artificial, que se distancia da gratuidade do charme jankélévitchiano.

métodos e categorias de pretensão universal não são capazes de capturar a singularidade irreduzível.

Observamos aqui a nítida relação de continuidade entre o charme jankélévitchiano e a *kháris* (graça) plotiniana, componente estético que, como uma espécie de aura, eflúvio ou influxo, ativa, e confere efetividade à beleza das formas, explicitada em critérios mensuráveis como ordem, simetria e proporção.¹⁵

Curiosamente, é a partir de uma canção que o filósofo sintetiza, em *A música e o inefável*, todos estes aspectos implícitos no encanto fauréano, portador de um *je-ne-sais-quoi*. Dentre estes, identificamos a singularidade indefinível, a afinidade com a graça neoplatônica, o caráter não localizável, a presença difusa, a dependência e ao mesmo tempo o excesso em relação às bases materiais. Segundo Jankélévitch (2018, p. 154),

Não podemos localizar o encanto *sui generis*, a *kháris epithéousa*, o sabor indefinível e irreduzível que impregna o *Andantino* intitulado “Le Flux doux chemin”. Esse encanto repousa na sonoridade? Ou seria na quietude nostálgica das cadências plagais? Ou talvez no sabor eólico da sensível nessa equívoca tonalidade de Fá menor? Em nada disso! No entanto, eleve a sensível em um semitom, substitua o quarto grau pela dominante, converta em natural o Sol bemol melancólico nos últimos compassos, mude uma única nota no “Ofertório” ou no fim do “Prelúdio em Ré Menor”: tudo se torna prosaico e banal, tudo se achata! Do “*divinum Nescioquid*” não permanece mais nenhum vestígio [...].

É necessário destacar, como conclusão de uma leitura mais ampla do pensamento jankélévitchiano, que nem todo “não-sei-quê” corresponderia a um “divino não-sei-quê”. A morte – desconhecida nas suas determinações circunstanciais (ignoramos *quando* e *como* nos atingirá), mas certa como destino inevitável – congrega, portanto, o *nescio quid* e o *scio quod*, contudo lhe falta, como já havia mostrado Plotino, a irradiação, a circulação de graça¹⁶. É pura ausência e não presença ausente. Como podemos constatar por uma das suas entrevistas radiofônicas, Jankélévitch não esconde a sua tendência

¹⁵ A valorização da graça e a crítica a uma estética de cunho exclusivamente pitagórico, de caráter quantificável e apoiada sobre uma concepção composta de beleza, são desenvolvidas por Plotino nos seguintes momentos da sua obra: *Enéada* I, 6, 1; *Enéada* VI, 7, 22.

¹⁶ “O esplendor da beleza está sobre um rosto vivo que resplandece no mais alto grau, enquanto sobre um rosto morto não se vê mais que o vestígio, mesmo se esse rosto não está ainda destruído na sua carne e simetria” (PLOTINO, 1999, p. 145, *Enéada* VI 7, 22, 25-30).

ao não-sei-quê inefável, mistério fecundante, pleno de positividade. Este é o “*divinum Nescioquid*”, que sempre há de trazer consigo um *plus*, à semelhança do encanto, “herdeiro” da graça.

Após esta breve exposição sobre o *je-ne-sais-quoi* e o charme, cumpre indagar até que ponto este segundo conceito, tão valioso para o filósofo, teria se constituído a partir da música de Fauré. Se o *presque-rien*, outro conceito-chave do pensamento jankélévitchiano, parece inspirar-se numa indicação de dinâmica utilizada por Debussy, o charme também poderia encontrar a sua origem na arte sonora. Esta hipótese se reforça quando observamos que o encanto musical valorizado pelo filósofo em *A música e o inefável* repete alguns traços do “encanto bergamasco” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 159) de Fauré, expressão novamente extraída da canção “Clair de lune”, sobre um dos mais consagrados poemas de Verlaine. Por um lado, a irradiação encantadora não poderia advir de uma poética forjada, que se faz valer de fórmulas pré-estabelecidas a fim de obter determinados efeitos sobre o ouvinte. E “a aliança entre inocência e ingenuidade sobre a qual repousa todo encantamento” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 150) encontra-se justamente no compositor que “emprega os modos antigos sem haver mesmo planejado e, apenas retrospectivamente, reconhece uma escala hipolídia na música de dança de *Calígula*” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 128). Por outro lado, ao se identificar com o encantamento (*enchantement*), registro do inefável (*ineffable*), enquanto se opõe ao enfeitçamento (*envoûtement*), registro do indizível (*indicible*), o charme não poderia equivaler a uma operação dionisíaca, infrarracional e infralinguística, não é mera hipnose, embriaguez ou sedução. Como o charme propriamente bergamasco, todo encanto “opera na lucidez dos sentidos e da razão”, pois “cativar não é capturar” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 355).

Ao lado da preservação da consciência, o encanto, que também é encantamento, produz um efeito específico: não enerva ou enlouquece, mas aquieta. Designa, de acordo com o filósofo, “essa misteriosa propriedade do objeto musical à qual atribuímos a nossa própria conversão à paz” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 344). Coincidentemente, tal atmosfera que nos pacifica emana de grande parte das composições de Fauré, incluindo muitas das suas *mélodies*, dentre as quais poderíamos citar *Le Parfum impérissable*, *En Sourdine*, *En Prière*, *La Lune blanche*, além de canções da sua terceira e última fase, como alguns números do ciclo *La Chanson d'Ève*. Desce “um vasto e terno apaziguamento”¹⁷, não só do firmamento poético, mas também dessa refinada obra musical capaz

¹⁷ Gabriel Fauré/Verlaine. *La Lune blanche*.

de provocar um êxtase “não langoroso nem vertiginoso” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 339), mas “lírico” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 131) e “sábio” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 339). Voltando-nos ao léxico espiritual, do qual o conceito de “êxtase” participa, o encanto fauréano se compararia a uma espécie de breve “estado de graça” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 158), à “oração de quietude” que, descrita por São Francisco de Sales, afasta de quem a pratica toda “pressa” e “inquietação” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 360).

Por fim, poderíamos observar que, juntamente com a serenidade, as imagens evocadas pelos textos das canções também confirmam a relação entre o encanto e o inefável. Basta recordar o nono e último número de *La Bonne chanson*, intitulado *L'Hiver a cessé*. Nele, “todos os temas de *La Bonne chanson*, com exceção do tema C, se encontram; os oito poemas precedentes são aqui recapitulados, mesclados, amalgamados numa síntese irresistível” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 149). E, nessa colagem, Fauré sugestivamente recapitula o tema solar do segundo número, *Puisque l'aube grandit*, ao apresentar o verso “*et chaque saison me sera charmante*”. Assim, a melodia vinculada ao renascimento trazido pelo nascer do dia – aplicada, na canção final, à renovação das estações – atravessa o adjetivo *charmante*, que, como representante da inefabilidade, congrega conotações de “esperança, natividade, princípio, levitação” (JANKÉLÉVITCH, 1966, p. 75).

2.3 O modo de expressão musical

Se o encanto e a originalidade fauréanos não se localizam em procedimentos específicos, como as próprias paisagens imprecisas evocadas por muitas obras do compositor francês, também o “sentido” que delas se desprende seria “evasivo e difuso”. Segundo o filósofo, recorrendo ao pensamento helenístico,

“*Nusquam est, quod ubique est*”, diz Sêneca. A música de Fauré é a constante operação dessa inapreensível ubiquidade que é “nusquamidade”; ela é o modo de existir do que chamávamos onipresença oniausente. Ainda assim como a música não é coextensiva, de modo justalinear, às palavras do texto que comenta, mas exprime o seu sentido retrospectivamente por sugestão indireta e geral, o encanto escapa a toda a dissecação muito minuciosa [...] (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 345).

Cabe esclarecer que, aqui, os conceitos de encanto e de sentido se entrelaçam na medida em que o próprio sentido musical é concebido como expressão atmosférica, como “encanto do encanto” (“*charme du charme*”).

A fim de nos aproximar a tal modo particular de expressão, Jankélévitch recorre, em *A música e o inefável*, justamente às *mélodies* de Fauré. Como antecipamos na introdução desta seção, o gênero canção nos permite refletir sobre as possibilidades e a vocação da música, cotejando-as com aquelas da linguagem verbal em geral e do texto poético. E, dentre os diferentes tratamentos do gênero ao longo da história da música, a canção fauréana se apresenta como especialmente reveladora para o nosso filósofo. A seu ver,

Mais ainda que a música descritiva, a canção (*mélodie*) revela o caráter difluente da expressão musical. A música não expressa palavra por palavra, não significa ponto por ponto, mas sugere em linhas gerais: não é feita para traduções justalineaes nem para a confidência das intimidades indiscretas, e sim para evocações atmosféricas e pneumáticas. A relação entre texto e música, numa canção de Fauré, longe de ser uma relação de paralelismo pontual, aparece como uma relação indireta e bastante geral, um simples *efeito de conjunto* (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 100-101).

Confirmamos, mais uma vez, que o charme musical se expressa em sintonia com a *kháris* plotiniana, ou seja, como “totalidade indivisa e impalpável” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102) a envolver o ouvinte ou, no caso das canções, a circundar e a permear a palavra poética. É encanto superlativo por manifestar-se de modo mais totalizante que a poesia (registro do encanto, “sentido do sentido”), cuja inscrição no *melos* a torna mais atmosférica que o logos demonstrativo (registro do sentido), mas cujo vínculo com o conceito a torna mais tangível que a noturna ou crepuscular expressão musical. Embora, segundo Jankélévitch, nem mesmo o mero sentido se fraciona nas unidades verbais que o compõem, ele ainda se prestaria a análises “por grupos de frases, por frases ou, até mesmo, por proposições” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 101-102). Poder-se-ia argumentar que também a música é passível de análise, conforme nos atestam as várias linhas de análise musical. No entanto, como já adiantamos, esta nunca capturaria o “encanto do encanto”, incapaz de se constituir a partir de estruturas básicas composicionais, das quais a temporalidade e a efetividade sonora própria à singularidade de uma composição musical estariam ausentes. Assim, compreendemos por que, de acordo com a estética musical jankélévitchiana, “a anatomia do encanto só pode dissecar resíduos abjetos e miseráveis” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102).

É importante destacar que esta gradação de níveis de sentido (e de encanto) coincide com uma gradação de níveis de inefabilidade, que parte da expressão mais unívoca e estável da linguagem em prosa (informativa, descritiva,

demonstrativa, teórica), passa pela poesia e chega à música em progressivo crescendo de abertura semântica. Tal gradação repercutirá, decerto, na escrita da canção, uma vez que o compositor deverá lidar simultaneamente com dois diferentes níveis de transmissão de sentido e expressividade.

Como vimos, o sentido verbal, ao qual ainda está atrelada a poesia, também é uma totalidade: quando extraído da leitura de uma frase, parágrafo ou seção, não se divide em fragmentos de sentido. No entanto, as unidades verbais, tomadas isoladamente, ainda são dotadas de significados referenciais próprios, o que não ocorre com a mesma frequência no âmbito musical, com a exceção de momentos descritivos e gestos convencionalmente estabelecidos (como ocorre no barroco, período não abordado pelo filósofo). Segundo Jankélévitch, Fauré parece estar consciente dessa distinção de registros e, nas suas *mélodies*, não força a música a se expressar paralelamente ao texto poético. Tal opção implicará, como observamos no tópico 2.1, uma recusa à formação de imagens extramusicais, especialmente quando estas aparecem pontualmente.

Tais aspectos, anunciados na explanação do “caráter difluente da expressão musical”, continuam a ser desenvolvidos e ilustrados por canções específicas do compositor na sequência de *A música e o inefável*. Como completa o filósofo,

A música, em Gabriel Fauré, desprende a significação geral de um poema (mesmo que possa viver sem ele), ou melhor, transpõe tal significação a um plano e a um clima completamente distintos: a música climatiza o poema, embebendo todas suas sílabas, impregnando até seus silêncios. Não se preocupa, porém, em soletrar nota por nota e palavra por palavra, de modo que a fragmentos de poema não correspondem absolutamente fragmentos de música. É assim que a canção “En sourdine”, de Fauré, se mostra coextensiva ao poema de Verlaine, sem, no entanto, se modelar-se sobre os detalhes do texto, submergindo-os, ao contrário, no pianíssimo uniforme dos arpejos e na suave penumbra, não levando absolutamente em conta, por exemplo, o canto do rouxinol. E se é verdade que adivinhamos, em *La Bonne chanson*, o piar da andorinha, notaremos que Fauré, ao musicar *La Chanson d’Ève*, opta por não incluir o “Poème des sons”, sem dúvida muito condescendente às onomatopeias (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102).

Já cientes do contexto no qual se inscreve esta passagem, sabemos que Jankélévitch não se limita a ressaltar um traço característico da abordagem fauréana do gênero em questão. A homogeneidade de atmosfera

predominantemente verificada nas canções de Fauré, cuja fluência musical não se deixa perturbar por eventuais referências do texto poético, revela ao filósofo significativa especificidade da expressão musical.

Além do “efeito de conjunto”, da manifestação mais totalizante do sentido musical, este também possuiria pronunciada indeterminação semântica. Expusemos brevemente este aspecto, no tópico 2.1, restringindo-nos, porém, à imprecisa evocação sonora de cenas e imagens pelo repertório estudado. Contudo, de acordo com o filósofo, a indeterminação própria à expressividade musical não ocorre apenas “quando a música comunica um sentido que pretende nos sugerir, mas ainda quando exprime uma emoção que tem êxito em nos inspirar. A expressão de um sentimento, em Fauré, é tão indeterminada quanto o é a descrição de uma paisagem em Debussy...” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 106).

Embora seja sensível às nuances expressivas que recobrem diferentes obras musicais ou diferentes seções de uma mesma obra¹⁸, Jankélévitch constata a dificuldade em se precisar uma emoção musicalmente comunicada. E recorre novamente a algumas composições de Fauré, dentre as quais uma canção, para exemplificar este ponto:

Fauré, por exemplo, intitula “Allégresse” uma *Peça breve em Dó maior* cujos arpejos alados, voando de um extremo ao outro das teclas brancas, exprimem a alegria sem causa, a alegria indeterminada e imotivada. Na peça chamada “Tendresse”, os dois pianistas de *Dolly* dialogam em cânone sem trocar ideias precisas: diríamos que se trata de uma alma silenciosa em monólogo consigo mesma. Não menos vaga é a nostalgia que Fauré, ao musicar Théophile Gautier, exprime na canção “Tristesse” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 106).

É interessante notar que o caráter vago das emoções musicais poderia proceder do seu isolamento às circunstâncias capazes de provocar as emoções cotidianas. Assim, o ouvinte apreende, sempre de modo indistinto, o teor emocional expresso por uma composição, talvez vinculado, em alguma medida, ao momento da criação artística¹⁹. Curiosamente, a enevoadada disposição de ânimo que caracteriza a expressividade musical encontra a sua síntese poética nos versos de Verlaine que servem de base a Fauré para a canção intitulada “Spleen”.

¹⁸ Cf. JANKÉLÉVITCH (2018, p. 107; 90-91).

¹⁹ Como nos mostra o filósofo em *A música e o inefável* (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 146), este é justamente um dos motivos da crítica de Tolstói à música, expresso no romance *A Sonata a Kreutzer*: “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 mim ela não tem nenhum” (TOLSTÓI, 2007, p. 83).

Embora esboce um sentimento melancólico, o eu lírico não se sente apto a estabelecer os seus contornos: “*Quelle est cette langueur / Qui penetre mon cœur?*”²⁰ E a música, de acordo com a vocação que lhe é própria, “exala”, no fim da canção, “toda a tristeza melancólica desse langor sem razão, dessa dor sem causa, dessa dor ‘em geral’, dessa tristeza imotivada” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 104).

2.4 A ambiguidade

Ao remeter às diferentes possibilidades de sentido suscitadas por um único significante ou por uma única construção, a ambiguidade, quando aplicada à música, também se insere no problema da expressão.

Apesar de Jankélévitch não empregar a distinção terminológica entre uma ambiguidade semântica e outra sintática no âmbito da arte sonora, como o fazem alguns autores mais contemporâneos²¹, ambas se encontram presentes na sua Filosofia da Música e na sua análise da obra – e das canções – de Fauré.

Por um lado, a ambiguidade sintática diz respeito à constituição de equívocos a partir de elementos intrínsecos a uma composição. Destarte, pela harmonia funcional, um mesmo acorde poderia receber distintas classificações no curso de uma modulação e, deslocando-nos do repertório usualmente examinado pelo discípulo de Bergson, uma mesma linha de baixo contínuo poderia promover variadas realizações. A tal espécie de ambiguidade Jankélévitch encontra-se igualmente atento, sobretudo nas suas referências à utilização da enarmonia por Fauré.

Esta, por sua vez, entrelaça-se com o que poderíamos chamar de ambiguidade semântica, relativa a possíveis significados (alusões, sugestões, evocações) extramusicais veiculados por uma obra. De acordo com o filósofo, “assim como o discurso musical e a poesia em geral jogam com o equívoco do sentido próprio e do sentido figurado sem ter que escolher entre eles, a música de Fauré joga sutilmente com a sinonímia das tonalidades sustentadas e bemolizadas” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 277).

²⁰ “Qual é esse langor / Que penetra meu coração?” 1ª estrofe de *Spleen*.

²¹ Pensamos aqui em Rita Aiello, que no artigo *Music and Language: parallels and contrasts*, apresenta a riqueza especificamente oferecida pela “ambiguidade sintática” da música como um dos seus traços distintivos em relação à linguagem verbal. Cf. AIELLO; SLOBODA (1994, p. 48-49).

Portanto, o músico francês parece demonstrar particular sensibilidade à fluidez inerente à música, explorando tanto a equivocidade de uma nota ou de uma tonalidade, capaz de comportar duas diferentes grafias, quanto a vagueza expressiva (de imagens ou de emoções) nas suas composições. O parentesco entre estes dois procedimentos também é tratado em pelo menos dois outros momentos de *Fauré et l'inexprimable*²², nos quais o autor recorda uma canção em especial do compositor, *Les Berceaux*, sobre poema de Sully Prudhomme. É esta obra, exemplo da ambiguidade semântica, que fornece a Jankélévitch genial *insight* sobre a poética de Fauré e o singular modo de expressão musical. Como nos faz notar o filósofo, em *Les Berceaux*,

Fauré joga, por assim dizer, com a enarmonia dos barcos e dos berços, como em outro lugar com a ambiguidade de ré bemol e dó sustenido; o que a linguagem, obstruída pela obrigação de um sentido unívoco, exprime de modo pesado e mediado, com grandes doses de símbolos reflexivos e de analogias artificiais e pedantes, a música alcança sem esforço, por todas as correspondências que a polifonia e a modulação autorizam. Isto porque a música não é obrigada a escolher entre o sentido próprio e o sentido figurado, entre o gramático e o pneumático, mas pode jogar com os dois ao mesmo tempo e, assim, ir e vir de um ao outro. Berceuse e barcarola conjuntamente, berceuse pelo que evoca, barcarola pelo que sugere, anfíblica e sutil, a música de “*Les Berceaux*” desliza sem cessar entre o sentido próprio e o sentido figurado. As duas imagens, que se expulsam mutuamente no espaço óptico, coincidem na unidade de certo ritmo difluente no qual não há mais de um lado a letra e de outro o espírito, mas somente a respiração da alma (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 80-81).

Esta longa citação oferece uma série de elementos cruciais ao nosso estudo. Antes de nos concentrarmos na ambiguidade de imagens trazida por *Les Berceaux*, observamos, em primeiro lugar, a menção à enarmonia. Talvez, ao referir-se à equivocidade de ré bemol e dó sustenido, Jankélévitch tenha em mente uma das mais célebres obras de Fauré, o *Noturno nº 6* para piano, em ré bemol maior, no qual a nota fundamental do seu acorde de tônica, ré bemol, por vezes se transmuta em dó sustenido. E tal transmutação se dá de modo sutil, orgânico, à imagem da vida tecida no contínuo da duração.²³

²² Cf. JANKÉLÉVITCH (1974, p. 80-81; 196).

²³ Em contraste com Debussy, em cuja obra se verificam interrupções e descontinuidades, Jankélévitch considera Fauré como o grande representante da duração bergsoniana (JANKÉLÉVITCH, 1949, p. 32-34; 2018, 142). Este ponto – sustentado não só pelo tratamento das modulações, mas também pela fluidez da rítmica – contribuiria para aproximar a obra fauréana à dinâmica da vida. No caso do repertório examinado, este se afasta especialmente da regularidade e previsibilidade dos mecanismos na segunda coletânea de canções (1880-1887), que, recusando a anterior forma estrófica, “dão lugar a poemas contínuos organizados em torno de um centro: as estrofes justapostas dão lugar a um canto

Voltando ao gênero canção, Jankélévitch ressalta, por meio dele, uma diferença essencial entre a música e a linguagem. A poesia, por ainda depender, como vimos, de um “corpo verbal” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102), precisaria fazer certo esforço para desvincular-se do sentido denotativo e compor “*la chanson grise / Où l’Indécis au précis se joint*”²⁴. Esta é a missão explicitada pela *Arte poética* de Verlaine, na qual a poesia busca como paradigma justamente a música, “*De la musique avant toute chose*”²⁵. Isto porque a arte sonora já se encontra fora do registro das referências “claras e distintas” e, assim, o universo por ela criado é naturalmente “vago”, “solúvel”, vaporoso.

Estes aspectos se evidenciam em *Les Berceaux*, se compararmos o tratamento das duas imagens centrais do texto pela poesia e pela música. No primeiro caso, os navios (*vaisseaux*) e os berços (*berceaux*) se aproximam pela semelhança sonora que manifestam na língua francesa e também pelo movimento de ondulação ou balanço ao qual costumam estar submetidos. Além disso, o leitor ou o ouvinte do poema poderia entrelaçá-los graças a uma informação visual que previamente possuem desses significantes: o formato côncavo em comum. No entanto, se as sonoridades, as informações visuais e, até mesmo, a rítmica do poema associam as duas imagens, elas não chegam a se fundir completamente por via poética.

É sugestivo notar que, para Jankélévitch, a linguagem verbal revela certo parentesco com a dinâmica da percepção visual. Este ponto também se deixa notar na longa passagem acima, que afirma, ao lado da nítida separação dos verbetes e das suas respectivas definições, a impossibilidade de coincidência de duas formas num mesmo “espaço óptico”. Poderíamos completar que até mesmo as ambiguidades criadas por certas figuras não são percebidas simultaneamente.

que se desenvolve, irreversível e sempre renovado, até culminar no seu ponto médio; pois, como a vida mesma, retorna à sua origem” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 59). Igualmente abordada em *A música e o inefável*, a concepção de uma música configurada à “imagem da própria vida” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 68) poderia reforçar a admiração do filósofo por certas obras do compositor, que, como vamos descobrindo ao longo do ensaio, parecem lhe dizer algo sobre a própria vocação musical.

²⁴ “*Rien de plus cher que la chanson grise / Où l’Indécis au Précis se joint.*” (“Nada melhor do que a canção cinza / Onde o Indeciso se une ao Preciso.”) 2º estrofe de *Art poétique*, de Verlaine. Tradução de Augusto de Campos. Cabe acrescentar que Jankélévitch associa explicitamente esta proposta simbolista à poética de Fauré, que cultiva certo rigor na rítmica, em reação aos excessos românticos, enquanto manifesta a imprecisão nas classificações harmônicas e na indeterminação tímbrica das sonoridades. Estes mesmos versos são ainda lembrados pelo filósofo quando da descrição da *mélodie Chanson d’amour*: “Assim é essa deslumbrante canção ‘Onde o Indeciso se junta ao Preciso’ e o evasivo ao desligado; canção já tão esotérica com os seus acentos furtivos, os seus pianíssimos, as suas finas modulações[...]” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 76).

²⁵ “Antes de tudo, a Música”. Primeiro verso de *Art poétique*.

Precisamos modificar o foco a fim de reconhecer cada uma das duas possibilidades oferecidas por uma imagem ambígua, uma vez que não somos capazes de apreendê-las simultaneamente. E, além disso, a ambiguidade aparece como exceção ou como mera “curiosidade” no registro visual, do mesmo modo que as “descrições” no registro musical.

Vale repetir, acrescentando alguns novos pontos, que a música, naturalmente afastada de significados externos excludentes e estáveis, é capaz de superar, por outro lado, as “alternativas lógicas” (JANKÉLÉVITCH, 1974, 196), seja na simultaneidade de linhas com teores expressivos contrastantes, seja numa única linha propulsora de diferentes sugestões. Portanto, enquanto a percepção óptica parece servir de base para a concepção do “princípio da não contradição”, a percepção auditiva e especificamente musical poderia concretizar o ideal místico da “*coincidentia oppositorum*”.

No caso das canções, nas quais Jankélévitch confirma “o paradoxo da anfibia fauréana” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 259), esta se dá não em termos polifônicos, dada a textura mais homogênea do repertório em questão, mas, sobretudo, de maneira enarmônica. E, como vimos, a enarmonia, para Jankélévitch, não é apenas um elemento da sintaxe, mas também da semântica musical. Há uma “*enarmonia espiritual*” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 259), que reúne numa mesma célula, motivo ou passagem sonora duas imagens ainda dissociadas no plano poético. Assim, a fluidez do acompanhamento em compasso composto que perpassa a canção *Les Berceaux* faz coincidir, numa única e vaga evocação, o balanço dos navios e dos berços. Do mesmo modo, “Clair de lune” entrelaça, numa mesma atmosfera musical, os significantes alma e paisagem, enquanto em *Spleen*, os dois motivos escolhidos para aludir ao choro e à chuva poderiam se aplicar indistintamente a qualquer uma das imagens ao longo da canção.²⁶ Portanto, ao ser musicada pelo compositor em íntima sintonia com a poética simbolista de Verlaine, a poesia alcança, segundo o filósofo francês, o seu propósito: a realização de uma fusão, experimentada pelo poeta, na qual se ultrapassam as distinções das imagens, mas não a “fragrância” particular que os une.

A menção às duas últimas canções nos leva a tecer outra consideração sobre a ambiguidade no âmbito da canção. Para além da plurivocidade própria à arte sonora, Jankélévitch destaca que Fauré, nas suas *mélodies*, joga propositalmente com certos equívocos criados entre texto e música. Em *Clair de lune*, “como

²⁶ Cf. JANKÉLÉVITCH (1974, p. 103-104).

um ironista, Fauré modula para maior porque o poeta modula para menor” (JANKÉLÉVITCH, 1974, 119), isto é, quando o texto poético se refere ao canto *sur le mode mineur*, o compositor francês faz uma breve incursão pela tonalidade homônima da peça, si bemol maior. Algo que não ocorre, por exemplo, em outra famosa canção, representante de uma poética bastante diversa: *Ev'ry time we say goodbye*, de Cole Porter. Nela, o compositor estadunidense confirma o texto, modulando, também de passagem, para o modo menor quando o texto poético declara a estranha mudança, “*from major to minor*”, causada pelo momento da despedida. Estes jogos pressupõem, obviamente, a relação entre o sentido referencial do texto e as possibilidades intrínsecas à “linguagem” musical, poderíamos dizer, à sua sintaxe. No que concerne a *Spleen*, a ambiguidade está em eventuais associações, por um lado, de uma imagem sonora próxima à chuva, o motivo “em *staccati* suaves e monótonos” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 103), à tristeza descrita pelo eu-lírico, e, por outro, de uma imagem sonora evocativa ao choro, o motivo “mais onduloso, mais flutuante e que se aprofunda em tercinas de colcheias” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 103), ao “canto da chuva”. A partir de *A música e o inefável*, sabemos que este modo de dizer “*a contrario*” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 96) aponta para uma diferença no campo da expressão musical, à qual não se aplicam necessariamente as regras da retórica.

3 Conclusão

Como ressaltamos ao longo deste ensaio, certos traços identificados na poética de Fauré, especialmente nas suas canções, permitem a Jankélévitch vislumbrar atributos essenciais a todo fenômeno musical. É o que podemos observar pela leitura de *A música e o inefável*, em que o caráter não localizável da música é ressaltado no momento em que Jankélévitch aplica à arte sonora e à percepção auditiva, intrinsecamente mergulhadas na temporalidade, a irredutibilidade, afirmada por Bergson, da sucessão temporal a coordenadas espaciais. A compreensão do sentido musical como presença inapreensível, como charme indefinível, mas reconhecível, que excede parâmetros sonoros e procedimentos composicionais específicos também poderia englobar diversas manifestações musicais. Quanto à questão da expressividade, o modo singular – mais genérico e indeterminado, nem sempre tão conclusivo e concatenado como a linguagem – que tem a música de transmitir os seus significados, não se restringe às canções de Fauré. E este modo mais abrangente de expressão implica, naturalmente, o maior grau de ambiguidade semântica do registro musical.

No entanto, constatamos, na estética musical jankélévitchiana, a problemática tendência a transformar traços extraídos de uma poética – aquela especialmente cara ao autor – em critérios estéticos, de pretensão universalizante. Como alerta Luigi Pareyson, o filósofo da arte deve precaver-se para não construir uma estética a partir de uma poética (PAREYSON, 1997) ou, como diz Susanne Langer, para não converter os “princípios de construção”, identificados em determinadas obras ou intencionalmente empregados por certos movimentos artísticos, em “princípios de arte” (LANGER, 1957, 137-138).

Ao estudarmos o volume *Fauré et l'inexprimable*, constatamos que Jankélévitch tem consciência de que nem todas as características próprias à produção e às canções de Fauré poderiam ser generalizadas. Primeiramente, há compositores, como Liszt, que, ao pensarem em timbres instrumentais particulares para a parte do piano dos seus *Lieder* e, até mesmo, para as suas peças destinadas ao piano solo, se afastam das sonoridades vagas cultivadas por Fauré. O aspecto da indeterminação, que também se manifesta na ausência de ambientes pitorescos e de sugestões extramusicais na obra fauréana, tampouco se aplica a alguns dos seus mais notáveis contemporâneos, como Debussy e muitos dos compositores espanhóis.

Em segundo lugar, nem todas as obras trazem consigo o apaziguamento relacionado ao “encanto bergamasco”. Se, em *A música e o inefável*, efeitos mais dionisíacos da música são quase desconsiderados, o filósofo detecta, no primeiro volume de *De la musique au silence*, tanto a cega euforia de *Tristão*, oposta ao “enlevo poético” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 273) transmitido por *Le Parfum impérissable*, quanto “a delirante embriaguez scriabiniana” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 339), em radical contraste com o “sábio” êxtase, a envolver especialmente as canções da última fase de Fauré.

Em terceiro lugar, assim como a música não se limita ao encantamento, nem todas as canções apresentam uma atmosfera homogênea, indiferente (ou até contrária!) às referências pontuais do texto poético. É isto não ocorre apenas com poéticas mais distantes do repertório examinado por Jankélévitch, como a canção *Im Abendrot*, quarta das *Quatro últimas canções* para soprano e orquestra de Richard Strauss, na qual duas flautas estilizam, em trinados, o canto de pássaros antes e durante o momento em que a imagem de duas cotovias alçando voo é evocada pelo poema de Eichendorff. Até mesmo a canção de Debussy, observa o filósofo, “muda de feição a todo instante e é loucamente sensível aos menores caprichos do poeta” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 121). Por sua vez, o

próprio Fauré, em *La Bonne chanson*, alude, de modo justalinear ao texto, ao piar da andorinha em *Avant que tu ne t'en ailles* (nº 6), recria uma dança antiga na menção às “damas de outrora” em *Une sainte en son auréole* (nº 6) e foge à homogeneidade ao combinar, em abordagem quase sinfônica, os principais motivos deste ciclo no seu último número, *L'Hiver a cessé* (nº 9). Além disso, contradizendo a premissa do filósofo, o compositor do *Requiem* sustenta que a canção *Le Don silencieux* “traduz as palavras à medida que elas se produzem” (FAURÉ *apud* JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 178).

E, por fim, nem todas as peças primam pela fluidez, pela continuidade, pelas transformações sutis à imagem da vida que aproximam a obra de Fauré à *durée* bergsoniana. Há interrupções em Debussy, descontinuidades em Mussorgsky, ao lado de bruscas alternâncias de motivos abortados em *Petrushka*, cuja simulação da dinâmica dos mecanismos não impede absolutamente o filósofo de admirar Stravinsky.

Ao examinar separadamente as canções de Fauré, Jankélévitch demonstra, portanto, saber reconhecer os múltiplos “princípios de construção” proporcionados pela música. No entanto, caberia perguntar se haveria “princípios de construção” que acentuariam alguns princípios constitutivos à arte sonora. A nosso ver, esta possibilidade encontra-se subjacente às reflexões musicais do filósofo. Assim, o encanto totalizante, que, verificado em muitas canções, não se decompõe como se dissociam analiticamente os significados contidos nos significantes verbais do poema, ressaltaria o sentido atmosférico considerado característico à expressão musical. Ainda sob esta interpretação, a estética musical jankélévitchiana não está isenta de risco, uma vez que a seleção dos “princípios de construção” capazes de intensificar os “princípios de arte” próprios à música poderia se tornar um parâmetro para sustentar, em nível teórico, a “superioridade” das composições nas quais se cumpre mais plenamente a “genuína” vocação musical. Por outro lado, seria desvalorizada uma música que, ao se construir a partir de princípios extraídos de analogias com a percepção visual ou com os modelos da retórica, acabaria por se afastar do que Jankélévitch compreende como os princípios da arte musical.

A fim de evitar que a nossa última palavra seja uma crítica ao filósofo, concluímos este ensaio com a enunciação de um problema que, posto por uma aluna, diz respeito diretamente à esfera da canção. Ao relacionarmos este gênero com a filosofia do *je-ne-sais-quoi* e do inefável, caberia questionar se a inefabilidade da música, tão valorizada por Jankélévitch, se veria reduzida

numa obra musical que se faz na combinação com o sentido mais “dizível” da poesia. Este problema de natureza estética talvez tenha alguma analogia com outro, de natureza teológica, igualmente suscitado pela reflexão acerca do inefável. Seria a inefabilidade do Deus encarnado, dotado de um rosto e de uma identidade, menor que a inefabilidade do Deus escondido, irrepresentável, que se manifesta a Moisés numa nuvem escura (Ex 20,21)? Recordando que o inefável não é somente o inexprimível, mas um mistério transbordante, este permanece na simultânea conjugação das naturezas humana e divina, para além das nossas possibilidades de entendimento.

Após esta breve investigação sobre a leitura jankélévitchiana das *mélodies* de Fauré, podemos reafirmar que nestas a aliança entre texto e música figura como ocasião única, extraordinária, irrepetível na história da música.²⁷ Não há fórmulas capazes de justificar o êxito de tal aliança, de modo a nos trazer receitas para a composição de futuras canções. Assim, o mistério permanece, como é próprio ao mistério – esclarece Jankélévitch no primeiro parágrafo de *Debussy et le mystère* – nunca se “elucidar”. No caso do repertório examinado, o encanto bergamasco, que também é mistério inapreensível, resulta justamente do encontro entre esses dois modos de expressão, numa conjunção que não delimita sentidos unívocos, mas contradiz, cria ambiguidades, funde significantes. Ainda que o Indeciso se una ao Preciso, a indeterminação fecunda permanece em algum grau na canção. Como o próprio filósofo observa, o poema é transposto, nas *mélodies* de Fauré, a outro “clima”, em que a “dizibilidade” da palavra provavelmente se torna mais difusa. E, se porventura houver graus de inefabilidade, cremos que seja difícil mensurá-los, especialmente na comparação entre expressões que já se situam no nível do “encanto do encanto”, como a “música pura” e a canção. O impalpável também é imponderável...

²⁷ “Essa conjunção privilegiada [entre texto e música] ocorreu duas vezes na história da música: primeiramente, à época do romantismo alemão e, em seguida, na França, a partir de 1870: assim como não podemos mais separar o *Dichterliebe* de Heinrich Heine do famoso ciclo de Schumann, *La Bonne chanson* de Verlaine parece ligada por uma espécie de necessidade soberana à música de Fauré.” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 17)

Referências

AIELLO, Rita. Music and Language: Parallels and Contrasts. In: AIELLO, Rita; SLOBODA, John A. **Musical Perceptions**. New York: Oxford University, 1994.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **Debussy et le mystère**. Neuchâtel: La Baconnière, 1949. p. 152. (Être et penser)

_____. **La Mort**. Paris: Flammarion, 1966.

_____. **De la musique au silence: Fauré et l'inexprimable**. Paris: Plon, 1974.

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

_____. **La Musique et l'ineffable**. Paris: Seuil, 1983.

_____. **Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien: la manière et l'occasion**. Paris: Seuil, 1980. v.1.

_____. **Le Paradoxe de la morale**. Paris: Seuil, 1981. (Tradução brasileira: **O paradoxo da moral**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.)

_____; BERLOWITZ, Beatrice. **Quelque part dans l'inachevé**. Paris: Gallimard, 1978. p. 265.

JOÃO DA CRUZ. **Obras completas**. Organização geral: Frei Patrício Sciadini. Vários tradutores. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

LANGER, Susanne. **Problems of Art: Ten Philosophical Lectures**. New York: Charles Scribner's, 1957. p. 184.

LISCIANI-PETRINI, Enrica (org.). **In dialogo con / En dialogue avec Vladimir Jankélévitch**. Milão: Mimesis; Paris: Vrin, 2009. p. 380.

_____. **Charis: essai sur Jankélévitch**. Traduction: Antoine Bocquet. Milano: Mimesis, 2013. p. 184.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Tradução de Herbert Caro. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 246. (Ensino superior)

PLOTINO. **Tratado das Eneadas**: texto integral de 12 tratados. Tradução, apresentação, notas e ensaio final: Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2012.

ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline. “Nocturnes”. **Magazine Littéraire**, Paris, juin 1995. p. 45-47.

TOLSTÓI, Lev. **A Sonata a Kreutzer**. Tradução, posfácio e notas: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 120. (Coleção Leste)