

DESEJO EM LINHA DE FUGA

MOMENTOS DO TORNAR-SE ANIMAL EM FRANZ KAFKA E GUIMARÃES ROSA

Pedro Amaral, doutorando em Letras pela PUC-Rio. Autor de *Vívido*, pela Editora 7 Letras, e *Breve Encontro*, pela Rocco. É membro do conselho editorial da revista *Comunicação&política* (www.cebela.org.br). Contato: pamaral@cebela.org.br.

RESUMO

O presente trabalho analisa os contos *A metamorfose*, de Franz Kafka, e *Meu tio o iauretê*, de Guimarães Rosa, à luz do conceito deleuziano de devir, procurando mostrar estas aproximações entre homens e animais como uma busca por liberdade.

ABSTRACT

This paper addresses Franz Kafka's *The Metamorphosis*, and Guimarães Rosa's *Meu tio o iauretê* (*My Uncle, the Jaguar*), in the light of Gilles Deleuze's concept of *devenir*. We seek to present such links between men and animals as a quest for freedom.

"Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer."

(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

"Trata-se [o tornar-se animal] de um mapa de intensidades. Trata-se de um conjunto de estados (...) enxertados no homem na medida em que ele busca uma saída. Trata-se de uma linha de fuga criadora, que nada quer dizer além dela mesma."

(Gilles Deleuze e Félix Guatarri, *Kafka – Por uma literatura menor*)

Numa das anotações de seu diário de 1915, Franz Kafka faz um relato fantástico. Conta que, havendo organizado com dois amigos um passeio dominical, perdera a hora sem motivo aparente e continuava dormindo à hora aprazada. Estranhando sua ausência, os amigos vão à sua casa e batem à porta. O narrador se levanta de sobressalto, veste-se às pressas e vai à porta. Assustados, os amigos perguntam o que ele tem atrás da cabeça, e logo se descobre que se trata de uma espada medieval, enfiada até a empunhadura a partir do pescoço de Kafka. Estranhamente, a arma entrara sem causar qualquer ferida, e é também sem derramar sangue que os amigos removem cuidadosamente o artefato, restando no lugar da ferida "somente uma fenda quase imperceptível". Termina assim o relato:

"Quem permite que os antigos cavaleiros passeiem pelos sonhos, brandindo irresponsavelmente suas espadas e atravessando os inocentes adormecidos, sem provocar-lhes feridas graves, [o faz] apenas porque é

1

Revista Escrita

Rua Marquês de São Vicente, 225 Gávea/RJ CEP 22453-900 Brasil
Ano 2007. Número 8. ISSN 1679-6888.

escrita@let.puc-rio.br

muito provável que suas armas resvalem sobre os corpos vivos, e também porque tem amigos fiéis atrás da porta, que chamam dispostos a salvá-lo." (Kafka, 1964, 361)

Não é o papel salvador dos "amigos fiéis" o que aqui nos interessa, mas sim o elemento central do relato, qual seja, o sonho perturbador que enseja uma estranha metamorfose. Alguns anos antes, Kafka iniciava um de seus contos, justamente *A metamorfose*, com a frase de que a literatura jamais se esquecerá: "Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto". A metamorfose seguindo-se ao sonho, ou antes a metamorfose como o resultado do processo desencadeado no sonho¹. Com a psicanálise aprendemos que o sonho é o lugar em que o desejo se agita, no qual ele vibra e se transforma como um mar buliçoso, livre das amarras da vigília. Em *Meu tio o Iauetê*, de Guimarães Rosa, se não é o sonho, é a agitação da noite insone que precede a metamorfose, aqui a transformação do oniceiro em onça: "De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; (...) fiquei com a vontade.... Vontade doida de virar onça". Em ambos os casos, parecidos, o desejo - potencializado pela noite - provoca um descarrilhamento do sujeito, um deslocamento, criando uma linha de fuga: a realização de um tornar-se animal.

Cruzamentos de homens e animais dando origem a criaturas míticas não são estranhas às nossas mitologias: temos o Minotauro, a pequena sereia, o príncipe-sapo, o lobisomem, o homem-elefante Ganesha, na Índia... E, ainda, mais próxima de nós temporalmente, a miríade de bichos-homens graciosos, engraçados, até virtuosos: não é preciso outro exemplo que o dos personagens de Walt Disney. No caso destes, no entanto, temos animais destituídos de animalidade, tratam-se antes de seres humanos vestidos com coloridas formas de bichos estilizados, que agradam em cheio ao público infantil ou infantilizado. Ou, por outra: bichos que falam, que cantam, que dançam, praticam esportes e conduzem aviões e automóveis; bichos civilizados, libertos de seus instintos, seus impulsos de bichos (os "animais edipianos, de historinha", para Deleuze e Guattari²). Com efeito, jamais surpreendemos o camundongo Mickey numa volúpia por queijo, ou num afã de roer o que seja: havendo despontado como feiticeiro, o celeberrimo camundongo, em suas metamorfoses, será, contudo, sempre o detetive implacável, o repórter incorruptível, o incansável defensor da lei e da ordem. E seu desajeitado amigo Pateta jamais urinará em postes, ou rosará para estranhos, menos ainda irá cheirar os genitais de outros cães³. Ambos, pois, constituindo formas fixas, estáveis, familiares.

É, pois, com outros cruzamentos que estamos lidando, ao ler os contos em tela: tratam-se aqui de cruzamentos sem descanso numa forma definida. Nos feitiços por eles apresentados, importa notar, a ambigüidade jamais é eliminada ("O macaco: homem desregulado. O homem: vice-versa; ou idem", anota Rosa em *Ave, palavra*, como se acabasse de ler *Comunicação a uma*

academia, de Kafka...). Em Gregor Samsa tornado inseto (que inseto, exatamente? Não nos é possível saber: a criada o chama de "barata velha"⁴, porém mais de um leitor o terá identificado com um besouro, ou um escaravelho...), subsistem, intactos, lembranças, sentimentos humanos, raciocínio e discurso perfeitamente sensatos e ponderados (mas que soam como guinchos inumanos, horríveis, aos ouvidos dos circundantes : "Aquilo não era voz humana", percebe o chefe do escritório), ao lado de necessidades, apetites, sensações - a repulsa pelo leite antes adorado, o prazer de caminhar pelo teto do quarto - de inseto.

No conto do Iaretê, estamos diante de um personagem que é meio branco, meio índio ("mãe minha chamava Mar'Iara Maria, bugra", diz ele, fazendo ecoar, portanto, o nome derivado do tupi *ouiara*, a divindade da água), e se mostra progressivamente meio homem, meio onça. Uma metamorfose que, como bem demonstrou Haroldo de Campos em "A linguagem do Iaretê (CAMPOS, 1970), é indicada fundamentalmente por uma insurgência, uma contaminação da língua portuguesa por termos do tupi (como *nhenhê*, *auá*, *catu*, *porã* e, claro, *jaguetê*, nome tupi para onça), somados a resmungos, interjeições que parecem animalizar o discurso, transformá-lo... numa linguagem de onça ('isso não é voz humana', reagirá desta vez o leitor, em algum momento da leitura).

O artifício de Rosa é sugestivo. Afinal, não estão as culturas indígenas brasileiras marcadas por um convívio muito próximo com os animais da floresta, e, concomitantemente, por mitologias que aproximam homens e bichos (além de práticas lúdicas ou rituais de mimetismo)? Não é a presença de termos de origem tupi (outrora nossa língua geral) que marca o indianismo do português falado no Brasil? Assim, despreendendo-se do português e atravessando o tupi rumo a uma linguagem cada vez menos 'inteligível', onde grunhidos deslocam vocábulos, e que atinge seu ápice no desfecho da narrativa, o autor realiza uma animalização da língua - e não apenas a descrição de um processo. Talvez não haja melhor exemplo daquilo que Deleuze define como o ato, por parte de grandes escritores, de "(...) inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente" (Deleuze, 1997, 124); o ato de minorar a língua, excedendo as possibilidades da fala, e assim gerando "uma linguagem afetiva, intensiva" (Deleuze, 1997, 122).

Interessa examinar o lugar da linguagem nesses 'agenciamentos' empreendidos por Kafka e por Rosa. O artifício de Kafka é dotar a linguagem de uma extrema sobriedade (o termo "supersensato" aparece - aqui com alguma auto-ironia - na fala imaginária do progenitor em *Carta ao pai*), de uma clareza inusitada, para tornar a 'veracidade' da narrativa autônoma em relação ao que chamamos 'realidade': nenhuma explicação (nem mesmo uma explicação fantástica, como vemos nos contos de ficção-científica), apenas enunciação. O conto de Rosa, como o seu *Grande Sertão*, é um relato do protagonista a um interlocutor oculto, de quem o leitor só tem notícia por meio de sinais, em sua fala, de que há um diálogo em curso⁵. Não há, portanto,

qualquer referência a instância exterior ao discurso que pudesse comprovar ou desacreditar a metamorfose, não há a voz de um narrador onisciente, nem mesmo o testemunho do interlocutor (o visitante inesperado, abrigado pelo onceiro em sua cabana, em meio a uma acidentada viagem pelos gerais). É verdade que o onceiro se transforma em onça? Não poderíamos creditar seu relato fantástico à bebedeira (afinal, ele sorve sem cessar a cachaça que lhe oferta o viajante, enquanto deita sua prosódia), ou à simples bazófia? Ou à loucura que o teria acometido após um longo período na solidão dos gerais? Ou ainda, ao objetivo de fazer o interlocutor dormir, “com algum propósito obscuro” (como imagina Haroldo de Campos no artigo citado), digamos, de roubar-lhe o revólver? A resposta a essas dúvidas não têm lugar no texto (da mesma forma como, no *Grande Sertão*, não se responde se o pacto de Riobaldo com o diabo de fato se deu), elas são como que obscurecidas pela evidência do tornar-se onça que o texto agencia.

Mas, afinal, o que é isso que se dá, que provoca a metamorfose do caixeiro-viajante em inseto, e a do onceiro em onça? Parece-nos que se trata de uma resistência, a resistência do *corpo que não agüenta mais*, de que nos fala David Lapoujade:

“(...) ele não agüenta mais aquilo a que o submetemos do exterior, formas que o agem do exterior. Essas formas são, evidentemente, as do adestramento e da disciplina. [E] não é menos evidente que ele não agüenta mais também aquilo a que se submete de dentro. (...) É na sua resistência a essas formas vindas de fora, e que se impõem ao dentro para organizá-lo e lhe impor uma ‘alma’, que o corpo exprime uma potência própria.” (Lapoujade, 2002, 84)

O caixeiro e o onceiro são, pois, demissionários da condição humana, cuja insatisfação incide, em primeiro lugar, sobre as relações de trabalho: Samsa, o arrimo da família, não agüenta mais sua vida sacrificada pelo trabalho maçante, pela rotina de viagens que lhe castiga corpo e alma (e cuja alternativa é o irritante trabalho de escritório), e anseia por libertação⁶; o onceiro exprime repetidas vezes seu ódio pelo empregador, responsável direto por sua condenação à solidão dos gerais, ao destino de matar onças que aos poucos se lhe revela absurdo, um anátema:

“Aquele Nhô Nhuão Guede, pai da moça gorda, pior homem que tem: me botou aqui. Falou: ‘Mata as onças todas!’ Me deixou aqui sozinho, eu num, sozinho de não poder falar sem escutar... (...) Só matava onça. Não devia. Onça tão bonita, parente meu.” (Rosa, 1995, 844)

Esses demissionários da condição humana enveredam, pois, numa linha de fuga que os afasta do trabalho alienado e ainda da sexualidade compulsiva, aquela que subtrai o desejo. *Desterritorializam* o amor, para usarmos a expressão de Deleuze e Guatarri⁷. Aqui, não há mais produção sexual possível: o desejo migra para longe do contrato conjugal.⁸ A metamorfose de Gregor

Samsa o faz estéril, e definitivamente celibatário. Resta o amor mais ou menos casto – e cúmplice – pela irmã, com quem sempre nutriu uma “certa intimidade” que incluía segredos partilhados – como o sonho de fazê-la ingressar no conservatório de música – e cujos movimentos acompanha com especial interesse, e o desejo pelo retrato da desconhecida vestida de peles – cuja evidência parece determinar uma mudança fatal no comportamento da enciumada irmã. No conto de Rosa, a topografia do desejo exhibe três pontos cardeais, três marias: a mãe Mar´Iara Maria; a generosa Maria Quirinéia, que mantém acorrentado o marido doido, e recebe visitas sucessivas dos homens da região (“Aquela mulher Maria Quirinéia muito boa, bonita, gosto dela muito, me alembro”) e a onça Maria-Maria. A mãe bugra parece representar um chamado selvagem irresistível, uma lembrança originária determinante para a irrupção da revolta no corpo do onceiro; esse chamado leva o onceiro ao encontro de Maria-Maria, a quem o onceiro descreve assim gostosamente, com deleite erótico:

“A-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher . Ela cheira à flor de pau d’alho na chuva. Ela não é grande demais não. (...) Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outra atrás das orelhinhas... Dentro das orelhas, é branquinho, algodão espuxado. Barriga também. Barriga e por debaixo do pescoço, e no por de dentro das pernas. Eu posso fazer festa, tempão, ela apreceia... Ela lambe minha mão, lambe mimoso, do jeito que elas sabem pra alimpar o sujo de seus filhotes delas;” (Rosa, 1995, 836)

E num rompante de ciúmes: “Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pá! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!” (Rosa, 1995, 836)

Interessante notar como as marias todas se ligam, à medida que se processa a metamorfose do onceiro, que de homem caçador de onça vai se tornando, simetricamente, onça caçadora de homens... Assim, a afirmação de um parentesco autêntico vai fazendo suas vítimas, sucessivamente: Primeiro, o preto Bijibo, entregue à onça não especificada (“Á- hã, preto não era parente meu, não devia de ter querido vir comigo. Levei o preto pra onça”); depois Seo Rioporo, levado à onça Porreteira; em seguida Gugué (“homem bom, mas mesmo bom, nunca me xingou, não”), que alimenta o Papa-Gente, “onção enorme”; Antunias, repasto da amada Maria-Maria, e por fim, os ataques do próprio onceiro/onça a Seu Rauremiro e família, e o relato sobre a morte do preto Tiodoro, seu companheiro de cabana – o que precipita o confronto final entre o onceiro e seu interlocutor.

Após o agrado a Maria-Maria, no entanto, há um interstício: O onceiro sente vontade de ir ter com Maria Quirinéia, sob o pretexto (seria um pretexto?) de pedir um café. Os carinhos da anfitriã, sempre receptiva às visitas masculinas, agradam ao onceiro, até que o desejo da mulher de levá-lo para a esteira, dando prosseguimento aos folguedos, o enche subitamente de

fúria: “Me deu uma raiva grande, tão grande, montão de raiva, eu queria matar Maria Quirinéia, dava pra a onça Tatacica, dava pra as onças todas!” Sempre alguma idiosincrasia humana – a arrogância de um, a gula de outro, a indolência deste, a voracidade desta – fazem eclodir de um momento para o outro uma agressividade selvagem no interior do onceiro (como quando um felino subitamente se lança sobre seu tratador), arrancando-o da forma humana. Mas Maria Quirinéia, à diferença das demais vítimas dessa fúria, consegue frear a metamorfose, e sobrevive. Por quê? O que sabemos é que ela, providencialmente, menciona a ancestral Mar’Iara: “Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?” – é o que basta para amainar o transe do onceiro, e cancelar o assassinio. O onceiro então propõe como solução (não seria uma terna concessão?) levá-los – ela e o marido desvairado – para longe dali, e os acompanha até a Vereda da Conceição.

O tornar-se animal aparece, portanto, como uma linha de fuga, uma liberação de intensidades. Essa liberação, no entanto, não significa uma superação do sofrimento, e parece mesmo incompatível com a longevidade. Não é assim? Samsa, tornado inseto, vê-se enfraquecido pela maçã edipiana que lhe atira o pai furioso (e que se aloja em seu corpo, e nele apodrece, gerando uma ferida que não se fecha), e partir de então vai sendo progressivamente esquecido, abandonado pela família que contagiara com sua metamorfose, até encontrar a morte – o que faz com resignação e até serenidade. Para Deleuze e Guatarri: “a metamorfose de Gregor é a história de uma reedipianização que o leva à morte, que faz de seu tornar-se animal um tornar-se morte” (Deleuze & Guatarri, 1977, 55).

Não é outro o destino do sobrinho do Iaretê⁹: Sua narrativa culmina com um conflito entre ele e o hóspede/interlocutor, em que este saca o revólver que mantivera providencialmente engatilhado, enquanto o onceiro dá mostras de atravessar a temível transformação que descrevera: “Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio...” E ainda: “Nhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh...”. O texto não apresenta o desenlace, restando assim a dúvida sobre quem teria levado a pior no confronto. Imaginamos, considerando a desigualdade de condições entre os contendores, e o que é entredito pelo onceiro (“faz isso comigo, não, me mata não...”, “cê me arrrhoû...”), que este tenha sido atingido por um tiro fatal ao precipitar-se sobre o assustadíssimo interlocutor. De qualquer forma, sua sobrevivência neste episódio não alteraria a coincidência – evidentemente fatal – entre o tornar-se animal e o tornar-se morte, ou seja, não lhe seria possível, em se tornando onça caçadora de homens, escapar ao destino de tornar-se caça. É o beco sem saída de que falam Deleuze e Guatarri: “O tornar-se animal mostra efetivamente uma saída, traça efetivamente uma linha de fuga, mas que ele é incapaz de seguir ou tomar emprestada.” (Deleuze & Guatarri, 1977, 56)

As maquinarias de Kafka e Rosa, portanto, não nos apresentam um projeto utópico ou uma metáfora redentora – o que pode fazer pensar que falham, que claudicam. Essa ‘falha’ parece-nos, pelo contrário, aspecto

fundamental de seu caráter desfigurador, desestabilizador de formas estabelecidas. Como explica Evelyne Grossman:

“À l’encontre des idées reçues qui assimilent éducation et repérage des formes, apprentissage des modèles et de rôles, adhésion aux moules et empreintes, la défiguration est-tout à la fois dé-création et re-création permanente (...) des formes provisoires et fragiles de soi et de l’autre. Non pas, donc, se conformer mais délier, déplacer, jouer, aimer.” (Grossman, 2004, 9)

A desfiguração do tornar-se animal como um caminho do beco. O beco para a liberdade se fazer.



NOTAS

¹ Em diversos textos de Kafka, como *O processo* ou *Um médico da aldeia*, temos a sensação de penetrar na atmosfera de um sonho estranho – e com efeito poderíamos caracterizar sua obra como um todo como noturna, em todo caso pouco iluminada pelo dia. É provável que isso nada tenha de casual, haja vista, por exemplo, o interesse pela matéria onírica e pelas sensações vividas ao deitar, refletido nos diários do autor: "*Durmo, desperto, torno a dormir, torno a despertar...*", "*Noite idêntica, exceto que adormeci mais dolorosamente...*", "*Sonho desta noite, que eu mesmo esta manhã acreditava falto de beleza, exceto por uma pequena cena...*", "*Hoje sonhei com um asno que parecia um galgo*", "*Sonho: o ministério francês; quatro homens sentados em torno de uma mesa*", "*Ontem demorei muito a adormecer*", "*Sonhos: em Berlim, pelas ruas...*".

² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 21.

³ Interessante notar, nos personagens de Disney, a ausência de filiação: temos os sobrinhos do Mickey, os sobrinhos do Zé Carioca ou do Pato Donald – este, por sua vez, sobrinho do milionário Patinhas. Há, por outro lado, namoros: o de Donald com Margarida, o de Mickey com Minnie... Marcos, portanto, não de uma proliferação por contágio – como as defendidas por Deleuze e Guattari em suas lembranças de feiticeiro –, mas antes, assim nos parece, de uma omissão da produção sexual.

⁴ E o escritor registra em seu diário, em 21 de outubro de 1913: "Penso continuamente na barata negra mas não escrevo." (Kafka, 1964, 254)

⁵ Não é algo muito diferente o que temos n'A *metamorfose*, pois, embora esta seja uma narrativa na terceira pessoa, é patente a identificação entre narrador e protagonista, sobretudo porque o texto se ocupa fundamentalmente daquilo que é percebido, sentido e pensado por Gregor Samsa. Assim, por exemplo, na cena da primeira visita da mãe ao quarto do novo Gregor, a irmã entra primeiro, e Gregor corre para debaixo do sofá, tomando ainda o cuidado de cobrir-se com um lençol, "renunciando ao prazer de ver a mãe". Em seguida, a irmã convida a mãe a entrar, "*certamente* guiando-a pela mão". Ou seja, o narrador abandona claramente o que seria uma posição de onisciência, limitando-se a expressar uma convicção, como se estivesse no lugar de Gregor. O fato de a narrativa prosseguir após a morte de Gregor não nos parece contradizer esse mecanismo do narrador-protagonista, pois a reconstituição da harmonia familiar pequeno-burguesa poderia perfeitamente ser antecipada pela imaginação do homem-inseto (da mesma forma como, na *Carta ao Pai*, Kafka prescinde da resposta do interlocutor à missiva afinal

jamais entregue: ele mesmo a imagina, com uma espécie de lucidez alucinada).

⁶ “ ‘Oh meu Deus’, pensou, ‘que trabalho tão cansativo escolhi! Viajar dia sim, dia não. É um trabalho muito mais irritante do que o trabalho do escritório propriamente dito (...)’ (...) Bem, ainda há uma esperança; depois de ter economizado o que os meus pais lhe devem [ao patrão] –o que deve levar outros cinco ou seis anos- faça-o, com certeza [pedir demissão]. Nessa altura libertar-me-ei completamente.” (Kafka, 1988, 6)

⁷ “Desterritorializar o amor. Substituir o contrato conjugal tão temido por um pacto diabólico.” (Deleuze & Guatarri, 1977, 44)

⁸ Algo que, em nosso entender, é recorrente nas obras dos autores em tela. Pensemos, por exemplo, no amor de Riobaldo e Diadorim, no *Grande Sertão*, e na recorrência, na obra de Kafka (veja-se, por exemplo, *O castelo*, *O processo*, e *Um médico de aldeia*), de relações furtivas entre patrões e empregadas, e sobretudo estupros – além da presença do desejo incestuoso. A esse respeito, lembramos a observação de Evelyne Grossman (que, no caso, referia-se a Artaud, Beckett e Michaux): “C’est ce que nous enseignent ces écritures modernes réputées difficiles: leur lecture, en ce sens, est un apprentissage de la déliaison amoureuse, de la déconstruction du narcissisme.” (Grossman, 2004, 9)

⁹ O qual, pelo que vimos no episódio com Maria Quirinéia, tampouco parece haver-se libertado em definitivo da teia edipiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **Kafka – Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro, Imago: 1977.
- _____. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration (Artaud – Beckett – Michaux)**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Santiago: Editora América do Sul LDA, 1988.
- _____. **Diários**. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964.
- LAPOUJADE, David. "O corpo que não agüenta mais", In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- ROSA, Guimarães. **Ficção completa Vol. II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

