A Tela da Dama

The Lady Canvas

Teresa Cristina Cerdeira da Silva [1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

A poesia galego-portuguesa é um saudável exemplo de diálogo de culturas e da presença da tradição da cultura do Mediterrâneo na história medieval da Península Ibérica. Para além disso, esta cantiga de tear (chanson de toile) que é o foco deste ensaio abre espaço para uma reflexão muito moderna sobre a composição textual e sobre a noção de obra como teia, tela, tecido em que camadas de fios - fios belos, fios de seda - se vêm sobrepor. Uma chance de refletir sobre o sentido da literatura.

Palavras-chave: Poesia galego-portuguesa; cantiga de tear (chanson de toile); cultura do Mediterrâneo; Literatura.

Abstract

Galician-Portuguese poetry is a good example of cultural dialog and, more specifically, it's an example of the presence of Mediterranean culture in the history of Iberian Middle Age. This Cantiga de tear (chanson de toile), that is the focus of our attention here, allows a very modern meditation about textual composition and about the very notion of work of literature as a fabric, a web or a canvas, in which many levels of threads - beautiful threads, threads of silk - get superposed. A good opportunity to reflect about the sense of literature.

Keywords: Galician-Portuguese poetry; Cantiga de tear (chanson de toile); Mediterranean culture; Literature.

- **Enviado em: 06/05/2013**
- **Aprovado em: 04/07/2013**

[1] Teresa Cristina Cerdeira da Silva é Professora de Literatura Portuguesa da UFRJ, Regente da Cátedra Jorge de Sena (UFRJ) no período de 2005-2011 e Pesquisadora I B do CNPq.

A Idade Média europeia, bem o sabemos, foi um espaço de trânsitos fecundos. Ingênuos os que forjam para esses dez séculos um longo tempo todo uno, todo idêntico a si mesmo, só pelo fato de *a posteriori* esses dez séculos terem sido definidos por uma estranha denominação de tempo "intermédio" entre uma pujante cultura clássica e o advento da sua restauração moderna no humanismo renascentista. Essa restauração só poderia ser concebida contudo dialeticamente, conjugada também ao tempo das vivências medievais imediatamente anteriores, em que se haviam assentado as bases de uma cultura cristã no Ocidente, para não falar já de uma forte economia agrária ou de uma estratificação social de ordem feudal ou de uma ordem política descentralizada, de forte peso aristocrático, em que só esporadicamente sobrevinha um poder real capaz de reunir em si os avatares necessários à unidade do poder.

Heresias florescentes e não raro severamente punidas, invasão e permanência de povos vindos do norte da África, de cultura árabe, com seus diversos e ricos aportes culturais, guerras santas de reconquista e proteção de lugares sagrados pela cristandade em expansão, deslocamentos de romeiros a terras de peregrinação que guardavam relíquias religiosas, tudo isso (e não só) impõe uma leitura menos estática do que o senso comum costuma forjar para essa denominação ampla e pouco característica em seus fundamentos epistemológicos de 'Idade Média'.

Este encontro de especialistas dos estudos da história se funda, evidentemente, num movimento contrário a esse senso comum, o que já de pronto se sugere pelo título "Diálogos Mediterrânicos", que, como bem posso imaginar, denuncia uma herança confessada e uma homenagem justa ao grande historiador francês Fernand Braudel.

Pois é desses "diálogos" que venho falar não de história mas de literatura, mais propriamente da poesia e dos cancioneiros medievais que têm de "mediterrâneos" os cruzamentos culturais que lhes deram origem, com suas marcas provençais, seus aportes mouriscos e suas idiossincrasias ibérias. A península ibérica era então - e refiro-me aos séculos de apogeu da poesia trovadoresca dos séculos XII e XIII - uma bacia cultural formada por numerosos reinos de que o mais recente - o condado Portucalense, que deu origem ao reino de Portugal - se erguera a partir de um dissenso com Castela, obrigado assim a manter-se independente através de uma atenção diligente a duas possíveis frentes de luta a oriente e ao sul, em outras palavras aos castelhanos e aos mouros instalados na península desde o século VIII e a esse tempo ainda dominando, ao sul, cerca de metade do território peninsular.

Portugal foi, também se sabe, o primeiro estado-nação da Europa, mas esta separação política estava longe de corresponder a uma separação cultural. A Ibéria - no que tange à

literatura, porque é este o caso que vou abordar - comungava numa língua poética única, o galego-português, e viu florescer com grande pujança a literatura trovadoresca dos cantares de amor, de amigo e de escárnio e maldizer. Falávamos de diálogos e de trânsitos culturais mediterrâneos e não poderemos excluir do quadro inspirador dessa pujança literária galego-portuguesa a força dos trovadores das cortes de amor da Provença que, sobretudo na sequência da perseguição contra os Albigenses ou Cátaros de cuja heresia eram em grande parte adeptos, espalharam-se pela Europa deixando na Península Ibérica as marcas de uma requintadíssima corte de amor provençal da região da *Langue d'oc* . Essas "leys d'amor" do código provençal foram recuperadas pela Arte de Trovar do cancioneiro galego-português, mas, como afinal nada se repete, esse cancioneiro ibérico não será também uma mera imitação tardia e redutora da arte de além-Pirineus, mas uma recuperação salutarmente antropofágica - desculpem os historiadores essa minha adjetivação conscientemente *avant la lettre* - como sói acontecer em todos os grandes processos de assimilação de culturas.

Para o caso, um dado importante é acrescido à produção literária ibérica no que tange aos gêneros poéticos: a existência de uma escrita em voz feminina feita por autores masculinos, e que a arte poética galego-portuguesa denominou *cantares de amigo*. Esta estratégia de deslocamento do eu lírico para um olhar interno da experiência amorosa feminina (feita portanto em voz feminina) não seria um fato inédito no contexto da produção lírica medieval. O que há de novo na arte literária peninsular é que essa estratégia longe de ser um procedimento de caráter pessoal e intermitente se tenha tornado um modo de poetar e de conceber uma outra miragem da feminilidade que seria utilizada por um grande número de trovadores que escreviam, a par disso, cantigas de amor e de escárnio e maldizer. Esses gêneros experimentados numa mesma época por um mesmo trovador eram evidentemente intercambiáveis nas suas características quer ideológicas quer formais e estão longe de formar compartimentos estanques em que o modelo ficasse imune de outras benéficas contaminações[2].

A minha escolha textual recaiu sobre uma cantiga pouco exercitada na península ibérica, de franca inspiração nas "chansons de toile" da Provença, com o dado contudo muito particular de que será esta justamente uma cantiga de amigo, composta portanto em voz feminina. Contrabandos bem-vindos que compõem uma densa rede textual - não fosse esta muito especialmente uma "chanson de toile" (tela, teia) - em que se acordam marcas

[2] Leia-se a este propósito o ensaio "As três faces de Eva", de Helder Macedo, publicado na Revista *Metamorfoses*, número 3, que analisa com perspicácia as intersecções entre os três gêneros de cantigas apontando a necessidade de ultrapassar definições simplificadoras da riquíssima produção dos trovadores peninsulares.

autóctones e riquezas provençais. Será ela, portanto, a minha contribuição aos vossos diálogos mediterrâneos em literatura.

1. O texto fonte:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d' amigo

Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d' amigo

– Par Deus de cruz, dona, sei eu que avedes
amor mui coitado, que tan ben dizedes
cantigas d' amigo

Par Deus de cruz, dona, sei eu que andades
d' amor mui coitada, que tan ben cantades
cantigas d' amigo

– Avuitor comestes, que adevinhades

(Estevam Coelho)

2. O olhar do crítico

Começo por uma quase *vérité de la Palisse*, que no entanto tentarei reverter em reflexão teórica sobre o modo de ler literatura, reiterando seu valor através do comprometimento com a adivinha que a cantiga de amigo de Estevam Coelho nos propõe, e que a mim me servirá de mote e de metáfora: "Avuitor comestes, que adevinhades!" É o que diz esta voz feminina – a única aliás em discurso direto – que conclui esta cantiga de amigo de tear, em princípio tão rara no contexto galego-português. Explico-me melhor, desdobrando a metáfora. Para falar de literatura quero entender que, nos modos em que a Dama caracteriza elogiosamente a capacidade de percepção dos afetos por parte de seu interlocutor, mediante a metáfora da agudeza do olhar que perscruta as entranhas de um abutre a ponto de simbolicamente devorá-lo, também no exercício da crítica há que se devorar as entranhas do texto, há que ter também olhos agudos para ler o que está para além da sua aparente simplicidade, para além da evidência da superfície, para além da externalidade previsível, de modo a deixar-se surpreender não pela profundidade – que um texto se trama realmente na superfície palpável – mas pelo que a trama dessa superfície projeta como pluralidade de significações. Essa visão agudíssima, que é capaz de adivinhar porque sabe ver, será para mim a grande metáfora do leitor frente aos invisíveis da literatura, do leitor que saboreia entranhas, do leitor que experimenta o sabor da literatura.

3. A ética e a estética da delicadeza

As reflexões que se seguem só aparentemente parecerão um descaminho, pois na verdade elas não se querem afastar do texto. Ousam, quando muito, deixá-lo em fecundo compasso de espera. Até porque essas mesmas reflexões resultaram de uma germinação cuja semente foi justamente esta cantiga de tear de Estevam Coelho, para a qual quero crer que, em projeção metalinguística, serão necessários os tais olhos agudos de quem aprendeu a ler e devorar entranhas. Mas justamente porque este é o relato de um processo, posso agora fazer o avesso do caminho, guardando a cantiga em espaço expectante para enveredar pela tal espécie de descaminho que começa por desejar refletir sobre o sentido da ética e da estética da *delicadeza* segundo Roland Barthes.

Barthes confessou, em textos que escreveu e em entrevistas que concedeu durante a vida, que desejava sempre pertencer ao espaço da *delicadeza*, e usava para isso um substantivo – "politesse" –, correndo o risco de saber que ele vinha sobrecarregado dos sentidos mais banais, derivados, por exemplo, para o uso discursivo, do tratamento formal que sugere respeito, hierarquia, submissão. Não era nada por aí que ele pretendia trabalhar, mas essa era uma técnica de risco bem sua. Há no discurso barthesiano uma infinidade de palavras cujo significado ele vai fazendo emergir em limpidez, alçando-as de uma espécie de limbo do desuso ou da "sauce gluante" da significação corrente, para restaurá-las no que elas têm de próprio, de inaugural, de etimológico, enfim, de não sobrecarregado pelo senso comum. É, por exemplo, o caso, da palavra "ensaísta", com a qual ele se identifica, não pela presumível importância intelectual do título, antes para restaurar a ideia de ensaio, de tentativa, de coisa não acabada, que presume a dúvida e o erro, já que considera que o clímax do "acabamento" é tantas vezes o ponto mortal para outras tantas possibilidades de leitura. Ou da palavra "sapiência", com que ele ousa concluir a sua "Aula" magistral de entrada no Collège de France, utilizando-a para definir o que gostaria que fosse o seu modo de ensinar, que não seria exatamente o da *transmissão* do sabido; nem sequer o da *pesquisa*, que é o falar do não sabido; mas uma ação que exigisse uma forma mais ousada de prática pedagógica que pressupõe paradoxalmente o *desaprender*, deixando trabalhar o esquecimento da sedimentação dos saberes. E conclui: "Cette expérience a, je crois, un nom illustre et démodé, que j'oserai prendre ici sans complexe, au carrefour même de son étymologie: *Sapientia*: nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible."[3]

[3] Roland BARTHES, "Leçon", *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 2002, tomoV, p.446.

Para mim, em termos operacionais, interessa-me desta vez a palavra "politesse" que é, para além de uma ética da vida, uma atitude estética diante do discurso crítico, capaz nesse sentido de aproximá-lo do discurso literário no desejo, que também é seu, de ultrapassar o enunciado, que é da ordem da ciência, para chegar à enunciação, que é – muito garrettianamente – o *pronunciamento* do sujeito. Se a palavra "politesse" (ou "delicadeza") começa assim por ter um sentido ético, Barthes fá-la saltar, sem grande esforço e com alguma fecundidade, para o domínio do estético, mais precisamente para o domínio do literário. Porque « politesse » seria aquela delicadeza entendida como utopia a ser alcançada, que ele define como a possibilidade de "não dizer tudo, de trapacear com as palavras, de jogar com o implícito, de se instalar no indireto".[4] Ora, não estamos longe do conceito mesmo de literatura que ele já definira em oximoros, indiretamente, implicitamente, em modos de trapaça com a língua. Literatura concebida como texto, textura, tecido que "é o próprio aflorar da língua", porque "é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro."[5]

Já em *O Prazer do Texto* (1972) a fonte desses ecos futuros, que pensam o entrelaçamento de conceitos como os de *literatura*, *texto*, *tecido*, parecia ligar-se ao da construção de uma *teia* ou, muito especialmente para o propósito de leitura da cantiga de Estevam Coelho, de uma *tela*: a tela do bordado com fio de seda.

> *Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le ses (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans le tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle même dans les sécrétions constructives de sa toile.[6]

Somemos agora: *politesse*, o incompleto, o sentido por vir, o indireto; acrescentem-se os olhos agudos, capazes de verem além da *evidência* (que é sempre uma das formas da violência), olhos atentos d e quem perscruta as entranhas do abutre; e já agora passemos do ético para o estético, para, na fisicalidade da superfície dos significantes, na concretude da enunciação, sermos capazes de acreditar que a literatura tem a seriedade de um *jogo*; que ela é um saber sempre precário em que oscilam – sem se excluírem – a visibilidade e a invisibilidade. O resultado? Uma teia, uma tela. Da aranha. Mas também da Dama.

Passemos então à tela da Dama, não sem antes incluir um elemento suplementar mas não menos produtor de sentido. Com ele quero insistir no fato de que a literatura, como jogo,

4 SS, Archives de l'INA, 1992.
5 BARTHES (2002, V, 433)
6 BARTHES (2002, IV, 259)

como trapaça, como esquiva, mantém, pela força produtiva da verbalização do seu conceito, uma relação erótica com a escritura, entendendo-se que o lugar do erotismo de um corpo não está no desnudamento, mas no poder de sedução de um intermitente entreabrir-se.

> L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là même *où le vêtement bâille*? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de "zones érogènes"(expression au reste assez casse-pieds); c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche): c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition-disparition.[7]

Fica claro que ao falar do corpo erótico – e Barthes falará sempre dele – é também ao corpus textual que ele se refere. O lugar do gozo – literário ou referencial – nunca se mostra inteiramente.

4. A Tela da Dama

Volto à cantiga sem nunca ter saído dela. Cantiga de tear, pois o primeiro sentido a não ser omitido é o da referência a uma cena feminina de interior, em que a "dona" tece com um fio de seda. Aqui, nesta especialíssima cantiga de amigo, não há rios, nem avelaneiras frolidas, nem ondas do mar a afogar de desejo a amiga. Ao contrário, infere-se um interior palaciano, não fosse esse um tecer de luxo (*sirgo*) a sugerir o estado de uma donzela a preparar, por exemplo, o enxoval para o casamento. Por outro lado não é exatamente uma cantiga em voz feminina, mas, uma cena feminina que tem um observador que, se não é explicitamente definido como masculino, mantém sua identidade no espaço da indefinição, sem permitir a atribuição de uma pertença ao mundo feminino das amigas. Se sabemos que mundo feminino e fala feminina são o modo ortodoxo de identificação das cantigas de amigo na Arte de Trovar, em que às mulheres cabe o entendimento mútuo dos afetos e dos segredos, este observador da cena de tear e cantar surge antes não exatamente em cumplicidade, mas como uma espécie de *voyeur* – por isso mesmo mais propriamente masculino – a invadir o mundo feminino por ser capaz de ler agudamente e perscrutar as entranhas da paixão adivinhando, com a violência fálica de quem devora os também fálicos abutres, a *coyta* escondida nos gestos solitários de tecer com seda a roupa (das núpcias?) e de cantar com requintada elegância (*que tan ben cantades*) cantigas de amigo. É ele quem primeiro descreve o quadro de intimidade de uma casa no interior da qual a *dona fremosa* está sentada (*sedia*) numa cadeira, tecendo com fio de seda (*sirgo*). Cena requintada, pois, mais ao gosto palaciano. Mas paralelamente ele assiste

[7] BARTHES (2002, IV, 223)

também a uma outra ação, não menos significativa, que ali se desenrola: se a dona/dama tece a roupa enriquecida com a seda do bordado, isomorfo do seu próprio corpo que requintadamente também se prepara para o amor, o fato é que ela está sozinha, à espera, a evocar a presença do ausente ao cantar cantigas de amigo. Há pois, ao lado do trabalho-arte de tecer, uma voz mansa (*manselinha*), refinada como a seda, e também formosa, a tecer o canto – a cantiga de amigo. Da primeira isomorfia entre a seda da roupa para um corpo sedoso, porque jovem e formoso, passamos a outra, entre o fio de seda e o fio da voz, e entre solidão expectante do *amor mui coytado* (coytado/cuidado), pressupondo assim a ansiedade da dona que espera a volta do amigo distante) e a evocação do canto, como se todos esses elementos compusessem um mesmo gesto que não diferencia o tecer e o cantar.

Só então, depois de observar a cena e de descrevê-la, este *voyeur* se dirige à *dona* adivinhando nela o *amor muy coitado*, a partir de uma simples dedução: belo canto, bela jovem ocupada em tecer e em cantar, gestos similares para contornar o cuidado (*coytado*) e a *coyta* gerada pela separação do amado e pela solidão expectante da donzela. Desta voz feminina, propriamente dita, em discurso direto, só nos sobra uma finda, que confirma que a dedução do observador, como se feita através de uma prática milenar de magia para previsão do futuro que é a da leitura das entranhas dos animais, está afinal correta. Insisto no *como se* porque a finda não se refere a uma ação efetivamente realizada, mas a uma ação metafórica que, segundo a dona teria sido cumprida pelo tal *voyeur* , leitor agudo da sua aflição amorosa. O que ele fez, concretamente, foi ouvir o canto e compreender – bom leitor/ouvinte que é – os segredos que ele(o canto) / ela(a dona) guardava(m), como se concluindo pela isomorfia canto / donzela / bordado. Mas ela vai mais longe: sente-se quase violada por esse perscrutante olhar, de tal modo que é como se tivesse sido invadida por ele, ou devorada por ele, tal qual as aves que precisam ter expostas as suas entranhas para que a verdade se revele. A conclusão desta cantiga é na verdade espantosa e quase inadequada, se não permitisse embutir uma significação erótica a sugerir conhecimento e penetração fálica, em que o corpo da jovem que se prepara para a boda fosse antes metaforicamente exposto e invadido pelo observador nas suas entranhas que guardam o segredo da ansiedade de uma posse a ser ainda efetivada.

No entanto, para além da voz que se ouve em direto na assertiva final, está ainda presente a elocução do cantar de amigo, outro modo de a voz feminina se revelar, mas que só se ouve indiretamente, pela descrição do observador. Deste cantar só conhecemos a ansiedade da expectativa amorosa. A jovem canta cantigas da *coyta* amorosa, a lembrar o amigo que não está a seu lado, ou porque a boda ainda não se cumpriu ou porque, como

tantos outros, partiu (para a guerra? para o serviço do rei?) deixando em casa, em solidão – afinal é do feminino simbolicamente o atributo da espera –, a sua Penélope a tecer.

E talvez ficássemos felizes com essa leitura. Mas já dissemos que o olhar do crítico tem que ser agudo, tem que, também ele, saber ler entranhas. E, porque esta Penélope não apenas lê, mas canta; e porque, como já inferimos, estes dois gestos não se somam, mas se fundem, isomorfos que são; e porque roupa, corpo e cantiga são fremosos e requintados e expectantes (nem que por hipágale a roupa passa a ser também expectante, por contaminação afetiva), devemos ler esta composição lírica como uma cena em *mise en abîme*, em que uma cantiga de amigo de autoria masculina do trovador Estevam Coelho fala de alguém cantando uma cantiga de amigo, como se fora uma reprodução especular do seu próprio gesto de compor, o que leva a considerar, por uma atenção à tessitura isomórfica da tela do bordado e da trama do poema, ambos tecidos com fios – de seda e da voz manselinha –, outros elementos que podem ser ainda mais interessantes do que a da simples identificação de uma jovem que trabalha a tecer acompanhada pelo canto, como se fossem duas ações independentes. Se é fato que está ansiosa por andar *d' amor muy coitada* – ela afinal o confirma –, essa ansiedade é produtora, é ela que a inspira, e que a leva a *lavrar* e a *tecer*, *torcendo* o fio de seda do seu tecido, e *dizendo* com o fio da voz *mansa* um canto formoso e repleto de ansiedade, porque perfeitamente isomorfo de quem o compõe. Não há aqui, pois, nenhum privilégio do tecer sobre o cantar, e se esta é conhecida como *cantiga de tear*, também deveria ser entendida como *cantiga de cantar*, porque essas duas ações são imagens duplas, especulares: a jovem que *torce* o sirgo e que *lavra* o sirgo é o espelho transmudado da outra ação complementar da jovem que com o *fio* da voz mansa, suave como a seda, diríamos, *diz* e *canta* cantigas de amigo. É pois o excesso da *coyta* e do cuidado que a faz dizer bem o canto, e que, mais do que isso, diríamos mesmo que gera o canto (como gera o tecido), de tal modo que a jovem formosa passa também a ser, metaforicamente, a autora do canto formoso, e não apenas a sua repetidora. E nem sequer precisaríamos modalizar tal entendimento já que autoria é também modernamente a capacidade que cada leitor possui de apropriar-se do texto lido para reinventá-lo para além do primeiro projeto autoral que lhe deu origem, e que, qual aranha, se desprende da sua teia ou nela se desfaz uma vez que a finda.

Todos sabemos que os trovadores eram homens. Os jograis também. A composição de autoria feminina não tem registro na península, embora na Provença o reconhecido tratado de amor de André Chapelain – aliás, para o caso, absolutamente heterodoxo – tenha sido composto na corte de Marie de Champagne, que ali reinava culturalmente com altíssimo brilho, a ponto de funcionar como uma espécie de mentora intelectual desse fina discussão de

propósitos sobre o amor. Mas na cantiga de Estevam Coelho, a heterodoxa autoria feminina a que nos referimos se revela não pela influência ideológica de um notório poder intelectual feminino, mas antes pela isomorfia do canto e do afeto, que se respondem a ponto de um (o canto) ser capaz de revelar o outro (o afeto), numa cantiga de amigo clandestina, que não conseguimos ouvir "em direto", e que infelizmente não aparece em nenhum dos Cancioneiros que nos foram dados conhecer, mas cuja existência fica apontada na referência que o trovador faz em cantiga de amigo de sua autoria, autoria masculina – como eram todas –, e que evoca uma voz feminina cuja *coyta* a leva a tecer com o fio de seda da voz um texto que aos seus afetos responde.

Quando lemos – criadores e críticos – inscrevemos no nosso corpo a história de outros corpos que só nos pertencem no tanto que esse diálogo consegue construir. Só um corpo textual que se oferece ao desejo de outro corpo – e lembremos que o mundo é também um texto a ser lido – pode fazer nascer o desejo de sobre ele escrever, porque escrita e leitura são atos que exigem o deslocamento da paixão, a incongruência da dúvida, a sensação de uma falta nunca superada, o esgarçamento de uma mobilização afetiva. É esse o lugar de uma crítica desejante, erótica, física, que não se compraz com superfícies e prefere adentrar as entranhas do abutre, multiplicadoras das leituras, entranhas que não se mostram nunca inteiramente, deixando escondidas na massa compósita e informe os seus segredos adivinháveis, mas nunca inteiramente adivinhados. Um denso caminho aí se experimenta, para descobrir sempre que há mais perdições que encontros, que tateamos com a sensibilidade e a vidência alternativa dos guias cegos pelas malhas infinitas do texto. Afinal, o lugar do gozo, já o sabíamos, nunca se mostra inteiramente.