

“Alegoria para além do gênero”

“Allegoría más allá del género”

“Allegory forward the gender”

Camila Damico Medina¹

Palavras chave:

Alegoria

Linguagem

Walter Benjamin

Jacques Derrida

Khôra

Resumo:

O artigo em questão circula em torno da possibilidade estética da expressão alegórica como movimento para além da linguagem através do seu gesto de dizer o outro. A alegoria, em sua exarcebação e proliferação de significantes e de significados, projeta um terceiro espaço para além da significação. O procedimento exposto encontra sua base argumentativa através da exposição do termo *Khôra*, visto que é um termo intermitável e interminável, que não acessa de não se inscrever plenamente em nenhum nome, mas que é receptáculo de todos os discursos (por vir). Por ser proliferação infinita de espaços e lugares, a escrita apresentada não pretende encerrar possibilidades à expressão alegórica.

Resumen:

El artículo en cuestión circulando por la posibilidad de expresión estética como paso alegórica más allá del lenguaje a través de su gesto para decirle al otro. La alegoría en su exacerbación y la proliferación de significantes y significados, diseña un tercer espacio más allá de su significado. El procedimiento anterior encuentra su término base argumentativa a través de *Khora* la exposición, ya que es un intermitábel plazo y sin fin, que no accede a no adherirse plenamente a ningún nombre, pero que es el receptáculo de todos los discursos (por venir). Ser proliferación infinita de espacios y lugares, el escrito presentado no se pretende que sea expresión posibilidades alegórica.

Abstract:

The article in question circulates around the possibility of aesthetic expression as allegorical move beyond language through its gesture to tell the other. The allegory in its exacerbation and proliferation of signifiers and meanings, designs a third space beyond signification. The procedure above finds its basis argumentative term through exposure *Khora*, since it is a term interdictable, that doesn't ceases to not inscribe fully to any names, but that is the receptacle of all the speeches (to come). Being infinite proliferation of spaces and places, the writing presented is not intended to define a possibility allegorical expression.

“Alegoria para além do gênero”

Ser fora da linguagem

A alegoria moderna estudada por Walter Benjamin em seu *A origem do drama barroco* infere a uma dimensão sobre essa técnica, implicando que através do seu ato provocador surge a escritura obscena da linguagem. Esse gesto de “dizer o outro” da alegoria, como pontuaria Flávio Kothe ao elucidar a tese de Benjamin, não se delinearía somente em evidenciar a alteridade contida na imagem; através desse gesto de subversão (garantido pelo aperfeiçoamento desta técnica) seria possível vislumbrar uma oscilação entre os discursos linguísticos e as figuras de linguagem que proporcionariam um plano terceiro que “é” para além da lógica dialética da linguagem.

O “dizer o outro”, caracterizador da alegoria, faz *do outro dito o dito do outro*, ou melhor, um outro dito no próprio dito (KOTHE, 1976, p. 35 – grifo da autora)

Sendo o “o outro dito o dito do outro”, é invocado o *dito do outro* como a negação do nome, ou seja, a alteridade do enunciado, e o outro dito como a ausência da resposta ao enunciado, posto que seja um outro nome, aparecendo, então, um outro dito a partir da ausência de um chamado *devido* (o que permite se pensar que sua resposta independe de um *dever* de ser anunciado nem de se anunciar). Através de um jogo sobre a linguagem na linguagem coloca-se em questão a necessidade de uma cena que se destaca do real, comparável à aparição de uma *miragem*.

Não eximindo de forma alguma a intenção da artista que escreve em manusear um possível material plástico da cena

para além da linguagem, é realizado o trabalho de artesão sobre a alegoria para entender os seus fragmentos, suas ruínas, seu caráter anacrônico. Tendo em mente o pensamento sobre *khôra* delineado por Jacques Derrida, pretende-se esmiuçar os aspectos da linguagem e de sua expressão, trabalhando os espaços criados a partir da anunciação do nome, do nome do outro e do outro (sendo o outro a margem desse território).

A alegoria transborda, através do “dizer o outro”, a fronteira da linguagem? O testemunho de uma imagem alegórica², o rastro de uma alegoria e seu enigma eterno encenaria a mise en abyme da linguagem? Próxima do olhar artaudiano, inescapavelmente, que lugar é esse que acontece no olhar à alegoria, pois em algum excesso da imagem é perfurada a retina e, então, a alegoria, ao dar lugar às oposições da linguagem, ao nome e ao seu nome do outro, “parece às vezes não mais se submeter à lei daquilo que ela mesma *situa*? O que é esse *lugar*?” (DERRIDA, 1995, p. 11) O que é essa situação provocada pela escrita na imagem? É possível esse *lugar*?

O estudo sobre o pensamento de *khôra* e suas implicações nesse artigo realiza a proposta do exercício da performance da *mise en abyme*, da pesquisa em como o ato e o gesto anacrônico na alegoria barroca implica para o fora da linguagem (mas não em transporte do dentro para o fora, inferindo um “estado do ser”): em “ser” além da linguagem.

Contudo, não se trata de uma revelação da expressão de *khôra*, enfim, posto que ela não responda a nenhum chamado. Como afirma Derrida,

Jamais pretendemos propor a palavra justa para *khôra*, nem chamá-la, enfim, ela mesma, para além de todas as voltas e de todos os desvios da retó-

rica, nem, enfim, abordá-la, ela mesma, como aquilo que terá sido, fora de qualquer perspectiva anacrônica. Seu nome não é uma palavra justa. (DERRIDA, 1995, p. 17)

Não é possível abordar o que há em *khôra*, pois ela não pode ter um enunciado justo, já que escapa da dialética de justiça e injustiça. Ouviremos, entretanto, a sua anunciação e devemos responder ao seu chamado. O que instiga, portanto, é como é respondido, como é encenado o seu chamado misterioso e sem origem.

Khôra encena

A impossibilidade de mapeamento do pensamento sobre *khôra* está na sua impossibilidade linguística - tendo em mente que tudo o que há se articula e se percebe através de seu conceito. Inferese, então, que nada há sobre *khôra*, porque “o que *há* aí não está”, como o próprio Derrida assina. Ela não é capaz de conter um conceito. Por isso, ao tentar falar sobre *khôra*, recorre-se a imagem do receptáculo, melhor, do ventre, pois o que há de ser acolhido por ele não é sua propriedade nem faz referência a ele.

As possíveis narrativas que *khôra* recebe vêm se situar para outra narrativa tomar lugar nela, servindo cada uma de molde para outro molde, a insistir nesse receber de interpretações e de relatos incessante, de forma que uma totalidade nunca venha de fato transparecer. Seria uma criação infinita de novas narrativas, de novas superfícies², que não se podem alocar como propriedade (que não podem ter algo de próprio), pois se propõem como simulacro para outro território constituir-se – por isso *khôra* não as possui. Como se todas as superfícies fossem sempre estrangeiras a transgredir fronteiras, mas também a formular permutações e trocas, possibilitando no-

vas histórias. *Khôra* seria, se fosse possível apontar a ela algo de próprio, esse movimento; mas o movimento não pode ser apreendido pelo olhar.

Ainda sobre a impossibilidade de comunicação com *khôra*, Derrida escreve:

se *khôra* é um receptáculo, se ela dá lugar a todas as histórias, ontológicas ou míticas, que se pode contar a respeito daquilo que ela recebe e mesmo daquilo que ela se assemelha, mas que de fato toma lugar nela, a própria *khôra*, se assim podemos dizer, não se torna o objeto de nenhuma narrativa, quer esta se passe por verdadeira ou por fabulosa. Um segredo sem segredo permanece, a seu respeito para sempre impenetrável. (DERRIDA, 1995, p. 55)

Por dar lugar a esses sistemas, aos discursos lógicos e aos discursos míticos, é retirada a possibilidade de existir um ponto *ali* a seu respeito, nunca sendo palpável o assunto próprio sobre seu nome. Eis, portanto, seu enigma, sendo um umbigo insondável, impossível de ser convocado. Pergunto-me se *khôra* “é” na linguagem.

A outra questão que fica estabelecida: é *através* desses narrativos que vêm receber lugar nela, através dessa técnica, por assim dizer, desse jogo cênico, que a *khôra* “é” fora da linguagem? (Não deixando de acentuar que ela nada “é” verdadeiramente, já que está para além de ser-no-mundo).

Esse caráter estrangeiro que esses discursos, ontológicos ou míticos, vêm criar superfície nela deve-se por *khôra* não ser um território, não ser uma propriedade e, então, não ter nada de próprio. Portanto, *nada do que está nela está dentro dela*. Por estar sempre movimento, ela não se assemelha nem

é o suporte de nenhum discurso, de nenhum nome,

Khôra recebe, para lhes dar lugar, todas as determinações, mas a nenhuma delas possui como propriedade. Ela as possui, as tem, dado que as recebe, mas não as possui como propriedades, não possui nada como propriedade particular. Ela não “é” nada além da soma ou do processo daquilo que vem se inscrever “sobre” ela, a seu respeito, mas ela não é o *assunto* ou o *suporte presente* de todas essas interpretações, se bem que, todavia, não se reduz a elas. (DERRIDA, 1995, ps. 25, 26)

É previsto, a partir desse desgaste do termo propriedade e do verbo possuir, a impossibilidade de chamar o seu nome. Ao colocar a propriedade no pensamento sobre *khôra* se ilustra como ela é delinquente nas fronteiras da linguagem, como se sempre vagasse na margem. Para falar sobre ela, é preciso falar sobre o que vem se inscrever sobre ela, pois é nesse ponto que é possível uma comunicação.

O discurso, independente de como se apresenta, seja em imagem, seja em escrita, é delineado em termos de propriedade, em termos de diferenciações e de criação de fronteiras, pois há algo de próprio na sua abordagem – ele chega por algum caminho. A *khôra* nunca chegará a lugar nenhum, nem vem de algum lugar. Ela pode ser comparada a um espaço, em que sua percepção é possível graças a uma situação lançada, que se configura de acordo com particularidades; isso porque *khôra* sempre joga com diferentes instrumentos (no caso da comparação com o espaço, com a noção de lugar e a noção de tempo). Ela sempre será essa “soma” de processos que se encenam sobre ela, cenas nas quais seus elementos se posicionam de forma vulnerável, à mar-

gem de seu território, e através dessa equação suas posições serão esgotadas, se tornando estrangeiros.

Posicionando um trecho de Derrida que alude ao meu argumento,

As permutas, as substituições, os deslocamentos não dizem somente respeito a nomes. A encenação se desdobra segundo um engastamento de discursos de tipo narrativo, relatados ou não, dos quais a origem ou a primeira enunciação parece sempre substituída, aparentando desaparecer aí mesmo onde ela aparece. Sua dimensão mítica é às vezes exposta como tal, e a *mise en abyme* se dá a refletir sem limite. (DERRIDA, 1995, p. 47)

Percebe-se que é cena, pois é deslocamento, e que é abismo, pois desnuda as margens de territórios, o desgaste dos narrativos, mas sem apontar, verdadeiramente, para um novo lugar, para um novo discurso. Torna-se instigante como Derrida (ou o tradutor) escolheu a oração “a *mise en abyme* se dá a refletir sem limite”, colocando em metáfora a cena do abismo com a miragem, que nada mais é que a criação de uma superfície inalcançável, em que sempre está adquirindo horizonte quanto mais se aproxima, sem responder a qualquer enunciado, mas que não se desvia de ser o foco do nosso desejo. Poderia ser a *cena da miragem*, caso a miragem já não fosse em si uma encenação da mente. O abismo evidencia a ausência de território, seu horizonte, contudo, fura o olhar por causar uma imersão nesse ausente de sentido até proporcionar uma sensação de vertigem, e é provocado por um processo de desgaste entre terrenos. Ao se deparar com o abismo, ‘se perde o chão’. Ao se deparar com a miragem, ‘não há o chão’. Não que haja, realmente, uma diferença entre a repulsa da vertigem e a atração do foco.

É lembrada a pergunta na introdução deste texto: é possível esse *lugar*? Esse lugar em que respondemos ao chamado de *khôra*? Não. Um lugar presume um ponto resolutivo de anúncio, um ponto em que uma ordem estará estabelecida. Talvez em uma enunciação particular, partindo da subjetividade da autora, se é possível responder a *khôra*, é através do limite, do excesso – do abismo ou da miragem. Através da explosão de narrativas que já não estão lá, pois submetidas à tradução de uma subjetividade perdida. Através do esgotamento de emblemas, de signos, do esgarçamento da técnica, desde a imagem até a escrita.

A anacronia outra

Como dito na introdução, a alegoria é o “dizer o outro”. A partir de então, Flávio Kothe favorece a argumentação desse artigo ao dar em seguida esta afirmação: “O “dizer o outro”, caracterizador da alegoria, faz do outro dito o dito do outro, ou melhor, um outro dito no próprio dito” (KOTHE, 1976, p. 35). Ao desconstruir o jogo de palavras realizado é possível entender melhor a capacidade técnica da alegoria e o que ela representa para o presente artigo.

Dizer o outro seria o reconhecimento do próprio nome de que está a seguir de sua alteridade. O nome não é possível de ser reconhecido sem o olhar do outro e sem o reconhecimento do outro de sua existência; a partir desse olhar permite-se, então, sua cisão do outro. Contudo, o *nome* e o *nome do outro* não estão para qualquer nome em relação a qualquer outro nome; eles estão em relação dialética. O nome e o *não-nome*, eis a relação que se estabelece. O nome do outro é a alteridade deste nome, o termo que sempre fará referência a este nome. Seria como a relação entre homem e mulher, entre luz e escuridão. No momento, vale acrescen-

tar que a noção de propriedade tem seus primeiros registros a partir da definição do que não é propriedade e, então, da estimação do que é seu e do que é dele. Portanto, se há o dito, há o dito do outro (a adesão da outridade ao dito evidencia que a enunciação é realizada por outro, por algo considerado o par equiparável e equipotente deste dito).

O *outro nome* que surge do jogo entre alteridades proposto pela alegoria vem do pensamento sobre a ausência do dito, algo que não faz referência ao nome nem a sua outridade, algo que não responde a nenhum enunciado anterior a ele. Destacando-se da relação entre pares opositivos, a ausência do dito surge como resultado dos processos de tensão entre os elementos equidistantes do sistema dialético. O outro nome não seria primitivo, mas uma evidência da fuga de fronteiras que foram naturalizadas em sociedade há muito tempo, da delinquência do lugar que foi desconsiderado como construção do homem: a linguagem. O outro nome seria algo que não é nome. A impossibilidade de se falar desse outro nome é que afirma a atração e a repulsa do ser humano sobre esse nome que não é nome.

É ressaltada que, por se construir esse *desejo* em torno do estrangeiro da linguagem, não está para análise a existência de um tempo sem a linguagem, de um momento primário ou primitivo em que houve uma humanidade sem linguagem nem mesmo de uma condição humana absolutamente além da linguagem. Não cabe ao artigo prestar referências às pesquisas e teorias que denotam isso, entretanto, se faz necessário prestar essa previdência contra o pensamento ou o uso da interpretação que se faça alheia à intenção da autora e do texto.

Ocorre uma determinada forma de *negação* do umbigo da linguagem e da

possibilidade de percurso e de relato sobre as fronteiras da linguagem e de seu abismo através de uma valorização e legitimação históricas da narração pela expressão simbólica. O símbolo apresenta um discurso de totalidade e univocidade de sentido, e sua supremacia nas expressões linguísticas mostra a tensão política entre as duas técnicas.

A emergência do pensamento simbólico deu-se em torno do século XVII, vindo a seguir do pensamento barroco, portanto, se exponenciando através do Humanismo e do culto ao logocentrismo e às ciências. Para atingir influência dentre os discursos linguísticos aconteceu, como sempre ocorre quando há uma forma nova a ser transposta pela forma antiga, uma tensão política entre os termos, provendo de antagonismo teórico o processo de diferenciação. Ficou definido, verifica-se pela colocação de Goethe sobre a questão, o discurso alegórico como algo claramente pejorativo, deslocando-se do seu contexto o trecho a seguir evidencia: “*Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal.*” (GOETHE apud BENJAMIN, 1984, p. 186). Algumas linhas em diante, ele aponta a sua preferência de método do poeta, afirmando que no segundo tipo de técnica, a quem procura o universal a partir do particular, está a verdadeira natureza da poesia.

O simbólico apresenta o universal em uma possível totalidade e potência, capaz de representação objetiva, onde a noção de belo e a noção de divino se convergem, indissociáveis e inexauríveis. Benjamin argumenta que o belo e o divino apresentados de forma unívoca através do símbolo invocam a ilegitimidade de crítica entre forma e conteúdo, pois “por falta de rigor dialético, perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo.” (BEN-

JAMIN, 1984, p. 182). Quando se marginaliza a possibilidade de analisar a forma separadamente de seu conteúdo, e vice-versa, se torna inviável a análise da relação dialética e política entre os dois termos – eis que a linguagem, em principal nesse argumento, a língua, mantém a impossibilidade de manuseio e de estrangeirismo aos seus conceitos e às suas figuras.

Ao se dissociar forma e conteúdo, provocando o *estranho* entre si, é realizada a dessacralização dos discursos linguísticos – proporcionando a cisão entre belo e divino, o místico da linguagem se desfaz, evidenciando seu anacronismo.

Creuzer é capaz de localizar o caráter do símbolo, ao tratá-lo como *símbolo plástico* em contraste com o *símbolo místico* (termo por ele utilizado para falar sobre alegoria):

(...) a essência [do símbolo plástico] não aspira ao excessivo, mas obediente à natureza, adapta-se à sua forma, penetrando-a e animando-a. A contradição entre o finito e o infinito se dissolve, porque o primeiro, autolimitando-se, se humaniza. Da purificação do pictórico, por um lado, e da renúncia voluntária ao desmedido, por outro, brota o mais belo fruto da ordem simbólica. É o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado o símbolo plástico. (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p. 186)

O símbolo estaria para, a partir do particular, ou seja, a partir do belo, alcançar a plenitude da expressão divina, que se indica como sendo a plenitude do *ser*. A alegoria, ao buscar o particular usando o universal, como Goethe afirmou, projeta a

descontinuidade da beleza da forma com a ordem divina. O uso que faz das figuras de linguagem e dos discursos linguísticos, em geral, é para esgotá-los, tal é a cisão do belo com a totalidade de sentido própria do divino, questionando e, por fim, esvaziando-os de sentido pleno e natural, posicionando-os na anacronia do ser.

O que domina neste é o inefável, que em sua ânsia de expressão acabará destruindo a forma terrena, receptáculo excessivamente frágil, com a infinita violência de seu ser. Mas com isso a clareza do olhar também desaparece, e tudo o que resta é um assombro mudo. (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p. 186)

Creuzer, então, aponta que a técnica alegórica desconstrói a forma terrena, melhor, a onipotência da realidade, com uma certa violência performática, evidente pelo excesso de sua expressão final. Ao retirar “o falso brilho da totalidade”, cito Benjamin, exprime-se a historicidade e a política esculpida àquele discurso, sua *ruína* é exposta. Sua visão pode ser comparada ao olhar do personagem Hamlet ao se deparar com a caveira. A alegoria nada mais é que uma caveira. É pelo olhar à caveira de Hamlet (momento em que é elucidado, ao personagem, a historicidade e perenidade do homem) que transparece o alegórico, porque para a exegese alegórica “quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação” (BENJAMIN, 1984, p. 188).

“As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Ibid., 1984, p. 200). Tendo em mente essa inspiração, se observa que é através da ruína, por esse método, que ocorre a cisão entre forma e conteúdo, que se cria uma fenda sobre o que o símbolo

representa. Contudo, como é possível a realização desse processo? Como é realizada a transformação de algo em ruínas?

O abismo em ruínas

A anacronia do ser é exposta quando dizemos o seu outro. Ao dizer o outro, se precipita o reconhecimento do seu duplo, da evidência de um sujeito equipotente e equidistante capaz de dizer tudo aquilo que não é, a (per)seguir o seu *ser-no-mundo*. O assombro de uma caveira. Ao apresentar o seu outro, o dito admite a sua vulnerabilidade, pois sua existência depende de sua íntima distância com aquilo que lhe nega.

A alegoria, entretanto, não apresenta aquilo que é e aquilo que *não é* dentro do contexto do nome, mas sim aquilo que poderia ter sido e não foi. Entre *ser* e *não ser*, ao jogar entre permutações, trocas e substituições de processos da linguagem, eis que surge o resultado obscuro: um abismo ou uma miragem, pois o que aparece está para além da linguagem, “o que há aí não está”. Ao jogar entre a convenção e a expressão, assumindo e esgarçando seus planos narrativos, o relato do estrangeiro, que sempre será um estranho, que estará sempre para além das categorias, a assombrar com outros atos, outros hábitos, outros ditos, é formado por um abismo na alegoria, por sua anacronia.

Assim como a exegese alegórica,

(...) com essas duas polaridades, o pensamento da *khôra* inquietaria a própria ordem da polaridade, da polaridade em geral, quer ela seja dialética ou não. Propiciando oposições, ela mesma não se submeteria a nenhuma inversão. E isso, outra consequência, não porque seria inalteravelmente ela mesma para além de seu nome, mas porque, levando para

além da polaridade do sentido (metafórico ou próprio), ela não pertenceria mais ao horizonte do sentido, nem do sentido como sentido de ser. (DERRIDA, 1995, p. 16)

Esgotando os discursos narrativos, sendo receptáculo de todas as histórias, a alegoria busca o particular, busca privar o sentido unívoco entre convenção e expressão, entre belo e divino, entre forma e conteúdo. A historicidade dos discursos é exposta, anacronizando-os, então, a alegoria. Em ruínas, é possível responder à *khôra*, mesmo que seja impossível chamá-la, enfim, por ser fora da linguagem. A alegoria joga com os artifícios da linguagem, realizando a crítica e a análise da aleatoriedade e da opressão divina da linguagem.

O que lhe foi negado pela expressão simbólica, a alegoria revela através de oposições, não sendo de fato ambas, mas também não se excetuando delas, se mantendo para além do nome. Ela situa as leis, mas de forma que, em seu umbigo, ela não estaria mais a se submeter a elas. A cena se dá a refletir sem fronteiras, pois relata às margens e narra o abismo.

A alegoria se propõe ao deslocamento, coloca em causa as pressuposições desse *lugar* estabelecido da linguagem a partir dela própria, retira-a desse *lugar* e a leva à fronteira, à margem delinquente. Por ser movimento (por estar em busca do particular a partir do universal, se esgotando e esgotando os processos narrativos a cada apelação e a cada interpretação de seu contemplador), encena, não apenas se expondo em cena, mas criando a cena, redigindo a cena, apresentando *outras* superfícies possíveis. Eis a imagem da miragem e do abismo, então: os *outros* espaços, de horizontes redefinidos a cada passo adiante, em um jogo da linguagem que não se cessa de não se inscrever.

Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

FREUD, Sigmund. O Estranho. IN: Edição Standard

Brasileira das Obras Psicológicas Completas, V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GUIMARÃES, Rodrigo. Espaço e lugar: relações impossíveis com a possibilidade de nomear. *Aletria – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG*. Minas Gerais: 2007, jan. – jun., V. 15.

KOTHE, Flávio. Para ler Benjamin. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Coleção L&PM Pocket, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1997.

1 Graduanda em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense

2 Coloca-se, então, em primeiro plano, que toda a avaliação realizada é a partir da subjetividade da história de um indivíduo e de sua história do sofrimento, portanto, de uma temporidade que escapará do próprio indivíduo que narra o relato.

3 Aprecio e manuseio nesse texto o jogo que se propõe na língua portuguesa acerca da palavra *superfície*, nome feminino, substantivo, que pode significar a parte externa de um corpo, o plano que entra em contato com o exterior, extensão; conotativamente, pode significar aparência. Ainda há a diferença entre superfície e linha nas Ciências da Matemática, que afirma que linha é delineada pela convenção de pontos e que superfície possui todas as linhas cujos pontos possuem um mesmo potencial. Fascinante para o início de uma oscilação muito apropriada para se brincar em *khôra*.