

O PESO DO INEFÁVEL

The heft of the ineffable

Ibrahim Alisson Yamakawa¹

<https://orcid.org/0000-0001-7923-1706> 

¹Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras, Maringá, PR, Brasil. 87020-900 – sec-ple@uem.br

Resumo: Pretende-se, a partir de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares, aprofundar a compreensão sobre a noção de inefável e confirmar, a partir da leitura desse romance, a possibilidade de um dizer sem palavras capaz de expressá-lo. Assumindo que o inefável é um sentido (in)expressível ao infinito e que fica por dizer (e significar) e por redizer (e ressignificar) de modo interminável (JANKÉLÉVITCH, 2018), não é possível convertê-lo em palavras. Por isso, começa-se por considerar o vazio inefável desse romance tauriano como uma forma decisiva para dar sentido aos sentidos que extrapolam à lógica da palavra escrita. Ao considerá-lo como forma determinante para a justa expressão do inefável, torna-se imprescindível deter-se sobre ele, pois à medida que é interpretado, amplia-se a compreensão do inefável verificado na obra. Para fundamentar essa discussão, faz-se referência aos estudos de Vladimir Jankélévitch (2018), Santiago Kovadloff (2003, 2014), Michele Frederico Sciacca (1967), George Steiner (1988), Gilberto Mendonça Teles (1979), Luzia Aparecida Berloff Tofalini (2020), entre outros.

Palavras-chave: Vazio inefável; *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*; Literatura portuguesa.

Abstract: Having *A girl is lost in her century looking for her father*, by Gonçalo M. Tavares, as the corpus of this work, it is intended to deepen the understanding of the notion of the ineffable and confirm the possibility of a form of saying without words which enables the expression of the ineffable. Assuming that the ineffable is a meaning (in)expressible to infinity and that keeps saying (and signifying) and saying again (and re-signifying) in an endless way (JANKÉLÉVITCH, 2018), it is not possible to express it in words. For this reason, this work begins by considering the ineffable emptiness of this Taurian novel as a decisive way to give meaning to the meanings that go beyond the logic of the written word. When considering it as a determining form for the fair expression of the ineffable, it becomes essential to focus on it, because as it is interpreted, the understanding of the ineffable verified in this novel expands. To support this discussion, the studies of Vladimir Jankélévitch (2018), Santiago Kovadloff (2003), Michele Frederico Sciacca (1967), George Steiner (1988), Gilberto Mendonça Teles (1979), Luzia Aparecida Berloff Tofalini (2020), among others are called.

Keywords: Ineffable emptiness; *A girl is lost in her century looking for her father*; Portuguese literature.

Introdução

As ideologias modernas da comunicação, muito frequentemente, reiteram que a realidade está coberta o tempo inteiro por palavras. Fato que sustenta a ilusão de que:

“apenas com vinte e seis letras se dá o nome a todas as coisas do mundo [...] o que se conseguiria, então, se o alfabeto, tivesse vinte sete letras?” (TAVARES, 2008, p. 23). Muito permanece como não dito apenas por que essa “vigésima sétima letra”, como se lê em Gonçalo M. Tavares, é um vazio na linguagem. “E a qualquer Língua falta uma última letra” (TAVARES, 2008, p. 23). A essa ‘falta’ dá-se o nome de vazio inefável. É ele que dá forma ao excedente inominável da linguagem. Entendido como uma experiência de ruptura com a palavra que impõe o vazio no horizonte da linguagem, o inefável corresponde, fundamentalmente, ao (in)exprimível ao infinito.

Jankélévitch (2018, p. 120) observa que o inefável, exatamente ao contrário do indizível, “é inexprimível, porque sobre ele há infinitamente, interminavelmente o que se dizer”. Enquanto o indizível corresponde à impossibilidade de dizer como fracasso radical da própria palavra, o inefável é, antes, uma experiência com o ilimitado e com o infinito. O inefável “ninguém compreenderia se fosse explicado” (TAVARES, 2015, p. 77), porque a seu respeito “há muito a se fazer, muito a se meditar, muito a se dizer – muito a se dizer e, incessantemente, tudo a se dizer” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 121). O inefável é uma expressão reticente e irrefreável, sempre à deriva e à margem da palavra. É exatamente por essa razão que ele é refratário às definições. Sem uma configuração explícita, dele nada pode ser extraído como palavra ou afirmado de modo preciso.

Ainda assim, o inefável é, segundo Jankélévitch (2018, p. 120), “o inexprimível fecundo”. De acordo com esse autor, ele é como “o insondável mistério de Deus, o inesgotável mistério do amor, que é mistério poético por excelência” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 120). Portanto, no extremo oposto ao sem sentido, o inefável é o “sentido do sentido” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 121). Apresenta-se como uma forma elevada que não se expressa ponto por ponto, simplesmente porque não se fraciona. Isso quer dizer que ele “não é um total equivalente à soma de suas partes, mas uma totalidade indivisa e impalpável” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102). Sendo assim, ele tem um modo próprio de dizer que transcende o significado disso ou daquilo. E, por isso, ele se expressa mais claramente sob a forma de vazio.

O vazio como modo próprio de dizer o inefável concilia ininterruptamente incontáveis sentidos dissonantes, sem privilegiar este ou aquele à custa da subtração de quaisquer outros. Ele recolhe e harmoniza o que sempre está silenciosamente sendo dito no nível mais profundo da linguagem: tanto o indizível quanto o inefável. Para tanto, ele sequer precisa de qualquer forma verbal para exprimir o que quer que seja, porque nele os sentidos dilatam-se, prolongam-se e intensificam-se silenciosamente. E, ao contrário das palavras que abreviam e refreiam o dizer, o vazio, por efeito do silêncio, aproxima e reconcilia sentidos distantes e ou díspares e confere a eles uma profundidade inesgotável. Considerando que toda linguagem verbal está relacionada a uma experiência marcada pela finitude, então, somente o vazio por ser o não limite, pois “nada além dele pode existir” (LESSA, 2014, p. 297), pode dizer o inefável. O vazio é, nesse sentido, o modo de expressão por excelência do (in)exprimível ao infinito. E a forma mais apta para

se vislumbrar esse vazio inefável, acredita-se, é a leitura da literatura.

Nesse sentido, a escrita de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares, é privilegiada por conter, sobremodo, formas de vazio capazes de trazer o inefável e o inexprimível à proximidade, pois não raro, esse romance faz referência a sentidos para os quais “não há outra palavra” (TAVARES, 2015, p. 130). Diz-se sobre sentidos de “extrema intensidade” (TAVARES, 2015, p. 58) para os quais “raramente se dava a devida atenção” (TAVARES, 2015, p. 58). Mas que, certamente, poderiam atingir “assim proporções claramente irrealis” (TAVARES, 2015, p. 57) se se considerar o que dizem silenciosamente desde o vazio e sob a forma de vazio.

Referindo-se ao “sentido que ultrapassa o significado e que, por isso, só se deixa apreender como pressão, como signo incerto, mas não como conteúdo nem como símbolo bem perfilado” (KOVADLOFF, 2003, p. 24). É o que se manifesta sob a forma de um vazio inefável e que a escrita de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, muito frequentemente, alude como aquilo que a excede e que ultrapassa o meramente aparente. Para exemplificar a partir de um excerto desse romance, é “um pouco como acontece na adaptação dos olhos ao escuro – olhos que numa primeira fase parecem ficar cegos, mas que, pouco a pouco, recuperam a capacidade de ver” (TAVARES, 2015, p. 77). Mas o que se vê é, no entanto, não uma mensagem explícita e sim o muito frequentemente ignorado. Trata-se de uma presença oculta, transbordante e inata a todo dizer inefável. Dito melhor, é o vazio que se percebe enquanto presença inalienável, e, não enquanto ausência absoluta. É o que “olhando sem ver, chamamos Invisível; escutando sem entender, o designamos Inaudível; tocando-o sem atingi-lo, chamamos de Imperceptível” (KOVADLOFF, 2003, p. 113) e dizendo mesmo que sem poder plenamente dizer, vazio inefável. Portanto, não se trata do que propriamente não se pode dizer, mas do que ainda pode ser dito e que não se é capaz de abordar em toda sua extensão.

A revelação da expressão inefável nesse romance, então, prescindindo de qualquer apreensão direta e exaustiva, é convertida em formas de vazio na linguagem que, nas formas desse romance, abrigam sentidos capazes de significar muito mais do que pode ser explicitamente dito. O vazio em tela é, pois, mais do que mera condição para o devir dos sentidos, ele é origem necessária e inesgotável para aquilo que se compreende como o sentido do sentido.

Sob a forma de vazio, a revelação da expressão inefável em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* é sempre inaugural e transbordante. No vazio, o que é dito ainda assim fica por dizer e por redizer de modo inesgotável. As formas do vazio, nesse sentido, não desempenham um papel restritivo, mas expansível. Ao conformar o que resiste a ser representado, o que se diz desde o vazio não é definitivo e também nunca é suficiente. O vazio diz o que não pode ser capturado como objeto, mas enquanto forma pode pelo menos deixar que o que se diz seja entrevisto. Por isso, ao compreender como ocorre a revelação da expressão inefável no romance em análise e

qual o papel do vazio diante de tudo isso, espera-se também poder entrever aquilo que continuamente escapa à palavra, mas que se insinua invariavelmente no vazio entre palavras e devolve à linguagem a possibilidade do assombro.

O peso do inefável

Composto de quinze capítulos, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* é um romance fragmentado e rarefeito, em que a falência da matéria verbal põe o leitor em contato com formas da linguagem que ultrapassam o entendimento habitual. Nesse romance, narra-se o encontro de Marius com Hanna. Marius é um homem misterioso que está em fuga. Hanna é uma menina de catorze anos que está perdida e é vulnerável por causa da Síndrome de Down. Marius, que não é “um homem bom” (TAVARES, 2015, p. 47), decide ajudar essa menina que diz estar à procura do pai. Ele interrompe momentaneamente os seus planos e viaja com a menina para Berlim com a intenção de ajudá-la. E a viagem deles é marcada por uma série de experiências singulares que impõe ao autor a tarefa de ocupar novos territórios no campo da linguagem e da significação.

Enquanto procura dar conta da relação do homem com o inefável no mundo deformado pela guerra e pelo avanço das máquinas, o autor, então, faz a linguagem desse romance cumprir mais do que uma função verbal designativa, mas uma função ‘criativa’, privilegiando formas de linguagem que superam as possibilidades mais comuns e conhecidas, entre as quais, destacam-se o vazio e o silêncio.

Ao considerar o vazio e o silêncio como instâncias expressivas independentes de palavras e ao conceber os sentidos apreendidos desde o vazio e a partir do silêncio, a linguagem torna-se mais que a palavra e mais que todas as palavras juntas. Ela anuncia-se como intensidade que “transfigura o sentido e o potencia, dá-lhe uma capacidade nova, inédita, excepcional, revela para cada sentido um sentido que não é próprio deste ou daquele sentido” (SCIACCA, 1967, p. 21). Quer isso dizer, tão somente, que ela é caracterizada pela incessância de sentidos que o vazio e o silêncio implicam. Daí o seu alcance ilimitado, indeterminado e indeterminável.

Sem oferecer uma palavra conclusiva, então, incontáveis sentidos jamais previstos pelas palavras articulam-se e desdobram-se na linguagem indefinidamente. E pelo fato de expressar sentidos ao infinito pode, por causa disso, também interpelar sentidos irreduzíveis a um significado. Trata-se, precisamente, desse reverso de palavra que se vincula a tudo que excede o alfabeto, isto é, sentidos que ultrapassam qualquer compreensão lógica e a ordem do inteligível, como o que ocorre com Marius na subida para o antiquário de Vitrius.

No percurso, “alguma coisa no seu interior [de Marius], um mecanismo o empurrava” (TAVARES, 2015, p. 65) e, ao mesmo tempo, lhe impedia de se jogar do alto da escadaria que dava acesso a Antiquidades Vitrius. Era um “combate, invisível para qualquer pessoa que observasse a cena” (TAVARES, 2015, p. 65) entre o lado direito de

Marius que desejava atirar-se dali, e o lado esquerdo dele que desejava não fazer isso. Agia nele uma “vontade inexplicável” (TAVARES, 2015, p. 65) encerrada sob a forma de vazio. Por isso, tanto ele quanto Hanna não percebiam “nada do que acontecia” (TAVARES, 2015, p. 66). É o que o narrador faz questão de se referir como aquilo que não consegue captar e que, por isso, se expressa sob a forma de vazio na linguagem. Manifestando-se como o vazio de um dizer que ainda não foi e nem será inteiramente cumprido.

Resistir à vontade de “deixar-se ir” (TAVARES, 2015, p. 65) transformara-se em algo indefinível. Era “como se, de súbito, o nome de Deus lhe tivesse sido revelado” (TAVARES, 2015, p. 66), mas ele não pudesse captar e não fosse possível para ele, naquele exato momento, sequer entrever, precisamente, por estar exposto a uma experiência que excede sobremodo a realidade cotidiana perante a qual a linguagem é normalmente subjugada. O narrador, assim, faz referência ao que habitualmente se traduz por inefável. É o que Picard (1952, p. 228, tradução nossa)¹ descreve como, “um evento tão extraordinário e tão contra a experiência da razão e contra tudo o que o olho viu que o homem não é capaz de responder a ele em palavras”. Como consequência desse encontro, o narrador, então, busca superar as limitações de suas próprias designações entregando-se ao vazio.

O vazio, portanto, delinea a direção em que se encaminha o inefável nesse momento da narrativa. Ao contornar a experiência inefável de Marius com o vazio, o narrador deixa e faz ver o inefável a partir dele mesmo. Um exemplo disso é a seguinte passagem: “E ainda quis dizer: É aqui – mas a voz não chegou a sair” (TAVARES, 2015, p. 66). O que o narrador faz é marcar o esvaziamento da palavra da personagem no sentido de que o não dizer, isto é, o vazio faz aparecer a grandeza de um dizer que não pode ser propriamente dito com palavras. A técnica empregada pelo narrador, portanto, confere a ideia de que a linguagem é mais que a própria palavra e que se pode expressar sentidos independentemente delas. Ainda que com o vazio delas, especialmente, quando se trata de expressar o que é (in)expressível ao infinito. Ao sentenciar a expressividade do inefável a partir do vazio, pesa considerar que a já mencionada inexpressividade do inefável só é pensada em razão da impossibilidade de se traduzir o inefável a partir de critérios verbais.

Nesse sentido, quando Steiner (1988, p. 30) afirma que “o inefável encontra-se além das fronteiras da palavra” pode-se, então e a partir disso, propor que a ultrapassagem para o além dessas fronteiras significa o vazio inefável. Refere-se a um dizer que transcende tudo que já foi dito e, por isso mesmo, se situa além do domínio verbal. Então, longe de ser ausência impensada, sem origem e sem história, o vazio intervém invariavelmente na linguagem como presença de sentido reivindicada. Quer dizer que ao se esvaziar de toda palavra e fazer figurar o vazio nesse trecho do romance, a linguagem

¹ “*This event is so utterly extraordinary and so much against the experience of reason and against everything the eye has seen, that man is not able to make response to it in words*” (PICARD, 1952, p. 228).

continua dizendo e expressando sentidos ininterruptamente nesse desdobramento além da palavra.

Em outras palavras, a linguagem assim pode compreender o que não se tornou significativa na ordem do simbólico, isto é, o não configurado, o inominável e o inefável. Trata-se, conforme expressa Kovadloff (2014, p. 56, tradução nossa)², do poder de compreender e de acercar-se

desse excedente de realidade indescritível que até então a linguagem faz referência e que é capaz de abrigar como aquilo que a transborda. Desse peso do inefável que se faz sentir na fala e a impele a ir atrás de sua própria expressividade, mesmo quando ela não consegue captar o significado que a exige.

É o que, por extensão, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* manifesta-se como vazio inefável ou “o vazio ao qual nada falta, a dissolução de toda inscrição” (MATAMORO, 1984, p. 137, tradução nossa)³. Faz-se referência aqui, portanto, ao vazio de um dizer que se põe para além de tudo que já foi dito e que, por isso, excede o alcance de qualquer palavra, bem como prescinde da necessidade de se pôr em palavras para expressar uma determinada experiência ou emoção. É exemplo disso o vazio inefável experimentado por Marius ao ser envolvido e encantado por uma música inapreensível e enigmática vinda do quarto do velho Terezin.

Na noite em que Marius e Hanna retornaram ao hotel “já depois das onze da noite” (TAVARES, 2015, p. 128), as luzes estavam praticamente todas apagadas. O único vestígio de luminosidade, a partir dessa hora, “era a da recepção, onde, como sempre, estava Raffaella” (TAVARES, 2015, p. 128). Após cumprimentar a proprietária e “depois de um Boa-noite de despedidas, à frente de Hanna” (TAVARES, 2015, p. 128), Marius decidiu avançar pelo escuro para chegar até o quarto. Mas “por falta de à-vontade” (TAVARES, 2015, p. 128), ele, logo no início, tomou o caminho errado. De repente, estava “numa escuridão que de alguma forma era completa” (TAVARES, 2015, p. 128) e não sabia mais para qual direção ir. Marius revela que

A certa altura comecei a assustar-me verdadeiramente pois tornou-se evidente a minha falta de orientação. Para além dos nomes dos quartos não havia qualquer referência e naquele momento tínhamos do lado direito o quarto Hinzert, e Breitenau do lado esquerdo. Ao mesmo tempo que crescia em mim uma irritação que aumentava o descontrolo, tentava transmitir tranquilidade a Hanna, dizendo, em tom neutro: parece que estamos perdidos (TAVARES, 2015, p. 129).

No entanto, Hanna manteve-se calma e em silêncio. Ela não se sentia perdida. Ao contrário, era como se estivesse em um “passeio noturno” (TAVARES, 2015, p. 129).

² “de ese excedente de realidad indesignable al que aún así el lenguaje hace referencia y al que es capaz de albergar como aquello que lo desborda De ese peso de lo inefable que se deja sentir en el habla y lo impulsa a ir en pos de su propia expresividad, aun cuando no pueda apresar la significación que la reclama” (KOVADLOFF, 2008, p. 56).

³ “el vacío al que nada le falta, la disolución de todas las huellas” (MATAMORO, 1984, p. 137).

Reação que surpreendera Marius por completo. Mas mais surpreendente ainda foi que, naquele exato instante, “vinha uma música muito suave, com um nível de volume tal que só poderia ser escutada por alguém nas precisas condições em que estávamos naquele momento” (TAVARES, 2015, p. 129). A música era puro encantamento e vinha do quarto do velho Terezin.

Marius deteve-se por instantes para escutar a música e tanto ele quanto Hanna foram “absorvidos” (TAVARES, 2015, p. 130) e encantados por ela. “Que música era aquela?” (TAVARES, 2015, p. 129). Pode-se dizer que ela é revelação de uma expressão inefável conformada como vazio. Pois ela não convoca este ou aquele sentido ou essa ou aquela palavra desse ou daquele modo, mas provoca simultaneamente todos os sentidos sem recorrer a quaisquer palavras. Firma-se, assim, a possibilidade de dizer aquilo que é inexprimível por nunca ter sido nomeado.

A experiência de Marius com a música, a partir do vazio, enriquece-o à medida que ela torna transparente o vazio impreterível a toda existência. O vazio da música realça, portanto, a ausência originária e configuradora de Marius, conforme ele se harmoniza com o vazio que se apresenta enquanto substância inalienável dele. Devolvendo a ele, desse modo, a consciência da incompletude e da transitoriedade que caracteriza o ‘eu’.

Enquanto escuta a música, Marius desarma-se – “a música baixara minhas defesas” (TAVARES, 2015, p. 130) – e entrega-se a “essa dimensão de si mesmo que é absoluta alteridade” (KOVADLOFF, 2003, p. 53). O que ele escuta já não é um sentido determinado ou um significado concreto, mas puro silêncio procedente de seu próprio vazio. Conforme recorda Jankélévitch (2018, p. 148-149), ao escutar música “o recolhimento do ouvinte imerso em sua audição, ocupado em simular a atitude do fiel no santuário, é um recolhimento vazio”. Consequentemente, o ouvinte “não pensa em nada, pois todos os pretextos lhe valem para não escutar” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 149). Então, ao ser absorvido por aquela música, Marius não escuta propriamente nada a não ser a si mesmo. Escuta, na verdade, o vazio de si mesmo que se expressa como puro silêncio. Ao fazer isso, mantém-se momentaneamente no vazio e aceita a condição de tê-lo como presença irrevogável e impreterível a sua existência.

Pode-se dizer, com Kovadloff (2003, p. 75), que a música cumpre um papel decisivo para essa experiência de Marius com o próprio vazio, pois ela “transplanta o inefável ao campo acústico, administrando-o harmoniosamente e melodicamente”. Ela não expressa nenhum sentido determinado, “não manifesta uma alegria especial ou definida, tais ou quais tristezas, tal dor, tal arrebatado, tal espanto, tal prazer, tal sossego do espírito” (SCHOPPENHAUER apud KOVADLOFF, 2003, p. 78), mas desperta a consciência do vazio e ele, por sua vez, realça a existência de sentidos que excedem a lógica e a compreensão habituais, e que ainda são intrínsecos à natureza humana. “É que a música parece responder a uma necessidade de autocompreensão situada numa ordem alheia à da lógica convencional, e alheia, inclusive, à dimensão puramente psicológica da nossa identidade” (KOVADLOFF, 2003, p. 67). Com sua vibração inefável e graças ao vazio que

a envolve, ela funciona como uma espécie de textura reparadora do homem que, em ressonância e em harmonia com ele, “oferece ao homem um espelho onde, ao se contemplar, pode reconhecer-se invisível” (KOVADLOFF, 2003, p. 68) e também vazio. O vazio da música como expressão inefável, então, confere uma ruptura decisiva com essa atmosfera paralisante imposta pelo ruído cotidiano, bem como a quebra da imagem que imediata e prontamente se apresenta ao homem como sendo ele mesmo um sujeito pleno e acabado.

Com efeito, o vazio ofertado pela música, pois cabe recordar que “não há música sem silêncio [...] é preciso silêncio para produzir música, mas é verdade também que a própria música produz silêncio” (TOFALINI, 2020, p. 68) e também vazio, consolida-se como fundamento essencial do silêncio no homem. Significa, portanto, que

a música nos restitui ao silêncio que nos constitui. Então, ela não apenas se situa fora do concebível, à margem de toda inteligência cabal; graças a ela, nós, seus ouvintes, superamos a transparência ilusória de nossa cotidianidade para tornar habitar, nem que seja por um instante, essa zona da emoção na qual nossa maior complexidade ontológica coincide com nosso maior desconcerto lógico. A música nos persuade de que somos alguma coisa diferente daquilo que cotidianamente acreditamos ser, e com isso nos persuade, além do mais, de que existe uma forma de saber que não mantém equivalência alguma com aquilo que normalmente entendemos por conhecimento. Digamos, pois, que a música constitui aquela instância do real na qual os conteúdos identificáveis do ser encontram-se superados (KOVADLOFF, 2003, p. 80-81).

À medida que a música, então, de acordo com Jankélévitch (2018, p.189), se impõe como “uma espécie de silêncio e é necessário o silêncio para escutar a música”, exigindo do ouvinte, portanto, o silenciar (concentrar-se em silêncio e fazer com que ele supere o ruído e o barulho ao redor) para que ela possa soar, o silêncio da música proporciona o regresso do que estava encoberto pelo excesso de ruído no mundo. Então, se “é no silêncio que se eleva a música” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 190), é também a partir dele que se realça o vazio. Porque o silêncio é, em alguma medida, o pronunciamento do vazio. Considerando esse episódio de Marius com a música, pode-se dizer que o silêncio necessário à escuta se configura como condição fundamental do pronunciamento do vazio inefável.

É que, para escutar a música, Marius se põe verdadeiramente em silêncio. Estava ele “a um metro da porta do *Terezin* e no mais completo silêncio” (TAVARES, 2015, p. 129, grifo do autor). Aliás, esse é um dos raros momentos do romance que seu silêncio não significa reserva, mas entrega; concentração absoluta, correspondendo, dessa forma, ao vazio inefável e ao infinito dizer. E em silêncio, condição básica para a compreensão musical, Marius escuta, através da música, o vazio de si mesmo. E como o vazio que o constitui se expressa também em silêncio, o silêncio exigido pela música, por sua vez, encontra correspondência com o silêncio do vazio interior de Marius.

Experimentar a música em silêncio implica, dessa forma, aproximar-se do que

sempre esteve presente, porém, muito frequentemente, encoberto pelo superficial e retraído pelo barulho. Apesar de expressar sentidos de maneira intermitente, o vazio que impera no interior de Marius e que se manifesta através da linguagem dá-se a conhecer apenas indiretamente no silêncio. Por isso, sem fazer a passagem do parlapatório para a música e do ruído para o silêncio, o vazio, apesar de não deixar de se fazer presente, torna-se encoberto. Nesse sentido, pode-se dizer, com Jankélévitch (2018, p. 190, grifo do autor), que a música “alivia o peso do *lógos*, desfaz a opressora hegemonia da palavra: impede que o humano se identifique exclusivamente com o falado” enquanto o põe em contato com aquilo que lhe é mais íntimo e ao mesmo tempo extraordinário: o vazio que impera em seu interior.

Sob esse enfoque, a música, então, substitui o ‘peso do *lógos*’ pelo peso do inefável. Quando isso ocorre, a realidade já não é mais encoberta pelo hábito e pelo costume, no sentido de permanecer “distraído com o que tenho e com o que faço, para não olhar o que me falta” (TAVARES, 2013, p. 200). Mas, ao configurar o vazio como parte essencial de uma experiência inefável, a música como expressão desse inefável, novamente de acordo com Jankélévitch (2018, p. 200, grifos do autor) “permite ouvir outra voz que fala *outra língua*, uma voz proveniente de *outro lugar*... Essa língua desconhecida de uma voz desconhecida, essa *vox ignota*, esconde-se atrás do silêncio como silêncio” e constitui aquilo que se dispõe para o ouvinte ao ouvir a música: o vazio.

Ao examinar-se esse episódio do romance, encontra-se um exemplo bastante representativo dessa forma de vazio. No momento que a personagem Marius se entrega à música e se concentra nela, ela confessa:

E aí, sim, instalou-se um silêncio que, e não há outra palavra, me aterrorizou. Aquele silêncio súbito, sem aviso, funcionou como um choque para o qual o meu organismo já não estava preparado, pois de certa maneira, sem ter disso consciência, a música baixara as minhas defesas. Sentia que o meu corpo fora apanhado desprevenido e, passou-me pela cabeça, estupidamente, que aquele acto do velho *Terezin* fora propositado – para nos assustar (TAVARES, 2015, p. 130, grifo do autor).

Em razão dessa passagem pode-se dizer que a personagem, após escutar a música, é confrontada com a emergência de sentido[s] novo[s], inédito[s], decorrente[s] do silêncio do vazio. Diz-se sobre sentido[s] que se expressa[m] através de uma voz desconhecida – a “*vox ignota*” (JANKÉLÉVITCH 2018, p. 200, grifo do autor) –, e que carregado[s] de mistério e, ao mesmo tempo, de intenção reveladora, não diz[em] nada do que dizem as palavras. Toda sua infinita eloquência se encerra apenas no próprio vazio e se dispõe como silêncio.

A partir daí pode-se dizer que se “a música nada significa, portanto, tudo significa...” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 59). Ela expressa e harmoniza uma determinada forma de vazio que, de acordo com Francis Wolff (2014, p. 46), “está cheio de sentido”. E esse “cheio de sentido” não pode ser encontrado de qualquer maneira ou em qualquer lugar, especialmente se se procurar entre as palavras, pois elas impõem rigidez aos sentidos,

elas são, de certa forma, o estancamento dos sentidos. Então, essa plenitude de sentido só pode ser possível como vazio. Por que ele proporciona uma simultaneidade de sentido que não pode ser satisfatoriamente traduzida ou suficientemente exata fora dele mesmo. Por não existir nada capaz de circunscrever o vazio, nenhum dizer que se diz a partir dele pode ser transposto para fora dele mesmo. É que o vazio em si mesmo impede que essa totalidade de sentido se identifique com qualquer intenção limitante ou restritiva.

É por isso que Jankélévitch (2018, p. 191) afirma que a música, em geral e não raro, “exprime-se, algumas vezes, não exaustivamente, mas de modo alusivo e a meias palavras [...] E o que nos dizem de subentendido as reticências? Elas nos dizem: ‘completez vocês mesmos, pois já falei o bastante’”. Ou seja, reafirma-se aqui o vazio que continuamente escapa à palavra. Não propriamente por já ter dito tudo e por ter esgotado toda potencialidade desse dizer, mas por não ser mais apto a continuar a dizer (TELES, 1979). Por que o que há para ser dito excede a aptidão de quem se entrega a modos de dizer justalineaes. Estendido ao máximo de sua significação, o vazio inefável da música de Terezin “diz e não diz, dizendo [...] como uma forma vazia, ‘imponderável, sem ranhuras de nervos nem lembranças de barro, esse que se pretende entre o eterno e o humano e que existe no centro da forma se engendrando’” (TELES, 1979, p. 7) também como forma isenta de qualquer limite permite que o seu sentido sempre rompa igualmente com todos os limites. Quer dizer, ao não se subordinar à “sintaxe tradicional [que] organiza nossas percepções em padrões lineares e monísticos” (STEINER, 1988, p. 46), essa totalidade de sentido – forma latente e sem limites – se resguarda no vazio e se expressa sob formas de vazio na linguagem.

Por causa disso e sob essas condições, nunca é suficiente dizer o que a música é. “A música em si mesmo é um não-sei-quê tão inapreensível quanto o mistério da criação” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 150). E, no caso daquela escutada por Marius e Hanna, é revelação de uma experiência inefável configurada como vazio. A seguinte passagem reflete o modo como o vazio inefável envolve as personagens e se harmoniza com elas:

Foram instantes em que tanto eu como Hanna ficamos absorvidos. Eu esquecera por completo a ira em relação àquele hábito avaro de desligar as luzes, e muito longe estava já a ansiedade por não encontrar o nosso quarto – estávamos a escutar, simplesmente, como quem, de modo imprevisto, entra numa sala a meio de um concerto convincente. Que música era aquela? Não tive tempo para concluir nada (TAVARES, 2015, p. 130).

A essa altura, com a música, Marius experimenta o vazio inefável em sua forma mais plena. Observa-se que, por isso, ele já não se sente mais perdido. Não há mais a necessidade, pelo menos nesse instante, de quaisquer referências verbais ou visuais. Enquanto a música soava, ele “esquecera por completo a ira em relação àquele hábito avaro de desligar as luzes” (TAVARES, 2015, p. 130) e do brilho das palavras que davam nome aos quartos. A música convertera-se em uma espécie de ‘luz’. E assim entendida, ela conota uma profunda e fecunda transformação na personagem. Ela põe fim à

“atenção vigilante” (TAVARES, 2015, p. 130) e à sensação de perigo iminente vindo de toda parte. Seu encanto é outro: reintroduz uma sensibilidade extraordinária e excepcional, que fora há muito embotada pela violência da cultura tecnocrática. Ao contrário de qualquer desorientação, “muito longe já estava a ansiedade por não encontrar o nosso quarto – estávamos a escutar” (TAVARES, 2015, p. 130), e Marius, principalmente.

Concentrados nessa música que “não se localiza nem aqui, nem ali, tampouco pode ser identificada como isso ou como aquilo” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 158), Marius e Hanna “parando por ali” (TAVARES, 2015, p. 130), no vazio e na escuridão, ficaram “assim uns segundos fascinados” (TAVARES, 2015, p. 130). O encantamento inefável da música põe fim ao mal-estar e à pressa. Nesse momento, ele já não se vê mais identificado com a “imposição de um tempo comum” (TAVARES, 2015, p. 19). E nesses “instantes em que tanto eu [Marius] como Hanna ficámos absorvidos” (TAVARES, 2015, p. 130), ambas as personagens se entregam ao vazio inefável da música e se harmonizam com ele significando e resignificando o vazio incessantemente.

E isso somente ocorre à medida que Marius, diante da música, escuta. E ele só escuta porque compreende, porque percebe que há, ali, um dizer no vazio da música que o força a escutar e a significar e que o força a ir além das margens impostas pelo cotidiano. Quer dizer que, diante da música, Marius se inclina não em direção ao som, mas em direção ao sentido ressonante desse som. Trata-se de um sentido que não reconhece limites e que, por isso, escoia no silêncio do vazio da música. À espreita desse sentido ressonante, Marius põe-se em silêncio para escutar. E, conforme explica Jean-Luc Nancy (2007, p. 6, tradução nossa)⁴, escutar implica “compreender como se escutar fosse acima de tudo ‘escutar a dizer’ (mais do que ‘escutar soar’), ou melhor, como se todo ‘escutar’ tivesse que ter um ‘escutar dizer’ independente do som percebido ser palavra ou não”. Escutar envolve a ideia de procurar e conferir sentido sem precisar de determinar esse sentido (NANCY, 2007). Segundo esse autor:

Estar escutando é sempre estar à beira do sentido, ou no sentido limite da extremidade, como se o som não fosse precisamente nada mais do que esse limiar, essa borda ou essa margem – pelo menos o som musicalmente escutado, quer dizer, reunido e perscrutado por ele mesmo, não como um fenómeno acústico (ou não somente), mas como sentido ressonante, sentido cuja percepção deve ser encontrada na ressonância, e somente nela (NANCY, 2007, p. 7, tradução nossa)⁵.

E isso é decisivo porque, ainda segundo Nancy (2007), escutar música significa

⁴ “*means comprehendre, ‘to understand’, as if ‘hearing’ were above all ‘hearing to say’ (rather than ‘hearing sound’), or rather, as if in all ‘hearing’ there had to be a ‘hearing say’, regardless of whether the sound perceived was a word or not*” (NANCY, 2007, p. 6).

⁵ “*To be listening is always to be on the edge of meaning, or in an edgy meaning of extremity, and as if the sound were precisely nothing else than this edge, this fringe, this margin – at least the sound that is musically listened to, that is gathered and scrutinized for itself, not, however, as an acoustic phenomenon (or not merely as one) but as a resonant meaning, a meaning whose sense supposed to be found in resonance, and only in resonance*” (NANCY, 2007, p. 7).

colocar-se à disposição não de um sentido imediato e objetivamente acessível, e sim de um sentido inefável possível. Isso significa que ao permanecer em silêncio para escutar, Marius está à espreita desse sentido inefável da música. Esse que se manifesta não aos poucos, em uma sucessão retilínea, mas todo como uma plenitude de sentido num fluxo incessante. Esse que é, simultaneamente, presença e ausência e que, por isso, resiste identificar-se com isso ou com aquilo. E essa totalidade de sentido só pode ser possível como vazio, porque ao mesmo tempo que se confirma como presença nunca é presença absoluta, pois sempre está ameaçada pelo próximo instante.

Com efeito, esse instante de silêncio do vazio da música comporta sentido(s) de todas as intenções e em todas as direções. Legitima-se como presença que, conforme Wolff (2014, p. 48, grifo do autor) “nunca é apenas ausência de som, ausência física de som, é sempre também presença de sentido, presença humana de sentido. Mas, como só se manifesta fisicamente pelo vazio e pela ausência, ele pode significar *tudo* – e o seu contrário”. Decorre daí que enquanto se escuta o silêncio do vazio inefável é impossível defini-lo a partir daquilo a que ele se refere (WOLFF, 2014). Especialmente se se considerar que as personagens Marius e Hanna estão diante do vazio inefável com origem musical.

Uma particularidade da música é que, “salvo através do recurso a instrumentos técnicos que [a] controlam e [a] difundem à vontade” (LE BRETON, 2016, p. 134), ao mesmo tempo que se escuta, ela se apaga (LE BRETON, 2016). E no caso da música percebida por Marius e Hanna, os vestígios de som se perdiam até que “subitamente ela parou” (TAVARES, 2015, p. 130). Então, estando “diante do que escoia, do que é sucessivo, do que não se pode mostrar em sua totalidade” (GONTIJO, 2017, p. 139), o vazio inefável suscitado pela música vinda do quarto de Terezin só pode ser entendido, de acordo com a reflexão acerca do ‘vazio’, elaborada por Gontijo (2018, p. 1001), como “sinônimo de uma fecunda inscrição no devir, de uma abertura expressiva [ela mesma vazia], de uma independência em relação às formas visuais do mundo” e igualmente de uma independência em relação as formas materiais (palavras, notas musicais ou quaisquer outros sinais gráficos). Por não privilegiar sentido algum e por não impor nenhuma condição à ordem dos sentidos nem mesmo material, o vazio inefável configura-se como presença incontestável e ao mesmo tempo como ausência fundamental. Assim, quando Jankélévitch (2018, p. 101) escreve que

A alma, o pensamento, a vida e a presença pessoal são inerentes à existência de um corpo em geral, no entanto, a alma não se localiza em nenhum ponto específico do corpo: a alma não é localizável, mas é, antes, presença difusa, como essa graça espalhada por toda parte [...] Essa ubiquidade, esse por toda e por nenhuma parte, *ubique-et-nusquam*, ao qual não cabe absolutamente inscrição em ‘algum lugar’, essa presença onipresente e ao mesmo tempo oniausente também caracterizam a presença ausente do sentido na frase e do encanto na música (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 101, grifo do autor).

Assim também deve ser entendido o vazio inefável da música, usando termos jankélévitchianos, como essa presença que é simultaneamente onipresente e oniausente: “quer dizer que ele está onde não está” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102). Precisamente, porque o vazio inefável é vazio em si mesmo, e não um objeto vinculado a um significado explícito e de contornos precisos diante do qual o homem pode apropriar-se para pensar e meditar sobre. De tal forma que o vazio em questão não pode sequer conotar um sentido negativo. Como forma de expressão do (in)exprimível ao infinito, o vazio só pode dizer imperfeitamente porque seu alcance só é infinito à medida que é indeterminado. As múltiplas experiências e os múltiplos sentidos que ele pode compreender apenas inscrevem a indeterminação de seu real objeto.

E como escreve Gontijo (2017, p. 142), “essas experiências recusam-se a se enquadrar numa relação sujeito-objeto, pensada em termos de nítida demarcação entre exterioridade e interioridade, fora e dentro”. De tal modo que não podendo localizar o vazio inefável da música, a atenção dirigida ao vazio inefável nunca há de alcançar um ponto de apoio ou de referência por não ter em que se apoiar. Do mesmo modo, “a atenção dirigida à música nunca há de alcançar o centro intangível e inatingível da realidade musical, desvia-se, mais ou menos, para as adjacências circunstanciais dessa realidade” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 148). É por causa disso que, de modo geral, “o homem, ao escutar o inefável, não sabe o que fazer para se elevar à altura do que saboreia” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 147). Marius, como exemplo desse tipo de homem, sente-se tentado a rodear com a mão a própria orelha: “como que a dirigi-la de forma que os vestígios do som não se perdessem” (TAVARES, 2015, p. 130). Esse movimento, ainda que inconsciente, permite interpretar a forma como Marius se relaciona com o vazio inefável e o significa.

Esse gesto de apanhar com as mãos os “vestígios de som” (TAVARES, 2015, p. 130), por exemplo, apesar de refletir processos de um pensamento objetivante e reducionista também realça o caráter vazio do inefável. De modo que, os “vestígios de som” (TAVARES, 2015, p. 130) sempre lhe escapam porque o que é escutado por ele é expressão de um vazio inefável e, por conseguinte, oferece mais do que ele pode conceber, porque se refere àquilo que está além do que ele pode reter. O vazio inefável é caracterizado pelo devir do dizer e, por isso, comporta uma sucessão inesgotável de sentidos. Os sentidos do vazio inefável oriundos da música, assim, sempre vazam no sentido mesmo de esvaziar, de tornar vazio. Eles escapam ao mesmo tempo em que Marius os escuta e isso realça o vazio como caráter próprio da inefabilidade.

Além do mais, a música, quer seja aquela vinda do quarto do velho Terezin, quer seja vinda de outro lugar, de ‘O Pesadelo’, por exemplo, “impõe um corte ao antes e ao depois [...] força sentir o escoamento do tempo” (LE BRETON, 2016, p. 134). Escutar música, conforme Le Breton (2016, p. 134), “introduz uma sucessão, um ritmo, que abre espaço à expectativa ou à fugacidade, ele se trama no escoamento do tempo. O som se apaga ao mesmo tempo em que se deixa ouvir, ele existe no efêmero” e se lança no vazio

como inacabado. Pode-se dizer, com Kovadloff, que

A música nos busca para mergulhar-nos em um desconcerto esclarecedor: inconfundível como emoção em quem a escuta, seu significado, se é que existe, resiste invicto ao acosso da lógica linear. As raízes da música parecem ter afundado no sentimento do tempo; no homem que se apoia em seu transcorrer. Lá, no domínio desse sentimento que o afirma e avassala, o homem já não é o que acontece consigo mesmo ou o que foi acontecendo com ele ou o que poderia acontecer. Dos conteúdos diáfanos que dão sustentação à claridade de seus dias e o prendem no solo das iniciativas que o confirmam como ser empreendedor e concreto, vê-se agora forçado a deslocar-se até o cristal de outra evidência: a que o decreta passageiro; a que lhe diz que passa, que foi passando, que haverá de passar; que somos irremediavelmente o que somos uma única vez. Assim é jogado, no ouvir, o férreo destino da existência. Na música, exposto ao volume de suas paixões, o passageiro ouve-se transcorrer (KOVADLOFF, 2003, p. 71-72).

Daí que o soar da música, ainda de acordo com Kovadloff (2003, p. 93), “está impregnado de tudo que o precede, e preenhe – poderíamos dizer – de tudo que se desencadeará depois dele”. Trata-se de uma totalidade de sentido que se apresenta num fluxo infinito criando tensão pela expectativa. Como se o que viesse depois fosse uma intensidade de sentido atenuada pelo próprio vazio no transcorrer do tempo. E essa forma vazia “remete a algo cujo peso, cujo significado” (KOVADLOFF, 2003, p. 92) não pode ser outra coisa que esse peso do inefável.

Conclusão

Assim, escutando música, Marius sente o tempo passar e sente algo lhe transpassar. Portanto, ao se entregar ao vazio da música, Marius, por instantes, descobre sentidos que lhe transpassam e que ultrapassam para além dele mesmo. A partir da música, ele descobre a si mesmo. Com isso, ele descobre ainda que ele não é tão somente aquilo que lhe é imposto, atribuído e predicado a ele como tal, mas que ele é algo a mais, sempre mais profundo e mais significativo.

A música do velho Terezin, então, recobra esse “pressentimento de incompletude” (TAVARES, 2013, p. 199). Daí que se pode afirmar, novamente com Kovadloff (2003, p. 81), que “rompidas as amarras que o atavam ao solo do semântico, o homem, por um momento inverteu, através da música, a sua localização”. De tal modo que, em consideração a Marius, pode-se dizer que a música certamente o transplantou para o território do vazio. E no território do vazio, Marius pôde romper com o habitual e com o superficial que borram os seus dias.

De modo que o vazio da linguagem deixa vir à luz o peso do inefável, que faz desaparecer por completo a marca do hábito e do costume, bem como a sede pela completude. Assim, de muitas maneiras, o vazio faz dizer esse peso do inefável, ainda que a realidade quotidiana muito frequentemente, procure encobrir esse vazio e dissipar o inefável.



Referências

EIRAS, Pedro. Notas para a Moral do Vento, 2. In: EIRAS, Pedro. *Platão no Rolls-Royce: ensaio sobre literatura e técnica*. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), 2014, p. 101-137.

GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*. São Paulo, Edições Loyola, 2017.

GONTIJO, Clóvis Salgado. A imaterialidade do inefável: Traços Imponderáveis da Percepção Auditiva e da Experiência Musical em Vladimir Jankélévitch. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, v. 74, p. 983-1012, 2018. Disponível em: https://www.publicacoesfacil.pt/product.php?id_product=1158. Acesso em 17 jun. 2022.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad. de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

KOVADLOFF, Santiago. La torre inconclusa. In: KOVADLOFF, Santiago. *El enigma del sufrimiento*. Buenos Aires: Emecé, 2014. p. 41-64.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Trad. de Clóvis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Trad. de Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

LESSA, Renato. O silêncio e sua representação. In: NOVAES, Adalto (Org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 295-312.

MATAMORO, Blas. La columna hueca. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 406, p. 134-143, 1984.

NANCY, Jean-Luc. *Listening*. Trad. de Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2007.

PICARD, Max. *The world of silence*. Trad. de Stanley Godman. Chicago: A Gateway Edition / Henry Regnery Company, 1952.

SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e Palavra*. Trad. de Flávio Loureiro Chaves e Maria Teresa Pasquini. Porto Alegre: UFRGS, 1967.

STEINER, George. *Silêncio e linguagem*. Ensaio sobre a crise da palavra. Trad. de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Breton e a entrevista*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma menina está perdida no século a procura de seu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. *Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.

NOTAS DE AUTORIA

Ibrahim Alisson Yamakawa (ibrahimalisson@gmail.com) possui graduação em Letras Inglês Licenciatura e Bacharelado pela Universidade Estadual de Maringá (2013), mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2017), com dissertação intitulada *Aprender a Rezar na Era da Técnica: as formas do silêncio e os silêncios das formas*, e doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2022), com tese intitulada *Entre vazio(s) e silêncios: o indizível e o inefável em Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

YAMAKAWA, Ibrahim Alisson. O peso do inefável. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 28, p. 01-16, 2023.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 11/01/2023

Aprovado em: 24/02/2023

Publicado em: 14/04/2023

