

■ Em torno do ‘vírus de grupo’ Seminário *Guattari não cessa de proliferar*

.....Ricardo Basbaum

É preciso inicialmente dizer que o título desta comunicação não indica especificamente preocupações médicas ou científicas: não estou aqui como cientista ou doutor em medicina; estou aqui como artista praticante. Tampouco tenho interesse em estar presente em laboratórios científicos, manusear instrumentos da ciência ou inserir-me na área de trabalho reconhecida entre as atividades da arte e aquelas da ciência – o que tenho feito acontece na interface entre obra plástica e discurso, recorrendo a ferramentas e meios da arte contemporânea (seja participativa, coletiva, conceitual, etc.) em entrelaçamento com estratégias de articulação textual, adotando tanto uma escrita desdobrada em suas várias dicções (e ficções) quanto uma prática plástica que não abre mão de sua dupla inserção sensorial/conceitual. Teríamos que ver em que consiste tal prática – mas também não nos ocuparemos aqui de um olhar com este grau de auto-referência (não estou aqui para tecer observações em torno de meu fazer, de modo isolado sumário). A tentativa seria de trazer à tona comentários acerca da construção do jogo artístico em relação direta com suas dimensões de produção de uma coletividade, um estado de grupo, algum agregado de vozes enquanto condição mesma da efetivação e funcionamento da obra de arte.

Não há dúvida de que a natureza do campo da arte é plural: qualquer obra de arte traz à superfície de modo eloquente os diversos atores que fazem parte de seu jogo – a convicção básica desta presença indica imenso trabalho coletivo a operacionalizar tal processo de emergência. Por um lado, a simples materialização da obra, a construção do momento de potencialização do instante deflagrador de visibilidade – objeto, vídeo, instalação, performance, etc., a ocorrer nas condições concretas de um museu, galeria ou espaço independente; por outro, a intervenção (que se faz simultânea a essa aparição) em um campo de conversa, em mediação discursiva, na medida em que se delinea um discurso a se conectar com um campo crítico, histórico, filosófico, literário, etc. Mas, também – ainda e sobretudo – as etapas desta dupla emergência – plástica e discursiva, material e imaterial – irão se processar necessariamente enquanto “programa ambiental” – terminologia de Mário Pedrosa e Hélio Oiticica (Oiticica, 1986, p. 9-13), formulada em torno de 1964/65, sem qualquer referência à atual noção de ‘auto-sustentabilidade’ – isto

é, em contato direto com o mundo concreto, contextual, social, cultural e político, uma vez que é aí – na efetiva presença da obra de arte junto ao real do mundo, enquanto elemento *produtor de problemas* – que se processa a medida da importância da manobra desviante ‘arte’. A conhecida fórmula de Guattari e Deleuze, de que “o enunciado é sempre coletivo, mesmo quando parece emitido por uma singularidade”⁶⁶ pode ser também compreendida em sua acepção pragmática, (o passo a passo de sua inserção, igualmente conduzindo a processos temporais não-lineares) – isto é, em diálogo com as mediações institucionais, compreendendo limites e agregando vozes. Daí que se pode perceber a condição da obra de arte como plural igualmente na medida em que é índice efetivo de complexa articulação de conjunto – todos que encontram linhas de expressão nos múltiplos fios desse processo – e aí está a medida de *valor*: nas modalidades propostas para esta articulação coletiva, mais do que na obra em si e sua resolução formal (sem dúvida fundamental e necessária, mas desde já potencialmente limitada quando do recalque de suas próprias linhas de construção de um processo de aparição ou emergência).⁶⁷

Assim, um tópico é claro: o trabalho de arte será sempre *nó* de um encontro coletivo, uma vez que indica, em seu funcionamento, tal coletânea de vozes – não necessariamente convergentes, efetivamente instauradoras de complexidade ao instaurar um espaço de problemas: a configuração de conflitos e a ritualização de confrontos pode ser aqui apontada como virtude, já que a obra investe na desmontagem de lugares-comuns e clichês, trazendo paradoxos, impasses e momentos de clausura para a arena do comum, em impulso sempre politizante. Cria-se a impressão – que pode sempre ser implementada – de que ali se propõe um jogo no qual *qualquer um* pode intervir para muito além do especialista, o qual tam-

66 Agradeço a Marcelo Expósito pela recuperação desta referência. Cf. Guattari e Deleuze, *Kafka: Por uma literatura menor*, 1977, p. 121.

67 Em escrito anterior, a “condição coletiva da obra” foi assim caracterizada: “situação no limite da matéria que traz a inscrição de múltiplos interesses, dos mais variados tipos, e cujo valor cada vez mais lhe será atribuído a partir do conjunto de articulações que estaria a agenciar (participante, público, crítica, mercado, cultura, etc). Desde logo, um alerta: não se trata aqui de ter a obra/situação concebida como se lhe faltasse algo ou alguém que irá finalmente preenchê-la; mas de compreendê-la como gesto de ação em mais de uma direção, cuja construção implica em espacialidade própria, singular, caracterizada aqui (em um de seus aspectos) como potencial terreiro de encontros a abrir-se a um conglomerado de alteridades – o que indica um impulso para acolher a irregularidade das linhas do que é diverso de si, ali a se acoplar pelo magnetismo afetivo da afinidade, mas também pela guerra política dos interesses”. Cf. Basbaum, “Quem é que vê nossos trabalhos?” (2009).

bém ali realiza suas considerações (característica reveladora de uma polifonia *de facto*). Mas: seria possível indagar, junto à arquitetura mesma da obra, acerca da presença de certas demarcações que trabalhariam conscientemente a instauração dos procedimentos coletivos apontados, ou estes seriam como que resultado de sucessivas apropriações por grupos sociais no trânsito mesmo de sua circulação? A pergunta é formulada nesse momento, pois já foram indicados aqui os limites de qual pode ser a contribuição dos traços formais no agregado que é a obra de arte: mesmo que a produção de valor – decorrente, sobretudo, das vozes articuladas nesses processos – resulte de *circulação e trânsito*, há uma construção ou composição que deflagra algo a partir de momentos de contato (e aí se criam fios de textura singular e especial, de resistência ímpar); ou seja, não há que se diminuir a importância das camadas sensíveis, as regiões de encontro entre *corpo e obra* – pois sem tal dinâmica certamente não se poderá falar propriamente de ‘obra’, uma vez que a problematização da sensorialidade é singularizadora e indicadora de um tipo de encontro que tem no campo da arte um espaço de agudização e radicalização possíveis. Entre o deslocamento das ênfases, ora nos processos coletivos de uma circulação discursiva e contextual/ambiental, ora nas regiões de contato sensorial indicadoras de uma corporalidade, percebe-se a presença de um dispositivo regulatório, como que a administrar uma dinâmica que não se deve cristalizar em um ou outro modo (evitando assim os pólos não-produtivos de abstração imaterial ou auto-suficiência formal).

Trabalhando então no horizonte de determinadas preocupações comunicativas, parece ser interessante apontar a presença em certos trabalhos de alguns mecanismos que indicariamos como do tipo ‘vírus’, fazendo referência direta a esta entidade ao mesmo tempo inanimada e viva, biológica e mineral, partícula patológica e transformativa (perversa, por que não?), portadora de mensagens e veículo de trocas. Para os biólogos, os vírus são “agentes de variação” (Hyman Hartman, 2000, p. 233-242), cujo papel ultrapassa o de mero agente infeccioso, colaborando para uma certa economia do ajuste e da adaptação. Ao mesmo tempo, são conhecidas as passagens de William S. Burroughs em que enfatiza a condição viral ou virótica das ferramentas comunicativas – sobretudo a palavra; mas o autor norte-americano não se detém apenas aí: acaba por delinear o vírus como “pequena unidade de palavra e imagem” ou “imagem e trilha sonora”.

The word is now a virus. (...) Modern man has lost the option of silence. (...) Try to achieve even ten seconds of inner silence. You will encounter a resisting organism that forces you to talk. That organism is the word [The Ticket That Exploded, 1962].

Fig. 1 Ricardo Basbaum,
diagrama (série eu-você), 1997.

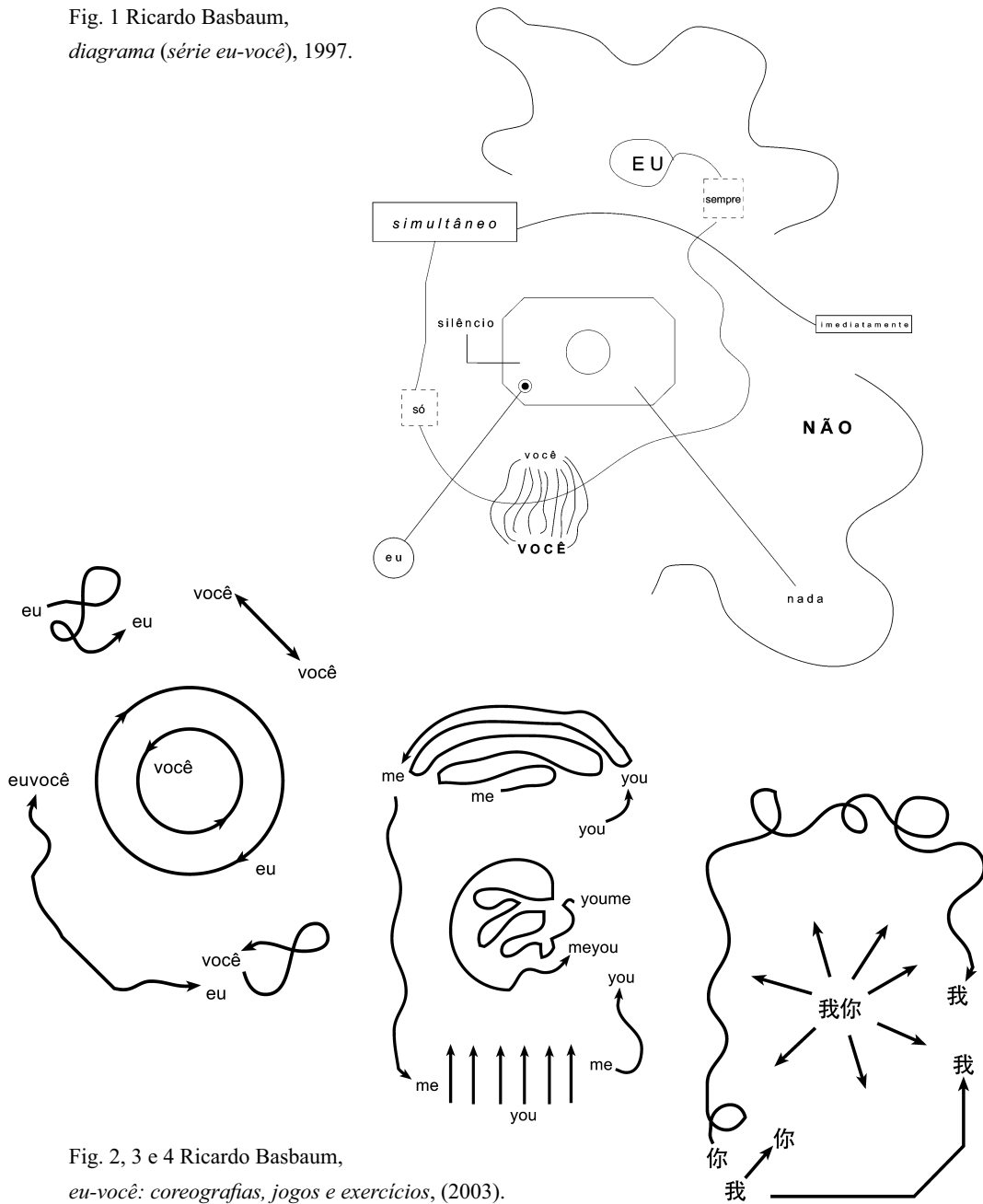


Fig. 2, 3 e 4 Ricardo Basbaum,
eu-você: coreografias, jogos e exercícios, (2003).

My basis theory is that the written word was literally a virus that made spoken word possible. (...) I suggest that the word is just such a virus. (...) [A] virus IS a very small unit of word and image. I have suggested now such units can be biologically activated to act as communicable virus strains. (...) Remember the only image a virus has is the image and sound track it can impose on you. (...) We have considered the possibility that a virus can be activated or even created by very small units of sound and image [The Electronic Revolution, 1972].

Os traços comunicacionais seriam, logo, de teor multimídia, combinando traços discursivos e não-discursivos, transportando também pulsação e ritmo, além da imagem e da palavra. Sobretudo, há um ímpeto em localizar na partícula-vírus um elemento formal-funcional delineado como pura provocação e produção, agente deflagrador de inquietação cujo perfil seria aquele do *excesso*, elemento de compartilhamento intersubjetivo enquanto absoluta exterioridade – uma vez que o vírus é sempre agente estranho, alienígena, não pertencente ao humano, funcionando no limite de qualquer conceituação da *vida* (efetivamente o vírus funciona como índice ou sintoma das linhas de fronteira entre vivo e não-vivo). Aqui, a comunicação é contato, contágio, produção, provocação e compartilhamento – processo que se estrutura a partir de uma dinâmica ao mesmo tempo interiorizante e exteriorizante; índice de transformação e produção de subjetividade, mobilizando ao mesmo tempo discurso e camadas sensoriais, sensíveis (pois contágio e contaminação se dão enquanto corporalidade: daí que qualquer abordagem nessa direção apresente certa concepção do corpo e de suas membranas).

Tal imagem – pois o vírus é arrancado da biologia para manifestar questões extra-laboratório (e assim está claro que o laboratório não tem precedência, pois também a ciência é índice de problemas que lhe são exteriores) – existe de fato quase que como paradigmática da cultura e da subjetividade contemporâneas, articuladas sob as redes tecnológicas e comunicativas. Daí que o sociólogo Thierry Bardini (2006) recorra à fórmula “hipervírus” (ou o “vírus vírus”) para indicar sua recorrência – afinal, desde a segunda metade do século XX há a emergência de outra dinâmica de formação subjetiva e da construção de um lugar diferenciado para a arte junto à cultura (mais ativo, aberto e plural, mas também mais instrumentalizado). Bardini localiza o contágio pelo “hipervírus” também no pensamento filosófico recente, em que o vírus é “teorizado de Derrida a Foucault, de Baudrillard a Deleuze”. Em entrevista realizada em 1994, Jacques Derrida comenta que



Figs. 5, 6 e 7 Ricardo Basbaum, *sistema-cinema (ccsp)*, 2009
câmeras de circuito fechado, sequencial, projetor, letras adesivas
Centro Cultural São Paulo

Tudo que tenho feito (...) está dominado pelo pensamento sobre o vírus, o que poderia ser chamado de parasitologia ou virologia, um vírus podendo ser muitas coisas (...) O vírus é em parte um parasita destrutivo, que introduz desordem na comunicação. Mesmo do ponto de vista biológico, isso é o que ocorre com um vírus; faz sair dos trilhos o mecanismo de tipo comunicacional, sua codificação e decodificação. Por outro lado, é algo que não é vivo nem não-vivo; o vírus não é um micróbio. E se você seguir estes dois caminhos, aquele do parasita que, do ponto de vista comunicativo, interrompe uma destinação – interrompendo a escrita, a inscrição, a codificação e decodificação da inscrição – e aquele que por outro lado não está vivo nem morto, você terá a matriz de tudo o que fiz desde que comecei a escrever (Derrida, citado por Bardini, op. cit.).

Neste caso, é interessante perceber que o “projeto filosófico de Derrida”, segundo Bardini, desenvolvido entre 1967 e 1972 (de *Gramatologia* a *Disseminação*), seria marcado pelo esforço de “introduzir o outro no Eu – uma redefinição do sujeito”, em que persegue “a absoluta alteridade da escrita”. Tal busca por uma alteridade estaria identificada com este “*outro* radical que é o vírus” – sempre a partícula portadora de uma informação diferenciante, invasiva, circulando no corpo, um “suplemento, tomando e mantendo o lugar do outro”: a “ontologia viral” como a “ontologia do suplemento imaterial”⁶⁸.

Ao mesmo tempo partícula indicadora de processos comunicacionais – instauração de rede e seus efeitos – e agente de variação; mas, também, signo de

68 De Jacques Derrida, pode-se ler ainda: “eu não tenho senão uma língua e ela não é minha, a minha ‘própria’ língua é-me uma língua inassimilável. A minha língua, a única que me ouço falar e me ouço a falar, é a língua do outro” (Derrida, 2001, p. 39).



Figs. 8, 9 e 10 Ricardo Basbaum, *sistema-cinema (lab-morro)*, 2009
stills de vídeo, Instituto de Biologia, UERJ

alteridade: estes poderiam ser indicativos de etapas de um processo relacionado à obra de arte, em sua dinâmica intensiva e de contato, instalando dinâmica subjetivante a partir de uma operacionalidade dentro/fora. Isto é: assimilar as operações propriamente sensíveis enquanto “corpo vibrátil afetado pela alteridade do mundo” (Suely Rolnik, s/d), em fuga de qualquer anestesiamento, atento às sensações; processar tal alteridade nos ritmos e pulsações de uma contínua reversibilidade exterior/interior, percebendo como aí é deflagrado um procedimento que se faz coletivo, plural, da multiplicação do contato; proceder por ajustes ou regulações, pois o elemento ‘vírus’ seria aqui especificamente um agente que atuaria *transversalmente* na pragmática da instauração de tal processo – a articulação de sensação, conceito, sujeito e coletivo.

Ao introduzir a noção de “transversalidade de grupo” (Guattari, 1972, p. 72-85), Félix Guattari procura resolver algumas oposições e clausuras da prática terapêutica institucional através de uma modalidade de deslocamento que recuperaria “uma circulação realizada de modo mais harmonioso”, trazendo à superfície o “lugar do sujeito inconsciente de grupo” – seria preciso evitar tanto a hierarquização verticalizante quanto a dispersão fragmentária horizontal; a busca seria por algum tipo de “ajuste” que pudesse funcionar enquanto regulação ou economia de deslocamento, em que não se abre mão de determinar a importância de cada uma das regiões institucionais, mas se faz premente indicar seu funcionamento conjunto de modo a articular análise individual com o coletivo, “a incidência do significativo social sobre o indivíduo”, articular o grupo como sujeito de ação. Trata-se de um percurso especial, não dicotômico, de um corte que procura integrar as áreas internas e externas de modo a (entre outros desdobramentos): redefi-

nir estruturalmente os papéis, demarcando-os; efetuar uma comunicação máxima entre os níveis; alinhar diferenças entre poder real e poder manifesto. Além disso, há “coeficientes de transversalidade” a serem modificados nesse processo. Particularmente significativo para nosso problema seria a indicação de que tal “coeficiente de transversalidade” (ou seja, o índice de realização efetiva da manobra de atravessar estratos cristalizados) pode ser obtido a partir de referência direta a uma economia do olhar, da visão:

[...] coloquem em uma área fechada cavalos com antolhos reguláveis: o coeficiente de transversalidade será justamente o ajuste dos antolhos. Imagina-se que se forem ajustados de modo a tornar os cavalos completamente cegos, se produzirá um certo encontro traumático. À medida que se for abrindo os antolhos, pode-se imaginar que a circulação se realize de modo mais harmonioso. [...] de maneira que os homens se comportem uns em relação aos outros do ponto de vista afetivo.

Seja cegueira ou visibilidade absoluta, qualquer um destes estados de produção de contato será sempre resultado de ajuste, gesto regulatório. Sob essa condição não haverá sensação que não seja mediada – sempre existirá a atuação de um “agente de variação”: “em um hospital, o coeficiente de transversalidade é o grau de cegueira de cada membro da equipe”. Não existe aqui o olho espontâneo, natural, retiniano; a operação proposta caracteriza uma condição de prótese, olho administrado por dispositivo.⁶⁹ Ou seja, a transversalidade é também um modo de construção do olhar que articula visualidade e mediação – visibilidades e enunciados – propondo, é claro, um regime sensorial particular: estamos aqui também no território do conceitualismo, onde a obra de arte se produz através de manobras que sempre apontarão algum grau de relacionamento entre membranas sensíveis e inscrições quaisquer – ambientais, institucionais, discursivas. Mas, é preciso logo alertar que a compreensão dos jogos do ver e sentir, enquanto construção (“arte contemporânea” e toda sorte de mediações), não elimina a operação de formação (e também construção) de um “campo pático”, em que o envolvimento afetivo do fruidor desempenha um papel decisivo na elaboração de seu relacionamento com o trabalho – trata-se da condição de *imediaticidade*, fundamental para a obra de arte.⁷⁰ Tem-se um duplo funcionamento, necessariamente descontínuo, a ser ma-

69 “O que me faz ser um pouco distante, um pouco desconfiado, em relação aos analistas fenomenológicos, é que sempre temo que eles não vão até os pontos de artificialidade, que caracterizam os pontos de subjetivação” (Guattari, 1993, p. 14).

70 “O que nos faz afirmar fenomenologicamente que algo está vivo? É precisamente através desta relação de afeto. (...) uma apreensão pática, imediata e não-discursiva ocorre do relacio-

nejado pelo sujeito em seu contato com o trabalho (isto é, na medida em que interessa o processo contato-contágio-comunicação). Trata-se, então, de administrar este *percurso em corte*, regulá-lo, ajustar seu grau, modo, intensidade: produzir a composição sensível em dupla manobra, sensorial e conceitual. O recurso para articular um caminho transversal (que coloca em relação binarismos e campos de opostos) viria a ser – para a obra de arte, retomando o que foi apontado acima – a colocação em funcionamento de um agente mediador cuja condição seja liminar e operacional: ou seja, em seu duplo trânsito, isto é, ao mesmo tempo mediado e imediato, e em dupla presença, ao mesmo tempo parte da obra e estranho a ela. Tais operadores – em sua veemência particular, agilidade comunicativa, capacidade de deslizamento entre *contágio em proximidade e multiplicação em espaço aberto* – se configuram enquanto vírus, “agentes de variação”, componentes articuladores de transversalidade – na qualidade da contaminação centrípeta e centrífuga, produzindo a palavra, o afeto e o percepto, fazendo falar e derivar regiões do singular e do coletivo (colocadas em contato junto à pele, mas também no corpo coletivo).

Pois se estamos falando do trabalho de arte como um vírus, ou da presença do vírus junto à obra de arte (uma ou outra opção não eliminaria a alteridade em jogo – trata-se de uma mesma situação: obra e vírus devindo um sobre o outro, vírus como obra e meta-elemento desta), seria preciso insistir no problema: como se daria a relação entre o vírus e os processos sensíveis, sensoriais, qual a configuração aqui em jogo? E será ainda preciso perceber aqui não uma sequência linear de etapas, mas um funcionamento simultâneo – tal seria o índice ou coeficiente de transversalidade: ao mesmo tempo em que se processa [1] o contato imediato, a produção sensorial interna (corpo), ocorre [2] o contato mediado, de modo discursivo ou não-discursivo, trabalhando a externalidade nos termos de uma comunicabilidade. A partícula portadora de *transversalidade* traz o ajuste, a regulação dos momentos simultâneos – complexificação do processo, problematização em progresso, produção de subjetividade e conexão do sujeito no coletivo. Ainda que tal funcionamento possa trazer a impressão de algo já reconhecido ou familiar, o que estamos indicando aqui é a atribuição desta maquinação (etapa de uma heterogênese, se quisermos) ao efeito de uma singularidade formal em acoplamento junto à obra – uma *fibra* ou *modulação* – que irá exatamente estabelecer uma

namento ontológico de auto-composição da máquina. (...) No momento da relação autopoietica, existe um conhecimento imediato e pático da situação – ‘algo está ocorrendo’ (Guattari, s/d). As observações de Guattari são importantes para a configuração de um campo pós-fenomenológico da experiência perceptiva com a obra de arte.

.....
economia do funcionamento sensível: a cada intervenção, condição específica ou contexto em que a obra se constitua, o ajuste deverá se refazer, ser novamente estabelecido, aqui & agora. Dupla tarefa: construir conexões (quebrando linhas e redesenhando-as); estabelecer limiares de continuidade em que se apagam os limites entre nosso corpo e a matéria sensível.

Um único vírus não existe: trata-se de palavra sempre no plural – um vírus, dois, três, centenas ou milhares de vírus – sempre repito o mesmo termo, sempre já flexionado em número. Assim, quando se diz ‘vírus’, é a algum múltiplo a que se refere – há instalada no nome, no seu emprego e em seu funcionamento uma condição de reprodutibilidade. Mas, trata-se de condição multiplicadora curiosa, sempre singular-plural: digo *um*, e significo muitos; descrevo *milhões*, e tenho a singularidade. Daí, qualquer frase ou expressão que contenha o termo requer sempre cuidadosa articulação – a escrita se faz avançar com cautela, pois o período terá que ser construído através de uma gramática oscilante, funcionando ao mesmo tempo no singular e no plural, desafiando a regência da norma culta. Ao mesmo tempo, torna-se também – vírus – palavra adequada para expressar um dos principais atributos da obra de arte, um os seus mais belos efeitos: funcionar sempre enquanto conjunto, grupo, coletivo, em colaboração. Já foram apontados, na abertura deste texto, traços desta condição de funcionamento plural; pois assim como ocorre com ‘vírus’, se falo ou escrevo ‘arte’, também sou confrontado com a estranha condição de me ver frente a frente a um agregado material qualquer (massa de afetos, composto conceitual) que, de modo imediato, instantâneo (ou pouco a pouco, em tempo lento viscoso – o que, curiosamente, dá no mesmo, pois se trata de pulsação polirítmica, politemporal e não de batida única) me conduz a uma cadeia de conexões e acontecimentos, a uma rede de atores e protagonistas, que fazem com que aquele trabalho ou obra possa tornar-se expressivo, manifestar-se naquele momento para um sujeito qualquer. Ou seja, efetivamente entra-se em contato com verdadeira *manifestação*, agenciamento coletivo.

Obras de arte produzem grupos, pois são manifestações de grupos: claramente um circuito de arte – seja local ou global – é composto por diversas comunidades, cada qual articulando apoio e suporte a determinados artistas, mobilizando em torno instituições, mercados, redes. Há grupos estratégicos, outros econômicos; redes institucionais, acadêmicas, cada qual com suas comunidades. Claro, circuitos plurais, em que se encontram grupos diversos, articulados em políticas comuns, plataformas de ação ou mesmo pesquisas de linguagem. Não há dúvida de que o mundo da arte se perfaz em dinâmica de encontro de diversos coletivos. Mas há também os grupos de afeto – aquele grupo que se percebe sin-



Ricardo Basbaum, *sistema-cinema (série membranosa)*, 2009
 stills de vídeo, Museu de Arte Moderna de São Paulo

gular-plural, dedicado ao cultivo e disseminação de partículas de alteridade: seria aí modulado o *vírus de grupo* (e todo vírus flui em certa medida nessa direção) – uma modalidade particular, ou melhor, um momento particular em seu trânsito e fluxo. Não haveria espaço de troca mais intenso para o trabalho de arte – não há grande coleção ou modelo expositivo que substitua a força de tais momentos de produção de pensamento, contaminação poética, pulsação coletiva. Todo vírus, em alguma medida, seria *vírus de grupo* – mas coloca-se uma questão de escala: há um momento de emergência da obra que se faz também enquanto configuração coletiva; ou será que é a emergência particular da situação de grupo que provoca a instauração da obra? Nas linhas ambíguas desse momento especial – efetivamente singular-plural – haveria uma delicadeza e uma força a serem compartilhados. Pois seria aí, em meio às dinâmicas regulares da arte e seus processos sempre plurais, que uma *vibração* poderia ser percebida e cultivada – enquanto efeito e produção desse curioso estado de contaminação que se atribui ao não menos curioso *vírus de grupo*.

Referências

BARDINI, Thierry. “Hypervirus: a clinical report”. In: *Ctheory*, vol. 29, n. 1-2, 031, 2006, disponível em <http://www.ctheory.net>.

BASBAUM, Ricardo. "Quem é que vê nossos trabalhos?" In: *Seminários Internacionais Museu Vale 2009 – Criação e Crítica*, Vila Velha, Museu Vale, disponível em: http://www.seminariosmv.org.br/textos/13_ricardo.pdf, 2009

DERRIDA, Jacques, com Peter Brunette e David Willis. "The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida". In: Peter Brunette e David Wills, (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media Architecture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 12. Citado em Thierry Bardini, *op. cit.*

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*, Porto: Campo das Letras, 2001.

GUATTARI, Félix. "Guattari na PUC - Entrevista", *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC-SP, V.1, n.1, mar/ago 1993, p.14.

_____. "On Machines", *Journal of Philosophy and the Visual Arts* (artigo fotocopiado, s/d)

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. *Kafka: Por uma literatura menor*, Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HARTMAN, Hyman. "Vírus, evolução e origem da vida". In: Charbel El-Hani e Antonio Augusto Passos Videira (orgs.), *O que é vida? Para entender a biologia do século XXI*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, Faperj, 2000.

PEDROSA, Mário. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ROLNIK, Suely. "Geopolítica da cafetinagem", disponível em: <http://www.rizoma.net>, (s/d).

■.....Ricardo Basbaum é doutor em Artes pela ECA-USP, artista plástico, professor do Instituto de Artes da UERJ e do Mestrado em Artes da Faculdade Santa Marcelina (São Paulo).