



FRONTEIRAS ENTRE MÍSTICA E ESTÉTICA NO SÉCULO XX: UNDERHILL, JANKÉLÉVITCH E GARCÍA BACCA *

*Frontiers between mysticism and aesthetics in the 20th century: Underhill,
Jankélévitch and García Bacca*

Clovis Salgado Gontijo **

Franklim Drumond de Almeida ***

Alberto Ferrer García ****

Resumo: A mística, embora implique certa relação com o suprasensível, apresenta traços fenomenológicos comuns com a experiência sensível do belo e com a criação artística. Este artigo pretende examinar as imprecisas fronteiras entre a mística e a estética a partir de três autores do século XX, estudiosos de Plotino: Evelyn Underhill, Vladimir Jankélévitch e Juan David García Bacca. Primeiramente, será analisado o estatuto da sensibilidade, da beleza e da arte na espiritualidade de Underhill. Em seguida, será verificado de que modo o campo da inefabilidade, ressaltado ao longo da obra de Jankélévitch e, em particular, em sua estética musical, garante a aproximação entre as duas áreas. Em terceiro lugar, será investigada a confluência do caminho místico e do caminho da Be-

* Artigo recebido em 23.11.2023 e aprovado para publicação em 10.12.2023

** Doutor em Filosofia com menção em Estética e Teoria da Arte pela Universidad de Chile, professor adjunto e pesquisador na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE).

*** Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário do Leste de Minas Gerais, licenciado e mestrando em Filosofia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), bolsista CAPES/Brasil.

**** Doutor em Pensamento filosófico contemporâneo pela Universitat de València, professor colaborador na Universitat Oberta de Catalunya.

leza na leitura feita por García Bacca do itinerário, prescrito por Plotino, rumo ao Transcendente. A título de conclusão, serão destacados pontos de convergência e de divergência entre os autores.

Palavras-chave: Beleza. Arte. Inefabilidade. Transcendente. Neoplatonismo.

Abstract: **Mysticism, despite implying certain relationship with the supra-sensible, presents common phenomenological features with the sensible experience of beauty and with artistic creation. This article intends to examine the tenuous frontiers between mysticism and aesthetics according to three 20th century authors, experts on Plotinus: Evelyn Underhill, Vladimir Jankélévitch, and Juan David García Bacca. To that end, it will firstly analyze the status of sensibility, art, and spirituality in Underhill. Secondly, it will evaluate how the domain of ineffability, emphasized throughout Jankélévitch's work and specially in his musical aesthetics, guarantees the kinship between both areas. Thirdly, it will investigate the confluence between the mystical path and the path to Beauty in García Bacca's reading of the itinerary towards the Transcendent, proposed by Plotinus. In conclusion, it will highlight points of convergence and divergence between the authors.**

Keywords: Beauty. Art. Ineffability. Transcendent. Neoplatonism.

Introdução

As reflexões filosóficas sobre a experiência estética, o belo e a arte, formuladas ao longo da história da filosofia, apresentam-se como rica zona de fronteira entre diferentes saberes e experiências. Metafísica, teoria do conhecimento, ética, antropologia filosófica, política, religião, história da arte, linguística e psicanálise são algumas das muitas áreas que, auspiciosamente, “invadem” o território da estética, disciplina filosófica na qual se evidencia, em particular, a ininterrupta fluidez da vida.

Dentre as fronteiras estabelecidas pela estética, analisaremos, neste artigo, a curiosa interseção entre esta e a mística, que, fundamentada por motivos históricos ou fenomenológicos, aproxima seja o místico ao artista, seja a experiência mística à criação artística e à experiência sensível do belo. A análise proposta será apoiada no estudo de três autores específicos, leitores de Plotino e São João da Cruz: a inglesa Evelyn Underhill (1875-1941), o francês Vladimir Jankélévitch (1906-1985) e o espanhol naturalizado venezuelano Juan David García Bacca (1901-1992). Como veremos, todos os três foram capazes de reconhecer, em pleno século XX, a potencialidade da tradição mística (em especial as místicas neoplatônica e cristã) para a reflexão da experiência humana em sua integralidade.

Partindo de Underhill, verificaremos como as dimensões da sensibilidade, da beleza e da arte, muitas vezes entrelaçadas, são valorizadas na espiritualidade de tonalidade estética e na estética de tonalidade espiritual propostas pela pensadora. Em segundo lugar, abordaremos como a constatação de uma zona de inefabilidade na experiência humana por Jankélévitch poderia conectar a experiência mística à experiência estética, sobretudo, ao fenômeno musical, arte especialmente examinada pelo filósofo francês. Ao tratarmos sobre o inefável jankélévitchiano, tocaremos em conceitos e temas afins, como o não-sei-quê (*je-ne-sais-quoi*), o encanto (*charme*), a graça (*kháris*) e o silêncio, dotados igualmente de ressonâncias místicas e estéticas. Por fim, investigaremos como García Bacca, em sua leitura esquemática do itinerário apresentado por Plotino de reintegração ao Uno, é capaz de identificar uma via ascendente que percorre a Beleza e nela desemboca. Embora cada um desses autores seja exposto em separado, tentaremos reconhecer, ao longo das seções a eles dedicadas e na conclusão do artigo, pontos de convergência e divergência em suas aproximações entre a mística e a estética.

1. Evelyn Underhill: uma espiritualidade estética ou uma estética espiritual?

“Estou certa de que nada que possa coexistir com a consciência do mundo espiritual nos fere – e me parece que toda pura beleza pode assim coexistir se a escolhermos.”¹

Ao longo de sua vasta obra, Underhill não desenvolve isoladamente uma estética, mas inclui, em sua reflexão sobre a espiritualidade, importantes considerações sobre a sensibilidade, a beleza e a arte no itinerário espiritual. De modo sintético, verifiquemos como a pensadora inglesa aborda e valoriza esses três pontos, muitas vezes interligados na focalizada zona de confluência entre a mística e a estética.

A fim de examinar a questão da sensibilidade em Underhill, recorreremos a uma carta escrita pela autora em 29 de julho de 1908, dia de Santa Marta. Assumindo posição de orientadora espiritual, a autora responde às dúvidas de sua destinatária acerca justamente do papel dos sentidos no caminho de fé. Embora confesse não estar livre de incertezas de ordem espiritual, Underhill é contundente ao desaconselhar a “completa repressão dos sentidos”², almejada por sua interlocutora. Recorrendo a exemplos de diferentes santos católicos, que não abdicaram por completo de seus gostos

¹ UNDERHILL, Evelyn. *The Letters of Evelyn Underhill*. London, New Work, Toronto: Longmans, Green and Co., 1943, p. 79, tradução nossa.

² *Ibid.*, p. 78, tradução nossa.

sensíveis nem de sua admiração pelos encantos do mundo, a pensadora identifica como meta na vida espiritual uma relação equilibrada com o que a sensibilidade nos proporciona. Tal equilíbrio poderia ser compreendido como o cuidado de não permitir que a satisfação sensível ocupe o lugar do fim verdadeiramente último, para além de todo o sensível. Como sintetiza Underhill, “devemos ser suficientemente fortes para usar nossos sentidos sem deixá-los encharcar nossas almas: fruir deles sem nunca esquecer a alegria maior da ‘profunda, mas deslumbrante, escuridão’”³. Em outros termos, devemos buscar uma relação desapegada com o que atrai ou deleita nossos sentidos, caso contrário recairíamos na chamada “concupiscência dos olhos” (1Jo 2,16), tão temida por Santo Agostinho⁴.

Nessa perspectiva, a relação com o sensível possuiria estreita correspondência com as relações humanas: poderíamos amar alguém de modo apegado ou “no amor de Deus”⁵. Curiosamente, o justo “uso” dos sentidos, recomendado pela autora, no âmbito da vida espiritual parece coincidir com uma atitude estética: o desinteresse, muitas vezes compreendido como o traço característico da contemplação do belo. Por conseguinte, não haveria razão para se reprimir a apreciação do sensível quando esta coincide com a apreciação do belo. Recordando as palavras da autora utilizadas como epígrafe desta seção, “nada que possa coexistir com a consciência do mundo espiritual nos fere – e me parece que toda pura beleza pode assim coexistir se a escolhermos”⁶. Além disso, não haveria motivo para desprezarmos ou evitarmos o sensível pelo qual vislumbramos o divino, posto que o mundo dos sentidos “é o ‘traje pelo qual O vemos’ – se O conhecemos primeiramente”⁷.

O pressuposto de que seria necessário um conhecimento prévio de Deus para reconhecer sua beleza ou sua mais plena beleza nas coisas toca outro aspecto fundamental da espiritualidade “estética” de Underhill. O desenvolvimento da consciência espiritual e a aquisição de uma intimidade com Deus modificam a percepção do que nos cerca, fato constatado por alguns místicos, como por Santo Inácio de Loyola, na “Contemplação para alcançar o amor”, proposta na última semana dos *Exercícios espirituais*⁸. Com base na carta de 1908, verificamos que Underhill conhece, não só teoricamente, tal dinâmica de transfiguração do mundo sensível,

³ *Ibid.*, p. 79, tradução nossa.

⁴ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, livro X, XXX, 41, in: SANTO AGOSTINHO. *Confissões; De Magistro*. São Paulo: Abril, 1973, p. 215.

⁵ UNDERHILL, *The Letters of Evelyn Underhill*, p. 79, grifo da autora, tradução nossa.

⁶ *Ibid.*, p. 79, tradução nossa.

⁷ *Ibid.*, p. 79, grifo da autora, tradução nossa.

⁸ SANTO INÁCIO DE LOYOLA. *Escritos de Santo Inácio: Exercícios espirituais*. São Paulo: Loyola, 2006, p. 91-94. Curiosamente, Underhill demonstra sua admiração por tal passagem dos *Exercícios espirituais* em “The Philosophy of Contemplation” in UNDERHILL, Evelyn. *Mixed Pasture: Twelve Essays and Addresses*. Eugene (OR): Wipf & Stock, 2015, p. 22.

questionando à sua orientanda se esta teria percebido “por si mesma”, em suas vivências místicas, “a diferença entre as coisas criadas vistas na indescritível atmosfera chamada pelos teólogos de ‘o amor de Deus’ e vistas na comum luz mundana”⁹. Segundo a autora, quem passa por essa rica experiência não ousaria rechaçar os dados dos sentidos, pois “vê o mundo tão completamente ‘energizado pelo invisível’ que não há tentação de permanecer numa mera fruição do visível”¹⁰. E, na experiência de Underhill, tal energização do visível pelo invisível é sentida como “uma beleza superior e indescritível”, capaz de se manifestar em todo o plano sensível, incluindo o tráfego e os sórdidos cenários urbanos. Confirmamos, portanto, que o tratamento e a valorização da sensibilidade por Underhill tocam no tema da beleza, pois é a experiência da beleza – tingida pela presença do Absoluto e exercida em total desapego – que garante, para a autora, a permanência saudável do sensível na vida espiritual.

Em sua *opera magna*, *Misticismo: estudo sobre a natureza e o desenvolvimento da consciência espiritual do ser humano*, Underhill desenvolve um pouco mais a questão específica da beleza. Esta, de acordo com a estudiosa, coloca, de antemão, um problema para quem pretende pensá-la, pois

Mesmo com toda a nossa frenética busca, não fomos capazes de encontrar o laboratório onde o encanto é extraído do fluxo das coisas. Não sabemos por que a “grande” poesia deve nos provocar uma emoção indescritível ou uma sucessão de notas, organizadas em determinada sequência, nos atinge em intensos níveis de vitalidade, nem podemos adivinhar como uma admiração apaixonada por aquilo que chamamos de o “melhor” nas artes ou nas letras possa contribuir para a evolução física da raça. Apesar de todas as longas discussões no campo da Estética, o segredo da Beleza ainda lhe pertence. Uma companhia enevoada, vista pela metade, adivinhada pela metade, a Beleza segue o ritmo da marcha ascendente da vida: e recebemos sua mensagem e respondemos a ela não porque a compreendamos, mas porque *devemos*.¹¹

Além de ressaltar o caráter evasivo da beleza, como inúmeros autores no curso da história da filosofia, Underhill estabelece uma oposição entre o indubitável reconhecimento da efetividade de uma experiência e a dificuldade ou a impossibilidade de compreendê-la. Como mostrará, mais tarde, a autora na palestra “The Philosophy of Contemplation” (1930), algo análogo acontecerá com a noção de espiritualidade, que, apesar de “entrelaçada em tudo o que consideramos de mais válido, de mais precioso”¹², somos incapazes de definir e descrever, à semelhança do tempo cuja

⁹ UNDERHILL, *The Letters of Evelyn Underhill*, p. 80, tradução nossa.

¹⁰ *Ibid.*, p. 80, tradução nossa.

¹¹ UNDERHILL, Evelyn. *Mysticism: the Preeminent Study in the Nature and Development of Spiritual Consciousness*. New York: Image Books/Doubleday, 1990, p. 20, grifo da autora, tradução nossa.

¹² UNDERHILL, *Mixed Pasture*, p. 11, tradução nossa.

simultânea efetividade e indefinibilidade tanto intrigou Santo Agostinho¹³. Assim, voltando ao tema da beleza, só podemos responder à sua mensagem porque ela é efetiva. E tal efetividade se comprova na “misteriosa autoridade”¹⁴ que a beleza compartilha com a dor e a religião. É graças a essa “autoridade” que a tríade em questão “foi tratada com a reverência devida aos assuntos vitais pelas mentes privilegiadas da raça humana”¹⁵.

Dotada de “misteriosa autoridade” e desempenhando papel fundamental na “marcha ascendente” da consciência a que todos somos convocados, a experiência estética, ao menos aquela que se associa com a apreensão de uma beleza de fonte espiritual, não poderia ser, assim, compreendida como “jogo” pela pensadora inglesa. É um dos aspectos fundamentais e, provavelmente, insubstituíveis que compõem nossa humanidade.

Ainda a partir da leitura de *Misticismo*, constatamos que Underhill é capaz de identificar uma definição positiva para a beleza, apesar de todo o mistério que a circunda. Em tal definição, elabora, de modo mais explícito, um ponto já presente, três anos antes, em sua despretensiosa carta. Reproduzindo suas palavras poéticas e otimistas,

O coração ultrapassa os torpes sentidos e vê – talvez por um instante, talvez por longos períodos de beatitude – um mundo não distorcido e mais verdadeiro. Todas as coisas são percebidas à luz da caridade e, portanto, sob o aspecto da beleza: *pois a beleza é simplesmente a Realidade vista com os olhos do amor*.¹⁶

Verificamos, assim, que a experiência da beleza, especialmente valorizada pela autora, configura-se como uma contemplação não meramente estética, resultante da apreensão prazerosa de uma forma ou de propriedades sensíveis singulares, mas, sim, de uma espécie de contemplação mística. Tal conclusão é corroborada por Marie Therese Crowley, autora de uma tese de doutorado sobre Underhill e a arte, para quem a atitude contemplativa recomendada pela estudiosa para saborearmos a Beleza se pauta diretamente no método de contemplação do Uno proposto por Plotino. Além disso, Crowley detecta em Underhill uma “sensibilidade romântica inata”¹⁷, ou seja, uma maior inclinação à “imaginação, à criatividade, à experiência humana e ao conhecimento intuitivo que à tecnologia, às teorias e à ciência empírica”¹⁸. Como observamos no ensaio “The Mystic as

¹³ “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, livro XI, capítulo 14, in: SANTO AGOSTINHO, *Confissões; De Magistro*, p. 244.

¹⁴ UNDERHILL, *Mysticism*, p. 17, tradução nossa.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17, tradução nossa.

¹⁶ *Ibid.*, p. 258, grifo nosso, tradução nossa.

¹⁷ CROWELEY, Marie Therese. *Beyond the Fringe of Speech: The Spirituality of Evelyn Underhill and Art*. Tese de doutorado. Australian Catholic University, 2008, p. 13, tradução nossa.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13, tradução nossa.

Creative Artist”, tal sensibilidade também se manifesta em suas reflexões estéticas, em que a autora, apoiada em Hegel e Bergson, apresenta sua concepção de beleza como fruto da contemplação ou da intuição de uma realidade mais preservada, essencial ou originária.¹⁹

A menção a esse ensaio nos conduz ao terceiro tema deste trabalho: a arte como lugar de exercício da sensibilidade e de manifestação da Beleza.²⁰ Já em *Misticismo*, Underhill estabelece estreita identidade entre o artista e o místico. Como o compositor, o instrumentista ou o pintor, o místico deveria aderir a uma disciplina, a uma prática²¹, que, se não garante, ao menos predispõe o sujeito à ação da graça. Além disso, o artista ou a artista, como o indivíduo que vislumbra um nível mais profundo da realidade, é capaz de *transfigurar* as meras aparências e o mundo comezinho, vendo e apresentando a realidade com os olhos do amor. Assim, a autora soluciona, a seu modo, o instigante problema da representação do feio na arte, investigado desde Aristóteles, defendendo que, embora tenhamos o hábito de “culpar nossos artistas por pintar coisas feias, eles estão simplesmente se esforçando em nos mostrar a beleza para a qual somos cegos”²². Ilustrando essa posição com um exemplo artístico limite produzido em período mais recente, recordamos o filme *Trainspotting* (1996), no qual o diretor Danny Boyle realizou a proeza de extrair poesia do sanitário mais sujo da Escócia. E somos capazes de apreciar a conversão das redes de esgoto em vasto oceano sem nos encontrarmos previamente em estados alterados de consciência, como sob o efeito de uma alucinação química, à semelhança da personagem do filme, ou de um êxtase místico.

A aproximação do fazer artístico a uma operação de transmutação não é exclusiva de uma estética “espiritualista” como a de nossa autora, podendo ser encontrada em pensadores de outras vertentes filosóficas. É o que observamos no seguinte excerto de uma palestra de Ernst Cassirer, cujo pensamento se sintoniza com Underhill pela constante preocupação antropológica:

[O artista] não só vive na nossa realidade comum, na realidade empírica das coisas materiais. (...) Um artista como Dante ou Goethe, Mozart ou Bach, Rembrandt ou Michelangelo nos dá sua intuição da natureza e sua interpretação da vida humana. Mas essa intuição e interpretação sempre significam uma transfiguração e, por assim dizer, uma transubstanciação. A vida e a

¹⁹ UNDERHILL, Evelyn. “The Mystic as Creative Artist”, in: *Essentials of Mysticism*. Aeterna Press, 2015. E-book.

²⁰ Dana Greene, biógrafa de Underhill, destaca o protagonismo da arte no itinerário espiritual da pensadora inglesa. Esta realizou, entre os anos de 1898 e 1907, uma série de viagens ao continente europeu, que lhe revelaram o papel decisivo do belo artístico como “via para a vida infinita que tanto ansiava” (GREENE, Dana. *Evelyn Underhill: Artist of the Infinite Life*. Notre Dame (IN): University of Notre Dame Press, 1998, p. 12).

²¹ UNDERHILL, *Mysticism*, p. 299.

²² *Ibid.*, p. 259, tradução nossa.

natureza não mais aparecem em sua forma empírica ou material. Não são mais fatos opacos e impermeáveis; são preenchidos pela vida das formas.²³

Depreendemos de nossa pesquisa que Underhill, em sua filiação ao pensamento de Plotino, não se concentra na forma individual das obras de arte, tendendo a enfatizar a graça (*kháris*) que banha e circunda a forma (como a luz que atravessa os vitrais na Catedral de Chartres²⁴) ou a “Forma-Ideal” com a qual o objeto belo comunga²⁵ e que este nos faz vislumbrar. Contudo, em sintonia com Cassirer, Underhill chega a recorrer à expressão “formas simbólicas” na já citada palestra “The Philosophy of Contemplation”, confirmando a necessidade de um suporte “acessível aos sentidos, com o qual a mente racional possa lidar”²⁶ (forma) para abordar e fruir algo do suprassensível (símbolo). Tal necessidade seria obviamente compartilhada pelo artista (ou, ao menos, por algumas poéticas) e pelo místico que deve flertar com a arte para comunicar sua experiência inefável.

No tocante à dimensão simbólica da forma artística e/ou mística, o símbolo constituído pela obra como um todo, segundo Underhill, não contém completamente em si mesmo sua significação, mas aponta para algo que o ultrapassa, pressupondo de quem o frui e interpreta o uso da intuição. Do mesmo modo, nas unidades simbólicas que compõem um relato místico²⁷, como expressões poéticas e oximoros, “reconhecemos um súbito clarão da imaginação criativa; evocando para nós uma verdade bem maior, mais profunda e frutífera que o paralelo externo”²⁸ por elas sugerido.

Concluímos, portanto, que a concepção de Underhill acerca da beleza – e, mais especificamente, da arte produzida pelo artista-místico ou pelo místico-artista – poderia ser sintetizada pela definição de August Wilhelm Schlegel, o que comprova a já mencionada afinidade entre nossa autora e o movimento romântico. Declara o intelectual alemão que: “Segundo Schelling, o belo é o infinito representado na forma finita (...). Concordo

²³ CASSIRER, Ernst. *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer* (1935-1945). New Haven, London: Yale University Press, 1979, p. 192-193, tradução nossa.

²⁴ A visita de Underhill à Catedral de Nossa Senhora de Chartres, em 1901, teve grande impacto em sua caminhada espiritual. No templo gótico, descrito pela estudiosa como “um milagre de beleza”, a autora experimentou, em suas palavras, “uma estranha força espiritual”, da qual a luminosidade participa ativamente. Como relata a autora em *Light of Christ*, “a luz universal inunda através dos vitrais e nos banha em sua cor, beleza e significância, mostramos coisas que nunca sonhamos, um encanto que repousa para além das bordas da fala” (UNDERHILL, Evelyn. *Light of Christ*, apud CROWLEY, *Beyond the Fringe of Speech*, p. 111).

²⁵ PLOTINO, *Enéada* I, 6, 2, apud CROWLEY, *Beyond the Fringe of Speech*, p. 64.

²⁶ UNDERHILL, *Mixed Pasture*, p. 16, tradução nossa.

²⁷ Empregamos, neste parágrafo, a distinção proposta por Susanne K. Langer entre o símbolo artístico, considerado como uma obra de arte em sua totalidade, e o símbolo na arte, compreendido como um componente de uma obra dotado de certa significação mesmo quando isolado do todo. Cf. LANGER, Susanne K. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957, p. 124-139.

²⁸ UNDERHILL, “The Mystic as Creative Artist”, in: *Essentials of Mysticism*, tradução nossa.

inteiramente com essa definição, mas preferiria definir o termo do seguinte modo: o belo é a apresentação simbólica do infinito”²⁹. E o símbolo, em Underhill, além de estabelecer uma relação de analogia ou correspondência com outro evento, é constitutivamente evocativo e aproximado, em razão da natureza transcendente e irrepresentável da realidade à qual alude.

Tal concepção estética é confirmada pela pensadora, em “The Philosophy of Contemplation”, no qual indaga “Qual é a característica que confere grandeza a uma obra de arte?”, respondendo em seguida: “Certamente, o fato de que ela, em certo grau, entretece dois mundos, concede expressão sensual aos frutos da contemplação e nos transmite certo sabor do Infinito por meio de coisas finitas”³⁰. Curiosamente, no parágrafo posterior, a autora explica que o entrelaçamento descrito, característico a “todo o processo artístico e poético”³¹, poderia ser compreendido como “um processo de encarnação: contemplação resultando em ação. Marta e Maria colaboraram na construção de uma ponte ao longo da qual as notícias do eterno chegam até o mundo sensível e penetram, por essa porta, o campo da consciência normal”³².

Recordando a passagem do Evangelho referente à visita de Jesus à casa de Marta e Maria (Lc 10,38-42), caberia acrescentar que a ponte criada por estas duas mulheres é construída a partir da mescla não só da contemplação (*theoria*) e da ação (*práxis*), mas também da contemplação (*theoria*) e da produção (*poíesis*). Afinal, Marta é aquela que se ocupa com os fazeres domésticos, de execução prioritariamente manual, em sua época. Se a arte conjuga o contemplativo com o produtivo, de acordo com Underhill, não poderíamos afirmar que sua reflexão estética ignore completamente a dimensão do fazer artístico ao privilegiar uma concepção da arte como via de acesso a uma Realidade transcendente. Se a obra de arte proporciona elevada forma de conhecimento, é porque ela se encontra *encarnada* numa realidade individual e concreta.

Concluimos esta primeira seção de nosso trabalho ressaltando um detalhe bastante sugestivo. Iniciamos nosso estudo da estética espiritual ou da espiritualidade estética de Underhill pela análise de uma carta, na qual a autora fez questão de citar o santo celebrado na data de sua escrita:

²⁹ SCHLEGEL, August Wilhelm, apud WHISTLER, David. *The Theological Dimensions of F. W. J. Schelling's Theory of Symbolic Language*. Worcester College, University of Oxford, 2010, p. 40, tradução nossa.

³⁰ UNDERHILL, *Mixed Pasture*, p. 15, tradução nossa.

³¹ *Ibid.*, p. 16, tradução nossa.

³² *Ibid.*, p. 16, tradução nossa. A importância de se combinar as personagens Marta e Maria na vida espiritual e religiosa já aparece em Santa Teresa de Jesus, de quem Underhill era leitora. Na obra *Castelo interior ou Moradas*, mais especificamente nas “Sétimas Moradas”, a mística espanhola declara “como é necessário andarem sempre juntas Marta e Maria. É muito proveitoso” (SANTA TERESA DE JESUS. *Castelo interior ou Moradas*. São Paulo: Paulus, 2019, p. 251).

Santa Marta. E, no fim de nosso percurso, reencontramos as figuras de Marta e Maria combinando-se para compor a obra de arte. Na sutileza e espiritualidade do pensamento de Underhill, a carta em questão, talvez, destaque à destinatária a necessidade de não se esquecer da santa festejada. Se temos consciência da necessária presença de Marta em quem busca a contemplação exemplificada por Maria, percebemos que não poderíamos desprezar o cotidiano e o sensível que nele se manifesta. Por outro lado, a preocupação exclusiva com a rotina, à qual tendemos a nos prender em vista da satisfação de interesses pessoais e imediatos, poderia incorrer na relação com um mundo banalizado, desencantado, dessacralizado. A Beleza, experimentada na contemplação, deve incidir no sensível, resgatando-o de seu lugar tantas vezes menosprezado e combatido. Também é no sensível que se age, se contempla e se produz outras belezas. Nesse sentido, a obra de arte, simbolizada pelo encontro entre Marta e Maria, apresenta-se como o resgate mais efetivo da sensibilidade, pois, na obra, o sensível já se encontra transfigurado, modelado por uma apreensão que o excede, mas que não teme, em algum momento, acolhê-lo. Talvez, o convívio com a arte nos habitue a estabelecer uma relação mais contemplativa que pragmática com o mundo sensível não artístico e, à semelhança da passagem por uma experiência mística, familiarize nossa percepção de que todas as coisas podem ser “energizadas” pela beleza.

2. Vladimir Jankélévitch

“A música é o silêncio das palavras, como a poesia é o silêncio da prosa: alivia o peso opressor do logos e impede que o homem se identifique exclusivamente com o ato de falar.”³³

Ao longo da história da filosofia ocidental, muitas vezes se considerou nossa racionalidade como a fronteira mais íntima e mais elevada entre o ser humano e o restante das realidades do mundo. Por racionalidade, compreendeu-se nossa capacidade de pensar e expressar por via discursiva seja o mundo que nos cerca, seja nossa experiência de tal mundo ou de nós próprios. Para alguns filósofos, mais otimistas, mesmo o que não nos é diretamente apreensível, como o princípio do cosmo ou a natureza divina, caberia na razão humana que descreve e define. Outros, contudo, como Ludwig Wittgenstein, reconheceram na prática filosófica e científica uma limitação que se baseia na deficiência da linguagem em mediar o conhecimento da realidade, seja pela falta de abrangência – o objeto conhecido não pode ser descrito em todas as suas posições em relação ao restante

³³ Fala de Jankélévitch no livro em forma de entrevista: JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Em algum lugar do inacabado*. São Paulo: Perspectiva, 2021. p. 256-257.

da realidade –; seja pela falta de precisão própria à linguagem comum e à ineficiência de uma linguagem simbólica descritiva. O limite interposto por Wittgenstein no *Tractatus* 7, “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”³⁴, procede de uma longa tradição de reconhecimento dos limites da linguagem na história do pensamento ocidental. Contudo, ao contrário dos neoplatônicos e dos Padres da Igreja em suas tematizações do inefável, o pensador austríaco, em seu *Tractatus*, acentuou muito mais o limite interior à linguagem do que o ilimitado para além dela e o inabarcável por ela.

A delimitação do possível de ser dito torna clara a existência de uma fronteira entre o que pode e o que não pode ser expresso. Ora, a afirmação de uma fronteira pressupõe algum conhecimento do para além dela. Mas tal conhecimento – ou, ao menos, tal “entrevisão” – estaria de fato fadado a não aparecer no campo da linguagem ou de outra expressão humana?

Ao contrário do primeiro Wittgenstein, a resposta dada por Vladimir Jankélévitch a essa questão será negativa. Recusando-se a aderir à necessidade de silenciamento radical diante do inefável, o filósofo francês recolhe, na tradição filosófica e mística, mediações e estratégias para tratar do “não-sei-quê” que permanece como silêncio fecundo no ruído do discurso. Nesse ponto, podemos apresentar um primeiro elemento de nossa reflexão sobre as fronteiras entre mística e estética no pensamento jankélévitchiano: haverá sempre nele e na experiência humana uma apresentação de duplos antagônicos, como silêncio e discurso ou silêncio e música, conhecimento e “não-sei-quê”, esterilidade e fecundidade.

Alguns destes se fundem, como a música, que, conforme veremos, depende do silêncio para ser ouvida e de silêncios para se articular ou como o conhecimento das experiências mais impalpáveis e preciosas da vida, que geram em quem as vivencia a consciência de certa dose de não saber. Por outro lado, a estéril indizibilidade da morte e da violência não parece se comunicar com a transbordante inefabilidade da poesia, da música e do amor. A propósito, resgatando a característica distinção entre os dois níveis do inexprimível propostos pelo filósofo: por um lado, o inexprimível relativo ao vazio de conteúdo e ao não experimentável (*indizível*) e, por outro, o inefável relativo à sobreabundância inesgotável pela linguagem demonstrativa (*inefável*), é importante destacar que as experiências mística e artística se identificam, no campo do “não-sei-quê”, por sua pertença ao nível da inefabilidade.

Ao mencionar o termo “não-sei-quê”, torna-se necessário esclarecer o sentido e a genealogia – vinculada à mística cristã – de tal conceito característico ao pensamento jankélévitchiano, capaz de se oferecer como particular

³⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020, p. 261.

mediação que aponta para o mistério permanente nos autênticos “objetos” filosóficos (dentre os quais estão incluídos Deus, a poesia, a música, o tempo e o amor). Segundo o estudioso português Vasco Marques,

Expressão comum a clássicos da modernidade francesa como Pascal, Bossuet ou Montesquieu (para os quais o *je ne sais quoi* sintetiza o incômodo de uma razão a contas com a descoberta dos seus limites), o não sei quê remete, na particular acepção em que Jankélévitch emprega o termo, não somente para as místicas de católicos espanhóis como João da Cruz, Gracián ou Feijoo (para os quais o *no sé qué* sanciona o charme exercido por uma presença difusa que não se deixa investigar), mas, sobretudo, para a intuição platônica de uma doura ignorância. De facto, aqui o não sei quê sinaliza a situação paradoxal de uma consciência que, sabendo embora que (*quod*) algo falta, se vê impossibilitada de dizer o quê (*quid*). Ou melhor: que, quando colocada em presença de um ente não puramente material (um homem, por exemplo), compreende que a enumeração exaustiva das suas propriedades (ser bonito, ser inteligente, etc.), não basta para explicar o que faz dele aquilo que ele é – precisamente porque esse “algo em falta” não é da ordem da coisa (seja ela física ou mental), escapando assim ao jugo de uma razão discursiva que só se sente à vontade no domínio de sólidos e das leis que pode descrever e escarpelizar a seu belo prazer. Esta espécie de meta-conceito é a tal ponto relevante, no quadro da metafísica e da gnosiologia de Jankélévitch, que, à sua elaboração, consagrou o autor uma parte substantiva dos três volumes que compõem a obra [*Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*].³⁵

De tal maneira, “o não-sei-quê próprio ao encanto e a outros temas inefáveis sinaliza um ‘resto’ (diferença de uma operação que não se ‘fecha’) em relação à linguagem que é um *transbordamento*”³⁶, isto não significa que descreva o que há para além da fronteira do dizível, mas que, no “aquém” próprio à linguagem, a modulação ou a sugestão do inefável é infinita. Isso porque a própria realidade à qual alude é, como exemplar do inexprimível positivo, inexaurível e sobreabundante.

De tal modo, as asserções de Wittgenstein de que “o sentido do mundo deve estar fora dele”³⁷ (*Tractatus* 6.41) – ou seja, a além fronteira do discursivamente expresso cerca-nos na nossa limitação linguística – e de que “proposições não podem exprimir nada de mais alto”³⁸ (*Tractatus* 6.42) não se aplicam ao pensamento jankélévitchiano. Por um lado, o filósofo do impalpável não poderia localizar “o sentido do mundo” nem limitar nossa capacidade de expressão ao que se situa nos confins do dizível. Como vimos na epígrafe desta seção, a música nos ensina que o humano não se restringe ao falado. Por outro lado, para Jankélévitch, o discurso, a

³⁵ MARQUES, Vasco Baptista. Vladimir Jankélévitch o mistério da morte e o fenómeno da morte, in *Philosophica*, 55-56, Lisboa, 2020, p. 307-331, aqui p. 322, nota 34.

³⁶ SALGADO GONTIJO, Clovis. “A necessidade do inacabado: uma introdução a Vladimir Jankélévitch”. In: JANKÉLÉVITCH, BERLOWITZ, *Em algum lugar do inacabado*, p. 40.

³⁷ WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 257.

³⁸ *Ibid.*, p. 257.

partir de sugestões, alusões, evocações, oximoros e reticências, cumpriria a desafiadora tarefa de afirmar a existência efetiva da “outra” margem e de “roçar” (*effleurer*) verbalmente nossa experiência do supradiscursivo. Obviamente, tal “roçar” não ultrapassa a fronteira entre o dizível e o inefável (o que levaria à dissolução deste), mas proporciona, por uma linguagem que flerta com a mística e a poesia, certos lampejos do inexprimível positivo.

Se, para Rousseau, “o verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer isto é meu e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditá-lo”³⁹, de modo que a criação das fronteiras geográficas representa o interesse particular na delimitação de uma propriedade; para Jankélévitch, a formulação de fronteiras só interessa na medida em que deixa à mostra “a vertigem do tudo-ou-nada”⁴⁰ que põe em questão “as próprias raízes do ser; não o ser superficial, mas o ser na sua nudez”⁴¹, isto é, as fronteiras só têm sentido se nos apropriamos delas como um quê que deve ser posto à mostra como resultado de nossa capacidade para tocar o além-fronteira.

Contudo, devemos notar que o vocabulário geográfico aqui utilizado poderia gerar uma interpretação equivocada do pensamento jankélévitchiano. Aquilo que se vislumbra como “para além” da margem do discurso não se situa, segundo o filósofo, em outra margem em relação ao plano do sensível no qual nos encontramos. Esse ponto tocará diretamente um dos registros em que o inefável se apresenta de modo privilegiado para o filósofo: a música. Lembra Jankélévitch, em *A música e o inefável*, que muitos autores, como Heráclito e Plotino, compreenderam a música audível como manifestação de uma música anterior e supra-audível (DK 22 B 54, *Enéada* V 8, 1)⁴². Naturalmente, tal concepção da música poderia aproximar as experiências estética e mística, pelo obrigatório lastro que resguardariam com uma realidade transcendente. No entanto, não é assim que ambas se conectam na filosofia da imanência de Jankélévitch, que recusa qualquer dependência de uma composição musical humana a um fundamento suprassensível ou a uma espécie de metamúsica (como ainda se observa modernamente na metafísica da música schopenhaueriana).

Enquanto a experiência mística, segundo Lima Vaz, mostra-se como uma “experiência frutiva do absoluto”⁴³, a experiência estética, segundo Janké-

³⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. Do Contrato Social. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, v. XXIV, 1973. p. 265.

⁴⁰ JANKÉLÉVITCH, in: JANKÉLÉVITCH, BERLOWITZ. *Em algum lugar do inacabado*, p. 183.

⁴¹ *Ibid.*, p. 183.

⁴² JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 58.

⁴³ LIMA VAZ, H.C. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Loyola, 2000, p. 16. Tal definição da experiência mística se aproxima, em certa medida, da posição de Jankélévitch, para quem “só há mística se houver possibilidade de vida religiosa ou comunhão com o absoluto” (JANKÉLÉVITCH, V. Le Nocturne, in: *La Musique et les heures*. Paris: Seuil, 1988, p. 248).

lévitch, provém da relação com uma realidade sensível singular, *sui generis*, o que acentuaria sua peculiar inefabilidade, posto que o sabor particular não se define por conceitos generalizantes. Portanto, em oposição a Plotino, para quem a experiência do belo é inefável por implicar a superação do sensível e do inteligível “para alcançar a realidade primária que carece de qualidades e predicados”⁴⁴, a estética do inefável jankélévitchiana resulta do próprio contato com um “objeto” material insubstituível. Assim, o inefável não seria tanto, no caso da música, a outra “margem” que se vislumbra musicalmente fora do fenômeno musical (como o sentimento humano inefável que uma composição eventualmente expresse), mas a inefabilidade da *própria* obra, intraduzível por outro registro expressivo.

Além do atributo da inefabilidade, interpretado sob nova perspectiva, a experiência estética, sobretudo a musical, contém, na filosofia da imanência jankélévitchiana, outro rastro do místico pensamento neoplatônico. A música, segundo Jankélévitch, é a arte em que se evidencia, de modo particular, o encanto (*charme*), ou seja, a graça (*kháris*) imaterial e atmosférica de Plotino⁴⁵, sem a qual a beleza das formas se revela absolutamente ineficaz⁴⁶. Aos ouvidos do filósofo francês, a cativante atmosfera decorrente do todo de uma composição parece exceder em muito seus aspectos estruturais, embora não provenha de uma fonte espiritual, como a graça plotiniana, mas da combinação única entre tais aspectos⁴⁷. Portanto, mesmo que a transcendência da graça não se mantenha em Jankélévitch, tal categoria estética de origem espiritual⁴⁸ habita, de modo indelével, sua filosofia da música. Além disso, a vivência da graça por quem se encontra nela imerso (o compositor, o intérprete e o ouvinte) implica uma atitude que se aproxima igualmente do nível espiritual. Segundo o filósofo, tal dom gratuito é “operação inteiramente graciosa, destituída de autossatisfação, exaltação ou desse voltar a si característico à reflexão”⁴⁹, revelando-se, nesse sentido, como fecunda nesciência.

A menção a este termo nos recorda que o encanto identificado por Jankélévitch na música assim como na pintura⁵⁰ pode ser descrito como um “*divinum Nescio quid*”⁵¹ (“divino Não-sei-quê”), no qual se verifica uma dinâmica semelhante ao modo como lidamos com os mistérios fundamen-

⁴⁴ BAYER, Raymond. *Historia de la estética*, México: FCE, 1965, p. 81, tradução nossa.

⁴⁵ PLOTINO. *Enéada* VI 7, 22, in: PLOTINO. *Sexta Enéada*: Tomo II. Belo Horizonte: Nova Acrópole, 2019. p. 193-197.

⁴⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, v. II. La Méconnaissance; Le Malentendu. Paris: Seuil, 1980, p. 113.

⁴⁷ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*, p. 154.

⁴⁸ BAYER, *Historia de la estética*, p. 26.

⁴⁹ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*, p. 137.

⁵⁰ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. v. I. La Manière et l’occasion. Paris: Seuil, 1980, p. 90-91.

⁵¹ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*, p. 154.

tais em nosso interior ou à nossa volta. Diante deles, como adiantamos na seção dedicada a Underhill, experimentamos um saber misto, que, muitas vezes, causa perplexidade no sujeito capaz de reconhecê-lo. Seguindo a distinção entre o *quid* e o *quod* proposta pelo último Schelling, Jankélévitch identifica a curiosa conjugação entre, por um lado, o saber *que* (*scio quod*) uma realidade nos toca e, por outro, o não saber *o quê* ela é (*nescio quid*). Tal fórmula poderia ser verificada na célebre declaração agostiniana sobre o tempo⁵², também recordada por Underhill, bem como, de modo ainda mais explícito, na constatação de Pascal: “Sei que há um Deus, mas não sei como ele é”⁵³.

Também vale notar que, na filosofia da música jankélévitchiana, não só a terminologia, mas os modos de tratar o fenômeno musical, como experiência inefável, são colhidos do modo de tratar a experiência mística segundo a tradição. Exemplo disso é a própria recepção de uma obra musical, que, nas descrições oferecidas por Jankélévitch, manifesta nítidos pontos em comum com a atitude do místico em intimidade com o Absoluto. Dentre tais pontos, destaca-se a pronunciada desproporcionalidade entre a resposta do sujeito e a grandeza do experimentado, como sublinha o filósofo francês na seguinte passagem de *A música e o inefável*:

Nas formas desajeitadas em que se exprimem nossa admiração e nosso reconhecimento, vislumbra-se a humildade do homem frente ao caráter incompreensível do dom gratuito. Deve-se, portanto, perdoar o ouvinte do *Andante spianato* caso não saiba como agradecer nem se colocar à altura daquilo que saboreia. Deve-se perdoá-lo caso celebre de modo desmedido aquilo que é incomensurável a toda celebração: pois só balbuciando abordamos o inefável, *balbuciendo*, como já dizia João da Cruz.⁵⁴

Poderíamos aqui tecer duas considerações sobre o ato de balbuciar, relevantes para nosso estudo. Em primeiro lugar, o balbucio, próprio ao *in-fante*, remete à ausência de um dispositivo expressivo compatível com a experiência a ser expressa. Tal incompatibilidade, aplicada aos limites da linguagem discursiva frente às experiências mística e estética, poderia advir da oposição entre um recurso verbal que tende a proferir predicções excludentes e uma realidade para além das disjunções⁵⁵, múltipla e, segundo nossa óptica, ambígua. No pensamento de Jankélévitch, a ambiguidade não é vista como algo que deva ser necessariamente superado, mas, em certos contextos, como expressão da “plurivocidade característica

⁵² Cf. JANKÉLÉVITCH in: JANKÉLÉVITCH, BERLOWITZ, *Em algum lugar do inacabado*, p. 69-70.

⁵³ *Pensamentos* III, fragmento 233, in: PASCAL. *Pensées et opuscules*. Paris: Hachette, 1945, p. 436. Passagem citada na entrevista *Em algum lugar do inacabado*, p. 226, assim como em outras passagens do *corpus* jankélévitchiano.

⁵⁴ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*, p. 147.

⁵⁵ Como a disjunção entre o trágico e o cômico, cf.: JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*, p. 114-115.

às experiências mais ricas da existência humana”⁵⁶. No caso específico da música, uma composição demonstra sua ambiguidade nas diversas imagens que é capaz de evocar e nas “nuanças inexprimíveis da disposição”⁵⁷ que é capaz de explorar sem que estejamos aptos a categorizá-las.

Em segundo lugar, observamos que o balbucio, quando realizado por quem domina a linguagem, poderia sinalizar uma renúncia a esta e uma consequente tendência ao silêncio. O próprio Jankélévitch afirma, em *A música e o inefável*, que, ao se ouvir uma obra sublime como a *Sinfonia Fausto*, de Liszt, especialmente “quando o coro masculino entra em cena para cantar o ‘Chorus Mysticus’ – nada resta senão calar”⁵⁸. E o silenciar-se, como nos mostra o neoplatonismo, o cristianismo e outras tradições religiosas, é assumido com frequência pelo místico durante ou após seu contato com o Sumo Inefável.

No capítulo “Música e silêncio” de *A música e o inefável*, verificamos que o tema do silêncio reforça o elo entre as experiências mística e estética (sobretudo, musical). O silêncio não só aparece como resposta comum para o místico e o ouvinte, mas como condição de possibilidade para suas experiências que envolvem exercícios aguçados de escuta. É preciso ter os ouvidos atentos e apurados para reconhecer, como o profeta Elias, a presença divina na brisa suave e silenciosa (1Reis 19,11-13), pois Deus costuma chegar “na ponta dos pés, furtivamente, em pianíssimo”⁵⁹. E o Deus do judaísmo, recorda Jankélévitch, herdeiro de tal tradição, é aquele que nos convoca ao emprego da audição: Escuta, Israel! (Deuteronômio 6,4): este chamado ecoa como um registro da comunicação de Deus, pois, “se ninguém jamais viu a Deus, alguns puderam ouvi-lo”⁶⁰. Séculos mais tarde, quando, a partir de Santo Agostinho e, especialmente, de Santa Teresa de Ávila, acentua-se a habitação do divino na alma humana, também se reforça a necessidade de nos silenciarmos, como aponta Malebranche⁶¹, para ouvirmos as vozes que emergem de nossa interioridade.

Consciente do caráter limitado e, muitas vezes, supérfluo do discurso, Jankélévitch identifica um aspecto salutar do silêncio, que freia o desejo de sempre falar e definir, assim como a ilusão e a pretensão de que há uma palavra para tudo. Por sua vez, o silêncio também se revela benéfico para a música, “silêncio das palavras”⁶². Segundo as poéticas palavras do

⁵⁶ GONTIJO, Clovis Salgado. Antropologia em contraponto: a música e o ser humano em Vladimir Jankélévitch, in *Artefilosofia* v. 11, N. 21 (2016), p. 120-144, aqui p. 135.

⁵⁷ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*, p. 112.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁶¹ *Ibid.*, p. 200.

⁶² JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*, p. 168, 189, 190; JANKÉLÉVITCH in: JANKÉLÉVITCH, BERLOWITZ, *Em algum lugar do inacabado*, p. 252, 256.

filósofo, “a música restaura suas forças na fonte do silêncio”⁶³, que, como mencionamos, também é pré-requisito para uma escuta mais plena.

Por fim, seria importante destacar que, embora recorra a traços da experiência mística e a recursos empregados pelos místicos em seus relatos, Jankélévitch, filósofo agnóstico, não tem como foco o Absoluto, o que entraria em choque com sua já mencionada filosofia da imanência. Segundo Hansel, se o filósofo for um místico, “ele o é no sentido exato que Bergson dá ao termo em *As duas fontes da moral e da religião*. Sua mística não é a de um contemplativo que se coloca face a face com Deus, alheio ao sofrimento humano. É a do homem de ação”⁶⁴. A atividade místico-contemplativa exercida por Jankélévitch viria, assim, acompanhada de um engajamento social que renuncia à mera autossatisfação em favor da busca de outras sonoridades, mais justas, profundas e sutis em relação aos ruídos e às dissonâncias frequentes no mundo prosaico. Retomando as pontuações de Underhill, a “mística” ou a “espiritualidade” não religiosa jankélévitchiana não é composta isoladamente pela figura de Maria, mas inclui Marta, como o componente da *práxis*. Também ousamos completar que o filósofo do *je-ne-sais-quoi* poderia ser compreendido como místico no sentido de quem tem uma intimidade com os mistérios que ultrapassam suas possibilidades cognitivas e linguísticas, mas não se atreve a nomeá-los.

3. García Bacca: a beleza como degrau e “aperitivo do Infinito”

*“Se o ritmo da nossa vida fosse suficientemente curto, tomaríamos as folhas ou o estar-em-flor como o ‘ser’ das plantas. Para quem vive cada coisa num plano vital transcendente, cada tipo de ser é simplesmente estágio e estado.”*⁶⁵

“Viver a sós, com aquele que é Só.” Este era, segundo García Bacca, o projeto vital de Plotino; um projeto ao qual dá o nome de “transcendente” – opondo-se, assim, ao “transcendental” kantiano – e que, observa, talvez somente Plotino tenha sido capaz de abraçar em toda a história da filosofia. Um projeto de que se ocupa, no início dos anos de 1940, em *Introducción general de las Enéadas* (embora esta só seria publicada anos mais tarde, em 1948), com o desejo de superar – e, portanto, de transcender – a união indissolúvel entre essência e existência – entre “o quê” e o “que” – que afirma uma hipotética ordem de preeminência ôntica. E tal vontade de

⁶³ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*, p. 203.

⁶⁴ HANSEL, Joëlle. *Vladimir Jankélévitch: une philosophie du charme*. Paris: Éditions Manucius, 2012, p. 30-31, tradução nossa.

⁶⁵ GARCÍA BACCA, Juan David. *Introducción general a las Enéadas*. Buenos Aires: Losada, 1948, p. 44, tradução nossa.

purificar o ser “de sua inclinação a ser coisa”, essa “catarse transcendente”, é particularmente operada pela estética e pela mística.

“Toda filosofia teológica que não admite uma polimorfia ôntica – ou que os seres possam ser de muitas maneiras umas superiores a outras, cada uma capaz de ser transcendida –, ou uma *Aufhebung* positiva no sentido de Hegel, é filosofia de escravos”⁶⁶ – diz García Bacca. E essa “lei de polimorfia ôntica dos seres” é aquela que rege a filosofia de Plotino – também a de Platão, Kant ou Hegel – frente aos modelos escravistas encontrados na filosofia tomista – salvo a do Aquinate –, na metafísica cartesiana – salvo a de Descartes – ou no positivismo.

No momento de caracterizar o “tipo de melodia vital” plotiniano – seu “tipo de solidão vital” –, García Bacca o divide em quatro estágios ou seções: uma primeira exigência de redirecionamento vital, de “renúncia às ideias, ao claro, ao distinto, ao luminoso e ao bem delimitado por constituição”⁶⁷ – uma renúncia ao conhecimento –; uma segunda ordem dialético-hierárquica, em sentido platônico; um terceiro estágio antiaristotélico, isto é, antilógico e antiontológico – estético –; e um último momento propriamente místico pelo qual “se pode chegar a viver todo o determinado, incluindo as ideias e as substâncias, como passíveis de serem transcendidas e superadas”⁶⁸.

O gesto inicial do qual partiremos – para ir percorrendo ordenadamente tais seções – é o de a alma renascer ao “ineidético”. Mediante esse processo de reversão, de renúncia, Plotino se distancia do temperamento helênico que García Bacca havia qualificado de mentalmente “deslumbrado” ao ter por objeto preferido o Sol, a luz: “A pirâmide de luz que o Sol emana e ao Sol retorna, como ao centro, é o molde estrutural para ordenar os conceitos e os seres, sempre convergentes no uno e emergentes do uno”⁶⁹. Esse conhecimento apofântico, essa definição fenomenológica do verdadeiro e do falso, resulta vitalmente inautêntico – o que é pior que ser falso. Com Plotino, diz García Bacca, “assistiremos a uma vitalização transcendental e transcendente do helenismo”⁷⁰.

Em relação ao que seria tal vitalização, devemos ir examinando pouco a pouco. Cabe antes advertir que já Aristóteles, ao sublinhar as diferentes funções ou tipos de logos, introduziu – em relação à beleza – o que García Bacca traduz como “logos hedônico” (*logos hedysménos*): “um logos saboroso e (...) um saborear prazerosamente o logos”⁷¹. O logos semântico

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14, tradução nossa.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20, tradução nossa.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 47, tradução nossa.

⁶⁹ GARCÍA BACCA, Juan David. *Introducción al filosofar (Incitaciones y sugerencias)*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1939, p. 30, tradução nossa.

⁷⁰ GARCÍA BACCA, *Introducción general a las Enéadas*, p. 25, tradução nossa.

⁷¹ GARCÍA BACCA, Juan David. *Sobre estética griega*. México: UNAM, 1943, p. 40, tradução nossa.

(*semantikós*) e o apofântico (*apofantikós*) são vitalmente insossos, porque a definição não tem sabor. Daí a distância desse outro tipo de *logos*, o hedônico, que, segundo Aristóteles, a estética não define, mas “delimita” (*peráinousa*): oferece uma série de contornos às paixões mais extremas. Definir é ter determinada coisa bem segura e quieta para, tranquilamente, poder vê-la. A delimitação deixa as margens das coisas como aquelas de nossos litorais: abertos para que certas tempestades os tracem novamente. Voltaremos a esse pontos mais à frente.

O segundo estágio revela que, à semelhança do que ocorria em Platão, a hierarquia de ideias, em Plotino, é constituída pela *diaíresis*, pelo que García Bacca chama “divisão essencial dicotômica”⁷². “As ideias formam uma pirâmide estratificada, de estratos cada vez menos abrangentes, até chegar à Ideia suprema”⁷³. Por isso, podemos qualificar de “transcendente” o tipo de dialética plotiniana: pela convergência ôntica de todas as coisas no Absoluto – ápice piramidal a que todas as coisas tendem continuamente. E, segundo a leitura de García Bacca, tal ideia suprema – o Absoluto – é o Belo.

Encontramo-nos diante de uma ôntica ou de uma estrutura dos entes centrada, de modo transcendente, na beleza. E belamente expressou Platão⁷⁴ essa imposição de transcendência ao dizer que, frente a todas as coisas, sejam elas quais forem e por mais fixas e estáveis que se apresentem, a transfinitude humana – trata-se aqui de um conceito de García Bacca – faz com que aquelas apareçam não como princípios (*arkhai*), mas como verdadeiras *hypothéseis*: como degraus (*epíbasis*) e trampolins (*hormé*).

Cada coisa pode ser vista como degrau de uma imensa escada que leva, por impulso intrínseco, ao Infinito, à Ideia de Bem, à Ideia de Beleza. Ao apoiar-se o pé mental em cada uma das coisas, aciona-se o processo dialético, automaticamente, como em certas escadas mecânicas.

(...) Não só cada coisa, isolada ou em constelação científica, é vivida como degrau para o Infinito, mas encerra algo em si como um “hormônio” metafísico. Hormônio é a mesma palavra que *hormé* (...), com outra ortografia. Contudo, presta-se a uma pequena metáfora de sabor biológico. Cada coisa é um hormônio, um excitante, um aperitivo do Infinito.⁷⁵

Um hormônio, um saboroso aperitivo da beleza. Agora podemos entender melhor aquela caracterização do *logos* “hedônico”, na medida em que cada coisa nos impele apetejada pelo Absoluto. E é nessa medida que as coisas “nos forçam elas mesmas a superá-las e se forçam elas mesmas a superar-se”⁷⁶. Mostraremos, na sequência, com os dois últimos estágios, esse tipo de autos-

⁷² GARCÍA BACCA, *Introducción general a las Enéadas*, p. 26, tradução nossa.

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁴ PLATÃO. *A República* VI, 511b, in: PLATÃO. *A República*. Belém: UFPA, 2016, p. 569.

⁷⁵ GARCÍA BACCA, Juan David. *Invitación a filosofar*. (Vol. 1). México: La Casa de España en México, 1940, p. 53, tradução nossa.

⁷⁶ GARCÍA BACCA, *Introducción general a las Enéadas*, p. 30, tradução nossa.

superação, que difere radicalmente da *Aufhebung* hegeliana. Deve ficar claro, por ora, que o plano vital de Plotino, por nós chamado de “transcendente” em continuidade com García Bacca, é de tal modo por incluir “a necessidade de transcender-se e de transcender cada uma das ideias e coisas em direção a algo que está “trans”, para além (...) de toda ideia e de toda essência (...): é des-idear-se, tornar-se in-eidéticos, renascer em transcendência”⁷⁷.

Se García Bacca qualifica o terceiro estágio de anti-aristotélico é justamente por contrapor a dialética à lógica: “em lugar de uma ôntica transcendentemente centrada advém uma ontologia transcendentemente centrada”⁷⁸; e o pai desta é Aristóteles. Trata-se de retroceder novamente a um estado pré-lógico, isto é, dialético: anti-ôntico e anti-onto-lógico. Pois a beleza, diz García Bacca, “opõe-se ao plano de constituir o ser por meio do concurso acoplado das quatro causas (...) e (...) não pode ser explicada ou dita (...) por meio das quatro causas”⁷⁹. Um sistema de metafísica polimórfica, como o que aqui vimos expondo, é muito mais elástico e permite maiores variações internas que a constituição entitativa aristotélica. Nele, “não há ‘substantivos’, nem substâncias, senão maneiras de ser mais ou menos equilibradas e consistentes. (...) Nenhuma coisa ‘é’; ‘está’ somente em ‘uma das’ possibilidades essenciais dentro do processo dialético que culmina no Transcendente”⁸⁰. Proposta similar ao que, séculos depois, empreenderia como tarefa Alfred North Whitehead em *Processo e realidade* (1929), cujo ápice era precisamente a Criatividade.

Finalmente, o problema reside em que Aristóteles se detém no ente como estágio final, enquanto para Platão e Plotino – García Bacca e Whitehead – a forma de todo ente deve ser necessariamente transcendida, superada em direção a formas superiores, até o Absoluto, o Uno, a Beleza, a Criatividade. Numa filosofia de tipo aristotélico, cada ser só pode ser de uma maneira, ou seja, cada ser, segundo García Bacca, é monomorfo e definível, demasiado definível. Nessa perspectiva, desaparece, obviamente, a dialética – e, com elas, a mística e a estética.

Cada tipo de ser (...) não “é” algo definitivo; é um caso, um estado e um estágio dessa função geral de estado que se chama processo dialérgico, ascensão transcendente. Nada é, tudo “é-em-transcendência”, está transcendendo-se ordenadamente; e alguns, os primeiros passos dessa ordenada transcendência, aparecem como ser e como ente.⁸¹

Um tipo de filosofia contrário ao modelo supraôntico e supraontológico, dizíamos inicialmente, é filosofia de escravos: pois não passa de escravidão

⁷⁷ *Ibid.*, p. 30, tradução nossa.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 31, tradução nossa.

⁷⁹ GARCÍA BACCA, *Sobre estética griega*, p. 50, tradução nossa.

⁸⁰ GARCÍA BACCA, *Introducción general a las Enéadas*, p. 36, tradução nossa.

⁸¹ *Ibid.*, p. 44, tradução nossa.

e de agrilhoamento ontológico ter de falar de tudo com palavras como “ser”, “é”... Trata-se de um vida de galeotes mentais. Temos a sorte, diz García Bacca, de contarmos com a arte e a beleza, a sorte de que haja um âmbito, o estético, o do belo, em que não é possível encerrar cada coisa em si para que seja para si ou para defini-la. O belo é uma “zona de perigo metafísico”, “área de caça selvagem”: uma área não definível, mas somente delimitável. Segundo García Bacca,

Os elementos estéticos são obtidos por levigação ou purificação e não por abstração e definição (...); porque o valor do estético consiste (...) em que as coisas apareçam como o que não são, em falsear o ôntico, em não permitir definir nem conhecer o que a coisa é, em não ser mais que alusão.⁸²

A fim de abordar o último dos estágios – o propriamente místico – é necessário, previamente, ter clara a distinção que o próprio García Bacca, no início da obra citada, estabelece entre “que” e “o quê”. Deixando de lado as fórmulas gramaticais gregas que lhe servem de ponto de partida, poderíamos sintetizar tal diferença dizendo que o “que” de algo é seu aspecto existencial, seu estar aí em estado bruto, enquanto “o quê” é seu aspecto essencial puro, essa pura possibilidade radical. A mística, diz García Bacca mais adiante, apoia-se sobre o puro “que”, a partir do qual se dá o transcendente. Enquanto isso, seu “o quê”, a impaciência mental de saber e dizer cientificamente o que é o Absoluto, faria com que ela cambaleasse, perdesse a suprema segurança mental. O “que” da mística está para além (*trans*) de todos os tipos de “o quê” à disposição do entendimento: “O aspecto de ‘que é’ ultrapassa infinitamente o aspecto de “o que” é: a existência é mais ampla que a essência”⁸³. Trata-se de um “que” que ofusca o entendimento, ponto em nítida sintonia com a distinção entre o *quid* e o *quod* trabalhada por Jankélévitch.

Cabe advertir que a mística de García Bacca é uma mística sem Deus, posto que, se incluísse Deus, este seria “o ápice necessariamente simultâneo da ordem essencial e da ordem existencial”⁸⁴, o que equivaleria a sustentar a convergência de todas as ordens numa única realidade; e parece oportuno recordar que a proposta de García Bacca – em sua interpretação de Plotino – é a de uma polimorfia ôntica incompatível com essa providência positiva ou revelação divina concreta. Não há Deus, nem tampouco a mística pode consistir em satisfazer uma impaciência divina, por parte do sujeito místico, mediante visões privilegiadas. A forma teológica é alheia à mística. “A experiência mística é fundamentalmente uma experiência do Que do Absoluto”⁸⁵.

⁸² GARCÍA BACCA, *Sobre estética griega*, p. 20, tradução nossa.

⁸³ GARCÍA BACCA, *Introducción general a las Enéadas*, p. 47, tradução nossa.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 52, tradução nossa.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 48, tradução nossa.

Independentemente de ter sido liberada, por García Bacca, da racionalização própria à teologia dogmática – isto é, não transcendível –, a mística, no pensamento do autor, vincula-se, de modo decisivo, à dialética como técnica transcendente por excelência que torna possível uma vida mística⁸⁶: uma possibilidade para que o Transcendente apareça. E a aparição se dá mediante o golpe, a chaga, o lampejo ou o raio. O “que” das coisas nos golpeia, enquanto os aspectos próprios a “o quê” – os aspectos objetivos – não são capazes de nos ferir; por esse motivo, García Bacca termina dizendo que as categorias são “defesas da intimidade” frente tais golpes. A estética e a mística não se defendem dessa chaga – dessa ferida, desse golpe –, vivem nela, abrindo-se às coisas-em-si e não às coisas enquanto objetos. Objetificar é estar na defensiva, pois

A Beleza parece feita para nos ferir e não para nos curar; para nos causar arroubo, mas não para nos roubar.

(...) A formosura faz à Razão uma insensatez e a maior de todas elas: não se deixa reduzir a conceitos, não permite ser fechada em definições definitivas; e é claro que tal insensatez enfraquece a Razão, faz com que ela desconfie de seus poderes conceituais e definitórios, diminua seu prestígio não só diante de si mesma, mas diante daqueles que creem nela.

(...) Com os termos técnicos e solenes de Hartmann, diríamos que a formosura constitui um limite de racionalidade.⁸⁷

Por sua vez, a mística também implica tal limite. Os golpes das coisas são inevitáveis. E não nega García Bacca que “nosso ‘que’ é irremediavelmente o desejo de conhecer ‘o quê’, que se satisfaz quando são oferecidas às categorias, bocas do ‘quê’, o ‘quê’ das coisas ou quando as coisas lhes mostram o que têm de “quê”, aproveitável para o “que” faminto do homem”⁸⁸. No entanto, contamos com a experiência mística como possibilidade de sentir a inconsistência de todo “que” – incluindo o nosso – e descobrir que o Absoluto está acima de tal “que” e, ainda mais acima, de todo “o quê”. A via para isso é a dialética; e um tipo peculiar desta.

Esse tipo peculiar de dialética “mística”, diz García Bacca, apresenta certa analogia com a operação matemática chamada de “passagem ao limite”, por não equivaler a uma operação dedutiva baseada na explicitação de uma identidade, mas, sim, a “um processo de convergência, organizado de modo relacional, que transcende cada um dos termos em direção a outro que, às vezes, não pertence à própria sucessão, mas que está para

⁸⁶ Cabe recordar – e, a esse respeito, chama-nos a atenção o próprio García Bacca em várias ocasiões ao longo do citado volume –, que “esta obra não é um trabalho de metafísica sistemático, mas, sim, a história de uma vida filosófica original” (García Bacca, *Introducción general a las Enéadas*, p. 48, tradução nossa), de um modelo ou tipo de vida.

⁸⁷ GARCÍA BACCA, Juan David. ¿Qué es la hermosura?, in *Letras del Ecuador*, VI (70-72), 5, 1951, p. 5, tradução nossa.

⁸⁸ GARCÍA BACCA, *Introducción general a las Enéadas*, p. 64-65, tradução nossa.

além dela, sob pena de contradição ou de ausência de sentido”⁸⁹. Isso supõe ainda uma alteridade radical que salva não só a diversidade das coisas entre si e frente ao Absoluto, mas também “a unificação de todas, não entre si, mas em direção ao Plus Ultra”⁹⁰.

Tal “unidade de direção”, especifica García Bacca, esse “vivencial místico” é também uma categoria de contingência: nem previsível, nem calculável, nem dedutível. E essa liberdade absoluta de o Absoluto aparecer entitativamente segundo sua vontade chama-se “revelação”. “Revelação é o tipo de verdade transcendente; descobrir-se o quê que lhe apraz descobrir”⁹¹. O Absoluto se coloca, portanto, para além da verdade lógica ou do desvelamento apofântico ao carecer de essência, sendo esta uma maneira de se encontrar superior à possibilidade, à atualidade e à necessidade entitativas. Assim, falará García Bacca de uma “absoluta imprevisibilidade e contingência transcendente e transôntica”⁹².

Por fim, tal identificação que se dá em Plotino entre estética, mística e dialética, da qual García Bacca participa⁹³, vem a ressaltar que “o aspecto de ‘que é’ ultrapassa infinitamente o aspecto de ‘o que é’: a existência é mais ampla que a essência”⁹⁴. E, especialmente, “que os aspectos de ‘o quê’ e do ‘que’ podem ser transcendidos e superados [...], que se pode purificar o ser de sua inclinação a ser coisa”⁹⁵. Seguindo o próprio Plotino, García Bacca denomina esse processo de “catarse transcendente”, compreendendo aqui por *kátharsis* uma reversão ao estado primigênio: ao nosso tom passional, “Não somos nem terra, nem éter; somos ar, sobre a terra, sob o céu”⁹⁶. E tal temperamento – que poderíamos chamar, forçando ainda mais essa difusão de limites, estético ou místico –, já havíamos advertido, “é obtido (...) por um procedimento que não é racional, que não é do tipo de-definição (...), senão sempre de-limitação”⁹⁷. Somente assim conseguiremos operar essa superação (*Aufhebung*) – à qual, posteriormente, García Bacca dará o nome de “transsubstanciação” – pela qual o ser humano, guiado pelo horizonte do transcendente, não permanece confinado na ordem natural e necessária das coisas. “Pois, enfim, purificar não significa outra coisa: separar a térrea escória, o peso do real finito e desconectar o humano dessas escapatórias e gravitações exorbitantes em direção ao Real transcendente”⁹⁸.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 80, tradução nossa.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 81, tradução nossa.

⁹¹ *Ibid.*, p. 73, tradução nossa.

⁹² *Ibid.*, p. 76, tradução nossa.

⁹³ “A história da minha vida religiosa compreende um período, um longo período da minha vida, dedicado sincera, profunda e integralmente à vida espiritual. / E agora, passado esse período, encontro-me com um novo registro interior, com um teclado na mesma afinação vital e técnica do tipo vital e técnico de Plotino” (*Ibid.*, p. 161, tradução nossa).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 47, tradução nossa.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 47, tradução nossa.

⁹⁶ GARCÍA BACCA, *Sobre estética griega*, p. 61, tradução nossa.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 61, tradução nossa.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 61, tradução nossa.

Considerações finais

Embora abordem questões referentes à mística, à espiritualidade e à estética em diferentes contextos, com diferentes propósitos e com diferentes posições em termos de fé, Underhill, Jankélévitch e García Bacca convergem em alguns pontos, como nos mostrou nosso percurso. O ponto de convergência mais evidente seria a dificuldade de definir certas experiências humanas, dentre as quais se encontram a beleza e a graça. No campo da estética, como também da mística, nossos autores observam igualmente a efetividade de uma realidade, capaz de nos tocar, comover e “golpear”, sem que sejamos capazes de defini-la, aprisioná-la ou localizá-la em conceitos precisos e excludentes. García Bacca aventa, na melhor das hipóteses, uma possibilidade de delimitação, mais fluida e aberta que as definições, enquanto Jankélévitch faz uso de uma linguagem negativa e poética para “roçar” o inefável. Já Underhill afirma não saber por que “uma sucessão de notas, organizadas em determinada sequência, nos atinge em intensos níveis de vitalidade”, afirmação que, lida em chave jankélévitchiana, poderia apontar para a desproporcionalidade entre a estrutura material de uma composição musical e seu encanto (*charme*).

Nesse sentido, poderíamos concluir que os territórios da mística e da estética se interceptam na medida em que ambos implicam o reconhecimento de um *mistério* por parte de quem vivencia tais experiências. Por um lado, para Underhill e García Bacca, autores mais vinculados à dimensão espiritual do cristianismo ou do neoplatonismo, os mistérios místico e estético – expressões que, de certo modo, se confundem – não se moldam ao logos demonstrativo e definitório por compartilharem da natureza inefável própria ao Transcendente. Por outro lado, para um filósofo da imanência como Jankélévitch, há um mistério no encanto composto pelo sensível, mas que, como especial atmosfera, jamais poderá ser dissecado, sem se dissipar. Portanto, o pensador francês nos mostra que o mistério não é exclusivo a outro plano ontológico, havendo experiências sensíveis, como a musical, capazes de transcender o entendimento e a linguagem humana. Como reitera García Bacca, tal “transcendência” nunca será esgotada ou superada: em termos jankélévitchianos, o mistério não é um “ainda-não-sei-quê”. As experiências mística e estética implicam, assim, a consciência de um limite. Contudo, tal limite, depreendido do descompasso entre o *quid* e o *quod*, é signo de transbordante fecundidade.

Retomando o problema do estatuto do sensível, em especial, do belo sensível, abordado mais diretamente pela pensadora inglesa em nosso trabalho, poderíamos inferir que nenhum dos três autores teria motivos para desprezá-lo. Para Underhill, como vimos, o visível é “energizado pelo invisível”; para García Bacca, cada coisa no itinerário místico é um degrau que conduz à Beleza e no qual já se saboreia algo da Beleza; enquanto, para Jankélévitch, uma obra musical é energizada pelo mistério

inefável interno à própria música. Percorrer os caminhos da mística e da estética seria, assim, efetuar uma transfiguração ou transubstanciação (termo coincidentemente empregado por García Bacca e Cassirer) do mundo superficial, banal, prosaico, por demais dizível.

Para concluir este trabalho, caberia apresentar duas questões extraídas das interseções entre mística e estética aqui examinadas. Em primeiro lugar, poderíamos nos perguntar: qual seria a participação do corpo em concepções que aproximam a experiência estética à pura contemplação mística (Underhill, García Bacca); que identificam o encanto à imaterialidade da escuta e, até mesmo, a uma espécie de “*cosa mentale*”⁹⁹ (Jankélévitch); e que buscam separar o ser humano da “*térrea escória*” (García Bacca)? Talvez, a ausência de uma ênfase sobre o corpo em nossos autores seja mais um vestígio do temperamento neoplatônico no qual estão afinados em algum grau. Em segundo lugar, retomamos aqui a categórica afirmação de García Bacca: “A experiência mística é fundamentalmente uma experiência do Que do Absoluto”, para então indagar: também a experiência estética seria fundamentalmente uma experiência do “que” do belo ou da obra de arte? Embora García Bacca não se refira tão diretamente a esta última, podemos inferir de sua reflexão sobre a mística e o belo que também a experiência estética poderia se corromper ou “cambalear” quando tentamos submeter a obra a um discurso analítico e dogmático, no qual “o quê” da obra sobrepuja o fato bruto de “que” a experimentamos. Contudo, provavelmente por sua relação mais direta com a sensibilidade e com a própria dimensão corpórea, parece-nos improvável desconsiderarmos, numa experiência estética, “o quê” de uma obra (suas qualidades sensíveis, sua expressividade específica, sua estrutura material, como vimos em Jankélévitch) como poderíamos desconsiderar, numa experiência mística, o meio sensível pelo qual alcançamos o suprasensível. Provavelmente, se o corpo também recebesse mais destaque no processo místico, as fronteiras entre a mística e a estética se tornariam ainda mais tênues.

Referências

BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. Traducción: Jas Reuter. México: FCE, 1965. 13ª reimpresión, 2012. (Filosofía)

CASSIRER, Ernst. *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer (1935-1945)*. Edited by Donald Phillip Verene. New Haven, London: Yale University Press, 1979.

CROWLEY, Marie Therese. *Beyond the Fringe of Speech: The Spirituality of Evelyn Underhill and Art*. Tese de doutorado. School of Theology, Faculty of Arts and

⁹⁹ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*, p. 152.

Sciences, Australian Catholic University. Dezembro, 2008. Disponível em: <https://acuresearchbank.acu.edu.au/item/877qv/beyond-the-fringe-of-speech-the-spirituality-of-evelyn-underhill-and-art> Acesso: 29 de outubro de 2023.

GARCÍA BACCA, Juan David. *Introducción al filosofar (Incitaciones y sugerencias)*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1939.

_____. *Invitación a filosofar*. (Vol. 1). México: La Casa de España en México, 1940.

_____. *Sobre estética griega*. México: UNAM, 1943.

_____. *Introducción general a las Enéadas*. Buenos Aires: Losada, 1948.

_____. *¿Qué es la hermosura?*, in *Letras del Ecuador*, VI (70-72), 5, 1951.

GREENE, Dana. *Artist of the Infinite Life*. Notre Dame (IN): University of Notre Dame Press, 1998.

HANSEL, Joëlle. *Vladimir Jankélévitch: une philosophie du charme*. Paris : Éditions Manucius, 2012.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Trad. Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

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

_____. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, v. II. La Méconnaissance; Le Malentendu. Paris: Seuil, 1980.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Em algum lugar do inacabado*. Introdução, tradução e notas: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2021. (Debates; 347).

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

LIMA VAZ, Henrique Cláudio de. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Loyola, 2000.

MARQUES, Vasco Baptista. Vladimir Jankélévitch o mistério da morte e o fenómeno da morte, in *Philosophica*, 55-56, Lisboa, 2020, pp. 307-331.

PASCAL, Blaise. *Pensées et opuscules*. Publiés avec une introduction, des notices, des notes par M. Léon Brunschvicg. Paris: Hachette, 1945.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Editor convidado: Plínio Martins Filho. Organização: Benedito Nunes, Victor Sales Pinheiro. Texto grego: John Burnet. Belém: UFPA, 2016.

PLOTINO. *Sexta Enéada*: Tomo II. Tradução: José Rodrigues Seabra Filho, Juvino Alves Maia Junior. Belo Horizonte: Nova Acrópole, 2019.

SALGADO GONTIJO, Clovis. "A necessidade do inacabado: uma introdução a Vladimir Jankélévitch". In: JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Em algum lugar do inacabado*. Introdução, tradução e notas: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2021. (Debates; 347).

_____. Antropologia em contraponto: a música e o ser humano em Vladimir Jankélévitch, in *Artefilosofia*, v. 11, N. 21 (2016), p. 120-144.

SANTA TERESA DE JESUS. *Castelo interior ou Moradas*. Tradução: Carmelitas Descalças do Convento Santa Teresa, segundo a edição crítica de Frei Silvério de Santa Teresa, OCD. 23. reimpressão. São Paulo: Paulus, 2019.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões; De Magistro*. Tradução: J. Oliveira Santos, S.J.; Ambrósio de Pina, S.J.; Angelo Ricci. São Paulo: Abril, 1973. (Os Pensadores)

SANTO INÁCIO DE LOYOLA. *Escritos de Santo Inácio*: Exercícios espirituais. Tradução: R. Paiva, S.J. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Loyola, 2006.

UNDERHILL, Evelyn. *Essentials of Mysticism*. Aeterna Press, 2015. E-book.

_____. *Mixed Pasture: Twelve Essays and Addresses*. Eugene (OR): Wipf & Stock, 2015.

_____. *Mysticism: the Preeminent Study in the Nature and Development of Spiritual Consciousness*. Foreword: Ira Progoff. New York: Image Books/Doubleday, 1990.

_____. *The Letters of Evelyn Underhill*. Edited with an Introduction by Charles Williams. London, New Work, Toronto: Longmans, Green and Co., 1943.

WHISTLER, Daniel. *The Theological Dimensions of F. W. J. Schelling's Theory of Symbolic Language*. Tese de doutorado em Teologia. Worcester College, University of Oxford, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Introdução: Bertrand Russell. Tradução, apresentação e ensaio introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3.ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

Endereços dos autores:

Clovis Salgado Gontijo e Franklim Drumond de Almeida
Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE)
Av. Dr. Cristiano Guimarães, 2127
Planalto
31720-300 Belo Horizonte – MG – Brasil

Alberto Ferrer García
Plaça del Castell, 8
46529 – Canet d'en Berenguer
València — Espanha

Emails:

Clovis Salgado Gontijo: clovisalgon@gmail.com
Franklim Drumond de Almeida: franklimdrumond@hotmail.com
Alberto Ferrer García: ferreralberto.garcia@gmail.com