

## DEVIR-PIGMEIA: E A LITERATURA INVENTA A MENOR MULHER DO MUNDO

WANDELLI, Raquel (UFSC/Capes)<sup>1</sup>

**RESUMO:** De tanto cavar um sulco para um povo dentro de outro, de tanto jogar com o brinquedo das caixas, a literatura do devir chega à potência máxima da miniaturização fabular. É com o “achado” de uma Pigmeia cujo “tamanho real” corresponde ao de sua fotografia nas páginas do jornal que Clarice Lispector nos inventa “a menor mulher do mundo”. O anúncio da aparição intempestiva dessa Luci moderna instala imediatamente dentro da narrativa uma caixa de ressonância que opõe o discurso da ordem da família e da cidade ao ponto de vista de uma árvore no coração da floresta. A pequenez anômala e delirante de um povo menor (DELEUZE) irrompe no império da maioria dos fatos e das representações do Povo. E nos produz a *antinotícia* de um desaparecimento *in continuum*, que repete o mecanismo do gravurista Escher na série “Menor e menor”. Como na lenda da boneca Matryoshka, a mulherzinha negra guarda no ventre grávido um povo ameaçado que falta à literatura. A singularidade técnica da imagem de “Pequena Flor” expõe a anomalia política de um povo singular que radicaliza no corpo a representação de sua minoridade como puro gesto de resistência fabular. Com a “estranha graça” pigmeia, a literatura desperta sua fome antropofágica de um primitivismo que não diz respeito à noção de anterioridade e atraso, mas à de *minoração em profundidade*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Inumano; Literatura menor; Fabulação; Primitivismo.

**ABSTRACT:** Of so much digging a groove for a people within another, of so much play with the toy boxes, literature of becoming reaches maximum power of fable miniaturization. It is with a woman Pygmy “find” whose “actual size” corresponds to your picture in the newspaper pages that Clarice Lispector invents “the smallest woman in the world”. The announcement of the untimely appearance of this modern Luci installs immediately into the narrative a sounding board that opposes the discourse of family and city order to the point of view of a tree in the rainforest. The anomalous and delusional smallness of a minor people (DELEUZE) bursts of majority in the empire of facts and representations of the People. And it produces the *counternews* of a disappearance *in continuum*, which repeats the Escher mechanism in the engraving series “Smaller and smaller”. As the legend of the Matryoshka doll, the little black woman carries in the pregnant womb a people disappearing, a people that lack to literature. The technical singularity of “Little Flower” image exposes the political anomaly of a people who radicalize in the body the representation of his minority as a pure fable resistance gesture. With the “strange grace”

Pygmy, the literature awakens her cannibalistic hunger of a primitivism that has nothing to do with precedence and delay, but with *minoration in depth*.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Inhuman; Minor Literature; Fabulation; Primitivism.

O ser humano não é um império num império.  
(Spinoza, *Tratado da reforma do entendimento III*)

Sempre há um menor dentro do menor, ensinam as gravuras de Escher. E também Deleuze e Guattari (1997) quando sugerem que todo povo anormal carrega um anômalo dentro de si. De tanto rasgar na literatura um lugar para o devir-minoritário, Clarice Lispector nos inventa “a menor mulher do mundo” ---- imagem cujo tamanho real corresponde ao de sua fotografia na primeira página do jornal. No esgarçar dos limites entre informação e ficção, a fábula sobre a mulher pigmeia parte de uma notícia de segunda mão para cavar, no território demarcado do “real”, a lenda de um povo que falta. As imagens que retemos por mais tempo não são as que produzem uma lembrança clara, mas as que não sendo objeto de reconhecimento se alojam no “inconsciente ótico”, lembra Benjamin (1994, p. 94).

Magia e técnica, arte e política fazem irromper a pequenez delirante e resistente de um povo menor dentro do império da maioria dos fatos e das representações do Povo dominante. Devires-minoritários são imperceptíveis a olho nu: é do olhar estético fazê-los acontecer. Quando o arado da fábula sulca o terreno da História para alastrar nele a herva da ficção, suspendem-se as dicotomias entre informação e imaginário, a um ponto de tornarem-se indiscerníveis o verdadeiro e o falso. Registros discursivos heterogêneos de estatutos diferentes e referências ambíguas de realidade produzem o tensionamento forte dessas trincheiras. E desfazem os limites que separam o jornal como discurso da verdade e a literatura como lugar de ficção, de forma que ambos entram em um terceiro modo, o da fabulação.

Um pesquisador descobre na África a menor mulher do mundo. A imagem ao mesmo tempo técnica e fabular de sua pequenez singulariza a invenção de um povo que somatiza no corpo a representação de sua anomalia política, inscrevendo-a como gesto de radical resistência. Em sua dramática incapacidade de se entregar à estranheza de gente que brota na África como uma flor selvagem, a Mãe, o Pai, o Filho, a Filha, a Senhora, a Noiva e a Velha não a reconhecem entre seus membros. A notícia instala imediatamente uma caixa de ressonâncias na ordem pública do doméstico que de modo algum é indiferente ao acontecimento da Pigmeia, tão mínima e perturbadora quanto a mulherzinha inventada por Kafka em “Uma pequena mulher” (1989). Como uma imagem dentro da imagem, a m.m.m. adentra os lares provocando

perturbações invisíveis que abalam as certezas da Família, sem alterar, contudo, a sua rotina. Transformações e devires intensos causam deslocamentos ínfimos, imperceptíveis, que se inscrevem no puro movimento, mostram Deleuze e Guattari (1997).

A agudização do discurso etnocêntrico da Ciência, do Jornal e da Família provoca em contraposição um espelhamento crítico da leitura, interpolando dentro dessa audiência primeira um público extradiagético. Uma janela indiscreta se abre na narrativa, descortinando o espetáculo do senso comum e do senso científico para que, desde a sua construção, a lenda realize a sua tradição de contar e a leitura cumpra o seu devir de transformação. O destino de toda lenda, como o de toda narrativa, é ser lida e relida, escreve Didi-Huberman (1988). Sem dar acesso aos seres que ela designa, ou evoca, a lenda pigmeia nos lança num vertiginoso jogo de imagens para fazer cumprir esse destino. Imiscuída ao “fogo de espelhos”, nossa leitura aprecia o funcionamento dos planos da informação, suplemento, repercussão, *afecções*, princípios, conceitos e fabulação, imbricando-se no mesmo espaço liso de composição. É com essa repercussão bárbara, capaz de alinhar dicções aparentemente tão díspares, que temos de nos a ver para produzir um contato pigmeu pela arte-literatura.

Plano da informação: De dentro do jornal<sup>2</sup> vem a notícia em sua aparência de fato, direta e precisa, e a notícia da notícia, em sua forma de imagem, poética e inexacta. Uma onisciência crítica e irônica que parodia os discursos jornalísticos relata que um explorador francês chamado Marcel Pretre encontrou na África a menor mulher do mundo, depois de topar com uma tribo de Pigmeus de uma pequenez surpreendente. Dentro da África, a África Equatorial, dentro dela, o Congo Central. Indo mais fundo, também atrás da notícia de uma pequenez ainda maior, dentro do departamento de Likouala, na República Democrática do Congo, “além das florestas e distâncias”, a tribo dos menores Pigmeus do mundo e, dentro dela, uma Luci moderna, “quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada” (LISPECTOR, 2009, p. 68). “Escura como um macaco”, informaria seu afortunado descobridor à imprensa.

Quando o humano produz uma escassez (de alimentos, de *afectos* e de linguagem), a natureza “excede a si própria”, obedecendo a uma necessidade que é também a da arte: exceder a linguagem para tocar e transformar-se. E, diante das possibilidades do delírio, o que são 45 centímetros, além de um transbordamento da linha do devir-minoritário dentro da poética de fabulação? O que é essa medida de exatidão a não ser mais um desvio a uma norma que já não é norma?

E como há sempre um ainda menor, dentro da menor mulher do mundo, o menor bebê do mundo. Ou antes “o bebê preto menor do mundo”, como diria a mãe,

no seio da Família, ao ver a foto da “mulherzinha grávida” da Floresta no jornal. “O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro.” A linguagem seca e descritiva que baliza a notícia joga a isca para o discurso do preconceito, que se desenrola pesadamente ao longo da leitura. Essa secura só acentua o contraste das vozes da maioridade com a imagem da pessoinha miúda, quase um duende, que se desdobra em outra linha de linguagem, de dicção lírica e poética. À diminitude feminina máxima, Marcel Pretre atribuiu, na falta de nome próprio e num rasgo imprevisível da maior ternura poética, o codinome de “Pequena Flor”.

A linguagem verbal dos Pigmeus é “breve e simples, diz apenas o essencial”, explica a voz narrativa. Já a linguagem dos jornais costuma ser breve e simples para não dizer o que é essencial.

Plano da informação suplementar. Na selva das representações, ou se captura o ponto de vista da árvore ou se é devorado pelo senso comum da Família. Por isso a narrativa nos empurra, como devoradores de informação e de conhecimento, para um movimento dentro-fora do texto, que é para “engordar” nossa própria perspectiva e diferença. Ambiguidades paratextuais em torno das informações sobre os Pigmeus e o explorador concorrem para a potencialização do falso na própria concepção dos personagens. O explorador Marcel Pretre, por exemplo, tem uma existência dupla. A exemplo do povo Pigmeu, ela se confunde no trânsito entre uma vida empírica e uma presença literária.

Dentro da população africana negra em que se insere a menor mulher do mundo (m.m.m.), os Pigmeus formam uma etnia duplamente minoritária: na estatura e no estatuto. Embora estigmatizados pelos governos e grupos dominantes, são admirados pela sociabilidade e afabilidade com estrangeiros e com o próprio grupo. Se de um lado o tamanho representou alguma desvantagem na performance física, de outro, colaborou para que desenvolvessem engenharias espantosas de caça. São também feiticeiros e curandeiros da maior autoridade na África Equatorial. Em geral, professam uma espécie de animismo com peculiaridades diferentes em cada grupo. Alguns deles, como os Bakas, acreditam na beleza poética e filosófica de que Deus é uma criança, a primeira e a mais velha do mundo.

Ao mesmo tempo em que nos coloca em contato com o seu efeito de heterogeneidade, a narrativa mostra o alinhamento inculto da dicção da Ciência, do Jornal e da Família. Para essa rede de dispositivos discursivos, o tambor, como artefato rudimentar de cultura em torno do qual uma tribo de linguagem gutural realiza sua dança aborígine, representa um “avanço espiritual primitivo”. O acento irônico da voz narrativa provoca uma busca suplementar de informação. Inventores de uma admirável engenharia artística, os Pigmeus conjugam o canto e a dança com

instrumentos musicais de corda e repercussão específicos para cada circunstância, projetados e fabricados por eles. Para esses povos, dos mais antigos e sábios, arte e magia não se separam dos acontecimentos socioculturais. Cerimônias ritualísticas antecedem ou acompanham as grandes caçadas, funerais, reuniões intergrupais e inauguração de novos acampamentos com a realização de fabulosas óperas no interior sagrado das florestas.

Entre os Aka, especialmente, a performance musical apresenta uma estrutura de complexidade e polifonia contrapôntica singulares. A multiplicidade de variações de vozes e improvisações evocando os rumores da natureza dá ao canto um efeito de evolução contínua desafiador para os parâmetros antropológicos e estéticos. Em seus espetáculos secretos, cada elemento desempenha um pequeno movimento diferenciado de canto e dança essencial para o conjunto das orquestras, que envolvem todos os membros do grupo em um trabalho minucioso de arte colaborativa.

O desenvolvimento das habilidades xamânicas propagou a fama dos Pigmeus, mas também os tornou alvo dos grupos evangelizadores e dos horrores que as ajudas pseudo-humanitárias podem produzir (a tal “bondade perigosa” de que fala o conto). A arte de feitiçaria é ao mesmo tempo um trunfo e uma armadilha num mundo onde cada ser se sabe comida de outro. Por causa dela, outros grupos, que os consideram uma espécie subumana, acreditam que sua carne confere sorte e poderes mágicos a quem a consome. “Os Bantos os caçam em redes, como fazem com os macacos. E os comem”, informa a narrativa (LISPECTOR, 2009, p. 69). Há muitas denúncias de canibalização dos Pigmeus por outros grupos étnicos que os consideram uma espécie atrasada, meio gente, meio animal.

Aparição intempestiva na “narrativa do cotidiano”, a mulherzinha pigmeia produz a antinotícia de um desaparecimento *in continuum*. Os pequenos da floresta não cessam de ser dizimados, na medida em que a miniatura humana desperta duas formas de violência opostas bem demarcadas no conto: a covardia e a caridade. Elas anulam a esperança para esse povo nômade, com vocação antiga para o alastramento e a maternagem, decretando uma morte que a narrativa anuncia: “Sua raça de gente está aos poucos sendo exterminada” (LISPECTOR, 2009, p. 69).

Plano da repercussão. Os devoradores também formam um encadeamento *mise-en-abyme* no qual os Bantos parecem apenas um “perigo sonso”. Entre uma rede vertiginosa de predadores se enfileiram os caçadores de Pigmeus que os matam ou escravizam; as tribos de *status* superior que os discriminam; os governos africanos que os expulsam e não reconhecem os seus direitos de cidadania; as empresas que querem utilizá-los como atração turística; os forasteiros que se apossam das suas terras; as empresas de extração de diamantes; as companhias madeireiras europeias

que derrubam as florestas; os caçadores de animais que exterminam a caça; os empregadores que pagam menos ou nada pela sua mão-de-obra...

Atrás de Pequena Flor, artista esmirrada desse povo-formiga, cantor e bailarino, também espreguiça uma rede vertiginosa de predadores, uns de comensalidade, outros de usura e brutalidade: os grupos que apreciam a sua carne mágica (uma flor-cogumelo?) e querem comê-la; o explorador francês, com sua fome de classificação e de dados, usando-a como objeto da ciência e da própria fama; a imprensa, que a exotiza com o sensacionalismo da linguagem... A esse coro canibal se une o público da Família, que a barbariza com o senso comum e a ignorância cúmplice: a senhora, atendendo sabe-se lá a que “cruel necessidade de amar”; a dona de casa que a imagina como serviçal; seus filhos que a desejam como brinquedo; o menino “esperto” que a projeta na cama do irmão (como as mucamas?) e assim por diante.

Em outra casa, a família apelará para um expediente heurístico, utilizando a fita métrica para calcular a diminitude na parede e contrastá-la com a própria altura. Essa medida faz lembrar a postura comum a certos antropólogos e jornalistas que posam ao lado dos Pigmeus para que o público de seus veículos possa melhor “apalpar” o tamanho do outro. E ainda há a noiva, usando a mulherzinha para acalmar a consciência. Piedosa, ela choraminga no diminutivo: “Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha! Olhe só como ela é tristinha!”. No que a progenitora retruca, fazendo ecoar uma história moderna de tradição colonialista, que coloca em exame a humanidade dos negros africanos: “Mas é tristeza de bicho, não é tristeza humana”<sup>3</sup>.

Incorporadas à tessitura de discursos, as expressões estigmatizadoras sobre os Pigmeus se desqualificam na fricção entre a doçura crua da Floresta e a estupidez ideológica do público, que pressente os “laços de família”, mas não se deixa arrebatado. Em cada lar acende um teatro discursivo do horror que a escritura vai reduzir ao menor dos risos, o do ridículo. Assim, os comentários dos membros da Família vão também minorando, mas não no sentido do devir: vão se apequenando e se autodesconstruindo. Nesse palco doméstico em que a mentalidade pós-colonialista processa o seu diálogo invisível do cotidiano, a Família se mostra um perigo bem mais grave do que os Bantos.

No suplemento colorido de domingo, as vozes do lar vasculham a imagem da mulherzinha em “tamanho real”, como se pudessem extrair dela seu mistério. Indiscrição colonial. Ecoa aquela ironia de Lévi-Strauss sobre as investigações missionárias dos jesuítas ao Brasil para averiguar a existência de alma nos índios e provar se eram de fato humanos. E também aquela célebre passagem de Baudelaire comentada por Agamben sobre a pulsão das crianças diante dos brinquedos, que elas desmontam até chegar à menor molécula, na esperança de tocar sua “essência

primitiva". Aquela "alma do brinquedo" que, diz Baudelaire, as crianças tentam aferrar em vão enquanto reviram nas mãos seus brinquedos, sacudindo-os, atirando-os ao chão, estripando-os e, por fim, fazendo-os em pedaços (Cf. AGAMBEN, 2008, p. 86).

Se essa fome exploratória da alma do brinquedo caracteriza a entrada no tempo histórico "em estado puro", como propõe o filósofo, no conto pigmeu ela se associa à pulsão escrutinadora da alma do "primitivo" no princípio da barbárie colonialista. Todos querem usar a "coisa humana" para o seu próprio tempo, querendo fazer da pessoinha o seu brinquedo, não para "assenhorar-se de si mesmos", como postula Benjamin, mas para dar a ele um senhor. "E, mesmo, quem já não desejou possuir um ser humano só para si?", contemporiza uma irônica voz narrativa, preparando o terreno para a pergunta fatídica: "Mamãe, e se eu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho enquanto ele está dormindo? quando ele acordasse, que susto, ein! E a gente então brincava tanto com ela! A gente fazia ela o brinquedo da gente" (LISPECTOR, 2009, p. 71).

A mãe que enrola os cabelos no banheiro considera a "ferocidade e malignidade" desse "querer brincar e ser feliz", de implicações diferentes da malícia do brincar macunaímico. De imediato ela associa o desejo à tenebrosa história que lhe contaram sobre as meninas de um orfanato que viram no cadáver de uma interna a oportunidade de ter uma boneca com quem desembocar a pulsão irrefreável de maternagem. Então as órfãs esconderam o corpo no armário para poder brincar com ele quando as freiras deixassem o quarto. Mas logo a consciência doméstica da mãe desperta-a desse mergulho no abismo da alma humana, e, como quem muda de frequência, decide: "É hora de dar um terno a esse filho". Para ela, nada mais lógico que o menino desdentado (e incompleto), aos seus olhos um adulto em miniatura, queira a indiazinha africana como um brinquedo darwinista que não completou seu ciclo evolutivo. "Assim olhou ela, com muita atenção e um orgulho inconfortável, aquele menino que já estava sem os dois dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde" (LISPECTOR, 2009, p 72).

Enquanto reforça a distância entre os corpos, a mãe usa a Pigmeia, como garantia contra qualquer possibilidade de retorno ao ponto em que o homem iniciou sua escalada progressiva separando-se dos que permaneceram no degrau da animalidade. E em sua obstinada luta pela assepsia, a renovar a despedida diária da natureza e do corpo, pode continuar se certificando religiosamente de que o filho também se afasta desse "modelo primitivo". Pois a civilidade exige a aversão a tudo que é escatológico e remete o homem ao espaço oco de suas origens. Quanto mais a mãe olha no espelho para o seu "rosto de linhas abstratas" querendo impor uma

distância da “cara nua e crua” dessa mulherzinha “escura como um macaco”, mais a escrita avança sobre essa “distância insuperável de milênios”. Quanto mais a graça pigmeia suspende o tempo civilizatório, mais a escrita reencontra sua própria primitividade na recriação do mundo. Quanto mais ela entra no brinquedo das caixas, mais engravida da gravidez pigmeia.

O reflexo petrificado no qual esses olhares colonialistas tardios se denunciam faz nascer outro público dentro do público como possibilidade de uma nova ressonância – uma leitura da leitura. Participamos da barbarização do espetáculo da Família produzindo um afastamento do amor pessoal, ingênuo, possessivo, culposos, tirano ou preconceituoso. A literatura menor não tolera a pieguice e a pena que vêm da “gulodice maior”.

Plano das afecções. Pouco ou nada sobra para devorar e amar a essa mulher mínima à frente do seu povo sequestrado da floresta e da cultura, devorado por tantos predadores, que bem lembra a personagem inumana de Kafka (1989), Josefina, a cantora dos ratos, cuja arte maior é sobreviver. Muito pouco, a não ser a própria vida. De grande caçadora e feiticeira, resta-lhe a posição de caça: “Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida” (LISPECTOR, 2009, p. 74). Enquanto os membros da Família querem aquela “fonte permanente de caridade”, ela se compraz em comer e amar as botas do europeu amarelo e o seu anel brilhante, que para nada servem, senão para brilhar dentro dos seus olhos. Ele, “caçador e homem do mundo”; ela, a mulher de uma árvore; ele, um grande explorador; ela, uma caçadora sem caça. Ele, um cientista; ela, uma palavra escassa.

Mas eis que entre “a menor mulher do mundo” e o “homem de tamanho grande” acontece o desabrochar de uma *afecção*, a chance de um amor recíproco e intransitivo. Um amor que não conhece a posse, nem o equívoco do qual muitos filhos nascem e outros deixam de nascer, “apenas por causa de uma suscetibilidade que exige que seja de mim, de mim!” (LISPECTOR, 2009, p. 75). Entre esses dois abismos subjetivos, dois corpos diferentes entram em atração, como plantas em magnetismo de luz e de cor, inscrevendo semelhanças entre as microfissuras: ela, uma “pequena flor”, um cogumelo negro; ele, uma “rosa esverdeada”, como a de “um limão de madrugada” (LISPECTOR, 2009, p. 75).

Fora da lógica e do verbo, mas dentro da literatura acontece uma troca de perspectivas, uma dupla captura. Dois pontos de vista presos ao buraco oco do mesmo orifício. Dois risos, a mesma tecnologia de gente respondendo à escuridão infinita do ser. Pequena e arrebatadora cumplicidade. Surpreendido, o eu reconhece no gesto familiar o estranho de si mesmo, um achado arqueológico que o antropólogo não pode “classificar entre as realidades reconhecíveis”: a abertura do outro, janela



inclassificável. “Era um riso como somente quem não fala ri”. Mútuo devoramento. Gesto cúmplice inscrito no rosto, aparição-relâmpago da zona de vizinhança. Chiste que a literatura não deixa passar, antes que, ao ajeitar o “capacete simbólico”, o pesquisador se lembre das anotações e quebre de novo o encantamento.

E então ela embarca nesse amor. Enquanto no interior de cada família nasce uma “aflição de olhar”, uma compaixão ou um ódio pela “coisa humana menor do mundo”, ela, ao pé da sua árvore, ama aquele explorador diferente da sua tribo. Ama a sua altura em contraste com a dela, a sua pele que é amarela e não negra como a dela e ama as botas nos seus pés que não são descalços como os dela. Enquanto todos na família têm o desejo nostálgico de ter para si aquela coisa miúda e indomável, ela está “gozando a vida”, a alegria de quem, no “instante-já”, não está sendo comida (LISPECTOR, 2009, p. 71).

Com essa vida mínima e bela, a escritura entra “na graça do viver”. E se o horror colonialista e geneticista da modernidade nos tornou mais pobres em experiências comunicáveis, podemos pensar com Benjamin (1994) que essa experiência de pobreza lógica (essa “falta de outros recursos”) cria para a literatura uma riqueza de experiência. “A pobreza não é medida só pelo pão, mas pela palavra; não só pela falta de pão, mas pelo excesso, pela exclusividade, pela prisão das palavras”, diz também Michel Serres (2012, p. 35). Em *Os cinco sentidos; filosofia dos corpos misturados*, o filósofo toma o excesso de linguagem verbal como pobreza e o contato com a falta como possibilidade de crescimento: “A língua cresce quando falta o pão”. Por isso, o contato com a vida nua é tão intenso para a escritura: “Exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante”, diz agora a escritora-jornalista. Quem conhece a falta, conhece a fartura no deserto da palavra: “Há dias que são tão áridos e desérticos que eu daria anos de minha vida em troca de uns minutos de graça” (LISPECTOR, 2004, p. 118).

Enquanto espaço para a voz do silêncio e para o olhar do escuro, resta à literatura o testemunho do inumano e da infância, postula Lyotard (1990). Por isso o paradoxo da miséria lhe é tão caro como linguagem. Todo brilho e todo engenho de *A hora da estrela*, um *quase*-romance (1996), se alimenta da miséria de linguagem e da experiência de pobreza de uma “quase-brasileira”, “quase-mulher”, “quase-cidadã” (para evocar a análise de Hélène Cixous (1986)), emudecida na cidade pelo esquecimento do sabor dos objetos e dos seres.

Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável. Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. [...] Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma

palavra dela eu às vezes consigo mas ela me foge entre os dedos. (LISPECTOR, 2006, 33)

É perigoso transpor a floresta africana, assim como poucos se arriscam à travessia do sertão nordestino para encontrar-se a si próprio, mas quem permanece recluso no território da cidade também corre o risco de ser devorado pela doença da perspectiva tirana. Não vale à pena sucumbir à ignorância deliberada das elites ou à violência da perspectiva fatalista. Mas é nessa trincheira que a Velha, figura de sabedoria nas sociedades pré-modernas (Benjamin, 1994), se aquartela para transmitir ao Filho, à Filha, à Noiva, à Senhora, à Mãe, ao Pai, aos mais jovens, enfim, o seu discurso último. Dona de antiga autoridade de narradora, ela encerra o mistério da pequena selvagem com a transmissão da própria pobreza de experiência, incomunicável e irretrucável: “Deus sabe o que faz”.

Plano dos princípios e conceitos. Se felicidade clandestina é ter o amor pelo mundo à sua espera nas asas de um livro, a fábula da Pequena Flor faz da literatura um caso de amor pela minoridade. Como o próprio povo, como “a racinha de gente sempre a recuar e a recuar” (LISPECTOR, 2009, p. 69), ela se reanima olhando para trás, encontrando as sobras resistentes da civilização que não cessam de desaparecer e se debater no centro-interior da floresta ou na sobrevivência áspere “à beira” dos centros urbanos.

Clarice Lispector levará o princípio da minoridade ao limite até sua última obra, onde as potências inumanas (a criança, a mulher, o negro, o índio, o animal, o vegetal, o primata) se agenciam outra vez para recompor em Macabéa a menor mulher do mundo. Inscrevendo esses inumanos no seu princípio bastardo, o que a escritura faz é dar testemunho de sua graça. Com Maca, um “cogumelo mofado”<sup>4</sup> que brota no asfalto da capital, a literatura se desterritorializa novamente para as margens das cidades. É uma diminuição política, corpórea e espiritual também, mas do tipo imperceptível, assim como os devires vegetais e animais que a personagem compõe, infinitamente delicados e invisíveis. *Emboîtement* de um povo dentro do outro – brasileiros, imigrantes, nordestinos, pigmeus, macabeus – a minoridade feminina não cessa de combater a doença dos modelos:

O delírio é uma doença, a doença cada vez que surge uma raça pretensamente superior. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (DELEUZE, 1997, p. 17)

Toda literatura hibridizada no mundo como gesto de intervenção opera na

sua autorreflexividade crítica. O fragmento de espelho embutido na narrativa devolve para ela o reflexo crítico do desejo secreto da Família: *ter para si aquela coisa miúda e salva*. Enquanto ressonância do fora, inscreve-se aí também o desejo nostálgico modernista de devorar o que parece simples, puro, inocente, nu, querendo trazer para si (para a arte) uma suposta “originalidade primitiva”.

No ensaio “História cultural do brinquedo”, Benjamin já analisava criticamente essa possibilidade ao comentar o retorno à febre dos brinquedos simples, arcaicos e miniaturizados. E os via como resposta ao cansaço dos formatos grandes e sofisticados que subordinavam o mundo da criança à perspectiva do adulto, investindo em um ponto de vista imitativo: “Na base dessa falsa simplicidade do novo brinquedo havia uma nostalgia genuína: o desejo de recuperar o contato com o mundo primitivo” (BENJAMIN, 1994, p. 246).

Encontrando um desejo de primitivismo simultâneo ao desejo do moderno, a narrativa alimenta-se da sua contemporaneidade. Assim como a criança recria sua experiência de mundo pela brincadeira, começando sempre tudo de novo, desde o início, a literatura recria sempre a experiência primeira. Benjamin (1994, p. 252) lembrava que “o folclore mais recente já abandonou a ideia de que as formas mais primitivas são necessariamente as mais antigas.” A potência do primitivismo não está no começo do homem ou da arte ou da escrita, mas no recomeço cosmogônico, a partir do contato entre as coisas novas e antigas que lhe são contemporâneas. Esse é o sentido de cosmogonia que o poeta Sérgio Medeiros (2009) imprime em *O sexo vegetal*: uma humilde (re)criação do mundo, que se repete infinitamente nos gestos cotidianos, onde os começos, meios e fins são dados pela imaginação.

Infinitas cosmogonias. Infinitos começos. Nenhum deles situado no momento bíblico. Nem a criação do mundo nem o nascimento de Jesus serão invocados aqui. [...] As origens são incessantes. Sem antes nem depois. Nossa imaginação é que percebe um meio e um fim onde nada disso existe de forma absoluta e incontestável (MEDEIROS, 2009, p. 18).

Na possibilidade de irromper o contemporâneo como intempestivo, a primitividade só tem sentido se for vista como uma potência grávida de oriente e de ocidente, de passado e de presente. Nem o primitivo como sinônimo de atraso no desenvolvimento humano, nem como signo de pureza infantil ou origem ancestral traduzem essa potência. Nós inventamos esses conceitos reificados que a própria literatura se encarrega de desinventar. Primitivismo não é o retorno a uma origem, a uma essência em estado puro, primária, anterior ou fundadora. Só pode ser dito primitivo o que provoca na arte e na escritura um gesto de renovação regressiva, que

fale à miséria de nosso humanismo ocidental. Pequena Flor experimenta pelo europeu um amor hibridizado ao afeto que lhe desperta o produto industrializado e de plástico que ele ostenta, profundamente inautêntico e moderno:

Pois, nem de longe, seu amor pelo explorador – pode-se mesmo dizer seu “profundo amor”, porque, não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundidade – pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo fato de ela também amar sua bota (LISPECTOR, 2009, p. 74).

Na profundidade oca e não no fundamento primeiro se encontra a força primitiva. Primeiro em relação a quê? Aos animais, aos primatas, aos homens, aos Pigmeus africanos de quem somos todos não apenas contemporâneos, mas coetâneos, não apenas no sentido de que pertencemos a mesma época, mas também no de que coabitamos o mesmo ente? A literatura desabrocha com essa flor que a enche de “estranha graça”, lá onde roça uma linguagem que ainda não virou código, lá onde a linguagem é o essencial na ausência de “outros recursos”. Mas a escrita, filha da escrita, nada funda: antes ela se refunda, buscando na pobreza humanista, na sua incompletude faminta de outras potências a renovação da sua linguagem. Na assimilação do outro, a ancestralidade não pertence ao dito “primitivo”, mas à ordem da própria escritura, que tem no seu traço o gesto elíptico do recomeço e anuncia-se: “Venho de longe – de uma pesada ancestralidade” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Tendo nascido da própria dobra, a escritura é paradoxalmente “inaugural”, pois o ser que ela coloca em ação “sempre começou já”, no ato da “palavra primitiva”, como mostra Derrida (2002, p. 24-26): “Não se sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro”. E mesmo o querer-escrever não resulta de uma pulsão primitiva, anterior ao gesto da escrita, mas de uma vontade segunda que acorda e surpreende a escritura no seu próprio desdobramento. “Escrever desperta o sentido da vontade da vontade”, afirma Derrida (2002, p. 27).

O eterno retorno ao que nesses termos pode-se chamar de potência primitiva da escrita sabota os princípios da narrativa da evolução – do homem e da própria cultura. Na lenda pigmeia, o primitivismo resulta de um processo de minoração fabular em profundidade e não da representação de uma origem anterior ao sentido. “O ato literário reencontra assim na sua origem [em ato] o seu verdadeiro poder” (DERRIDA, 2002, p. 24, comentário da autora). Esbarrando no esgotamento dos seus limites dentro de uma lógica de louvação exclusiva do conhecimento e do cientificismo, a arte ocidental encontra nas estéticas pobres desse racionalismo uma possibilidade de se enriquecer e de se revigorar.

Daí que a arte e a literatura produzem uma “potencialização dos recursos discursivos e uma conseqüente anestesia do choque cognitivo que acaba diluindo a própria possibilidade poética de suscitar uma nova sensibilidade”, como propõe Raul Antelo (2002/2003, p. 163) em “Modernismo, repurificação e lembrança do presente”. Quanto mais a literatura se aprofunda nas suas possibilidades, mais se primitiviza, de onde o teórico conclui com Benjamin: “Perseguir os valores da cultura lança-nos mais uma vez às portas da barbárie”. Para a produção do escrito, que é sempre dobra de uma narrativa de segunda ordem, o primitivismo não representa uma origem em estado puro. O contato do primitivo com a literatura ocidental é que a repurifica, como redimensiona Antelo. Desestabilizando-a, roubando-a de uma região de influência e repetição para levá-la a outra zona de vizinhança, o contágio a desorganiza e a faz diferir de si mesma.

O mesmo ocorre em relação ao que a literatura de Clarice chama de “vida primitiva animálica”. Não é que os animais tragam para a literatura o seu maravilhamento *in natura*, nem se trata de produzir o fantástico com a exploração do imaginário mitológico sobre os seres da natureza. É o contato entre o corpo do animal e do vegetal com outros corpos e outros funcionamentos orgânicos na própria corporeidade da escrita que “fantástica” a literatura. “Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasticam.” (LISPECTOR, 1998, p. 48). Longe de se espelhar no modelo da origem, essa busca ao “it primitivo” dos animais e dos seres resulta de um processo criativo de pura contaminação, composição, hibridismo:

Preciso de novo sentir o it dos animais. Há muito tempo não entro em contato com a vida primitiva animálica. Estou precisando estudar bichos. Quero captar o it para poder pintar não uma águia e um cavalo, mas um cavalo com asas abertas de grande águia (LISPECTOR, 1998, p. 48).

No contato com alteridades nômades e florestais, a literatura ocidental se re-hibridiza no mundo, produzindo uma primitividade sempre outra, sempre terceira. Como um cavalo-águia, ela se desterritorializa, aventurando-se não em direção a uma origem ao centro, mas ao interior oco e infinito de si mesma. Não há primitividade na essência, mas no olhar: “Sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 14-15). Um homem e uma mulher se tornam primitivos para a literatura quando retirados da posição antropocêntrica para tocar o mundo num gesto de “criação con-junta”, simultânea, com todos os outros seres que existem no agora. “La existencia es la creación – la *nuestra* –, el origen y el fin que somos *nosotros*”<sup>5</sup>, anuncia Nancy (2006, p. 33),

O primitivismo não produz na arte o retorno a um estado anterior de animalidade, de infância ou de inumanidade. Não é um cadáver guardado dentro do armário (como na história das meninas do orfanato), mas um corpo vivo com o qual o ocidente brinca antropofagicamente e se reafetualiza. Ele é, parodiando aquela descrição inicial de “Uma lenda verdadeira” (LISPECTOR, 1987, p. 52), um acontecimento que renova a literatura e a faz começar novamente pela primeira vez, a recontar e a recontar.

Plano da fábulação. Quem já teve nas mãos uma boneca russa Matryoshka sabe que o efeito abismal do brinquedo é que há sempre uma réplica ainda menor embutida. “E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 68). Uma sequência assintótica de minorações que vão se interiorizando e desaparecendo produz o efeito de infinitude, como na série de arabescos-lagartos “Menor e menor”, de Escher (2011, p. 2).

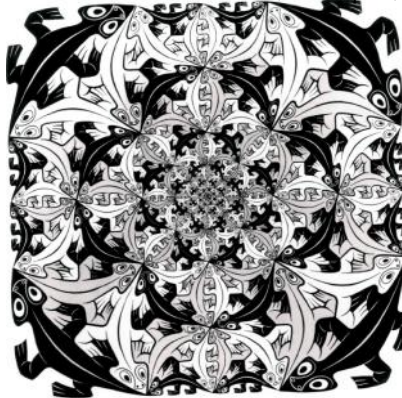


Figura 1: “Menor e menor”. Fonte: Escher (2011a, p. 2)

O mais perturbador no funcionamento do engenho, contudo, é o princípio de semelhança que se estabelece por detrás da relação de diferença entre uma caixa e outra. A reprodução especular e minorativa dos modelos provoca a sensação – a desconfiança borgiana – de que o espectador que olha de fora e levanta a tampa da caixa também está encaixilhando ou sendo encaixilhado... E o que a literatura busca? Ela não cessa, como uma criança que brinca, de reabrir as caixas, de expor-se à imagem que está dentro da outra, de derrubar um general após o outro. Em outras palavras, ela desencaixilha, cavando na superfície das imagens a minoridade profunda, a “coisa rara”, a imagem secreta e sobrevivente no “instante-já” do espaço literário: a imagem “salva de ser comida”.

Matryoshka (ou Matreshka) vem do latim madona, embutido nas palavras madre e mãe, ligando, portanto, o nome ao sentido de maternidade e fertilidade. Todos por certo lembram que, na lenda<sup>6</sup>, após talhar muitas bonequinhas dentro de outras, cerrando-as ao meio para fazer os enxertos, o artesão russo Serguei resolve acabar com o jogo. Temendo que a última criatura também lhe ordene uma filha e torne sua lida infundável, talha um menino, a quem batiza com o diminutivo de Ka. Nesse exemplar menor, anômalo e infértil, encerra-se a descendência Matryoshka.

O mesmo fonema Ká compõe o nome sagrado dos Pigmeus primordiais, antes de se aprofundarem no coração das florestas há cinco mil anos. Essa coincidência curiosa embute dentro da lenda russa<sup>7</sup>, outra lenda pigmeia com uma explicação para a “estranha pequenez” dessa gente, cuja miudeza tornou-se uma matriz perdida, irrepetível. Reza essa outra lenda que os Kás já tiveram uma altura acima de qualquer média humana, mas foram obrigados a se refugiar durante mais de três mil anos em regiões de sombra muito profundas da África Equatorial para escapar a uma maldição dos ancestrais dos Bantos. A narrativa atribui à falta de contato com a luz do sol a origem do seu ananismo e da designação pejorativa de pigmeus, dada pelas próprias tribos inimigas.

Fabulação, no conceito deleuziano, é máquina de guerra política de um povo menor, colonizado do ponto de vista da cultura ou porque suas histórias vêm de outros lugares ou porque seus mitos foram colocados a serviço da língua do colonizador. Que tarefa resta ao autor para não estar ao lado dos “senhores” e para não perpetuar nenhuma autoridade que não seja o dever-devir, pergunta Deleuze? (2013). Nem fazer-se de etnólogo do povo, nem inventar uma ficção pessoal que seria uma história privada, mas fazer o imaginário transbordar de significados políticos e coletivos, ele mesmo responde, derivando daí seu conceito de “literatura menor”. Resta, segundo o filósofo, a possibilidade de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de “ficcionar” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”.

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos (DELEUZE, 2013, p. 264).

São muitas lendas nascendo umas de dentro das outras, por parto cesariano, como matryoshkas, como os mitos nascem de dentro dos mitos, inventando um povo que falta dentro de outro. Nas *Mitológicas*, Lévi-Strauss já nos dizia que, do Alasca à Terra do Fogo, todos os mitos encontram-se, de algum modo, conectados: um é a

variante do outro. Se não há possibilidade de criação de um relato original, se todo relato é a transformação de outro, cada narrativa moderna também está grávida de uma lenda antiga (BARTHES, 2001). Em todas as lendas, a miniaturização de algum modo se associa ao recuo de um povo em extinção.

As lendas também nos falam de uma esperança antiga que a Matryoshka pigmeia carrega no ventre: na continuidade da linhagem da sua gente atravessa a permanência da própria literatura. Não como lembrança de um povo existente, mas como a “estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, uma membrana, um duplo devir” (DELEUZE, 2013, p. 263). E nos damos conta, então, que nessa conjuração do referente pelo modo fabular, não há mais diferença entre o povo que resta e o que falta dentro do povo que a literatura inventa.

Quando se brinca de talhar um ser dentro de outro, como o artesão na lenda das Matryoshkas, já não se sabe quem gera quem. Se é o presente grávido de um povo que morre ou se é um povo que vem, prenhe de contemporaneidade. O jogo das caixas arrasta o discurso narrativo para um dentro-fora da ficção, dentro-fora da história. Ao final compreendemos, o que o artesão encaixilha dentro da boneca é a própria heterogeneidade do tempo que ele habita, o presente em sua portabilidade de passados e de futuros. No modo fabular, a contemporaneidade da escrita irrompe a “distância de milênios” entre animalidade e humanidade, entre ancestralidade e atualidade, entre primitividade e modernidade, hospedando-as como forças simultâneas que são.

Recuando e recuando, a literatura do devir nos faz buscar nosso próprio rosto na flor em miniatura. Essa “mulher madura” que externaliza no corpo inteiro uma pequenez mágica e desgovernante para o mundo da normalidade grande, será ela um contraexemplo da guriazinha neotênica, a preservar no esconderijo da alma sua infância clandestina? Essa “comida humana” que procura um lugar para sua infinita delicadeza diante da violência predatória superior, o que ela guarda de nossa própria infância e animalidade? O que ela guarda como anomalia dentro de um povo anômalo que a faz inexprimível e selvagem para o sentido?

Em “A menor mulher do mundo”, o *primitivo como profundeza em minoridade* irrompe a literatura com a força do intempestivo, acordando o presente do seu sono comatoso de evolução. Lançando-se à plenitude do simultâneo, essa literatura se abre para fotografar o perfume de uma pequena flor selvagem. Só porque uma pesquisadora não é louca e precisa concluir suas anotações é que minh'alma “não desvairou nem perdeu os limites...”. Pequena Flor é puro delírio, mistério infundável da floresta, “segredo do segredo”, beleza de cogumelo!



## NOTAS

- <sup>1</sup>Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Literatura da UFSC (2014), com a tese *Ver, pensar e escrever como um animal*; devires do inumano na arte-literatura, sob a orientação do professor Sergio Medeiros. Mestre em Literatura pela UFSC (2000), pesquisou sobre a hipertextualidade em narrativas impressas, tema sobre o qual publicou seu primeiro livro teórico: *Leituras do Hipertexto: Viagem ao Dicionário Kazar* (EdUFSC e IOESP, 2004). Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela UFSC (1985) e especialista em Estudos Culturais (UFSC, 1996), atua como jornalista concursada no serviço público federal. Desde 2000 é professora do Curso de Jornalismo da Universidade do Sul de Santa Catarina, onde hoje leciona as disciplinas de Jornalismo de Autor e Literatura Jornalística. Assina inúmeras publicações, resenhas e ensaios na área de Letras, com ênfase em Cultura, Literatura, Cinema e Artes em geral. E-mail: raquelwandelli@gmail.com.
- <sup>2</sup>Onde também se embute a narrativa, publicada pela primeira vez em 1955, no *Jornal do Brasil*.
- <sup>3</sup>A exposição de uma família de Pigmeus da República de Congo nos Estados Unidos na década de 50, quando a crônica de Clarice foi publicada, atesta a negação da condição humana desse povo. (WANDELLI, 2014)
- <sup>4</sup>“E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado” (LISPECTOR, 2006, 33).
- <sup>5</sup>“A existência é a criação – a nossa, a origem e o fim que nós somos” (Tradução do espanhol).
- <sup>6</sup>Conta a lenda da Matryoshka ou Babushka que, depois de talhá-la com a madeira mais rara e esplêndida que já vira, Serguei, o artesão russo, apegou-se à boneca e não quis mais vendê-la. Levou-a para casa onde, todas as manhãs, perguntava-lhe se estava feliz. Um dia ela respondeu que não, alegando que lhe faltava o que todas as outras criaturas tinham: um filho. E, assim, da mesma vontade de “maternidade pulsando terrível” no coração de madeira de suas bonecas (como na lenda do orfanato dentro do conto pigmeu) nasceu toda a linhagem diminuta de bonecas russas, em que foram talhados nomes abreviados da matriz (Tryoshka, Oshka, Ka), em uma minoração simultânea do corpo e da linguagem.
- <sup>7</sup>Aliás, a origem do brinquedo está desde sempre perdida, pois outra versão da lenda reivindica que a bonequinha foi presente de um japonês a um amigo russo.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nikasto Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-58.
- ANTELO, Raul. Modernismo e repurificação e lembrança do presente. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 146-165, 2002/2003.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

- Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. I).
- CIXOUS, Hélène. *L'Heure de Clarice Lispector*. Paris: Des femmes, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro São Paulo: Brasiliense, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Foucault*. Tradução Cláudia Sant'Anna. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.v. 4.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDI-HUBERMAN. Georges; GARBETTA, R.; MORGANE, M. *Saint Georges et le Dragon*. Paris: Adam Biro, 1988.
- ESCHER, Mauritus Cornelis. *Desplegando a Escher/Descobrimdo a Escher*. Madri: Ilus Books. Watson McCarthy, 2011.
- KAFKA, Franz. *Nas galerias*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação da Liberdade, 1989.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- MEDEIROS, Sérgio. *O sexo vegetal*. Florianópolis: Ed. Katarina Kartonera, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- WANDELLI, Raquel. *Ver, pensar e escrever como um animal: devires do inumano na arte-literatura*. Tese (Doutorado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.