

# BIOESTÉTICAS. Um colóquio

25 e 26 de maio de 2017, das 8h às 18h30

Auditório Maria Cristina Alves dos Santos Pessi. Hall do Centro de Artes da UDESC. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi. Florianópolis, SC.

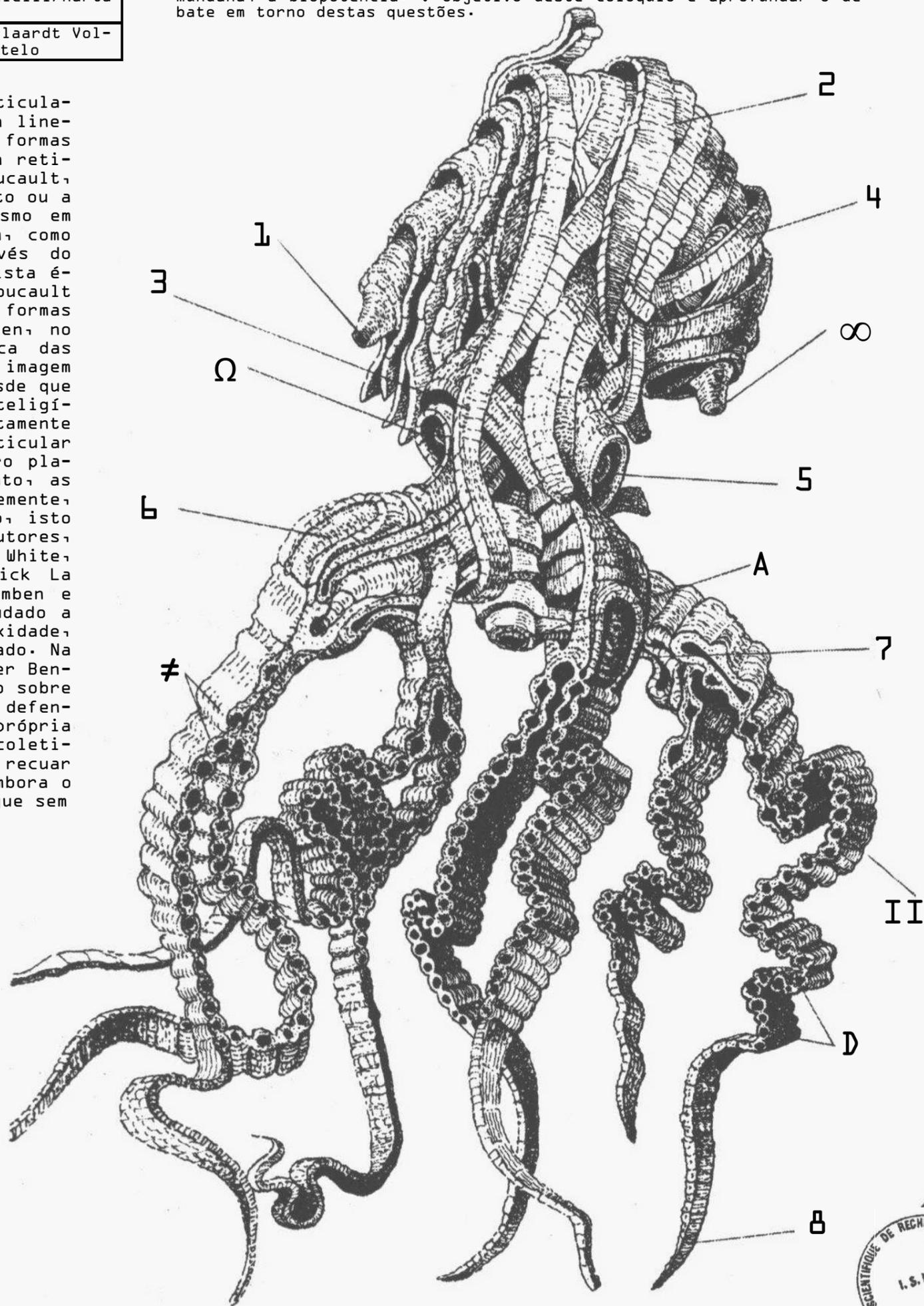
PESSOAS (abaixo)	UDESC-PPGAV- CEART/UFSC-PPGL (coorgs.)	MESAS (no bicho, ao lado, abaixo)
	Sinopse (mais abaixo)	
1. <b>Repetição:</b> Vincenzo Arsillo/Rosângela Cherem/ Susana Scramim/ Carlos Capela		
2. <b>Repetição II:</b> Helano Ribeiro/Telma Scherer/Renata da Silva Dias Pereira de Vargas/Juliana Pereira/S		
3. <b>Poesia:</b> Alexandre Pandolfo/Marina dos Santos Ferreira/Leonardo D'avila		
4. <b>Vida e linguagem:</b> Luana Navarro/Karina Segantini/ Cynthia Werner/Gislaine Pagotto		
5. <b>Poéticas:</b> Edson Burg/Davi Pessoa/Gustavo Ramos/ Larissa Costa da Mata		
6. <b>Montagens:</b> Josimar Ferreira/Luiz Felipe Soares./ Cláudia Rio Doce/Bianca Tomaselli/André Piazero Zacchi		
7. <b>Poesia II:</b> Raquel Stolf/Patrícia Galelli/Marta Martins		
8. <b>Stasis:</b> Byron Vélez Escallón/Camila Bylaardt Volker/ Santiago Gómez/Joaquín Correa/Raul Antelo		

Estamos acostumados a pensar a articulação entre arte e sociedade de maneira linear, mas, nos últimos 50 anos, novas formas de abordar o problema nos obrigaram a retificar a visão. Para autores como Foucault, por ex., paradigmas como o encerramento ou a *cura sui* revelam um inegável ceticismo em relação aos universais. Outros, porém, como Agamben, resolvem essa tensão através do conceito de *signatura*. Do ponto de vista ético-político, diríamos então que Foucault tende a uma dramática discursiva das formas de subjetivação, ao passo que Agamben, no entanto, inclina-se a uma pragmática das forças. Sob essa perspectiva, uma imagem torna-se um exemplo, um paradigma, desde que sua função seja construir e tornar inteligível todo um contexto histórico altamente problemático. Abolida a dicotomia particular-universal, passam, então, ao primeiro plano, os problemas dos limites do relato, as restrições da linguagem e, conseqüentemente, a possibilidade de um contato místico, isto é, direto, com o passado. Muitos autores, dentre eles Carlo Ginzburg, Hayden White, Martin Jay, Geoffrey Hartman, Dominick La Capra, Susan Buck-Morss, Giorgio Agamben e mesmo Georges Didi-Huberman, têm estudado a questão, tanto na vertente da perplexidade, quanto a do contato direto com o passado. Na maioria dos casos tornamos a ler Walter Benjamin, em especial, seu célebre ensaio sobre a obra de arte de 1936. Nele Benjamin defende que o filme, e até certo ponto a própria imagem, são, de fato, uma construção coletiva em que o valor de culto começa a recuar diante do valor de exposição, muito embora o primitivo valor de culto não se entregue sem

antes oferecer resistência. Mas a mudança pela qual atravessa o modo de exposição, em função das próprias técnicas de reprodução, não é só restrita à arte, ela contamina também a política. Rotinizando procedimentos já ensaiados pelo dadaísmo, torna-se cotidiana a fórmula básica da percepção onírica, que descreve também o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com a emergência do contato (Derrida, Nancy) e da *aisthesis* (Rancière), avoluma-se a recepção através da *distração*, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e até mesmo constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, que tem no cinema (na imagem) o seu cenário privilegiado. E, nesse sentido, a imagem se revelaria também, sob esse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de *estética*.

Todavia, no posterior adendo sobre a aura, de 1938, Benjamin questiona-se sobre o autêntico papel do cinema, neutralizando assim o ensaio de 1936, razão pela qual diríamos que até mesmo o espaço da *polis* já é, de certo modo, "estetizado", no sentido de organizado e hierarquizado, como viu Rama, em *A cidade das letras*, donde, na verdade, deveríamos ressignificar a oposição final de Benjamin naquele ensaio ("*Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte*"), dizendo que a atual estetização do político deve ser interpretada pelo avesso, isto é, como uma anestetização generalizada, empenhada em fixar o sentido comum e a evidência, para assim imunizar toda prática simbólica alternativa, que poderia questioná-la, e portanto abri-la ao imprevisto. Em poucas palavras, a anestetização da política relaciona-se com o dispositivo do olhar para induzir a sensibilidade, com objetivo imunitário, em um sequestro da diferença, do estranho ou estrangeiro, em suma, do inesperado. Pelo contrário, denominaríamos como *políticas* todas aquelas práticas simbólicas de expansão, diferenciação e reconstrução, em que o olhar, junto com seus suplementos técnicos, conduzem a sensibilidade à sua plenitude, isto é, a uma autêntica experiência.

Ambas as definições poderiam, contudo, ganhar melhor visibilidade conceitual se as agruparmos sob o rótulo comum de *bioestética*. Aceitando essa redefinição, caberia ainda discriminar uma *bioestética negativa*, em que a estetização da política reinscreve-se no dispositivo anestético do biopoder; e uma *bioestética afirmativa*, em que a politização da arte se manifesta em sua vontade de emancipação com relação ao sentido comum e se reconhece em sua possibilidade de contato com múltiplas posições e, em suma, com a própria contingência mundana, a biopotência. O objetivo deste colóquio é aprofundar o debate em torno destas questões.



# MESA 1: Repetição

Quinta-feira, 25 de maio, às 8.00h

Auditório Maria Cristina Alves dos Santos Pessi. Hall do Centro de Artes da UDESC. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi. Florianópolis, SC.

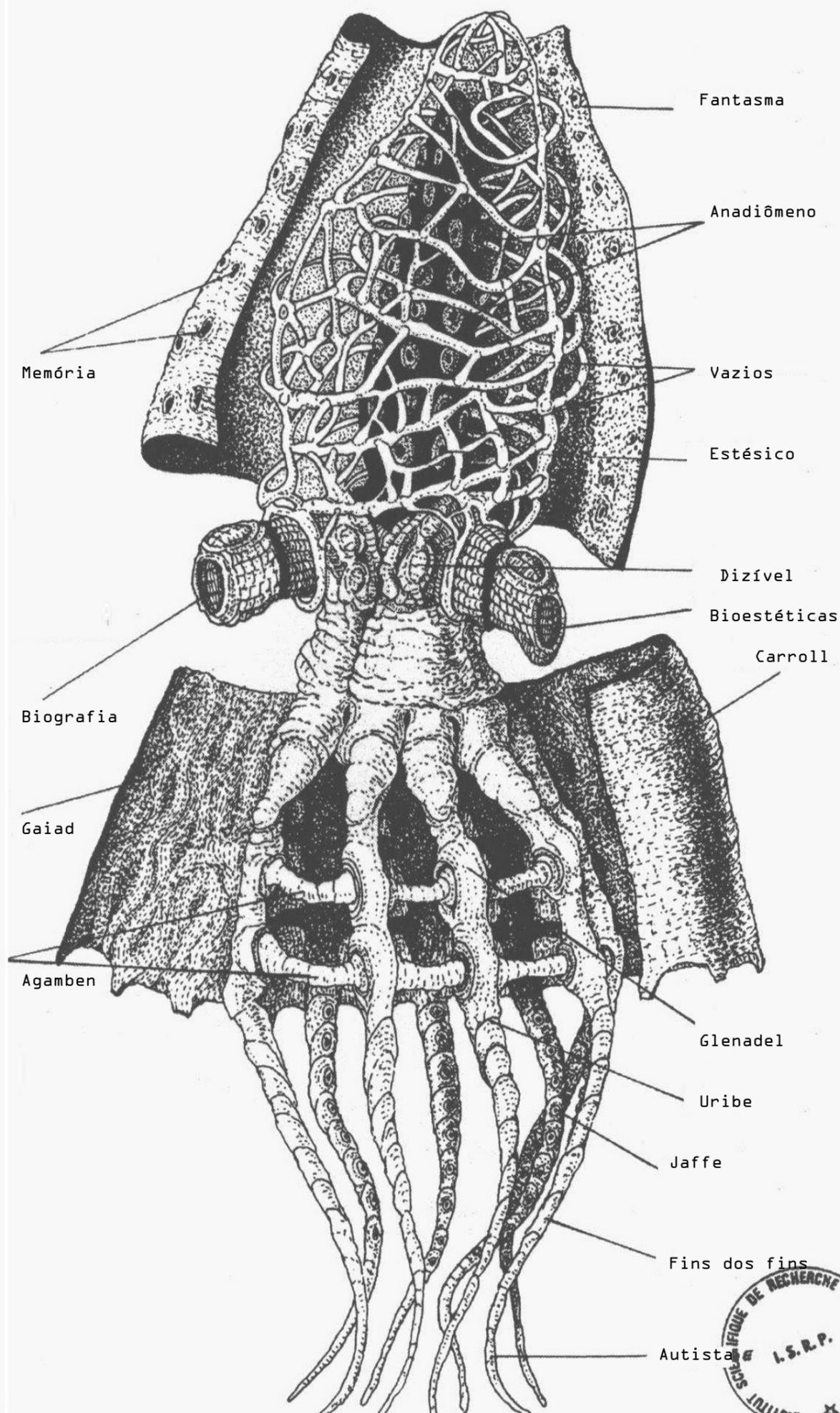
Resumos (abaixo)	UDESC-PPGAV- CEART/UFSC-PPGL (coorgs.)	PALAVRAS -CHAVE (no bicho, ao lado, abaixo)
	Mediador: Car- los E. S. Ca- pela	

**O fantasma infatigável: autorretrato e memória dos outros.** Em seu último livro (*Autoritratto nello studio*, 2017), Giorgio Agamben descreve uma tentativa de autorretrato *através* das imagens dos outros e de outros. A comunicação propõe-se refletir sobre esse processo de autoconsciência estética e da possível dialética *auto-relação/hetero-relação* das imagens. Vincenzo Arsillo.

**Biografia e bioestética. Implicações.** Paulo Gaiad (1953, Piracicaba-São Paulo/ 2016-Florianópolis) recorreu a diversos materiais e procedimentos, combinando constantemente os registros do visual e do dizível, a partir do lance biográfico. Pode-se dizer que toda sua obra se caracteriza por um fluxo onde a imagem e a linguagem se rebatem por meio de um movimento anadiômeno de distância e proximidade, preenchimento e vazio, superfície e profundidade, lembrança e apagamento que aparece com diferentes gradações e distintos graus de explicitação da sua subjetividade. Assim, a partir de um olhar mais atento para suas obras, é propósito deste texto refletir como diferentes camadas de tempo aparecem nas obras de Paulo Gaiad e como as dimensões biográficas são processadas e incidem sobre as mesmas. Num tempo, cuja principal característica pode ser reconhecida na crítica de Agamben ao excesso de subjetividade, o que este artista testemunha sobre o contemporâneo? Rosângela Chereim.

**Teatralidade na linguagem: transposições poemáticas em *Rede* (2014) e *Antígona González* (2012).** O objetivo desta comunicação é destacar e analisar os procedimentos de sobreposição, justaposição e transposições intra e extra textuais - estéticas e estésicas - observado em alguns trabalhos de poesia no contemporâneo. Essas práticas textuais são compreendidas como modo de operar passagens entre o que não pertence propriamente ao domínio do estético, diga-se, o estésico, num movimento em direção ao campo da discussão moderna de arte, movimento esse contínuo e que envolve ambos os campos, tanto o estético em direção ao estésico como do estésico ao estético. A hipótese que orienta esse arranjo - tanto poético quanto teórico-está fundamentada na compreensão de que esse movimento cria um novo lugar para a política na arte contemporânea. Serão estudados com mais atenção os livros: *Antígona González*, da poeta mexicana Sara Uribe (2012), e *Rede* (2014), de Paula Glenadel. Ambos os livros operam tanto sobreposições de relatos não propriamente ligados ao literário, uma vez que recolocam em cena um certo anti-historicismo ao privilegiarem a releitura de mitos, quanto investem formalmente no registro erudito deles. Justapõem os relatos míticos a formalizações modernas, transpondo-os em linguagem teatral, situando o estético em um limiar entre política e a arte. Susana Scramim.

Uma questão: *comover autista = artista?* Conhecemos o desdobramento oferecido por Lewis Carroll ao paradoxo de Zenon, tão bem recenseado por Jorge Luis Borges. A tartaruga, para o desespero de Aquiles, simplesmente nega a hipótese decorrente de uma das noções comuns propostas por Euclides ("As coisas iguais à mesma coisa são também iguais entre si"), quebrando o fechamento do círculo dedutivo. Com isso, a demonstração da verdade postulada fica incapacitada de chegar a seu término, de tornar-se *póstuma*. Dito de outro modo: o pensamento nunca encontra seu fim, o que para a doxa do pensamento parece implicar o fim do pensamento. Caso consideremos, porém, narrativas, essa figura do fim sofre uma torsão inevitável: passa a começo, e começo já começado pelo ou para o apagamento do término. Desde sempre há uma longa tradição de ficções, ensaios e comentários que colocam em foco a questão do começar, esse gesto que interrompe a continuidade e possibilita a instauração de um marco. Gesto arbitrário, portanto, e ao mesmo tempo fragmentário. Fazê-lo *presente* demanda elevada disposição, que se encontra, por exemplo, em *Rede*, de Paula Glenadel, ou no *Livro dos começos*, de Noemi Jaffe, que indiciam a relevância contemporânea do pensar, e sofrer, o mal dos começos. De um viés, uma decisão que não leva as consequências até o fim, uma suspensão. Carlos E. S. Capela.



INSTITUTO SCIENTIFICO DE RECHERCHE  
I.S.R.P.

# MESA 2: Repetição II

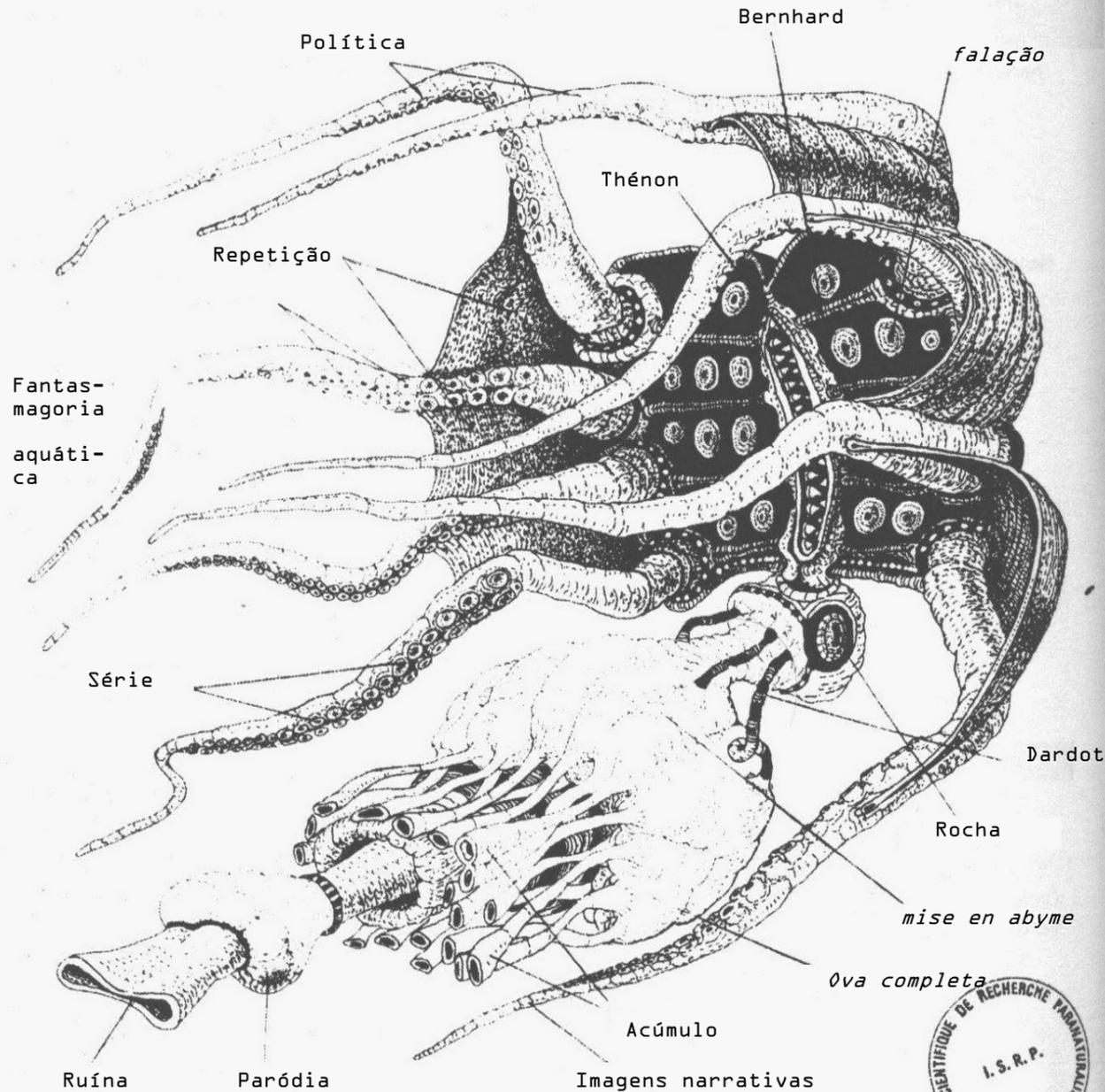
Quinta-feira, 25 de maio, às 10.30h

**A política da repetição, uma ética da literatura.** Walter Benjamin irá propor como tarefa do materialista histórico a politização da estética em contraposição à estetização da política, característica dos fascismos. Nesse sentido, é nosso objetivo analisar a estética da repetição enquanto recurso estilístico que se revela como uma possibilidade de resistência [a contrapelo, estanque] estética e política. Assim, surge o escritor Thomas Bernhard, através de sua *arte do exagero* [Überbeibungskunst], com uma escritura que interpela e nos faz pensar sobre a necessidade de perpetuação da memória. A repetição que faz parte de sua arte do exagero é uma propriedade regular em sua obra. Revelando-se quase monomaniaca, é uma espécie de brincadeira sádica e pueril de Bernhard com o leitor. A repetição bernhardiana, diga-se ainda, é uma das responsáveis pela encenação teatral, *performance* que revela a língua, ela mesma, como uma ruína em decomposição. Contudo, a definição para Gilles Deleuze de repetição é o contrário daquilo que entendemos por repetição, daquilo que se compreende ordinariamente por repetição sob a concepção da generalização e generalidade. A repetição não está ligada, para Deleuze, à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e do diferente. Assim, a repetição bernhardiana, uma fora da lei [nomos], se assume como *anomos*, como singularidade inoperante do próprio *nomos*, pois a lei impossibilita a repetição, ao mesmo tempo em que ela reproduz a semelhança, a generalidade, ou o ordenamento das leis. **Helano Ribeiro.**

**Troco Olhares.** O ponto de (des) continuidade dessa *falação* é a conhecida controvérsia estabelecida entre "autoenquadramento" e "contextualização". Desses conceitos derivam reflexos cintilantes de duas insurreições: "salvando a arte e/ou a arte como salvação". Da arte política à política da arte, caberia perguntar para além de um respeito da relevância de tais desígnios. Fulano de tal, sicrano de tal, beltrano de tal, quem em "troca de olhares", aceita o desafio de reapresentar seus prolongamentos não concretamente corporais. Manipulando *mesmo* as letras: "W" e "K" falarão sobre tautologia e o não estético, "A" falará sobre "replicação de mundos" ("dupla vida"), "R", "M" e "D" falarão sobre "eficácia paradoxal" e as falsas similaridades entre política e político, "S" falará, sem nada dizer, sobre o "mesmo" e "O" sobre tudo anteriormente dito e não dito. **S.**

**acúmulo, soma, proliferação, carga, série, conglomerado, rima, arsenal, sobreposição, viveiro, mar, montoeira, derretimento, derrelição, ruína.** A comunicação parte de uma série de trabalhos artísticos realizados a partir da linha do tempo do facebook (Da linha do tempo), iniciados em junho de 2016, para discutir noções como acúmulo/proliferação, desintegração/reintegração de sentidos na tensão entre palavras e imagens. Trata-se de um conjunto de sobreposições de imagens apropriadas da rede social e de textos construídos através de operações de acaso aplicadas às postagens disponíveis. Interessa pensar o quanto a passagem do tempo condiciona a validade do discurso informativo, que é desviado de sua função para operar poeticamente. Elementos como o da simultaneidade / sobreposição de informações foram explorados a fim de gerar a desintegração do sentido linear/lógico/científico. Assim, também é uma questão colocada pelo trabalho a operação de desvio operada pela construção poética, que em sua não linearidade pode consistir em um assalto à razão da comunidade discursiva à qual se complementa. Trabalhos dos artistas Marilá Dardot e Reuben da Cunha Rocha serão lidos enquanto referências, bem como a discussão da polêmica "Ut pictura poesis" (G.E. Lessing e teorias da éfrase) e alguns conceitos de Benjamin (Barroco, alegoria), Baudrillard (iconoclastas modernos) e Adriana Cavarero (filosofia da expressão vocal) sedimentam a discussão. **Telma Scherer.**

**Imagens narrativas.** Agamben afirma, em seu ensaio sobre Bartleby, que para ilustrar o que se quer dizer, alguns autores servem-se da imagem da escrita. Blanchot diz que escrever é dispor a linguagem, onde a coisa (texto) se torna imagem, onde a imagem de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura, e de forma desenhada sobre a ausência, torna-se a presença informe dessa ausência. Nesse mesmo sentido, Celso Braida afirma que o texto está ali não para ser lido e falado, mas sim como um artefato a ser manipulado, como uma máquina semântica, como um artifício de sentido. Desse modo, o texto pode ser visto também como um artefato que traz consigo toda uma tradição, um conjunto de significados que não são apenas textuais, mas que são também retratos de uma linguagem. Pensando o texto formalmente, percebe-se que, em geral, há descrições de paisagens, pessoas, sentimentos, lugares, que formam uma imagem na mente do leitor, não é dessa imagem que trata a bioestética, mas sim da imagem construída pelo próprio texto estruturalmente. Nesse ínterim, a *mise en abyme*, conceituada por Lucien Dällenbach, não produz apenas uma expressão da linguagem, mas também uma imagem, a estrutura salta do texto e se molda em uma imagem da narrativa que se desenha diante dos olhos do leitor. Isso pode ser percebido em *Hamlet, Os moedeiros falsos, Bufo & Spallanzani* e também em *Jaboc*. Essas obras servem para iniciar uma discussão, que de longe não abrange todas as possibilidades, nem tampouco limita as exemplificações. **Renata da Silva Dias Pereira de Vargas.**



**A paródia como problematização da estética em Susana Thénon.** Frequentemente observamos que acerca da poesia de Susana Thénon (Buenos Aires, 1935-1991), sobretudo no que diz respeito a seu último livro, *Ova completa* (1987), salienta-se a presença de um recurso "mimético", um "mimetismo paródico" (Ana Barrenechea), bem como uma encenação da impossibilidade de significação da linguagem. Se, como nos demonstra Hal Foster, alguns dos processos de repetição nas fotografias de Andy Warhol fazem despontar, na imagem, algo que se aproxima da noção de "tiqué" lacaniana ou do "punctum" barthesiano, isto é, "algo que resiste ao simbólico", caberia perguntar em que medida o recurso de "mimetismo" ou mesmo "apropriação" pela via do procedimento da paródia, no caso dos poemas de Thénon, pode ser pensado também como um recurso análogo ao que Foster identifica em Warhol. Ao mesmo tempo que é possível, por via desse recurso da paródia, identificar o jogo como estratégia de crítica a determinados discursos hegemônicos que ali estão em questão, parece ser pertinente, também, pensar esse procedimento na direção daquilo que Agamben afirma sobre a ideia de paródia não somente como um recurso de deslocamento do discurso do outro de modo a torná-lo cômico mas como uma "estrutura do meio linguístico no qual a literatura se expressa." Levando isso em consideração, então, cabe perguntar em que sentido essa percepção da paródia como procedimento que diz respeito à relação com a linguagem pode também apontar para uma relação *política*. De que maneira, por via da paródia, reencenam-se a relação cotidiano, vida e poema e em que medida podemos ler ou não essa apropriação como "estética" do cotidiano? Em que sentido essa relação "mimética-paródica" entre vida e poema pode ser pensada? A partir de poemas de Susana Thénon, essas são algumas questões que esse trabalho se propõe a discutir. **Juliana Pereira.**

Auditório Maria Cristina Alves dos Santos Pessi. Hall do Centro de Artes da UDESC. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi. Florianópolis, SC.		
Resumos (acima)	UDESC-PPGAV- CEART/UFSC-PPGL (coorgs.)	PALAVRAS -CHAVE (no bicho, acima, à di- reita)
	Mediador: Helano Ribeiro	

Auditório Maria Cristina Alves dos Santos Pessi. Hall do Centro de Artes da UDESC. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi. Florianópolis, SC.

<b>Resumos</b> (abaixo e ao lado)	UDESC-PPGAV- CEART/UFSC-PPGL (coorgs.)	<b>PALAVRAS -CHAVE</b> (no bicho, à direita, a- baixo)
	Mediador: Leo- nardo D'Avila	

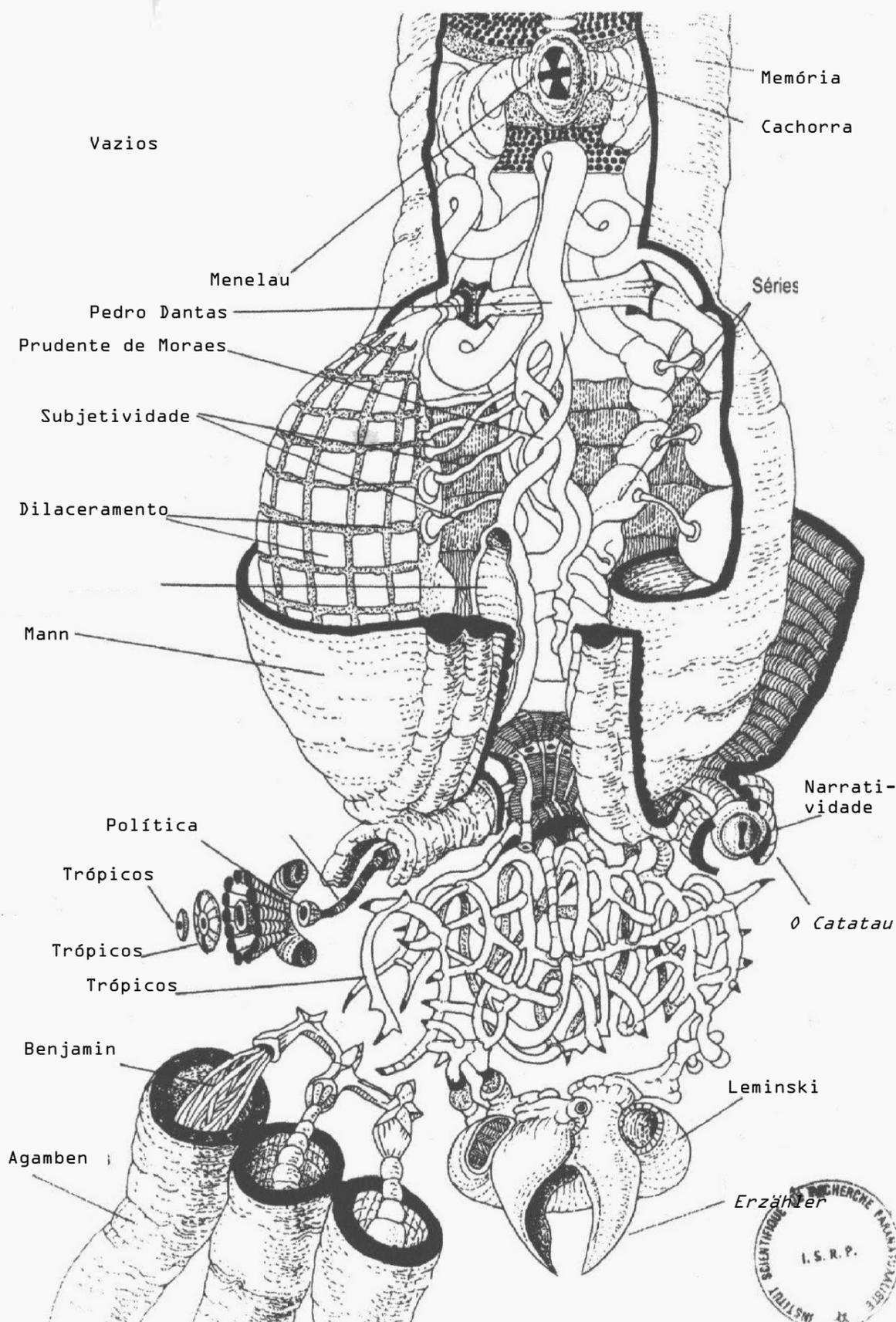
**Subjetividade, dilaceramento e narratividade: uma análise de *As cabeças trocadas*, de Th. Mann.** A presente proposta trata da análise estética de uma novela escrita por Thomas Mann em 1940. *As cabeças trocadas* é uma fábula de tez indiana a respeito da identidade e do jogo de espelhos em que vivemos, sob uma secreta e nobre agonia. Essa novela toma em todas as suas palavras o cheiro da decomposição que provém do seu tempo. Nela, o rompimento da superfície convencional do ser expõe situações embebidas de sangue e perturbadoras, das quais vertem os sulcos românticos dessa novela na era das catástrofes. O narrador se mostra onisciente apenas até os limites da sua falsa consciência própria e parece romper com a pretensão de bastar-se a si. Diante da desintegração da identidade da experiência, o narrador se encontra de antemão constrangido à ficção do relato, entrelaçado que está, tal como num labirinto, à composição profunda de determinados problemas filosóficos e humanos, com a querela do interior e do exterior, com a confusa racionalização objetivamente encobridora do ter e do ser, com a morte e a diferença submetidas aos costumes mentais da identidade mortal. Sinteticamente, com a troca das cabeças, o *Erzähler* parodia não apenas o positivismo lógico, o encadeamento causal dos advenços como se fossem ocorrências neutras e conectadas sem assombro, mas, principalmente, o princípio geral da dominação, "o encanto da natureza dominada", sob o qual se prolonga historicamente a opressão contra o não-identico. Alexandre Pandolfo.

**Imagem e política: uma leitura bioestética dos trópicos.** A história das Américas esteve desde sua "descoberta" associada à formação de um ideal imagético no qual a "representação" estética e a "verdade" histórica são supostamente correspondentes. Se num primeiro momento, os processos de colonização apoiaram-se na formação de imagens das colônias, a partir da virada do século XIX para o XX, as nascentes nações como frutos da descolonização apostaram na criação de imagens identitárias e nacionais que buscaram ao mesmo tempo reforçar sua autonomia e confrontar a marginalização diante de uma organização mundial eurocêntrica. A mudança do ponto de vista, no entanto, não opera para além das dicotomias - centro/margem, colônia/metrópole - uma vez que tanto a afirmação quanto a negação desta ordem referem-se, em alguma medida, à dinâmica estabelecida. Tomando como ponto de partida o pensamento teórico de Walter Benjamin quanto à politização da arte e à estetização da política em seu famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, o presente trabalho busca pensar a imagem a partir do "olhar", isto é, de seu caráter sensível no momento de leitura de modo a evidenciar sua potência política/estética para além da correlação histórica no sentido progressivo e linear. Para tanto, tomaremos o "romance-ideia" de Leminski, *O Catatau* (1975), em sua dimensão imagética e transgressora considerando não apenas seu caráter de relato propriamente anacrônico mas relacionando-o tanto ao contexto histórico de que, num primeiro momento, é fruto, quanto ao presente de sua leitura. Nosso objetivo é, portanto, pensar tais questões sob o conceito da *bioestética* a partir do romance de Leminski, tendo em vista não as imagens em si mesmas ou unicamente em relação ao relato, mas seus efeitos de leitura no aqui e agora, em sua potencialidade estética e política. Marinados Santos Ferreira.

**Eu sou a Cachorra": comunidade inoperante e políticas culturais no Estado Novo.** O poema "A Cachorra", de Pedro Dantas, pseudônimo de Prudente de Moraes Neto, foi enquadrado nos periódicos e nas antologias como uma obra prima da Literatura Brasileira e como maior exemplo de uma escrita bissexta. Bissextos seriam aqueles poetas que não teriam regularidade de escrita, mas que, em contrapartida, seriam dotados de grande expressividade verbal, estimulada a partir de temas como a "vida besta" ou a "dor de Menelau." Antes se reiterar essa leitura biográfica ou mesmo em repetir uma leitura esteticista sobre o poema, procura-se demonstrar o aspecto público de sua recepção e disseminação. O trabalho de arquivo permite perceber que o contágio desse texto se deu sempre associado ao complemento da "dor de Menelau", o que, segundo Derrida, acusaria uma tentativa de remediar a periculosidade da escrita. A partir de cartas e textos de intelectuais, artistas e burocratas - de Vinícius de Moraes a Gustavo Capanema - torna-se perceptível um embate entre o cinismo de pertencer a uma política cultural estatal e, por outro lado, a dor de Menelau enquanto um sintoma com um da tentativa de cooptação de toda uma comunidade artística. Comunidade que esteve, em grande parte, agenciada em uma linguagem padrão de nacionalidade, mas cujos silêncios se manifestaram em um lamento que, em algumas ocasiões, ganhou voz: "Eu sou a Cachorra". Leonardo D'Avila.

## MESA 3: Poesia

Quinta-feira, 25 de maio, às 14.00h



# MESA 4: Vida e linguagem

Quinta-feira, 25 de maio, às 16.30h

Auditório Maria Cristina Alves dos Santos Pessi. Hall do Centro de Artes da UDESC. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi. Florianópolis, SC.

**Apresentadoras e apresentações**  
(ao lado)

UDESC-PPGAV-CEART/UFSC-PPGL (coorgs.)

Mediadora:  
Bianca Tomaselli

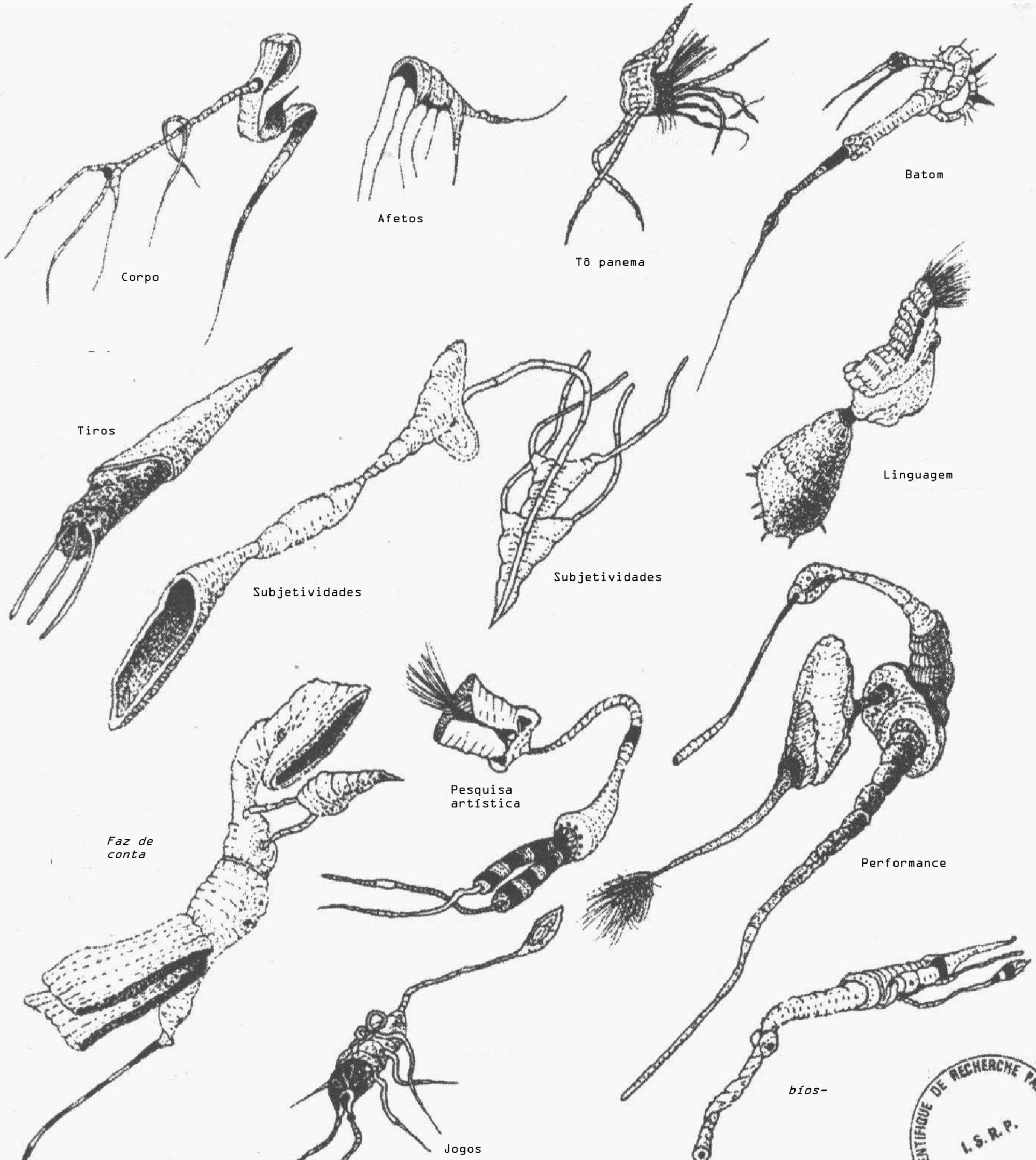
**PALAVRAS-CHAVE**  
(nos bichos)

Quando o corpo acontece. Luana Navarro.

Origem do mundo e Batom. Karina Segantini.

Tiro no alvo. Cynthia Werner.

Panema subverte a lógica do biopoder através da bioestética. Gislaïne Pagotto.

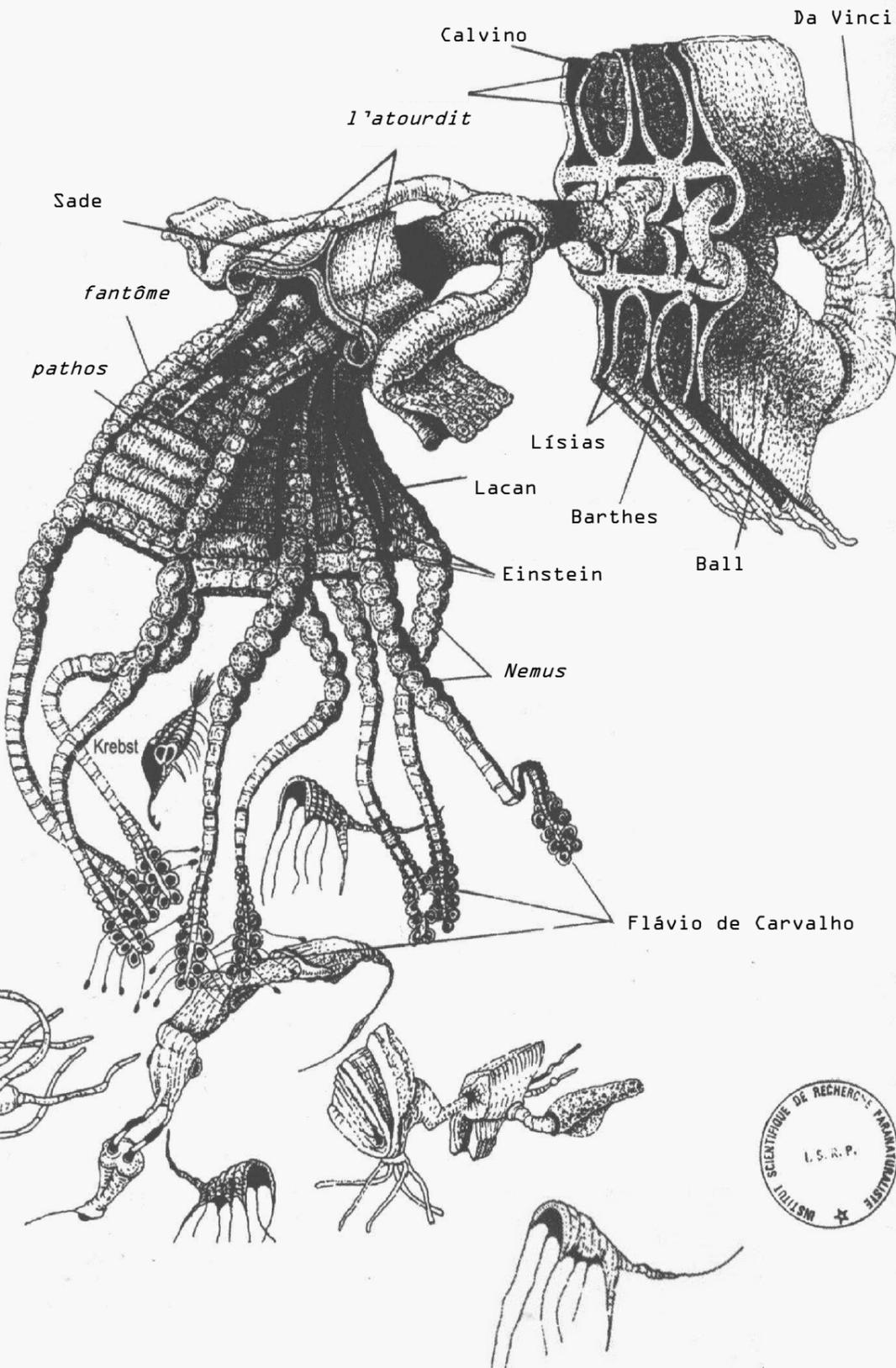


# MESA 5: Poéticas

Sexta-feira, 26 de maio, às 8.00h

Auditório Maria Cristina Alves dos Santos Pessi. Hall do Centro de Artes da UDESC. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi. Florianópolis, SC.

Resumos (bem abaixo e ao lado)	UDESC-PPGAV- CEART/UFSC-PPGL (coorgs.)	PALAVRAS-CHAVE (no bicho, abaixo)
	Mediador: Gustavo Ramos	



**A fórmula de Sade.** Quando detido em Vincennes, em julho de 1783, o Marquês de Sade escreve à esposa: "Vous avez imaginé faire merveille en me réduisant à une abstinence atroce sur le péche de la chair; eh bien, vous vous êtes trompés: vous avez echauffé ma tête, vous m'avez fait former des fantômes qu'il faudra que je réalise". A ideia de *fantôme*, como se sua revolta se efetivasse fantasmaticamente, como texto, vai de encontro ao testamento de 1806, no qual Sade pede para desaparecer, juntamente com seus escritos, da memória dos homens. Escritos que, teimosamente, ressurgem, como aqui nessa proposta. Este movimento inerente à escrita sadeana é o princípio de uma abordagem pretensamente inconventional dos textos de Sade. Proponho ler a escrita sadeana como *fórmula carregada de pathos*, o que impossibilita, com relação a ela, uma definição categórica, ao mesmo tempo em que exige do leitor a sensibilidade necessária para perceber a inserção política dos *fantômes*. Para tal, o caminho proposto começa na interseção dos textos de Sade, principalmente os manuscritos e as anotações pessoais, com textos de Roland Barthes, Gilles Deleuze, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, Aby Warburg, Serguei Eisenstein e Friedrich Nietzsche, buscando, a partir desse contato, destacar o *detalhamento* e a *gradação*, em especial nas variações dos personagens libertinos e de seus discursos. **Edson Burg.**

**Leonardo Da Vinci: pintor-filósofo.** Em *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Italo Calvino, precisamente na lição dedicada à "exatidão", escreve: "O justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras." Calvino discute a dificuldade de se encontrar a palavra exata, e o escritor realiza um esforço enorme para que as palavras consigam dar conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas. Para ele jamais há uma adequação absoluta entre o escrito e o não-escrito, visto que o texto pode se tornar imagem, e esta pode se tornar texto, e nessa confluência joga-se com outro tipo de leitura, seja porque as línguas dizem sempre algo a mais, ou seja, algo que provoca um rumor na essencialidade da informação, seja porque a densidade do mundo que nos rodeia impede que a linguagem consiga dar conta da totalidade, mostrando-se sempre lacunar, fragmentária, escorregadia. E qual seria o paradigma desse duelo com a língua, nessa perseguição de algo que escapa à expressão? Leonardo da Vinci! O objetivo da comunicação, portanto, é ler os códigos de Leonardo como forças ambivalentes, entre escritura e imagem, visto que são apontamentos que tratam de assuntos variados, reflexões que incorporavam questões, ao mesmo tempo, teóricas e práticas. Em última análise, o pensamento-movente de Leonardo, portanto, vê poesia na pintura e lê pintura na poesia. Ou seja, mais uma vez, o aspecto sensível das coisas, ou como havia escrito num de seus cadernos: "Todo nosso conhecimento nasce dos sentidos." Tal observação não deixará de ser percebida por Paul Valéry, quando pensa o método de da Vinci: "Leonardo é um pintor: afirmo que tem a pintura por filosofia". **Davi Pesoa.**

**A imagem particular de Ricardo Lísias.** A imagem em *A vista particular*, romance de Ricardo Lísias, foi retirada da circulação comum e passou a se cobrar um alto valor para enxergar aquilo que até então era visto a olhos nus. Após um happening pelas ruas do Rio de Janeiro, José de Arariboia é alçado à fama repentina e ganha as redes sociais. Valendo-se do prestígio momentâneo, Arariboia produz obras de arte, as quais não temos o acesso visual, a não ser pelas etiquetas de cada quadro e de cada instalação. Essa ausência de fundamento inserida na obra de arte "estética" é o que pode se contrapor ao que aqui denominamos "bioestética": a ausência de origem, o borramento de imagem, os rastros deixados pela fotografia e a contingência do valor bio-estético. A emergência de uma obra é, portanto, concomitante ao seu próprio desaparecimento, deixando o sujeito diante de um vazio constitutivo da estética contemporânea. Sob esse prisma, elabora--se o atordoamento - *l'atourdit* - da experiência, não mais ligada ao *ça a été* barthesiano, o qual se dirige ao congelamento do passado, mas sim ao *peut-être* lacaniano, que bem pode ser uma leitura do Real da última clínica de Lacan: quando se vai olhar a imagem, ela já é outra e desapareceu, restando-nos, no entanto, o dito sobre a afânise. O objeto artístico, nessa concepção, é também o sujeito que a está contemplando, o que coloca as duas instâncias, anteriormente separadas, em uma mistura de posições. Cabe a cada um trabalhar *per via di levare* nesta superfície movediça que é a imagem. **Gustavo Ramos.**

**Nemus ou algumas notas sobre a genealogia da arte.** Jacob Grimm e, a partir dele, o antropólogo escocês Sir James Frazer, investiga a etimologia da palavra *nemus*, a qual poderia designar, em sua origem, tanto o templo como a clareira. Esse sentido bífido, evoca uma linguagem indecível e arcaica e sugere, se vista em consonância com o pensamento de Martin Heidegger, em *Caminhos de floresta* (1950), que a literatura e a estética emergiriam do seio oco do próprio espaço, de modo que já não poderíamos considerá-las por meio de um critério teleológico como o de *mimesis*, nem por uma noção planificada de história. Essas ideias também deixariam os seus vestígios em intelectuais que compartilharam o anarquismo político e a proximidade com o movimento dadaísta, dentre eles, o artista brasileiro Flávio de Carvalho, o intelectual Carl Einstein e mesmo Hugo Ball, com seus poemas sonoros e performances. Carvalho dialoga com Martin Heidegger em suas considerações sobre o barroco e o gótico e sobre o nascimento da arte nas "Notas para a reconstrução de um mundo perdido", publicadas no *Diário de S. Paulo* entre 1957 e 1958. Discorrendo sobre o culto vegetal nesses textos, o autor procura libertar-se das arborescências, que ainda evocariam uma semelhança analógica e a hereditariedade, em favor do movimento nômade do homem primitivo e de um saber desterritorializado (e, portanto, do *nomos*). Por sua vez, o historiador da arte alemão Carl Einstein, seja nas colaborações que deixara na revista *Documents*, seja em seu estudo pioneiro sobre o primitivismo vanguardista, *Negerplastik* (1915), concebeu a arte africana como imagens plásticas, desprovidas tanto da transcendência remanescente do culto, como da figura de autoridade do autor. Esse debate nos permitirá pensar, inclusive, que o primitivo - e com isso, leia-se, a origem -, na reflexão desses intelectuais, não consista em uma forma, leitura predominante nas vanguardas, mas em potência e negatividade. **Larissa Costa da Mata.**

# MESA 6: Montagens

Sexta-feira, 26 de maio, às 10.30h

Auditório Maria Cristina Alves dos Santos Pessi. Hall do Centro de Artes da UDESC. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi. Florianópolis, SC.

**Resumos**  
(abaixo)

UDESC-PPGAV-  
CEART/UFSC-PPGL  
(coorgs.)

**Mediador:**  
André Piazero  
Zacchi

**PALAVRAS  
-CHAVE**

(no bicho, ao  
lado, abaixo)

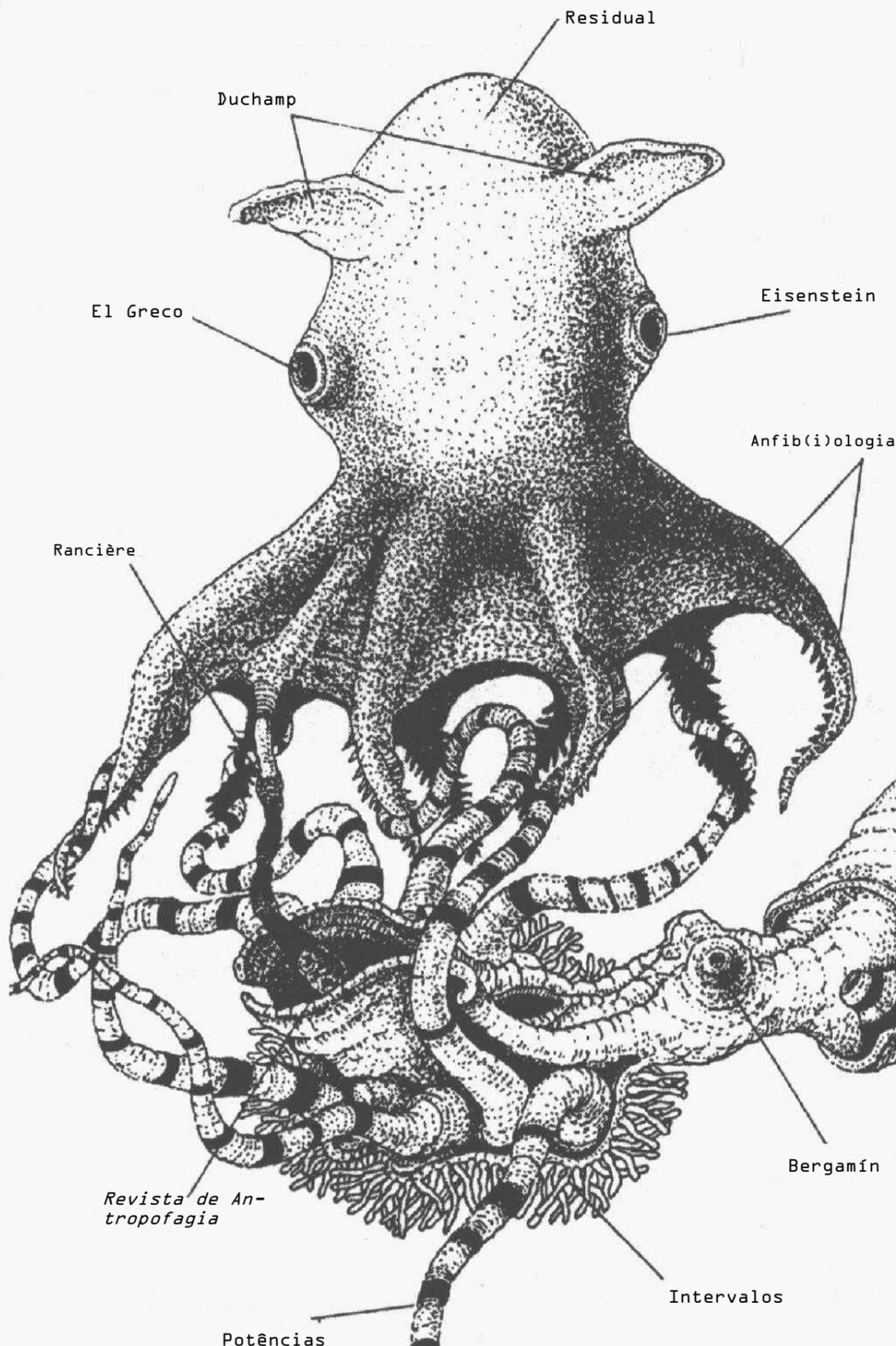
**Criações de poeira**: estética residual do tempo na fotografia de Marcel Duchamp - Man Ray. O ensaio pretende traçar uma busca arqueológica da modernidade a partir da imagem feita por Man Ray em 1920, quando o artista fotografa uma camada de poeira sobre o *Grande Vidro* de Marcel Duchamp em Nova Iorque. Em *Élevage de poussière* (*Criações de poeira*), além do acúmulo dos indícios, Rosalind Krauss chama a atenção para a materialidade do desenho formado, uma paisagem aérea, como uma poética da matéria em movimento que segue pela via de um constructo com suas especificidades, enfim, de um pensamento com a matéria. Mas o que marca *Criações de poeira* é o fato de estar coberto de pó, pois, como se não bastassem os vestígios corporais de que o tempo passou, temos o melhor indício para isso: a poeira que cobre tudo que é abandonado ou deixado de lado, e que alimenta este estado de *'inoperância'*. Giorgio Agamben em seu livro *O tempo que resta* aborda a questão do tempo que leva tempo para acabar, tempo que se contrai e explode na eternidade: que resta indeterminado. O escritor W. G. Sebald constrói um personagem melancólico, na história de *Max Aurach* no livro *Emigrantes*, um artista saturnino que deixa seu ateliê cobrir de poeira (e de tempo) para poder criar. Bataille, em sua reflexão sobre a poeira, nos traz uma poeira que persiste, e talvez seja essa persistência da poeira que altera nossa visibilidade, tornando-a mais evidente, ou seja, visível quando se acumula, enfim, ela tanto é espectro quanto vestígio, tanto memória quanto matéria. Essa poeira é o que denuncia a passagem de tempo e, também, coloca *materialmente* o trabalho na própria história. O que faz esta poeira, acumulada na imagem de Duchamp - Man Ray, despertar o interesse é justamente a questão sensível deste tempo residual. **Josimar Ferreira.**

**O êxtase nas verônicas de Eisenstein e El Greco.** Deleuze define rosto usando a definição de Bergson para dor (ou afecção): "tendência motora sobre um nervo sensitivo". Essa formulação, carregada de expectativa, tensão nervosa, pode ser associada a *aisthesis*, a reação corporal. No rosto há uma virtualidade carregada, que se dá a ver em seus micromovimentos. Se a anestesia política se mostra em imagens de coletividades sem rosto, as séries intensivas de rostos em Eisenstein fazem o contrário, propondo uma bioestética ativa, que escapa tanto da noção tradicional de coletividade (em marcha no tempo homogêneo) quanto o *principium individuationis*. Eisenstein supera a dualidade massa-indivíduo. Na cena da desnataadeira de *A linha geral* (1929), muitas linhas de rostidade são sombras em rostos iluminados por baixo, fragmentados, lembrando a "luz rembrandtiana", que Eisenstein faz equivaler à montagem, e que foi antecipada pelo "cineasta espanhol" El Greco. Outras dessas linhas, límpidas, lembram a figura contínua à la Holbein. O rosto da jovem com véu nos remete à Verônica da tela de El Greco, bem mais próxima à montagem rembrandtiana do que o Cristo (mais holbeiniano) que ela expõe no lenço. Em meio a esses extremos de semblâncias anacrônicas, a desnataadeira faz jorrar o creme de leite sobre nervos sensíveis. Para além de qualquer dialética, o rosto extático da protagonista ao final, coberto pelo jorro, é o extremo da intensidade estética que dilui em luz, tanto o indivíduo quanto a comunidade - êxtase de uma dimensão política desconhecida (não necessariamente soviética). **Luiz Felipe Soares.**

**Brasileira ou a montagem no cotidiano.** O trabalho pretende pensar a coluna "Brasileira", presente na primeira fase da *Revista de Antropofagia* (maio de 1928 - fevereiro de 1929). A coluna, constituída de citações de notícias, discursos, anúncios, entrevistas e etc. veiculados pela imprensa da época, utiliza-se da técnica da montagem, aplicando-a diretamente aos discursos que nos rodeiam no dia-a-dia (ou seja, inserindo-se na esfera da vida), deslocando-os de seus meios habituais, onde só repetem o senso comum, para as páginas da *Revista*. O novo contexto, no entanto, torna esses valores, pensamentos e colocações inoperantes, expondo, pelo simples deslocamento, a sua caducidade e, consequentemente, a variedade de tempos que convivem em um mesmo presente. Dessa forma, a montagem funciona como uma técnica agregadora de estranhamento ao senso comum, evidenciando, assim, seu potencial político. O trabalho, portanto, procura fazer uma reflexão acerca dessas questões. **Cláudia Rio Doce.**

**Tratado de Anfib(i)ologia.** Em "As fronteiras infernais da poesia", José Bergamín afirma que a experiência poética do Inferno é uma experiência viva, responde a um sentido e um sentimento de nossa vida que, conforme Unamuno, seria a de um "sentido" ou "sentimento trágico". Para Bergamín, a finalidade do grito, assim como a da máscara não é a de velar um sentimento ou emoção, a de encobrir um rosto, mas a de reter na lembrança suas linhas e sua fisionomia, a de paralisar o tempo, aparentemente, na memória. O que resta à memória, a musa, seria, no entanto, máscara de silêncio (a tragédia inicia onde termina a ação, diria Sêneca). Em "La importancia del Demonio", conferência proferida em 5 de maio de 1933 em Madri na *Residencia de Señoritas* por intermédio da Segunda República, o poeta havia já afirmado: o Demônio é o que vive ou morre caindo, porque é uma espécie de morte imortal, a sua, como a da música pelo som ou da palavra pela voz. Para Bergamín, não há arte poética que não seja também uma espécie de jogo de *birlar/burlar* o Demônio, seu corpo e sua alma - *de veras y de burlas*. Jogo que seu companheiro de *Misiones*, o cineasta José Val del Omar, tomaria como part(ir)da ao filmar as encenações da Semana Santa em Lorca, Murcia e Cartagena - para Bergamín o cinema delinearia a própria fronteira poética: curto-circuito celeste, contato da vontade positiva de Deus com a negatividade do Demônio. Tratado de Anfib(i)ologia pretende elaborar, a partir de fragmentos do trabalho de Val del Omar realizado nas *Misiones* e de sua posterior elaboração nos *elementais* de Espanha, o que Bergamín compreende como uma Anfibologia, essa natureza e figuração criadora da poesia, seu aspecto equívoco, ambíguo. Neste espaço, que Hamacher compreende justamente como espaço literário, a possibilidade de uma bioestética positiva se desenha. **Bianca Tomaselli.**

**As potências do cinema.** O cinema, segundo Jacques Rancière, é uma multiplicidade de conceitos que, sob o mesmo nome, permite estabelecer um espaço de pensamento. A distância entre um conceito e outro é o que separa, mas também o que propõe uma relação. Entre cinema e política há também distâncias, intervalos, desvios, abordados pelo autor em *As distâncias do cinema* (*Les écarts du cinema*). Walter Benjamin defendia certas potências progressivas do cinema, mas reconhecia seus usos fascistas. Jacques Rancière reencontra nas distâncias uma possibilidade, não do cinema em geral, mas de cada filme, ter ainda uma força política. Essa força, para ambos, está na tensão dialética da imagem, ou seja, na sua capacidade de suspensão de discursos, de juízos, de síntese. **André Piazero Zacchi.**



# MESA 7: Poesia II

Sexta-feira, 26 de maio às 14.00h

Auditório Maria Cristina Alves dos Santos Pessi. Hall do Centro de Artes da UDESC. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi. Florianópolis, SC.

**Resumos**  
(abaixo)

UDESC-PPGAV-  
CEART/UFSC-PPGL  
(coorgs.)

**PALAVRAS-CHAVE**  
(no bicho, ao lado)

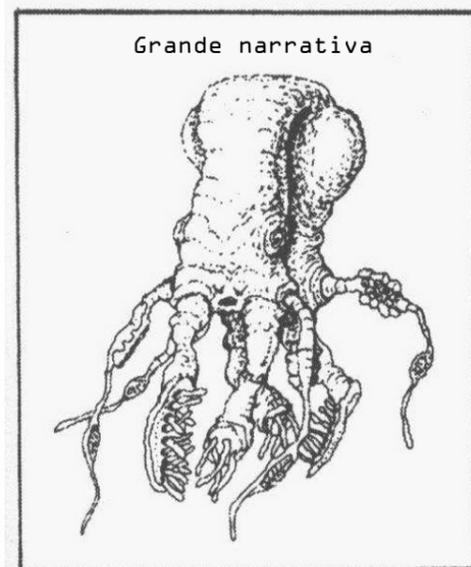
**Mediadora:**  
Marta Martins

notas oblíquas [sob uma coleção de silêncios]. Leitura e escuta de um texto em filamentos, composto por anotações rarefeitas sob o processo de colecionar, listar, gravar, decompor, escrever/desenhar e ouvir/escutar silêncios. A partir de investigações que envolvem uma *escuta crua e porosa* e a operação da "phonomnèse" (Augoyard e Torgue, 2006), atividade psíquica que envolve uma escuta interna, silenciosa e/ou ruidosa (a escuta como "ato mental"), transita-se entre o silêncio sonoro e o silêncio acústico.

Silêncio enquanto ruído-rumor (cheio, opaco, *branco*), enquanto flutuação de sentido (*deu o branco*) e silêncio que transita, salpica, oscila (*mar paradoxo* e *100 silêncios empilhados*). Sobre as localizações do silêncio - onde e aonde ele pode acontecer? No encontro ou desencontro entre a audição, a escuta e o sentido? Entre a *escuta crua* e a escrita, na arranhadura da "palavra-desvio"? Esta/essa escrita pode ser pensada como um microscópio de ouvido? O texto fisga reflexões que dialogam com Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Brandon La Belle, John Cage, Jean François Augoyard e Henry Torgue. **Raquel Stolf.**

**A verdade da ficção.** Sem relevos de sujeito, mas também sem excessivo distanciamento da assinatura, o que me importa na literatura, na constituição das mini narrativas, não são nem as palavras em si, o jogo de palavras, nem o conteúdo (por vezes vazio) das histórias, sem os quais, contudo, não daria para definir as regras do jogo de um sistema nos quais as pequenas obras são manifestações quase acidentais. Escrevo e leio micro contos, singelos, banais, e ordinários, por desconfiança da grande narrativa e da narrativa grande, por desconfiança e por temor das utopias e discursos mirabolantes, por desconfiança em mim e nos outros, por descrédito na política, e em todas as instituições, salvo, neste momento, à verdade da ficção. **Marta Martins.**

**Um tempo chamado abismo é o meu nome.** Escrito a partir de fragmentos, notas, bilhetes rápidos, como nacos de corpo, *Carne Falsa* (Editora da Casa, 2013), de minha autoria, traz do irrisório íntimo uma coleção de micronarrativas que aborda sexo, amor, morte e situações-limite. Em fragmentos de personagens, só aparentemente humanos, que vivem situações dramáticas, outras cômicas, numa tal contemporaneidade, nem sempre as causas conduzem aos efeitos. Estão fora das instituições psiquiátricas, mas ainda num tempo esquartejado. Das notas, dos bilhetes, das relações entre os restos de escrita de *Carne Falsa* e a perspectiva de compreensão que trazem as situações-limite vividas por Stela do Patrocínio e Lima Barreto, o texto-fala que proponho busca fazer uma leitura errante deste presente, no qual volta a galopar um fantasma, em que, como no verso de Murilo Mendes, a "Vida [está] contra a vida". Perde-se as garantias: se as trevas do meu tempo estão dentro da lei, um tempo chamado abismo é o meu nome. **Patrícia Galelli.**

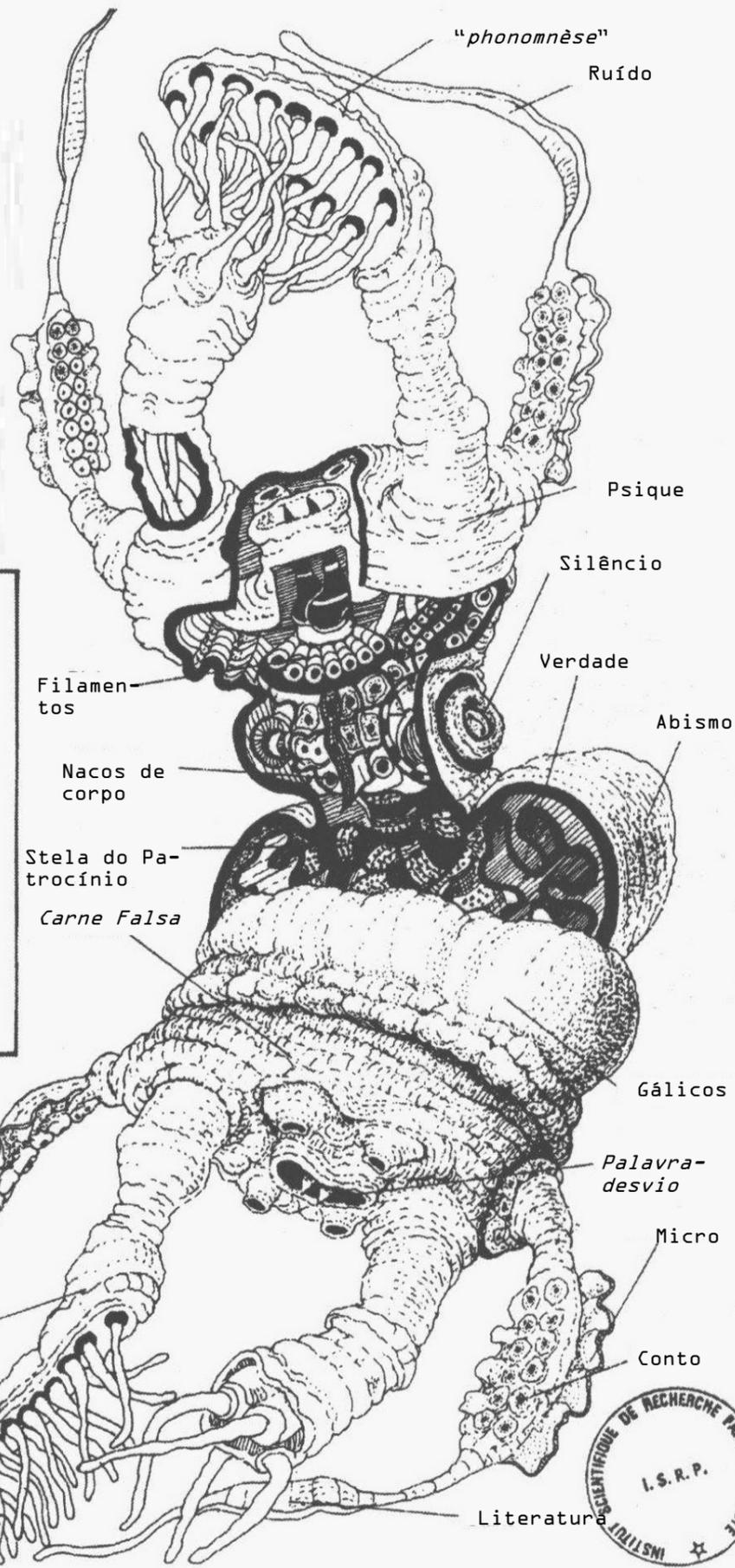


Lima Barreto

Sexo

ficção

Banais



# MESA 8: Stasis

Sexta-feira, 26 de maio às 16.30h

"*Fue Judas*", ou Euclides da Cunha em "*Tres versiones...*". A hipótese desta comunicação é que o conto borgiano "*Tres versiones de Judas*" é uma leitura elíptica -e trágica- de Euclides da Cunha, e portanto da República do Brasil, em que se pensa a maneira em que a guerra civil como paradigma político acaba, e começa, inelutavelmente, no campo de concentração: África do Sul, Treblinka ou *Grande Sertão: Veredas*. A questão fundamental será, entretanto, especular sobre os motivos e procedimentos através dos quais Borges condensa (e conjura) Euclides na figura de Judas, isto é, sobre a maneira em que faz dessa imagem um paradigma, que constrói e torna inteligível todo um contexto histórico altamente problemático. **Byron Vélez Escallón.**

**Pelo avesso: nacionalismo versus nacionalismo em Euclides da Cunha.** O pensamento de Euclides da Cunha sobre questões nacionais é bastante conhecido quando se contempla a sua principal obra, *Os Sertões*. Mas se nos voltarmos para a parte menos conhecida de sua obra, os ensaios amazônicos, novas questões sobre o pensamento nacionalista de Euclides emergem. Se podemos assumir que o espaço da *polis* já é estetizado, no sentido de ser organizado e hierarquizado, e que há uma tendência contemporânea - mas não excludente - a anestetização generalizada, é através dessa mesma hierarquia e ordem que surgem as tentativas de impedir que os discursos minoritários e alternativos questionem o *main stream* da prática simbólica. Tendo em vista essas questões, e através da análise de artigos como "Contra os Caucheiros", "Os Caucheiros" e "Sucedeu em Curanjá", pretendemos abordar em nossa comunicação como Euclides da Cunha parte de uma *bioestética negativa* para escrever sobre os problemas diplomáticos na fronteira entre Brasil e Peru, mas não consegue conter em seu discurso a emergência de uma *bioestética afirmativa*, que aparece a contrapelo, pelo avesso de suas afirmações. **Camila Bylaardt Volker.**

**A expressão política na literatura.** A leitura política contempla em conflito, considera as contradições, observa as formas que adquire a tensão. A literatura é a prova de que a palavra consegue mexer no pensamento das pessoas, transmitir formas de olhar o mundo, de ler o mundo. A literatura é uma leitura. Afonso Henriques Lima Barreto e Roberto Arlt, compartilharam leituras políticas na sua literatura, nos seus artigos costumbristas. Em *Destino da Literatura* o escritor brasileiro afirmou: "A começar por Anatole France, a grande literatura tem sido militante". O escritor argentino, em cuja literatura expressa-se uma leitura do mundo sob o prisma da esquerda, afirmou "la felicidad del hombre y la humanidad, no me interesan un pepino". Qual é o diferencial que aporta a leitura política à literatura? **Santiago Gómez.**

**Formas de uma guerra diluída.** A revista *El Cielo*, dirigida por dois autores até então sem obra: César Aira e Arturo H. Carrera, teve três números entre 1968 e 69. O segundo número, demorado, sai dedicada "a los estudiantes muertos en nuestro país, en el mes de mayo de 1969". A revista que até esse momento ia dos ecos do surrealismo ao non-sense se mostrava comovida pela ruptura do político urgente que as mortes dos estudantes significava. "De todos modos pienso que esos cambios habría que ligarlos no sólo a la voluntad personal de los escritores, sino también al momento de la lucha de clases en la Argentina" (...) no es casual que nos planteemos esa problemática, esta discusión en este momento, a un año del Cordobazo. La movilización de las masas les replantea constantemente a los intelectuales el problema de sus posibilidades y de sus maneras de actuar, participar en la lucha del pueblo" (Rodolfo Walsh a Ricardo Piglia). Precisamente e devagar, começa a aparecer nos diários de Walsh a ideia de uma "literatura clandestina", especificamente no final de 1969. As novas condições de escrita (clandestina, nómada e de assinatura anónima ou pseudónima) viriam acompanhadas de novas formas de circulação e da exigência de uma transformação do leitor, agora distribuidor e propagador do texto. Walsh se situava na vanguarda da vanguarda: chamava a, se retirando do cenário imediato, construir a resistência, "forma de guerra diluída", anulando o coletivo e apoiando ações dispersas e súbitas individuais, o que significaria, em primeira instancia, quebrar a lógica hierárquica, celular e representativa de que sustentava a organização de Montoneros para dar passo a uma constituição espectral ou zumbi. Quero me deter nesses episódios onde a lógica da representação mimética começou a ceder e mostrar outras formas de intervenção do estético no político e do político no estético. **Joaquín Correa.**

Auditório Maria Cristina Alves dos Santos Pessi. Hall do Centro de Artes da UDESC. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi. Florianópolis, SC.

Resumos (ao lado)	UDESC-PPGAV- CEART/UFSC- PPGL (coorgs.)	PALAVRAS- CHAVE (no bicho)
	Mediador: Byron Vélez Escallón	

**A mais-valia crioula: bioestética in nuce.** Em 1973, Antonio Candido estava elaborando a diferenciação estética entre estruturas estruturadas e estruturas estruturantes. Coordenou uma mesa na SBPC daquele ano centrada no surrealismo, que mostrava sua suspeita de que a modernidade, não era bem uma criação do século XIX, nem era mesmo Baudelaire seu desbravador. Ela remontava a Vasari, na Renascença, que cunhou a *maniera moderna*, como um aspecto da *imitação*, que incluía a *invenção*, mas se separava, assim, da *reprodução*. Modernidade, portanto, era repetição e não reprodução, mimetismo e não mimese, contato e não perspectiva, linguagem e não moda. Mas como caracterizar essa opção de Candido pela estrutura estruturante em detrimento da estrutura estruturada? O conceito remonta a interpretações medievais da filosofia de Aristóteles, como as de Alberto Magno ou Tomás de Aquino. Luigi Stefanini, um personalista cristão mais afim, digamos, às posições de Alceu Amoroso Lima, retomou-a em 1949. Luigi Pareyson, resgatando-a, a refuta em 1954 e Candido trabalha sobre ela em 1973, simultaneamente a Bourdieu, para postular o texto como uma espécie de fórmula vazia, onde o autor combina, consciente e inconscientemente, elementos de vários tipos. Na passagem do dois ao três, a mais-valia crioula, a *tyché* surrealista, instalaria, em seu centro, a mais absoluta contingência, o aturdido. Mas talvez a conclusão mais inquietante não tenha sido levada por Candido às últimas consequências: a ideia de uma estrutura nunca estruturada e sempre estruturante é que a realidade deve ocultar-se na probabilidade. Assim sendo, o desaparecimento é o único modo em que o real pode afirmar-se, peremptoriamente, como tal. **Raul Antelo.**

