

Estrutura rizomática na poesia visual de Arnaldo Antunes

Keila Mara de Souza Araújo Maciel¹

RESUMO: Com o objetivo de traçar mapas de orientação em relação ao ambiente de produção poética contemporânea, esse artigo propõe discutir a conflituosa relação entre a poesia visual de Arnaldo Antunes e o mercado cultural. Para desenvolvimento dessa proposta, buscamos apoio nos conceitos de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e nos estudos de Vilém Flusser, para compreensão do devir da poesia visual em meio aos recursos tecnológicos.

Palavras-chave: Poesia; Imagens; Rizoma.

RHIZOMATIC STRUCTURE IN THE ARNALDO ANTUNES' VISUAL POETRY

ABSTRACT: Aiming to draw maps of orientation to the environment of contemporary poetry, this article discusses the controversial relationship between the visual poetry by Arnaldo Antunes and the cultural market. To develop this proposal, we use as support, the concepts of "Rhizome" by Guilles Deleuze and Felix Guattari, and the studies of Flusser to better understand the transformation of the visual poetry among technological resources.

Keywords: Poetry; Images; Rhizome.

1. INTRODUÇÃO

Nota-se no meio acadêmico a dificuldade de se compreender e organizar linhas de pensamento que visam a conceituar a criação poética na contemporaneidade. Com a lucidez própria do crítico que enfrenta o desafio de analisar o novo, Wilbert Salgueiro diz que "não há uma tábua de valores previamente definida, muito menos consenso entre estudiosos e diletantes, tampouco entre críticos e poetas, e menos ainda entre críticos & críticos e entre poetas & poetas. A poesia brasileira dos anos 1980 em diante é um vasto caldeirão de sopa para qualquer paladar" (SALGUEIRO, 2010, p. 1)

Nos últimos 30 anos a postura transgressora dos movimentos culturais da segunda metade do século XX perderam o fôlego e os produtos simbólicos, antes responsáveis pela quebra na tradição purista e conservadora, foi absorvida pelo mercado cultural, a exemplo da música tropicalista e da poesia marginal. O mercado, o meio acadêmico e os museus incorporaram o experimentalismo dessas correntes e passaram a incluir em seus moldes a multiplicidade de formas, códigos e recursos de mídia. É justamente nesse ponto que a análise da poesia visual se depara com impasses complexos, pois ao mesmo tempo que, aparentemente, se aproxima do mercado da cultura de massa – por apresentar hibridização de meios, códigos e linguagens –, essa forma de poesia implica uma consciência do presente, pois ninguém está a salvo

¹ Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, bolsista da Fapes, e-mail: keila-mara01@hotmail.com.

das influências sobre a percepção que os mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem.

No sentido de procurar orientação de análise crítica e teórica, teceremos um mapa discursivo baseado no conceito de *rizoma* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nesse processo, levaremos em conta as múltiplas aberturas ligadas por linhas que permitem fluidez, mas que, ao mesmo tempo, não garantem que nós arborescentes apareçam para determinar e limitar os fluxos de criação. Tais linhas também não impedem a dissolução desses nós e a retomada da fluidez, própria do devir da arte poética.

2. ESTRUTURAS RIZOMÁTICAS E A POESIA

Rizoma, em botânica, é um tipo de caule, que algumas plantas possuem, que cresce horizontalmente, muitas vezes em espaços subterrâneos, embora possa ter porções aéreas. Certos rizomas, como as gramíneas, servem como órgãos de reprodução vegetativas, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós. Na formação desta estrutura há conjuntos de linhas que não estão ligados a pontos binários, genealógicos, como raiz e folhas, mas sim a conjuntos de elementos vagos, nômades e difusos. Há aberturas para todos os lados, e qualquer ponto do rizoma pode ser ligado a outro. O devir rizomático não é uma sequência linear direcionada ao avanço contínuo, “um rizoma pode ser rompido e quebrado em um lugar qualquer, mas também retoma segundo uma de suas linhas ou segundo outras linhas” (DELEUZE E GUATTARI, 2004, p. 33). A árvore, contrária ao rizoma, obedece à ordem fixa, determinada pela raiz, para crescer. Tem uma estrutura hierárquica, baseada, portanto, em autoridade, controle e obediência à tradição. Já o rizoma, flui sem ordem e origem fixas, sem centro nem hierarquia, guiado pela heterogeneidade e multiplicidade; está ligado a todos os pontos. O rizoma não é um molde, pois não fixa pontos nem ordens, apenas linhas e trajetos. Por criar fronteiras resistentes, há rupturas no rizoma; sempre que elas ocorrem, surgem as linhas de fuga, essas linhas estão sempre em movimento de interação. Trata-se de uma rede aberta, conectável, constantemente sujeita à modificações.

Levando em conta as propostas da poesia visual, principalmente no que se refere à disposição das palavras, imagens na página e a utilização de vários códigos e meios de acesso, identificamos aproximações entre a estrutura da poesia intersemiótica e a ação rizomática. Afinal o rizoma é contrário à linearidade e aos limites que dela advêm.

Décio Pignatari, membro do grupo *noigrandes* e um dos precursores da poesia concreta e visual, chamou a atenção para o estranhamento do meio acadêmico-letrado em relação à poesia concreta e a quebra de linearidade que ela promove. “Procurar palavras e a incômoda ausência delas é condição da influência desse período”.

do orientado pelo letramento que condiciona o intérprete à linearidade dos livros” (PIGNATARI, 1987, p. 47).

Julio Plaza, outro *poeta pensador*, acredita que a literatura encontrou formas não lineares de se relacionar com a história. Para ele a literatura e arte na contemporaneidade não consideram apenas um período dado, mas também partes da tradição literária que permaneceram vivas ou foram revividas.

A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação. O período atual caracteriza-se pela coexistência dos períodos anteriores que, isolados ou combinados, fornecem-nos as condições infra-estruturais para o desenvolvimento material da arte como esfera da superestrutura (PLAZA, 1987, p. 12)

Assim como acontece com o rizoma a poesia visual, aliada aos recursos de imagem, enfatiza o movimento não linear, como uma linha de fuga em relação a linearidade progressiva do livro. Além desse traço de aproximação rizomática, existe um intenso investimento na multiplicidade, principalmente no que tange a multiplicidade de gêneros artísticos, suportes e códigos de comunicação.

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais (DELEUZE, 1995, p.14).

Os rizomas são feitos de platôs: “se comunicam uns com os outros através de microfendas, [...] uma multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas” (DELEUZE, 1995, p.16). As obras de arte contemporâneas, em certo ponto, se conectam desta forma. Utilizando recursos da colagem, a poesia visual estreita a distância entre os gêneros artísticos possibilitando conexões constantes entre eles, modificando a forma de apreciar e criticar poesia.

Analisando tais nuances entre poesia, artes plásticas, performances e *tecnarte*, percebemos que a crítica literária enfrenta temas comuns à crítica de arte em geral, pois “não mais existe um plano estranho entre realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distantes uma da outra” (DANTO, 2006, p. 7).

Tomemos como exemplo Arnaldo Antunes, artista multimidiático que transita entre vários gêneros da arte contemporânea, ampliando sua investigação sobre o uso da palavra. Em seus trabalhos o poeta inter-relaciona a poesia e música, vídeo,

performance, caligrafia e instalações. A palavra em várias formas de apresentação está presente em todos os trabalhos de Antunes, desde o início quando aos treze anos começou a escrever seus primeiros poemas, aos vinte cursava letras na USP, no início dos anos 80. Seu envolvimento com outras formas de arte ocorre na mesma época, na faculdade, quando integra um grupo de pesquisa em cinema. Também na universidade, Arnaldo Antunes passa a integrar a banda performática, também com amigos do curso de letras e imprime livros autônomos de poesia. Ainda em 1980 é um dos editores da revista de poesia *Almanak 80*; e participa da produção de vídeos e só em 1982 surge a banda de rock-pop *Titãs* que lhe trouxe fama nacional. Sendo assim, a música não pode ser vista, nesse caso, como *raiz* que em movimento *arborescente* cria espaços para as demais formas de arte.

No projeto *Nome*, cuja publicação inclui livro, dvd e cd, o poeta disponibiliza três formas de apreciação dos poemas: música, vídeo e impressão gráfica. O dvd oferece simultaneidade ao leitor-espectador e funciona como linha capaz de conectar imagens, músicas e palavras. Resultando em um efeito sincrônico que envolve as artes visuais, música e poesia. Tais linhas de conexão entre gêneros também aparecem nos projetos de *performance* poético-musicais, que Arnaldo Antunes apresenta em teatros universitários, seminários sobre arte contemporânea e festivais de poesia. Nessas apresentações Arnaldo musicaliza poemas de sua autoria, já publicados em livros; além de trazer versões visuais desses poemas em imagens projetadas em telões de fundo nas performances poéticas.

Se adotarmos, hipoteticamente, o conceito de platô para cada um desses gêneros artísticos teremos a “música”, “vídeo-arte”, “poesia” e “performance”. Tais platôs estão interligados não só nas apresentações performáticas de Antunes, mas também aparecem como platôs ao público consumidor desses produtos culturais. Graças aos diversos suportes e canais a que essas produções estão ligadas – sites na internet, publicações em revistas, simpósios, festivais de música e cultura, livro, rádio e televisão – cada gênero carrega consigo *estratos* dos demais gêneros. E enquanto Arnaldo Antunes faz um show de música, sua poesia é lida e assistida na internet; enquanto é ouvido no rádio, suas vídeo-instalações-poéticas são expostas em museus de arte contemporânea; no momento que sua poesia impressa em livro é lida por alguém, suas performances poéticas são apresentadas em teatros (universitários ou não).

Os diversos meios de transmissão permitem que uma das “multi-faces” artísticas siga, aparentemente, de forma independente em relação às outras, afastando a ideia de subprodutos em relação à música. Toda a produção de Arnaldo Antunes se desenvolve em platôs que se intercomunicam. Os poemas, as instalações de vídeo-poema e as performances-poéticas não dependem do meio musical, como centro, para serem divulgados. A carreira como poeta cresce por si mesma, ocupando um lugar no mercado literário, sem se descolar da carreira musical, no entanto não é um

subproduto do “Arnaldo Antunes músico”. Dessa forma, os platôs se ligam, conectam-se.

O conceito de multiplicidade que, em Deleuze e Guattari, se fundamenta na produção de agenciamento coletivo, funciona como máquina de guerra contra os moldes impostos pela máquina abstrata, programada pelo mercado capitalista. As linhas que formam a multiplicidade em Mil Platôs vêm de fora, das minorias, do campo molecular, não institucionalizado. “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem as outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.16).

Para Deleuze e Guattari, “é preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele)” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.16). A palavra de ordem do mundo contemporâneo é o “múltiplo”. O mercado recodificou o que antes significava *fluxo*, autenticidade e resistência em relação aos moldes organizadores do sistema. “O capital produz capital mesmo daquilo que pretendia, inicialmente, destruí-lo; ele rostifica novamente o desviado. E o pior: por ser uma máquina abstrata, tudo ocorre como se nada estivesse acontecendo” (VIESENTEINER, 2010, p. 7). A máquina abstrata do capital transformou o “múltiplo” em molde que aparentemente permite tudo, no entanto, instalou programas castradores que limitam as dimensões das diversidades.

“As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.15). Portanto, deve-se desconfiar de produções que supervalorizam a multiplicidade e procuram usá-la como principal “atrativo”, pois tal multiplicidade pode ser falha, incompleta e programada. Afinal põe em evidência a diversidade em âmbitos limitados e selecionados; a multiplicidade de suportes e códigos, por exemplo, enquanto as multiplicidades políticas e sociais são ocultadas. “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.14).

A atuação do poeta nas atividades artísticas teve início quando já não existiam movimentos coletivos de transgressão, vanguarda. Desta forma a multiplicidade existente em seus trabalhos não advém de objetivos ideológicos, mas reflete sua formação, imersa na arte institucionalizada; segue as influências da poesia concreta (já absorvida pelo mercado cultural). Além de acompanhar as linhas da arte contemporânea, que não busca romper com heranças do passado e não deseja produzir o novo. A arte produzida no passado, assim como os objetos disponíveis no mundo, estão disponíveis para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar por meio da colagem e ressignificação. A multiplicidade presente nos poemas visuais, não age como enunciação das minorias, como resultado de ação coletiva, ainda assim traduz a voz

libertária vinda do contrafluxo, força que promove mudanças, opondo-se ao tradicionalismo.

A poesia visual, próxima que está das artes plásticas, cada vez mais se ocupa das linguagens e imagens em movimento que se apresentam a nós no cotidiano urbano, nos letreiros luminosos, outdoors e das telas dos computadores. No artigo intitulado “Uma poética neoliberal”, Luis Eustáquio Soares faz uma crítica ao livro *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*; uma seleção de poemas e poetas feita por Heloisa Buarque de Hollanda. Nesse texto, o estudioso chama a atenção para a concepção “purista” e “asséptica” seguida pela criação poética contemporânea:

Este ensaio procura pensar um segmento da poesia contemporânea brasileira, como envolta de um forte traço neoliberal, e mesmo parnasiano, uma vez que se insere, como fazer poético, no contexto mais geral de uma espécie de economia dos mecanismos ideológicos do poder global, já que, a partir de sua expressão fluida, tecnológica, cibernética, faz-se representação de si mesma, sem apresentar, no plano expressivo, o outro; sem fazer-se parte de uma mesma comunidade destino, a dos agônicos que acredita representar, os sem *internet*, sem micro, sem imagem eletrônica (SOARES, 2005, p. 1).

Esse posicionamento indiferente em relação aos problemas do mundo, faz parte, segundo Fredric Jameson, de uma nova situação em relação à arte: “Ela significa uma mais completa estetização da realidade que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade” (JAMESON, 2006, p. 135). Nessa estetização do real tudo acaba sendo aculturado de alguma forma, e a distinção entre obra com especificidade estética e obra cultural se complica.

A partir dessa discussão, Jameson chama a atenção para o surgimento de um novo esteticismo, que se faz necessário a um mundo, cuja realidade tornou-se profundamente visual. Nesse novo esteticismo, o olhar sobre a obra de arte voltaria a estar inclinado a resgatar os domínios da estética em seu sentido tradicional, que afastaria a obra de arte das limitações da composição conceitual e suas discussões filosóficas, político e sociais (JAMESON, 2006, p. 136).

[...] ela teria a função positiva de purificá-la de tudo que era protopolítico ou histórico, e até mesmo coletivo, e retornar a produção artística à desinteressada atividade estética que uma certa tradição burguesa (mas não a dos próprio artistas) sempre lhe atribuiu (JAMESON, 2006, p. 140).

Para Vilém Flusser “a atividade poética é produtiva ‘sensu stricto’, arranca algo das profundezas do inarticulado [...] a poesia é o lugar onde a língua suga potenci-

alidade, para produzir realidade” (FLUSSER, 1963, p. 162). Flusser em seus livros também chama a atenção para a alienação do homem em relação aos códigos, que pela massificação passaram a ser encarados como dados brutos, como realidade e não formas de orientação na realidade. Sendo assim, o uso das linguagens se limita à repetição de estruturas de forma estéril, sem criação. E a função do poeta é justamente percorrer os ambientes de estranhamento entre as linguagens (verbais, visuais ou sonoras), se aproximar do inarticulado para trazer novas formas de orientação.

Os poemas visuais que utilizam recursos tecnológicos trazem à discussão o papel dos signos linguísticos e visuais como sinalizadores do real, e não como substitutos inertes e amorfos. A vitalidade da língua é buscada constantemente por Arnaldo Antunes, que promove retornos à originalidade da significação das palavras. O mesmo processo o poeta desenvolve em relação à imagem, promovendo deslocamentos de sentidos, confrontações com as interpretações usuais.

Com conceitos também inspirados na fenomenologia de Martin Heidegger, o filósofo e professor Fernando Mendes Pessoa declara que:

No falatório de nossos discursos o sentido também se gasta de boca em boca perdendo a sua compreensão originária: os entes passam a aparecer não mais no que propriamente são, mas no que se falam deles: as coisas são assim como são porque delas se fala assim. [...] a origem dos entes é substituída pelo que o discurso diz ser a sua realidade efetiva (PESSOA, 2002, p. 170).

Para ele, “esta é a maior desgraça do homem”:

a ruína de sua linguagem pelos discursos que, por só falar de realidades ordinárias e já determinadas pelo hábito comum, esquecem de criar propriamente o que dizem, de falar originariamente o que é dito, para apenas, de um modo mesquinho e indiferente, usar o usual do que se diz (PESSOA, 2002, p. 170).

Diante dessa realidade linguística, a poesia busca sempre falar considerando a origem do que é dito, considerando o caos que procura se organizar por meio da linguagem, ao contrário de reproduzir o que todos dizem, o discurso poético abre espaço para a criação, para a fala inaugural. “O discurso poético cuida de dizer o que diz como se fosse a primeira vez” (PESSOA, 2002, p. 165). O filósofo utiliza as palavras do poeta Rainer Maria Rilke para afirmar que “o poeta é aquele que, cuidando do que diz, extrai as riquezas do cotidiano restituindo às palavras o seu sentido extraordinário” (PESSOA, 2002, p. 166).

É sabido que umas das propostas da colagem na poesia é fazer recortes do cotidiano e propor uma re-significação, no entanto, a poesia visual utiliza recursos tão recorrentes no dia a dia, que essa proposta não é clara o suficiente, não impõe

resistência e se confunde, muitas vezes, com a simples repetição sem pretensões de oposição, de trazer mudanças na forma de ler e ver.

A poesia visual, dessa forma, transgride a linearidade do livro, mas está sujeita aos limites dos recursos tecnológicos em seu rápido processo de evolução. Toda produção de “in-formação” (dar forma) operada em equipamentos eletrônicos carrega consigo um nível de abstração e alienação, pois nossa geração ainda não é capaz de compreender o funcionamento das máquinas e programas, e menos ainda os efeitos que tais programações causam a nossa percepção do mundo e das coisas.

Vilém Flusser em suas reflexões sobre a futura sociedade cibernética nos alerta para o fato de que o homem gerou uma relação de interdependência com os aparelhos eletrônicos, que são as novas ferramentas e funcionam como extensão do corpo humano, assim como as ferramentas comuns. Esta existência conjunta, no entanto, impõe limites a ambos os lados, “pois o aparelho só faz aquilo que o homem quiser, mas o homem só pode querer aquilo que o aparelho é capaz” (FLUSSER, 2007, p. 40).

Desta forma, toda produção por meio dos aparelhos eletrônicos está limitada aos programas que comandam o funcionamento dos mesmos em suas “caixas-pretas”, e tais programas tomam proporções imensas na sociedade, pois os conhecemos apenas superficialmente, somos os “funcionários” e não temos consciência da amplitude de tais programas. Nesse sentido, o caráter rizomático, de fluxo contínuo que transita entre as estruturas, acaba sendo limitado por esses condicionamentos desconhecidos, presos nos mecanismos fechados dos equipamentos.

Além disso, Flusser acredita que os programas dos computadores e suas “caixas-pretas” fazem parte de um “superprograma” e um “supercérebro”, que, de tão complexo, se tornou incompreensível ao homem. “Quanto mais complexas se tornam as ferramentas, mais abstratas são suas funções” (FLUSSER, 2007, p. 40). Nesta perspectiva, o homem se torna um simples funcionário dos equipamentos, não compreende o poder que o aparelho lhe impõe, e, menos ainda, o poder que a indústria mercadológica impõe sobre os programas. “Esse novo homem, o funcionário, está unido aos aparelhos por meio de milhares de fios, alguns deles invisíveis: onde quer que vá, ou onde quer que esteja, leva consigo os aparelhos (ou é levado por eles), e tudo o que faz ou sofre pode ser interpretado como uma função de um aparelho” (FLUSSER, 2007, p. 40).

3. CONCLUSÃO

O trabalho do artista diante dos equipamentos eletrônicos é o de procurar driblar o programa e criar o inusitado, algo que gere contradição em relação ao próprio programa, que crie formas não programadas. É grande o desafio dos poetas no mundo contemporâneo, no qual a compreensão das estruturas se torna cada vez mais distante, ao mesmo tempo em que estamos mergulhados em programas simpli-

ficadores que produzem um conformismo nocivo e castrador. O desafio do poeta que escolheu os equipamentos eletrônicos como ferramenta é ainda maior e requer intensa reflexão sobre o meio do qual faz parte. É necessário, no entanto, certo nível de resistência, para que a absorção dos “novos programas” não ocorra de forma passiva e inquestionável.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: Companhia das Letras/ Ariola Discos Ltda. Capa, criação e produção gráfica de Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. 1993.
- _____. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Palavra desordem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.1, São Paulo: Editora 34. 1995.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.3, São Paulo: Editora 34. 1995.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1992, p. 11-47.
- FLUSSER, Vilém: *Língua e realidade*, São Paulo: Editora Herder, 1963.
- _____. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem*. Organização e tradução de Ana Lucia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- PESSOA, Fernando Mendes. “Da linguagem, poesia e filosofia”. In: *Poesia: horizonte & presença*. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, organizadores – Vitória: EDUFES, 2002, p. 165 - 174.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira. *Crítica de poesia: tiques, toques, truques*. Texto do curso ofertado no evento Itaú Cultural 2010.
- VIESENTEINER, Jorge Luiz. “Resistência e reinvenção: o Estatuto da ética em Deleuze”. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/16661632/O-estatuto-da-etica-em-Deleuze>. Acessado em 14/02/2013.