

Da crítica à clínica: a política em Kafka por Deleuze e Guattari

Josimara Wikboldt Schwantz¹

Gustavo de Oliveira Nunes²

Ana Paula Freitas Margarites³

Resumo: Diante da questão: como funciona a política em Kafka?, tentamos demonstrar que os procedimentos literários kafkianos atestam uma política. A metodologia se deu a partir do estudo do livro *Kafka: por uma literatura menor* de Deleuze e Guattari, conectado a conceitos ali dispostos e articulados em diferentes matérias expressivas que auxiliassem na compreensão do problema. Temos o entendimento de que, para além de uma crítica, há uma clínica em Kafka, desde uma experimentação com a escrita. O resultado desta experiência é a constituição de uma máquina de expressão composta por cartas, novelas e romances. Cada gênero apresenta um procedimento político, desencadeado no encontro entre personagens e situações que tentam lhes colapsar a vitalidade. Destes encontros entendemos que emerge uma literatura menor, funcionando como exercício de forças. Isso faz de Kafka um autor que professa um mundo por meio da maquinaria literária que adianta seu funcionamento através da constituição das relações engendradas em diferentes contextos (social, econômico, judiciário), enunciando, coletivamente, um povo subsumido nas engrenagens da máquina social. Da crítica dos filósofos à psicanálise, passa-se à clínica do social, ao evidenciar uma política da experimentação. Assim, os procedimentos do pacto diabólico, do devir-animal e da desmontagem funcionam juntos, dando forma e força a uma literatura menor.

Palavras-chave: Kafka; literatura menor; política.

Abstract: Faced with the question: how does politics work in Kafka?, we try to demonstrate that Kafka's literary procedures attest to a politics. The methodology was based on the study of the book *Kafka: toward a minor literature* written by Deleuze and Guattari, connected to concepts there arranged and articulated in different expressive subjects that could help us to comprehend our problem. We state the position that, aside from a critique, there is also a clinic in Kafka, from an experimentation with writing. The result of this experience is the constitution of an expression machine composed by letters, novellas and novels. Each genre presents a political procedure, triggered by the encounter between characters and situations that try to collapse their vitality. From these encounters, we understand that a minor literature emerges, functioning as an exercise of forces. This makes Kafka an author who professes a world through a literary machinery that anticipates its functioning by the constitution of relations engendered in different contexts (social, economic, judicial), enunciating, collectively, a people subsumed in the gears of a social machine. From the philosophers' critique of psychoanalysis, we move on to a social clinic by highlighting a politics of experimentation. Thus, the procedures of the diabolical pact, of animal becoming and of disassembly work together, giving form and strength to a minor literature.

¹ Pedagoga. Doutora em Educação. Professora na área de Fundamentos Psicológicos da Educação, atuando na Faculdade de Educação da UFPel. E-mail: josiwikboldt@hotmail.com.

² Arquiteto e urbanista (UFPel). Mestre em educação na linha de história e filosofia da educação (UFPel). Doutorando em planejamento urbano e regional (UFRGS). E-mail: gustavohnunes@msn.com.

³ Professora no curso de Design no IFSUL, Mestra em Educação e Doutoranda em Educação pela UFPel. E-mail: anamargarites@gmail.com.

Keywords: Kafka; minor literature; politics.

Introdução

O objetivo deste texto é levantar, a partir do livro *Kafka: por uma literatura menor*, alguns procedimentos da obra de Kafka apontados por Deleuze e Guattari (2015) que atestam uma política do autor. Diferente de uma resenha, este trabalho assume um tom de ensaio, ancorado no estudo de algumas das obras de Kafka (1991, 1994, 2011, 2013, 2021), bem como escritos de Deleuze (1997, 2013) e de Deleuze e Guattari (2011, 2012a, 2015). Justifica-se pela importância que a obra do escritor tcheco possui na filosofia deleuzo-guattariana, posto que leva os autores a traçar um percurso que vai da crítica à clínica (DELEUZE, 1997).

Tal movimento teria contribuído aos filósofos na reorientação de seu pensamento, transformando sua relação com a psicanálise e investindo na criação de conceitos junto e a partir da arte⁴. Assim, a pergunta que dispara o texto é: em uma perspectiva deleuzo-guattariana, como funciona a política em Kafka?

Do percurso pelas obras filosóficas e literárias, chega-se ao entendimento de que há uma clínica em Kafka a partir de uma experimentação com a escrita. O resultado desta experiência é a constituição de uma máquina (de expressão) literária de Kafka, composta por novelas, cartas e romances. Cada um dos gêneros empreendidos pelo autor põe a funcionar um procedimento político, desencadeado no encontro entre o personagem kafkiano e as situações que tentam lhe colapsar as forças. Nas cartas, o procedimento político é o pacto diabólico, condição necessária para que o autor continue a escrever; nas novelas, é o devir-animal, que se configura como fuga frente aos impasses da história; nos romances, por fim, são os agenciamentos maquínicos que operam uma desmontagem do social ao se tornarem visíveis.

Da crítica à clínica

O livro *Kafka: por uma literatura menor* encontra-se entre duas outras importantes obras filosóficas de Deleuze e Guattari. Antes dele, está *O Anti-Édipo*, primeiro tomo de *Capitalismo e esquizofrenia*, lançado em 1972, que inaugura a crítica

4 Tal enunciado é válido quando se considera a obra de Deleuze junto à Guattari. Antes da parceria, Deleuze já havia estabelecido a relação entre filosofia e literatura ao menos em dois livros: *Proust e os signos* (1964) e *Apresentação de Sacher-Masoch* (1967).

ao decalque psicanalítico. Posteriormente, em 1980, foi publicado *Mil Platôs*, segundo tomo de *Capitalismo e esquizofrenia*, em que a postura denunciativa à psicanálise é minimizada e o procedimento de criação junto à arte é experimentado em toda sua potência. Entre ambas, o livro acerca de Kafka faz a travessia, reconduzindo o pensamento filosófico da crítica à experimentação. Tal afirmação é reforçada por Dosse que, ao escrever as biografias cruzadas de Deleuze e Guattari e tecer um comentário ao livro sobre Kafka dos filósofos, coloca que

O acontecimento dessa publicação não está ligado tanto à leitura muito original e renovadora de uma obra literária pela qual ambos têm grande apreço. É sobretudo a ocasião de experimentar conceitos-chave que em seguida poderão desdobrar e desenvolver em *Mil Platôs*. Por esse novo livro, Deleuze e Guattari passam também da postura crítica, denunciativa, que é a do *Anti-Édipo* em face da psicanálise, para uma posição afirmativa, a de seu próprio procedimento, singular, testando-a no confronto com uma grande obra literária.⁵

Mas de que maneira Kafka influencia os autores a realizarem tal movimento? Segundo eles, Kafka ultrapassa o tradicional Édipo psicanalítico, conectando-o ao social. Antes disso, ainda em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari (2011) colocavam-se a pensar sobre o lugar que o Complexo de Édipo ocupa na constituição do discurso psicanalítico. Para os autores, o dogma edipiano seria um esforço que a psicanálise empreende em favor da criação de “um tipo de símbolo católico universal”⁶. Ao ser utilizado como estrutura fundante da subjetividade, tal dogma permite também analisar os casos que parecem escapar dele. A triangulação pai-mãe-filho é vista, pela lente psicanalítica, como o conjunto social determinante das neuroses, estruturação comum à maioria dos indivíduos.

Ao ser colocado em funcionamento pela teoria psicanalítica, Édipo acaba por determinar o inconsciente como um campo representativo que afirma um entendimento do desejo como falta. Porém, para os autores, Édipo não se refere a uma estrutura fundante, mas sim a uma formação psíquica posterior. É este funcionamento que Deleuze e Guattari (2015) observam na obra de Kafka, onde “não é Édipo que produz a neurose, é a neurose, quer dizer, o desejo já submetido e buscando comunicar sua própria submissão, que produz Édipo”⁷. Assim, no lugar do inconsciente psicanalítico, eles afirmam uma visão produtiva do desejo, que está relacionada a uma lógica maquínica do inconsciente.

5 Dosse, F. Gilles *Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*. p. 202

6 Deleuze, G.; Guattari, F. *O anti-Édipo*. p. 74.

7 Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*. p. 23.

Esse outro movimento do Complexo de Édipo, empreendido por Kafka, sobretudo na *Carta ao Pai* (KAFKA, 2013), estaria distante das comuns “tristes interpretações psicanalíticas”⁸ até então colocadas. O que acontece na *Carta ao Pai* é que o clássico Édipo neurótico, no qual o pai é o culpado pela interdição do desejo do filho, dá lugar a outro. Kafka perdoa o pai pelo seu autoritarismo e agressividade, pois entende que, se ele lhe bloqueou os caminhos, foi “certamente com a boa intenção de que eu devia seguir outro”⁹. O efeito disso é um Édipo muito mais perverso: Kafka confronta a submissão do pai por ter-se conformado a “um poder que não era o seu, (...) traíndo sua origem de judeu tcheco dos campos”¹⁰ ao emigrar para Praga¹¹.

Desta forma, o conjunto pai-mãe-filho é apenas uma das triangulações postas em funcionamento na máquina literária do autor. Kafka transpassa Édipo ao conectar o núcleo familiar aos triângulos judiciais, econômicos, burocráticos e políticos. Desses, a família toma emprestada sua “missão de fazer baixar a cabeça”¹². Segundo Carone (1997), “em última instância, a ficção de Kafka passa pela figura do pai e do tirano para chegar à falta de liberdade objetiva do mundo administrado”¹³. Essas relações são intuídas por Kafka, mesmo quando insiste em acusar o pai:

Certamente esse conjunto não é um fenômeno isolado; sucedia coisa semelhante a uma grande parte dessa geração de transição de judeus que emigraram do campo ainda relativamente religioso para as cidades; era um resultado espontâneo, só que acrescentava à nossa relação, na qual por certo não faltavam atritos, mais um, bastante doloroso. Por outro lado, também aqui você deve, da mesma maneira que eu, acreditar na sua ausência de culpa, mas precisa explicá-la pelo seu modo de ser e pelas relações históricas, e não meramente pelas circunstâncias externas; portanto, não dizer que, por exemplo, teve trabalho e preocupações demais para poder além disso se ocupar dessas questões.¹⁴

Ainda que persista no conflito familiar, o texto de Kafka dá a ver que esse envolvimento familiar é uma “aplicação dos investimentos inconscientes do campo social”¹⁵. Há toda uma questão político-histórica que diz respeito à população judaica no interior do então Império Austro-Húngaro que atravessa o texto. Este impasse kafkiano se repete em produções contemporâneas, como na série *Small Axe* (RED, 2020). Num dos

⁸ Ibidem, p. 21.

⁹ Kafka, F. *Carta ao pai*, p. 7.

¹⁰ Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 25.

¹¹ O pai de Franz Kafka, Hermann Kafka (1852-1931), nasceu em Osek, uma vila tcheca com uma grande população judaica localizada no sudeste da Boêmia. Hermann emigrou para Praga antes de casar-se com Julie, a mãe de Franz, e lá estabeleceu-se como comerciante.

¹² Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 25.

¹³ Carone, M. *Uma carta notável*, p. 78.

¹⁴ Kafka, F. *Carta ao pai*, p. 24.

¹⁵ Deleuze, G.; Guattari, F. *O anti-Édipo*, p. 365.

episódios, o personagem principal, Leroy Logan, jovem policial em formação, pergunta-se por que o pai (jamaicano) se esforçou tanto em integrar sua família à comunidade britânica, para a seguir menosprezar as tentativas do filho em compor a força policial da cidade de Londres. Da mesma forma que Kafka e seus irmãos foram alfabetizados em alemão para melhor adaptarem-se à comunidade de Praga, o pai de Leroy quis que os filhos fossem “mais ingleses que os ingleses”, estimulando-os a estabelecer amizade somente com as crianças brancas da vizinhança.

No entanto, a tentativa do pai de integração à comunidade é a todo tempo atravessada pelas questões raciais: em uma cena no início do episódio, ele instrui Leroy a não aceitar tratamento abusivo da polícia; anos mais tarde, ele próprio é covardemente agredido por policiais brancos. Há aí um impasse: por trás das figuras paternas autoritárias, perfilam-se juízes, comissários e burocratas que convidam pais e filhos a se submeterem. Para fugir da submissão transgeracional, Kafka traça linhas de fuga por meio da escrita. Através dela,

ampliar e engordar Édipo, exagerá-lo, fazer dele um uso perverso ou paranóico, é já sair da submissão, reerguer a cabeça, e ver por sobre o ombro do pai o que estava em questão todo o tempo nessa história: (...) A revolta contra o pai é uma comédia, não uma tragédia. Dois anos após a Carta ao pai, Kafka admite que ele próprio se "jogou na insatisfação", e que nela se jogou "com todos os meios que (sua) época e a tradição (lhe) tornavam acessíveis". Eis que Édipo é um desses meios, bastante moderno, tornado corrente no tempo de Freud, permitindo muitos efeitos cômicos. Basta engordá-lo: “É estranho que, praticando a insatisfação sistematicamente, toda comédia possa tornar-se realidade”.¹⁶

Criando outra imagem para a relação entre pai e filho, Kafka experimenta um movimento que vai da crítica a um modo de se relacionar com o pai a uma clínica desta relação, ocorrendo aí o desinvestimento de uma cena representativa já consolidada, evidenciando-se, assim, a comédia apontada por Deleuze e Guattari em *Carta ao Pai*. Para Deleuze e Parnet (1998), a crítica seria como o traçado de um plano de consistência, por meio do qual é possível apreender os fluxos, as partículas e os devires em jogo, porém pertencendo “ainda à representação”¹⁷. Nessa direção, em *Carta ao pai*, Kafka até apreende Édipo como uma instância subjetiva, mas apresenta “através da foto de família, todo um mapa do mundo”¹⁸, indo das formas às forças que as constituem.

A clínica, por sua vez, percorreria as linhas de um plano, mas iria além, traçando-as também. Desbloquearia aquelas que estivessem presas em um impasse ou paralisadas.

¹⁶ Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 24.

¹⁷ *Ibidem*, p. 89.

¹⁸ *Ibidem*, p. 24.

Por meio destas linhas, atravessaria vazios e limiares, acompanhando seu destino (DELEUZE; PARNET, 1998), como Kafka afirma em seu diário no dia 19 de janeiro de 1922: “Não há nada de mau; se você ultrapassou o limiar, está tudo bem. É outro mundo¹⁹”. Neste sentido, Kafka é um clínico: exerce seu ofício em uma experimentação que dá a ver os agenciamentos que lhe atravessam, levando Deleuze e Guattari a afirmarem:

Acreditamos apenas numa política de Kafka, que não é nem imaginária nem simbólica. Acreditamos apenas em uma ou algumas máquinas de Kafka, que não são nem estrutura nem fantasma. Acreditamos apenas em uma experimentação de Kafka, sem interpretação nem significância, mas somente protocolos de experiência.²⁰

Esses protocolos a que os autores se referem e nos quais vislumbram uma política serão aqui explicitados enquanto movimentos que Kafka utiliza para liberar a vida lá onde ela se encontra aprisionada, desmontando os agenciamentos que recaem sobre ela. Assim, a próxima seção retorna à seguinte questão: Como funciona essa política em Kafka?

A clínica, experimentação como política de escrita

Já na primeira frase do livro sobre Kafka, Deleuze e Guattari (2015) colocam a seguinte questão: Como entrar na obra de Kafka? E a resposta, que atesta certa dificuldade, afirma que a obra é um rizoma²¹, uma toca, onde entradas e saídas são múltiplas. Tal princípio de entradas múltiplas impediria “a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, à experimentação”²². Assim, essa nova forma de escrever dependeria de um novo tipo de experiência que, no campo da literatura, é atravessada pela política.

¹⁹ Kafka, F. *Diários (1909 – 1923)*, p. 520.

²⁰ *Ibidem*, p. 16.

²¹ Ainda que apareça logo no início do primeiro capítulo de *Kafka: por uma literatura menor*, o conceito de rizoma será melhor desenvolvido por Deleuze e Guattari no Platô 1 do livro *Mil Platôs*. Nele, os autores discorrem da temática dos livros, da problemática da escrita, de seu processo de criação e da maneira pela qual *O Anti-Édipo* foi escrito. Diferenciam três tipos de livros: raiz, radícula e rizoma. Enumeram alguns princípios do rizoma: conexão e heterogeneidade; multiplicidade; ruptura assignificante e cartografia. Os autores defendem uma filosofia criadora de conceitos. Trata-se de pensar amparado no processo de criação. Não estão preocupados com significações nem identidade, mas sim na produção da diferença dentro das estruturas significantes, dando a ver o que vaza em uma determinada estrutura. O conceito de rizoma é uma imagem desse vazamento que produz novos agenciamentos e que demonstra o funcionamento de um processo de criação, destituindo a ordem pautada em modelos, preso em um eixo genético ou uma estrutura, possibilitando ao “objeto” da criação ramificar-se e conectar-se a qualquer outro ponto de referência.

²² *Ibidem*, p. 10.

Esse atravessamento da literatura pela política recairia em uma experimentação cuja consequência é a constituição de novos modos de vida, em que os impasses, que antes bloqueavam o desejo, são desarticulados. Por isso, há uma direção clínica anti-psicanalítica na obra de ambos pensadores que se propõe a “substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação”²³. Na tentativa de perseverar em sua existência, uma vida cria múltiplas relações e se expande ao experimentar, à maneira da imagem do rizoma. Por isso, até mesmo o impasse contribui para sua expansão, posto que sem ele não haveria a necessidade de um novo registro de experiência.

Tal movimento, na teoria deleuzo-guattariana, produz linhas de fuga do desejo. Este conceito, que mais tarde será explorado em *Mil Platôs*, já aparece no texto acerca de Kafka para dizer de uma maneira de funcionamento de um território existencial²⁴ que, na contingência de um encontro, desterritorializa-se e foge através desta linha. Agindo como um fluxo, a linha de fuga é um chamado, uma possibilidade ou uma saída para uma vida que se encontra despontualizada, tendo perdido sua vitalidade. Ela anuncia, ao surgir, a existência de um outro território se constituindo. Por isso, “devemos inventar nossas linhas de fuga, se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida”²⁵. Libera-se, assim, aquele que as traça “das cadeias da existência cotidiana”²⁶.

Essa experimentação intensiva aparece em novelas como *Um relatório para a academia* (KAFKA, 2011); *A metamorfose* (KAFKA, 1994); *Investigações de um cão* (KAFKA, 2018), *Josefina, a cantora, ou o povo dos camundongos* (KAFKA, 2018), entre outras. Nelas, há um movimento de desterritorialização absoluta. Ultrapassa-se um limiar, num acontecimento que produz diferenças individuais e coletivas.

Para citar apenas um exemplo, presente na primeira novela mencionada, Kafka (2011) narra a transformação pela qual passou Pedro, o Vermelho. De macaco, tornou-se humano. Tudo inicia com sua captura à margem de um rio, quando, ao beber água, é acertado por dois tiros e levado da sua terra natal dentro de um navio. Na embarcação,

²³ Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil platôs*, vol. 3, p. 13.

²⁴ O conceito de território existencial adotado neste artigo atende à compreensão filosófica pautada na ideia de subjetividade para Guattari (2006), entendida enquanto um processo de produção do qual participam diferentes componentes, colocados em rede desde os encontros que o ser estabelece, e que configuram um mapa cartográfico que é antes geográfico que histórico. Tais encontros singularizam-no, fazendo-o resistir frente às tentativas de padronização. Da mesma forma, Deleuze e Guattari (2012b) tratam do território existencial como parte do conceito de ritornelo, que abarca movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização que modificam formas de expressão e de conteúdo de um determinado agenciamento.

²⁵ *Ibidem*, p. 83.

²⁶ Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 15.

preso em uma jaula, Pedro traça planos de fuga. O primeiro, prontamente abandonado, é se soltar da prisão e se jogar ao mar. Outro é misturar-se aos demais animais também capturados, mas correndo o risco de ser abraçado e devorado por uma grande serpente venenosa. O terceiro plano, mais viável no que toca à continuação da vida, é imitar os marinheiros, passando-se por um deles.

Assim, logo aprende a fumar, a beber cachaça e a cuspir no chão. Durante uma festa no convés, em meio aos marujos, toma da mesa uma garrafa de pinga, desenrola-a e, num giro rápido, bebe-a gritando: “Alôôô”. Depois, de forma performática, desce a garrafa ao chão sem quebrá-la. A partir daí, tendo desenvolvido a fala, Pedro é levado para um circo, onde aperfeiçoa, com adestradores, a arte de ser gente. Nesse processo, enquanto se “humanizava”, seus professores se tornavam, por sua vez, símios. Tal feito levou Pedro a contratar sempre novos educadores, até atingir o nível médio de educação de um europeu comum.

É dessa forma que relata, posteriormente, sua experiência aos membros da academia científica. Justifica, porém, que não fora por liberdade que escolhera esse percurso de se tornar humano ou, nas palavras de Deleuze e Guattari, que seguira tal linha de fuga. Afirma, ao contrário, que:

“Não, liberdade eu não queria. Apenas uma saída; à direita, à esquerda, para onde quer que fosse; eu não fazia outras exigências (...). Repito: não me atraía imitar os homens; eu imitava porque procurava uma saída, por nenhum outro motivo (...) E eu aprendi, senhores. Ah, aprende-se o que é preciso que se aprenda; aprende-se quando se quer uma saída; aprende-se a qualquer custo”.²⁷

Esse aprender que resiste ao contexto angustiante no qual se encontrava Pedro, preso em uma jaula, Kafka também o empreende, e o faz através da escrita. Frente à dureza da educação da época que, como expressa em seu diário no 19 de junho de 1910, pretendia tornar-lhe uma pessoa diferente daquela que se tornara, arruinando-lhe “um pedaço bonito e bom”²⁸, o escritor opõe a criação. Nas linhas de fuga vividas por seus personagens, estão contidas as linhas do autor, que as traça não por liberdade, mas como necessidade vital, “de forma a manter a cabeça erguida o suficiente para não me afogar”²⁹, como ele mesmo relata.

²⁷ Kafka, F. *Essencial*, p. 117-122.

²⁸ Kafka, F. *Diários (1909 - 1923)*, p. 16.

²⁹ *Ibidem*, p. 35-36.

Essa educação, se interiorizada profundamente, como era a intenção, teria levado todas as suas forças à falência e, talvez, o impedido de ser um criador, um escritor. Todavia, devido à brevidade de sua juventude — sendo esta a época que a educação faz seus estragos, segundo pontua o autor (KAFKA, 2021) — Kafka conservara forças para si mesmo, e essas o impulsionaram a escrever, liberando-o das amarras sociais. Assim, “escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga”³⁰. Preso ao seu diário, Kafka afirma: “Não vou mais abandonar meu diário. É a ele que preciso me agarrar, porque é só onde posso fazê-lo. Gostaria muito de explicar a felicidade que, como acontece agora, trago em mim de tempos em tempos”³¹.

Por ser escritor e produzir experiências com o pensamento através da escrita, Kafka torna-se um homem experimental e político. Na concepção filosófica de Deleuze e Guattari, “a política é uma experimentação ativa”³² e acontece quando se vive o movimento de uma linha de fuga. Isso porque “todas as nossas verdadeiras mudanças passam em outra parte, uma outra política, outro tempo, outra individuação”³³.

Kafka resiste, dessa forma, a tudo que tenta colapsar a vida, introduzindo-lhe o juízo e a significação ordinária do mundo, como a sua educação, mas também seu trabalho burocrático em uma empresa de seguros. Ao experimentar, cria saídas para seus impasses, que não são apenas individuais, mas também coletivos. Devido a isso, “de uma ponta à outra é um autor político, advinho do mundo futuro”³⁴ que expõe este mundo no decorrer da sua criação, constituindo uma verdadeira máquina literária.

A máquina de expressão: a política nas cartas, novelas e romances

Entre os gêneros de escrita praticados por Kafka, os três sobre os quais Deleuze e Guattari (2015) se detém — cartas, novelas e romances — constituem, para os autores, uma máquina³⁵ literária. Esta, “capaz de desorganizar suas próprias formas”³⁶ de

³⁰ Deleuze, G. *Conversações* (1972 - 1990), p. 180.

³¹ Kafka, F. *Diários* (1909 - 1923), p. 34.

³² Deleuze, G.; Parnet, C. *Diálogos*. p. 159.

³³ *Ibidem*, p. 146.

³⁴ Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 77.

³⁵ Para Deleuze e Guattari (2011), a realidade é um fluxo do qual só é possível apreender partes, sendo estas nomeadas de máquinas. Por isso, “há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 11). Assim, não há qualquer distinção entre máquinas biológicas, humanas, mecânicas, eletrônicas, sociais ou institucionais. Tais máquinas não se definem por qualquer caráter essencial, mas simplesmente porque produzem, funcionam, emitem e cortam fluxos.

³⁶ Deleuze, G; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 57.

conteúdo e de expressão, produz uma matéria intensa que só é enunciada e concebida depois³⁷, num modo de constituição que coloca em funcionamento uma literatura fragmentada, composta por diferentes engrenagens.

Cada gênero corresponde, nesse sentido, a uma parte da máquina. Cada parte da máquina, por sua vez, exerce uma função, traz à tona uma intensidade, responde a uma paixão e está em contato com o meio social. Por isso, as estratégias criadas por Kafka para dar continuidade ao seu fluxo de escrita são consideradas por Deleuze e Guattari (2015) como procedimentos políticos. Considera-se a hipótese de que, nas cartas, o procedimento em questão é o pacto diabólico; nas novelas, o devir-animal e, por fim, nos romances, tem-se a expressão dos agenciamentos maquínicos de enunciação.

As cartas e o procedimento do pacto diabólico: a política do medo

No decorrer da sua vida, Kafka escreve diversas cartas - a Milena, a Felice, a Max, ao Pai. Muitas delas, como essa última, não foram sequer enviadas. Na interpretação de Deleuze e Guattari, o autor utiliza-se das cartas para criar um pacto diabólico entre si mesmo e seus destinatários, sendo esse pacto o procedimento político aí engendrado. Assim, movimenta forças que o impelem à criação, posto que as “cartas devem lhe trazer sangue, e o sangue dar-lhe a força de criar. Ele não busca inspiração feminina ou proteção materna, mas uma força física para escrever”³⁸.

A escritura epistolar é exigente para com o destinatário. Kafka demanda que Felice, com quem manteve um relacionamento à distância, comunicando-se por correspondências, escreva-lhe uma vez por semana, duas vezes ao dia, em pequenas doses homeopáticas de escrita. Felice consente com os pedidos, alimentando o fluxo infinito de trabalho de Kafka sem ao menos saber sua real intenção: a fonte nutritiva é o escrever, sua inspiração, o motor da máquina. Kafka vive pela escrita, necessitando, todavia, dessa fonte alimentar. Felice é sua condição e também o seu limite.

As cartas funcionam não para aproximar os amantes, mas para mantê-los à distância, porque essa distância seria a condição indispensável para que a literatura

³⁷ Uma das características da literatura kafkiana, classificada por Deleuze e Guattari (2015) como literatura menor, é que diferente de uma literatura maior que encontra primeiro a forma de conteúdo (o enredo, a história, a ideia) para depois dar a forma de expressão que melhor lhe convém, no trabalho de Kafka o conteúdo só é visível após a enunciação, ou seja, há uma experimentação em que o autor não sabe de antemão o destino da história tampouco de seus personagens. Neste sentido, a forma de expressão tem o primado sobre o conteúdo. Ela lhe arrasta e só o torna visível no final.

³⁸ Deleuze, G; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 59-60.

pudesse acontecer (CANETTI, 1988). Contudo, por medo de ser pego nesse jogo perverso e isso causar uma paralisia em seu fluxo de escrita, configurando-se aí a tonalidade afetiva antes mencionada, ele interrompe-o. Sobre isso, Deleuze e Guattari afirmam que,

Ele, para quem as cartas eram uma peça indispensável, uma instigação positiva (não negativa) para escrever plenamente, encontra-se sem vontade de escrever, todos os membros rompidos pela armadilha que quase se fechou. A fórmula diabólica em toda a sua inocência não bastou.³⁹

O medo torna-se um método nesta composição literária, na medida em que interrompe o fluxo, até então considerado infinito, da escrita de cartas. Mas funciona também como uma intensidade afetiva ou um *afecto*, ao produzir uma sensação corporal que paralisa o escritor. O medo ressoa na sua subjetividade e é, ao mesmo tempo, barreira impeditiva para continuar o sanguinário exercício de escrita. Ele é, também, prudência, que o leva a outro modo de funcionamento da máquina, sem comprometer, no entanto, sua arte.

A afirmação do medo, neste caso, torna-se uma atitude política, pois a barreira que o impede de escrever (o medo de ser pego nesse pacto), possibilita-o experimentar novas oportunidades de manter a máquina literária ativa. O perigo que Kafka vê no pacto diabólico não é de se sentir culpado por iludir Felice ao casamento, por exemplo. O que lhe preocupa é o impasse que isso causa em seu processo literário e criativo, “o fechamento de toda saída, a toca entupida por todo lado”⁴⁰. A prudência necessária à política atua aí como um mecanismo para evitar a linha de morte criativa: a saída, neste caso, foi substituir o pacto pela política de fuga do devir-animal presente nas novelas, que proporcionará novo mecanismo de criação.

As novelas e o procedimento do devir-animal: a política da fuga

Se com seu livro sobre Kafka Deleuze e Guattari (2015) modificam sua postura crítica à psicanálise, fazem-no porque veem na literatura kafkiana outra experiência com Édipo. Exagerando-o, Kafka dá a ver todos os triângulos sociais que lhe ultrapassam e que o convidam, assim como convidavam seu pai, a baixar a cabeça.

³⁹ Ibidem, p. 65.

⁴⁰ Ibidem, p. 64.

A saída deste impasse, na leitura deleuzo-guattariana, é o traçado de uma linha de fuga que se constitui como devir-animal. Na novela *A metamorfose* (KAFKA, 1994), Gregor Samsa vivencia um impasse que o leva a uma experiência limite. Emaranhado nas teias burocráticas de seu trabalho, que é condição de sustento para a sua família, o personagem protela a todo momento uma experimentação plena da vida. Porém, a história inicia quando ele experienciar uma intensidade que o faz fugir daquilo que obstrui a sua potência de existir. O devir-inseto torna possível, para o protagonista metamorfoseado, “encontrar uma saída lá onde seu pai não soube encontrá-la”⁴¹.

Trata-se de uma alternativa às reterritorializações pelas quais o pai passa. “Uma saída, e não a liberdade. Uma linha de fuga viva, e não um ataque”⁴². A fuga leva à desassociação de uma cena representacional, produzindo fissuras em todo um agenciamento coletivo que é também político. A metamorfose de Gregor é um exemplo disso: a mudança de estado intensivo do personagem põe a variar um território familiar edipianizado.

Para Deleuze, “escrever é um caso de devir (...), uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido”⁴³, conceituando o devir como um lugar em que as formas se desfazem, onde se atinge uma “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula”⁴⁴. Nesse sentido, multiplicam-se, na obra de Kafka, instantes em que o humano já não é mais humano, perdendo sua forma, como a transformação de Gregor Samsa ou o devir chacal em *Chacais e árabes* (KAFKA, 2018). Mas como funciona este devir?

Para Deleuze e Guattari (2015), os animais na obra de Kafka nunca correspondem a arquétipos e mitos, ainda que esta seja uma leitura e interpretação comumente empreendida com relação à obra do escritor tcheco. Trata-se antes de puro devir: movimentos, vibrações e limiares, que também não dizem respeito a relações de semelhança entre animal e humano. O devir-animal apresenta-se como um mapa de intensidades, como um movimento de vir a ser outra coisa que não o que se pensa que se é. “É um conjunto de estados, todos distintos uns dos outros, enxertados sobre o homem enquanto ele busca uma saída”⁴⁵ ao transpor limiares, ampliando-lhe as forças.

⁴¹ Ibidem, p. 28.

⁴² Ibidem, p. 68.

⁴³ Deleuze, G. *Crítica e clínica*, p. 11.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 69.

Uma relação possível com esta afirmação é vista na cena do filme *O regresso* (2016) em que um corpo faminto e friorento do personagem principal busca alimento e calor, ao modo animal, espreitando qualquer perigo num território que não é o seu. Sua voz, seu andar e seu comer transpõem o limite do humano, para encontrar uma saída por onde possa se salvar. Assim como em *Amante da algazarra*, de Waly Salomão, em que um estado de sensação se apossa de um corpo e o transforma: “Não sou eu quem dá coices ferradurados no ar. É esta estranha criatura que fez de mim o seu encosto. É ela!!! Todo mundo sabe, sou uma lisa flor de pessoa, sem espinho de roseira, nem áspera lixa de flor de figueira”⁴⁶.

Os personagens kafkianos, na sua excentricidade, misturam-se nesse amálgama de estados físicos e de sensações no decorrer da história. À maneira de suas criaturas, Kafka é considerado um escritor que experimenta devires, ou seja, segue as linhas de fuga até atingir zonas de indiscernibilidade entre si e o outro, como quando ele escreve:

Tenho um animal peculiar, meio gatinho, meio cordeiro [...]. Por vezes, as crianças trazem gatos, uma vez até trouxeram dois cordeiros; mas, ao contrário das suas expectativas, não houve cenas de reconhecimento, os animais olharam-se com toda a calma nos seus olhos de animais e parecem que aceitaram reciprocamente as suas existências mútuas como facto divino.⁴⁷

Em seu diário, expressa também esse amálgama ao observar um artista desenhando: “Enquanto desenha e observa, Szafranski, discípulo de Bernhard, faz caretas relacionadas àquilo que está desenhando. Isso me lembra que também eu tenho grande capacidade de me metamorfosear, o que ninguém nota”⁴⁸.

Através da escrita, o autor cessa “de ser homem para devir macaco, ou coleóptero, ou cão, ou camundongo, devir-animal”⁴⁹. Expressa, então, uma política do devir, que desinveste dos significantes já dados socialmente para liberar a vida de suas amarras, ampliando-lhe as forças.

Porém, ao dar um desfecho às novelas, Kafka esgota suas estratégias de criação e não consegue levá-las adiante. É que “as novelas esbarram no sem saída da saída animal, em um impasse da linha de fuga”⁵⁰. Suas histórias apenas intuem os agenciamentos que agem sobre o personagem que devém animal. Resta, então,

⁴⁶ Salomão, W. *Amante da algazarra*, p. 105.

⁴⁷ Kafka, F. *Um cruzamento*, p. 132.

⁴⁸ Kafka, F. *Diários (1909 - 1923)*, p. 66.

⁴⁹ Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 17.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 70.

(...) esta outra coisa não pode ser dita a não ser nos romances, como terceiro componente da máquina de expressão. Pois é simultaneamente que Kafka começa romances (ou tenta desenvolver uma novela em romance) e que ele abandona os devires-animais para substituí-los por um agenciamento mais complexo. Era preciso que as novelas, e seus devires-animais, fossem como que inspirados por esse agenciamento subterrâneo, mas também não tivesse podido fazê-lo funcionar diretamente, e que elas não tenham nem podido trazê-lo à plena luz do dia.⁵¹

Nos escritos de Kafka, os devires-animais resultam invariavelmente na morte ou na reedipianização dos personagens; perante isso, Deleuze e Guattari perguntam: “os animais não seriam ainda formados demais, significantes demais, territorializados demais?”⁵². Não por acaso, Kafka escreveu suas principais narrativas animais imediatamente antes da escrita d’*O Processo*. É nos romances que o autor consegue desmontar as máquinas, dando a ver os agenciamentos nos quais seus personagens encontram-se envolvidos.

Os romances e o procedimento dos agenciamentos maquínicos de enunciação: a política da desmontagem

Se nas novelas havia um indício de máquina, ou seja, o autor dava a entender que era o meio social que arrastava o personagem para uma desterritorialização, isso não fica nítido no enredo, diferentemente dos romances. Neles, a história inicia com o personagem em meio a um agenciamento complexo, já em fase de desterritorialização, como K. em *O Processo*.

O livro em questão inicia da seguinte maneira: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum”⁵³. A partir disso, K. adentra em uma ação jurídica durante a qual em nenhum momento é informado o porquê de estar sendo acusado, demonstrando uma justiça cuja lei nada enuncia. Pelo contrário, são aqueles que a enunciam que determinam o destino do processo, dando a ver aí um poder imanente (DELEUZE; GUATTARI, 2015).

Esses agenciamentos sociais, visibilizados por Kafka, desmontam a mecânica explícita da máquina, encarnando um funcionamento complexo “com peças e engrenagens humanas, efeitos de violência e de desejo inumanos mais fortes que os que

⁵¹ Ibidem, p. 71.

⁵² Ibidem, p. 31.

⁵³ Kafka, F. *O processo*, p. 9.

se obtinham graças aos animais”⁵⁴. Assim, dissolve os personagens frente a uma máquina burocrática, já que “a escrita tem esta dupla função: transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos”⁵⁵. A desmontagem funciona, então, como o próprio procedimento dos romances.

Kafka desmonta tais agenciamentos iniciando o romance já num meio desterritorializado, onde o personagem se encontra perdido em suas referências, necessitando estabelecer um novo contorno subjetivo que lhe permita habitar novamente o mundo. Nessa busca, o personagem se depara com diferentes tipos de instituições, espaços e pessoas, isto é, com diferentes séries, realizando aquilo que Deleuze e Guattari nomeiam como proliferação de séries. Diferentemente das novelas, em que o personagem estava envolto em um território segmentarizado, como é o caso de Gregor vivendo na casa dos pais, em *O Processo*, Josef K. supostamente não possui mais sua família na convivência. Reside em uma pensão — ambiente doméstico mais desterritorializado que um lar — e o cenário do restante do romance são as repartições jurídicas e bancárias que proliferam pela cidade. É nelas que o personagem se perde ao tentar resolver o seu processo, envolvendo-se numa maquinaria demasiadamente humana e burocratizada. Porém, o que é possível apreender a partir da experimentação do personagem?

Fazendo transformar os triângulos ao ilimitado, fazendo proliferar os duplos ao indefinido, Kafka abre para si um campo de imanência que vai funcionar como uma desmontagem, uma análise, um prognóstico das forças e das correntes sociais, das potências que à sua época ainda não fazem mais que bater à porta - a literatura só tem sentido se a máquina de expressão precede e arrasta os conteúdos.⁵⁶

A desmontagem operada por Kafka é feita a partir de uma imensa proliferação de segmentos que se avizinham em função dos acontecimentos na vida dos personagens: policiais, advogados, juízes, entre outros, que funcionam como engrenagens em um agenciamento da justiça. Quando Josef K. descobre que os livros da lei consultados pelo juiz são na realidade livros obscenos, ele diz: “São estes os códigos de lei estudados aqui. É por homens assim que devo ser julgado”⁵⁷. O que lhe surpreende não é a falsidade da justiça, mas sua condição desejante: tudo é desejo, “toda linha é desejo, tanto naqueles

⁵⁴ Deleuze, G; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 74.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁷ Kafka, F. *O processo*, p. 56.

que dispõem de um poder e reprimem, quanto nos acusados que sofrem o poder e a repressão”⁵⁸.

Ao realizar este desmonte por intermédio da escrita literária, Kafka dá a ver o funcionamento dos agenciamentos sociais. O autor enxerga a justiça operando não por meio de uma lei transcendente, mas a partir da imanência, no aqui e agora do próprio desejo, como demonstra o trecho do romance em questão:

O homem do campo apenas chega à lei; o porteiro já está lá. Foi incumbido pela lei de realizar um serviço; duvidar da sua dignidade seria o mesmo que duvidar da lei. – Não concordo com essa opinião – disse K., balançando a cabeça. – Pois se se adere a ela, é preciso considerar como verdade tudo o que o porteiro diz. Que isso, porém, não é possível, você mesmo fundamentou pormenorizadamente. – Não – disse o sacerdote. – Não é preciso considerar tudo como verdade, é preciso apenas considerá-lo necessário. – Opinião desoladora – disse K. – A mentira se converte em ordem universal.⁵⁹

Relacionamos tal trecho à cena musical *Gee, Officer Krupke!* no filme *West Side Story* (1961). Neste trecho do filme, os *Jets*, gangue que protagoniza o principal conflito da história, faz troça do policial Krupke, que procura o tempo todo razões para enquadrá-los. Alternando-se jocosamente nos papéis de policial, assistente social, juiz e analista, os jovens ouvem de um dos integrantes da gangue os motivos que os levaram à delinquência: “Nossas mães são drogadas / nossos pais são bêbados / Puxa vida, naturalmente nos tornamos punks!”⁶⁰

A seguir, cada uma das instituições enuncia uma sentença ou diagnóstico, que nada faz além de encaminhar o jovem à instituição contígua, ou seja, à próxima série. A cada verso é colocado um novo diagnóstico que o direciona novamente.

Policial Krupke, você é realmente um careta
Esse menino não precisa de juiz, precisa dos cuidados de um analista!
É apenas sua neurose que deve ser contida
Ele está psicologicamente perturbado!⁶¹

A cena do filme acelera a segmentaridade, que inclusive poderia se estender indefinidamente, posto que tantas outras instituições (segmentos contíguos que se tornam engrenagens de um agenciamento da justiça) para além da polícia, do judiciário,

⁵⁸ Deleuze, G; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 103.

⁵⁹ Kafka, F. *O processo*, p. 269.

⁶⁰ Tradução nossa para *Our mothers all are junkies / Our fathers all are drunks / Golly Moses, natcherly we're punks!*

⁶¹ Tradução nossa para *Officer Krupke, you're really a square / This boy don't need a judge, he needs an analyst's care! / It's just his neurosis that oughta be curbed / He's psychologic'ly disturbed!*

da psicologia, da assistência social, da escola, poderiam somar-se a este esforço corretivo. Quanto aos jovens delinquentes, eles são o próprio papel que passa pela máquina: deixam-se enquadrar por que esta é sua maneira de, “na falta de coisa melhor, ser material tratado por essas engrenagens, material que é ainda uma engrenagem à sua maneira”⁶². Colocam-se, assim, como parte desse agenciamento social ao aceitarem de bom grado os diagnósticos a eles impostos pelos diferentes segmentos.

Considerações finais

Ao longo do livro escrito sobre Kafka, Deleuze e Guattari parecem querer derrubar muitas das críticas feitas ao autor, apresentando-o como um escritor alegre, cômico, que está positivamente engajado no mundo em que vive. Pelas mãos dos filósofos, ele torna-se um escritor político que professa um novo modo de ver as coisas. A máquina literária funciona não como um espelho que reflete o mundo, mas como um relógio que lhe adianta.

Por vislumbrar partículas ínfimas daquilo que está por vir, mas que ainda não está estratificado no universo de representações usuais, Deleuze e Guattari caracterizam seu trabalho como uma literatura menor. Ela atua ao desterritorializar a língua ordinária, estabelecendo uma imediata e íntima conexão entre o individual e o político. É também uma forma de literatura em que as relações são expressas em termos e valores coletivos, considerando suas necessidades e adversidades. Não existem sujeitos na literatura menor, mas apenas agenciamentos coletivos de enunciação.

A política, portanto, funciona por meio dessa maquinaria literária que enuncia coletivamente uma comunidade cujas condições ainda não estão dadas. Cria um estilo, uma língua estrangeira na própria língua, levando-a até seu limite, pois escrever é tornar-se qualquer coisa que não um escritor, em devir. É constituir uma passagem, abrir um sulco, construir tocas da vida pela linguagem e, dessa maneira, evocar um povo e uma política revolucionária. A escrita literária e o estudo aqui empreendido apresentam-se como essa força de reexistência. Funcionam como política que prolifera agenciamentos coletivos ao enunciar uma saída e um desejo enquanto máquina, que expressa intensidades subjetivas desse coletivo.

⁶² Deleuze, G; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 104.

Da crítica de Deleuze e Guattari à psicanálise, passa-se à clínica do social que os autores encontram na literatura de Kafka, evidenciando-se uma política da experimentação. Nesse movimento, são enfrentados e desmontados agenciamentos engessados no impasse do desejo e de sua suposta condição enquanto falta. Assim, os procedimentos do pacto diabólico, do devir-animal e da desmontagem funcionam juntos, dando forma e força a uma literatura menor.

Referências bibliográficas

- CANETTI, E. *O outro processo: as cartas de Kafka a Felice*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- CARONE, M. Uma carta notável. In: KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997. p. 77-83.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Perbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Conversações (1972 - 1990)*. Tradução de Peter Pál Perbart. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra et al. São Paulo: Ed. 34, 2012a.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbert e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2012b.
- _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.
- DOSSE, F. *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*. Tradução de Maria Carolina dos Santos Rocha. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.
- KAFKA, F. *Um artista da fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- _____. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Essencial*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics / Cia das Letras, 2011.
- _____. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. “Um cruzamento”. In: KAFKA, Franz. *Bestiário de Kafka*. Antologia de textos selecionados e organizados por Álvaro Gonçalves. Tradução de J. Born, et al. Lisboa: Bertrand Editora, 2016. pp. 130-133.
- _____. *Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias*. Tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- _____. *Diários (1909 - 1923)*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.
- O REGRESSO. Direção: Alejandro G. Iñárritu. Produção de Arnon Milchan et al. EUA: 20th Century Fox, 2015. 1 DVD (156 min.).
- RED, White and Blue (Temporada 1, ep. 3). Small Axe [Seriado]. Direção de Steve McQueen. Produção de Anita Overland et al. Reino Unido: BBC, 2020. 1 DVD (80 min.).
- SALOMÃO, W. Amante da algazarra. In: SALOMÃO, Waly. *O mel do melhor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 105.
- WEST Side Story. Direção: Jerome Robbins e Robert Wise. Produção de Robert Wise. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc., 1961. 1 DVD (156 min.).

Recebido em 22/07/2022

Aprovado em 13/01/2023