

Esgotamento e similitudes das imagens do texto e do “eu” em *Wittgenstein’s Mistress*

*Exhaustion and similarities of the images and the text of the "I" in
“Wittgenstein's Mistress”*

Davi Alexandre Tomm
UFRGS

Resumo: Este trabalho é um estudo do livro do escritor estadunidense David Markson, *Wittgenstein’s Mistress* e da estranha natureza de sua narrativa que esgota as relações entre o que está dentro e o que está fora de nossas mentes, ou seja, a realidade objetiva e a subjetiva, pelo esgotamento da própria mediação que a linguagem faz. Para isso, trago as reflexões de Deleuze sobre o esgotamento, mostrando em que sentido a personagem do livro também esgota a espacialidade e a linguagem; depois desenvolvo uma reflexão sobre a expressão paradigmática do livro de Markson: “time out of mind”, a partir da reflexão de Derrida sobre a frase “time out of joint” de Hamlet; por fim, mostro como o livro esgota a relação entre realidade e ficção, interno e externo, através das reflexões de Foucault sobre as pinturas de Margritte e as similitudes, apontando que esse esgotamento chega a atingir a própria imagem do *self* construída pela personagem.

Palavras-chave: Texto. Imagem. Esgotamento. Similitudes. *Self*.

Abstract: *This paper is a study of David Markson’s book, Wittgenstein’s Mistress, and about the strange nature of the book’s narrative that exhaust the relations between the in and out of our mind, that is, the objective reality and the subjective reality. It does this by the exhaustion of the language mediation of this relation. In order to do so, I bring Deleuze reflections about exhaustion, showing in which sense the character in the book also exhausts spatiality and language; then I develop a reflection about the paradigmatic expression of the book, “time out of mind”, bringing together Derrida’s reflection about Hamlet expression, “time out of joint”; in the end, I show how the book exhaust the relation between reality and fiction, inside and outside, through the reflection Foucault does about Margritte paintings and the similitude, showing that this exhaustion get to the image of the self, build up by the character.*

Keywords: *Text. Image. Exhaustion. Similitude. Self.*

Isto não é uma introdução:

Magritte certa feita abalou os limites da representação ao escrever “isto não é um cachimbo” embaixo da imagem de um cachimbo. Provocou tantas reflexões e textos sobre sua obra quanto era possível. Não foi o primeiro, nem o último, nem o único a questionar os limites entre representação e realidade, ou, se quisermos relacionar com um problema filosófico de grande tradição, entre aquilo que está em nossas cabeças e o que está fora delas. Na mesma época, com técnicas diferentes, o artista plástico holandês, Maurits Cornelis Escher, com suas geometrias impossíveis, também questionou limites não só da representação, como também da espacialidade. Entretanto, não foram apenas as artes visuais que se voltaram para si mesmas e começaram a desbravar essas fronteiras antes um pouco mais sólidas, outras artes como a literatura também questionaram o estatuto da representação. Ao se ler o livro de David Markson, *Wittgenstein's Mistress* (1988), no entanto, tem-se a impressão de que este questionamento é extrapolado, ou, no termo que quero aqui me apropriar para esse trabalho, “esgotado” (Deleuze, 1992).

A dificuldade de escrever sobre esse livro já começa pela dificuldade em tentar defini-lo e resumi-lo: “isto não é um cachimbo”, escreve Magritte sob a imagem de um cachimbo; “isto não é um...”, podemos escrever sobre o livro de Markson, e as reticências ocupam o lugar de vários nomes possíveis (trazendo junto consigo a dúvida sobre se é ou não a definição que ali se coloca, como faz, em certo sentido, a pintura de Magritte, e, por isso, colocarei sempre junto o ponto de interrogação): “isto não é um livro?”, se quisermos pensar apenas o livro dentro do livro, já que a narradora, em determinado momento, desiste de escrever o livro sobre si mesma, que ela havia pensado em escrever, mas mesmo assim ainda põe um final ao seu texto e, desse modo, poderíamos dizer, faz um livro (faz?); “isto não é um romance?”, se quisermos questionar gêneros, e, assim, entraríamos em uma longa lista de tipos de textos que ele, ao mesmo tempo, poderia ser e não é, ou é, mas pode não ser: *memórias, diário, autobiografia, ensaio, texto filosófico...*; ou, se quisermos especificar para os subgêneros, dentro do romance, podemos ainda dizer: “isto não é uma ficção científica?”, já que não sabemos se ela é realmente o último ser vivo no mundo ou não.

Ora, certeza é algo que não podemos ter com relação à maioria das coisas neste livro; nem mesmo quanto ao nome de sua protagonista e narradora, mesmo que, ironicamente, ela teime em repetir a expressão “na verdade” (*“as a matter of fact”*). Porém, *na verdade*, no final, não

podemos dizer quase nada *em verdade* sobre o texto de Kate. E nessa primeira exposição já podemos ver que o texto dela esgota as questões sobre as fronteiras entre representação e realidade, e, mais ainda, esgota a própria ideia de certeza, esgotando, desse modo, as suas próprias possibilidades como texto, como identidade, como algo que representa algo.

Mas que esgotamento é este do qual estamos falando?

Esgotamento:

“o esgotado continua sentado à escrivaninha”
(DELEUZE, 2010, p. 73)

Em seu texto sobre as peças de Beckett, “O Esgotado” (1992), Gilles Deleuze analisa essa característica do esgotamento nas peças do dramaturgo irlandês, mostrando três formas de se esgotar o possível, que ele chama de Língua I, II e III. Para o filósofo, esgotado não é cansado, pois para este último, ainda que não haja mais realização possível, ainda há possibilidades; para o esgotado não há mais nem possibilidades. Assim, esgotamento é esgotar o possível, é combinar tudo, com a condição de renunciar tudo, pois mesmo que se conclua algo, não se realiza nada. No esgotamento, estamos em atividade, mas para nada. Quando estamos cansados, estamos cansados de algo, mas esgotado é esgotado de nada. Esse esgotamento está ligado à linguagem, pois Deleuze mostra nos textos de Beckett três línguas que esgotam o possível, através do esgotamento dos nomes, das próprias palavras e das imagens.

Falamos inicialmente de como o texto de Kate esgota muitas coisas, já mesmo as próprias possibilidades do texto, pois mesmo concluindo seu texto ele parece não realizar nada: não é isso, nem aquilo, pode ser uma coisa ou outra, mas talvez seja apenas... texto. Mas também ela esgota outras tantas coisas dentro do seu texto, de vozes a imagens, passando por memórias, ligando-se, assim, a duas das línguas de Beckett. A posição de Kate, sentado em frente a sua máquina de escrever, muitas vezes reclamando da dor no pulso ou no ombro, já remete para a própria posição do esgotado. Kate, antes de escrever, viajou pelo mundo, e constantemente dizia estar procurando alguém ou algo. Não encontrou; certamente se cansou, mas depois disso, ao sentar para escrever, Kate começa a esgotar: esgotamento do possível. E as situações em que o texto de Kate se aproxima das línguas de Beckett? Temos casos como a “Língua II”, que, segundo Deleuze, inventa histórias e inventaria lembranças: uma “imaginação manchada de memória” (DELEUZE, 2010, p. 79). Nesse caso, não podemos deixar de notar como as lembranças de Kate são tantas vezes misturadas com imaginações e vice-versa, como memória e criatividade se

misturam de modo incontrolável, como se vozes a impelisses a isso. Em determinado ponto, ela recorda alguns pintores famosos e seus pupilos e chega a concluir que Willem de Kooning (1904 - 1997) teria sido pupilo de Rembrandt (1606 - 1669). Não parando por aí, ela vai mais adiante, deixando sua imaginação livre para colocar no estúdio de Giotto (1266 - 1337), pintores de várias épocas e lugares, inclusive Willem de Kooning vestindo uma camiseta de futebol. Ainda mais evidente da sua mistura de memória e imaginação é quando ela lembra a época em que teve um gato ao qual ela não sabia que nome dar, e resolveu escrever cartas para pessoas ilustres, como Heidegger, pedindo ajuda sobre que nome dar ao gato, e, então, ela passa a imaginar o que Heidegger poderia ter respondido. Aqui, já não sabemos o quanto sua memória e imaginação estão tão imbricadas, a ponto de não podemos ter certeza se ela realmente fez isso ou não; o quanto disso é memória, o quanto é invenção? Qual influencia qual? Não sabemos, pois Kate esgotou o possível, esgotou o limite entre um e outro.

Ora, as vozes que atravessam Kate são certamente as vozes de todo esse passado e tradição no qual somos jogados quando nascemos e que se tornam memórias nossas mesmo que não tenhamos vivido, misturando-se, assim, com nossas memórias pessoais. Nesse caso, Kate esgota a própria fronteira entre estes dois tipos de memórias quando suas lembranças já não distinguem mais entre uma e outra (em determinado momento, quando lembra sua mãe no leito de morte chamando por ela, Kate, faz sua mãe a chamar por diferentes nomes, todos eles de personagens conhecidos como Helena, Cassandra, Penélope), passando, assim, a criar histórias que podem ou não ser verdades e outras que certamente não são. Mas ela também é acometida por esse descontrole da memória e por essas vozes que esgotam nossas lembranças quando cita frases de Heidegger, “*Anxiety being the fundamental mood of existence?*” (MARKSON, 2005, p. 80), e de Wittgenstein, “*The world is everything that is the case?*” (MARKSON, 2005, p. 87)¹, mas não sabe quem exatamente disse isso, ou não lembra como poderia saber isso, pois nunca lera uma obra desses pensadores: as vozes da memória cultural, da tradição, desse passado tão nosso quanto não nosso atravessam-na de modo a ela nem mesmo saber de onde elas viriam, nem como poderia saber o que elas falam. “*Time out of mind?*”, ela repete no texto, e sua dúvida se esta expressão significa esquecimento ou loucura mostra bem o problema que aqui se encontra, entre memória e imaginação, entre esquecer e enlouquecer, qual é a diferença e qual a semelhança?

Há, então, Língua III, que certamente não é mais a I, nem a II, se bem que, afirma Deleuze (2010, p. 79), a crueldade das vozes que trazem “lembranças insuportáveis, histórias

¹A partir daqui, todas as citações do livro de Markson virão seguidas apenas dos números das páginas.

absurdas ou companhias indesejáveis” ainda nos transpasse. No entanto, a língua III remete à linguagem “a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões” (DELEUZE, 2010, p. 78) que crescem de uma vez e acolhem “alguma coisa que vem de fora ou de outro lugar” (DELEUZE, 2010, p. 79). A linguagem não pode ser eliminada, por isso deve-se esburacá-la para que aquilo (ou o nada) que está por trás dela se manifeste através dela. A língua III, assim, lida com imagens, cria uma imagem (visual ou sonora) que mostra, no buraco da linguagem, o que está por detrás desta linguagem, se é que há algo. Essa imagem é como um pequeno “ritornelo” (DELEUZE, 2010, p. 80), ou seja, como um refrão, que sempre volta, que se repete nos momentos em que é chegada a sua hora. Mas a língua III também esgota o próprio espaço: “esgotar as potencialidades de um espaço qualquer” (DELEUZE, 2010, p. 83). Voltemos aqui às imagens de Escher, que esgotam as possibilidades espaciais criando geometrias impossíveis. Pensemos na sua *Relativity* (1953), em que um paradoxo espacial é mostrado através de escadas que se multiplicam em um espaço impossível:



(ESCHER, 1953)

As escadas são várias e parecem que se cruzam em determinados pontos, mas, na verdade, nunca se cruzam, e as pessoas ali sobem e descem as escadas, também na eminência de se encontrarem, mas esse encontro não acontece: esgotamento das possibilidades de um acontecimento que nunca acontece. Assim, como Escher na litografia, Kate esgota a espacialidade não física, mas a espacialidade da memória, da imaginação e da linguagem; na verdade, a espacialidade do próprio mundo como linguagem, ou, nos termos de seu amante, da linguagem como limite do meu mundo. Kate esgota este limite, esse espaço mental, que precisa do espaço físico para se referenciar. Kate esgota os limites dessa linguagem e junto com isso do seu mundo, ao colocar pessoas que nunca se encontraram (nunca se cruzaram) em um mesmo

lugar, ou ao se questionar onde a Penélope do quadro de Pinturicchio (1454- 1513) está: se em Ítaca, ou na National Gallery. Sua linguagem mostra que esse limite entre linguagem e mundo não é possível, é impossível, porque não limita nada, na verdade, *deslimita*, extrapola; ela esgota o possível dessa espacialidade metafísica (se assim podemos chamar), para mostrar que não há limite. Assim também podemos dizer que Kate esgota a espacialidade ao viajar pelo mundo todo, vivendo em museus e galerias, se pensarmos que isso é apenas um delírio seu, pois então, a espacialidade de sua casa, onde ela está escrevendo, se amplia, através da linguagem, da memória e da imaginação, no mundo e em todos estes lugares conhecidos, levantando novamente a dúvida quanto ao que é memória e o que é invenção; e novamente encontramos o eco de sua expressão mais contundente:

“*Time out of mind*”: o problema do dentro e do fora

Na primeira página do seu texto, Kate se questiona sobre o sentido dessa expressão: “*Time out of mind meaning mad, or time out of mind meaning simply forgetting?*” (p. 6). Essa pergunta não terá resposta, mas por assombrará a personagem ao longo do seu texto. É uma expressão que lembra aquela famosa assertiva do Hamlet de Shakespeare, que Derrida analisou em *Espectros de Marx* (1994), “*the time is out of joint*”. Para Derrida, tanto o texto do Manifesto Comunista, quanto *Hamlet*, começam com a aparição de um espectro, ou melhor,

pela *espera* deste aparecimento. A antecipação é ao mesmo tempo impaciente, ansiosa e fascinada: isso, a coisa (*this thing*) terminará por chegar (DERRIDA, 1994, p. 18, ênfases do autor).

Também no caso de *Wittgenstein’s Mistress* há algo como um espectro que assombra desde o início, na verdade, há mais do que um, há várias assombrações atormentando e angustiando a narradora, e, as primeiras linhas de seu texto já apontam para essa espera:

IN THE BEGINNING, sometimes I left messages in the street.
Somebody is living in the Louvre, certain of the messages would say. Or in the National Gallery.
Naturally they could only say that when I was in Paris or in London. Somebody is living in the Metropolitan Museum, being what they would say when I was still in New York.
Nobody came, of course. Eventually I stopped leaving the messages (p. 6).

Ninguém apareceu, e ninguém aparecerá, pois ela mesma afirma ser o último ser vivo no mundo. No entanto, apesar de desistir de deixar as mensagens logo no início, ela não desiste de procurar, e é sintomático que ela termine seu texto, dessa vez não dizendo que deixou uma

mensagem, mas apenas deixando uma mensagem: “*Somebody is living on this beach*” (p. 273). Quem é ou o que é que ela procura? Assim como a falta de resposta quanto à expressão “*time out of mind*”, aqui também não há respostas. Aliás, como já mostrado no início, esse é um texto com muitas perguntas, e praticamente nenhuma resposta. Estar “*(be) out of mind*” para ela é uma questão central: loucura? ou esquecimento? ou ambos? O que ela procura? O tempo, a memória, alguém (o filho morto?)? alguma coisa? ou a si mesmo? Na verdade, é cada uma dessas coisas, esses são alguns dos espectros que a perseguem e que, bem como os espectros de Marx, olham-na mesmo antes de ela já estar ali, e a definem, como as vozes da tradição que a perpassam.

Uma interessante relação surge novamente com Hamlet, mas agora não mais com aquele de Shakespeare, mas com o de Paul Valéry, que Derrida também cita em seu texto. A imagem de Kate sentada a sua máquina de escrever lembrando e citando tantos nomes da história ocidental – além de uma imagem de esgotamento – remete justamente a esse Hamlet europeu, que surge após a Primeira Guerra, no texto *A Crise do Espírito* (1919), observando os crânios de nomes importantes que construíram aquela Europa agora destruída, e meditando sobre “a vida e a morte das verdades”:

Every skull he picks up is an illustrious skull. *Whose was it?* This one was *Lionardo*. He invented the flying man, but the flying man has not exactly served his inventor's purposes. We know that, mounted on his great swan (*il grande Uccello sopra del dosso del suo magnio cecero*) he has other tasks in our day than fetching snow from the mountain peaks during the hot season to scatter it on the streets of towns. And that other skull was *Leibnitz*, who dreamed of universal peace. And this one was *Kant* . . . and *Kant begat Hegel, and Hegel begat Marx, and Marx begat* . . .

Hamlet hardly knows what to make of so many skulls. But suppose he forgets them! Will he still be himself? . . . (VALÉRY, 1963, p. 29)²

A mesma pergunta que Valéry faz ao seu Hamlet, podemos fazer a Kate, pois ela também não sabe bem o que fazer com todos aqueles “crânios”, ou, no caso dela, “bagagens”:

Still, perhaps there is baggage after all, for all that I believed I had left baggage behind.

Of a sort. The baggage that remains in one's head, meaning remnants of whatever one ever knew (p. 15).

A good deal of one's baggage would appear to be not even one's own, as I have perhaps elsewhere suggested (p. 81).

Assim como os crânios do Hamlet europeu de Valéry, as bagagens de Kate não são dela própria, mas são aquilo que a definem. Então, será que se livrar delas (como afirma ter feito com

²O trecho citado em português é uma tradução minha dessa versão em inglês.

algumas) fará com que ela deixe de ser ela mesma? *“Time out of mind”* significa que tanto o que esquecemos quanto o que lembramos nos define? *“Time out of mind”* significa só esquecimento, ou também a loucura que acompanha toda mente incapaz de controlar as bagagens que vão e que ficam?

Para Derrida, ao analisar a frase *“time out of joint”* de Hamlet, o tempo pode ser tanto o tempo como realidade do tempo, quanto o tempo como história. Podemos aplicar isso também à frase de Kate, já que o tempo como realidade de si mesmo pode estar tanto fora, quanto dentro de nossas mentes, e não sabemos bem ao certo onde ele estaria, mas certamente as memórias são uma forma de nos posicionar nessa realidade, e o fato é que, comumente, elas parecem realmente estar em nossas mentes. Assim também como a história é um caso de interior/exterior, já que ela corre solta em nossos pensamentos, mas está sempre ligada a marcos que estão na exterioridade, como os marcos que ela encontra dos dois lados do canal que divide o sítio onde outrora fora Tróia e Iugoslávia, um em homenagem a Aquiles e outro em homenagem aos soldados que morreram na Primeira Guerra; monumentos que a fazem pensar:

Still, I find it extraordinary that young men died there in a war that long ago, and then died in the same place three thousand years after that (p. 8).

“Time out of mind” significando a circularidade do tempo, ou a loucura das guerras que matam homens seja no tempo e lugar que for? Independente da resposta, sua reflexão sobre o marco mostra justamente como a história está, ela também, como a realidade do tempo, dentro e fora de nossas cabeças, pois os marcos levam à reflexão, levam à percepção de que o tempo já foi duas vezes ali naquele lugar, e que ainda continua sendo, ou seja, o marco (externo), leva à reflexão e percepção (internos).

Por fim, Derrida afirma que o tempo na frase de Hamlet também pode significar “mundo” (DERRIDA, 1994, p. 35): o mundo como ele está nos nossos dias (Derrida escreve isso em 1993, mas não há o que nos impeça de pensar que isso se aplica tanto a hoje, quanto ao tempo de Kate, seja qual tempo for), e nesse caso, *“out of joint”* poderia significar, dependendo da tradução feita, tanto desajustamento, quanto injusto. Ora, é aqui que a frase de Kate, através da análise da frase de Hamlet por Derrida, parece assumir um sentido central a sua narrativa. Pois se pensarmos que em *“time out of mind”*, tempo também possa significar mundo, salta primeiramente aos olhos a tradução mais comum da expressão *“out of mind”*, que seria “louco”, ou seja, “o mundo louco”, e, nesse caso, a resposta a sua pergunta se *“time out of mind”* significa loucura ou esquecimento, seria a primeira opção. No entanto, não precisamos nos prender a esse sentido de

“*out of mind*”, pois estamos lidando aqui com um texto que continuamente vai questionar e pressionar os limites da linguagem. Sendo assim, pensar que o mundo está literalmente “fora da mente”, remete a um ponto importante para Kate, tanto para suas inúmeras reflexões, quanto para sua própria situação, pois a questão da exterioridade/interioridade do mundo é algo que persegue nossa wittgensteiniana solipsista: o mundo está fora da mente significaria, assim, um realismo em que não há nada no mundo a não ser os fatos e coisas exteriores, independente daquilo que construímos em nossas mentes?

Ora, Kate cita uma famosa frase do *Tractatus* de Wittgenstein: “o mundo é tudo que é o caso”³. Para o filósofo, nesse livro, a realidade do mundo se resume a fatos, ou seja, aquilo que existe no mundo são objetos e suas relações, e tudo o que podemos falar através de proposições empíricas. Assim, o mundo é objetivo e podemos falar perfeitamente sobre as coisas nesse mundo através de uma linguagem que é como um retrato do mundo - linguagem objetiva e exata. Porém, Wittgenstein também afirma que os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo, pois só conhecemos do mundo aquilo que podemos falar sobre. Mas, então, caímos no solipsismo. No entanto, o solipsismo requer que o sujeito esteja preso a um mundo que está apenas dentro de sua cabeça, e esse me parece ser um problema crucial para Kate, como já colocado anteriormente, quando disse que ela esgota as possibilidades desse limite entre o que está *in mind* e o que está *out of mind*. A própria confusão entre memória e invenção, ou entre esquecimento e loucura aponta para isso, pois se o mundo está apenas fora de nossa mente, como constituiríamos a memória, já que ela é um mundo que criamos dentro de nossas mentes? E também não há como negar que a construção dessas memórias se dá porque coisas exteriores aconteceram, tanto é que elas são muitas vezes construídas e armazenadas com base em referências exteriores. Então, para a memória o mundo não é só fora, nem só dentro, pois sendo apenas um torna-se ou esquecimento, ou loucura: esquecimento se tudo fica fora, loucura se tudo fica dentro e perde seu referencial. E essa é a situação de Kate, pois não há referencialidade externa possível em um texto em primeira pessoa de uma pessoa que está sozinha no mundo. Como confirmar? Como duvidar? A representação aqui atinge seu limite, pois nem mesmo uma exterioridade confiável pode nos ajudar – se é que esta exterioridade existe, pois, como bem mostra o cachimbo de Magritte, podemos desconfiar de tudo.

³No original em alemão: “Die Welt ist alles, was der Fall ist”. Em português, há duas traduções do *Tractatus*, com duas traduções diferentes para esta frase, aquela citada no texto, que é do tradutor Luis Henrique Lopes dos Santos, e “O mundo é tudo que ocorre”, de José Arthur Giannotti (vide referências para detalhes das edições). Optei pela primeira opção por ser a mais próxima da tradução em inglês que é citada por Kate no livro: “The world is everything that is the case”.

E voltamos ao cachimbo, mas agora acompanhados da mulher

“we still do not know exactly what pictures are, what their relation to language is, how they operate on observers and on the world, how their history is to be understood, and what is to be done with or about them”
(MITCHELL, 1994, p. 13)

As questões a respeito da imagem, bem como da linguagem, e de suas intersecções, parecem-me relacionadas com um problema filosófico antigo e que, de algum modo, também se relaciona com a questão da ficção e seu estatuto. Refiro-me ao problema do que está dentro e fora de nossas cabeças/mentes, e como a linguagem e as imagens fazem a mediação disso. Quando Magritte pinta um cachimbo e diz que aquilo não é um cachimbo, de certo modo, ele está apontando para isso; quando Kate diz que o barulho do vento em uma fita colada a uma janela a faz lembrar um gato e, cada vez que ouve o barulho da fita, começa a efetivamente chamar aquilo de gato, ela também está questionando esta questão (e chega a ser hilário quando ela decide que o nome desse gato deve ser Magritte: “*Well, Magritte having more of a connection with a cat than Van Gogh does, being all*” (p. 249); ou quando ela faz o seguinte comentário sobre um fato da vida do pintor inglês William Turner (1775 - 1851):

Once, Turner had himself lashed to the mast of a ship for several hours, during a furious storm, so that he could later paint the storm.
Obviously, it was not the storm itself that Turner intended to paint. What he intended to paint was a representation of the storm.
One's language is frequently imprecise in that manner, I have discovered. (p. 11)

As imagens e a linguagem medeiam essa relação de uma forma bastante complexa, pois podemos falar de um objeto que existe e que podemos mostrar e tocar, do mesmo modo que falamos de algo que não existe e está apenas em nossa imaginação; é a mesma linguagem, às vezes a mesma palavra. Assim também, podemos pintar um objeto real e um imaginário, dando aos dois o mesmo estatuto, o que, por outro lado, nos faz questionar o estatuto da pintura de um objeto real, como o cachimbo de Magritte. A questão é que, como nos aponta Wittgenstein (1999), nós não temos uma linguagem privada, que usamos para falar de nossos estados internos do mesmo modo que usamos a linguagem para falar de coisas externas, mas é a mesma linguagem para os dois, apenas (na perspectiva dele) jogos diferentes. Ou seja, se for falar da minha dor, por mais que seja a minha dor, e que eu possa ser cético quanto à possibilidade de alguém sentir a mesma dor que eu, eu ainda assim uso uma linguagem pela qual sou entendido e que faz o outro, de algum modo, saber o que estou sentido. Erramos ao achar que conceitos que

se referem a estados internos (dores, sentimentos, pensamentos, sensações) tem referência do mesmo modo que conceitos como “árvore”, “cadeira”, “céu”, e que este referente é algo que está em nós, e somente nós mesmos podemos saber o que é. Apesar de ser a mesma linguagem, são jogos de linguagem diferentes, e, assim, tais conceitos para estados internos não possuem essa relação de referência (WITTGENSTEIN, 1999).

O texto de Kate, de uma maneira, não apenas trata dessas reflexões, mas também se torna uma imagem disso, na verdade, uma imagem esgotada desse problema, já que não sabemos do que realmente é esse texto, não sabemos se aquilo é real ou delírio dela, e isso justamente porque estamos lendo diretamente dela, sem termos um narrador em terceira pessoa que nos diga que ela é, “realmente”, o último ser vivo no mundo, ou que ela está alucinando tudo aquilo. É, então, exatamente a falta de referencialidade do próprio texto dela – mesmo que essa referencialidade esteja calcada no jogo literário que nos faça aceitar que naquele livro é real o cenário em que só existe apenas um ser vivo no mundo – que faz dele a imagem esgotada dessa possibilidade da linguagem mediar os limites entre o interno e o externo, mas mediar não a ponto de fechar as fronteiras e delimitar perfeitamente o que é do mundo externo e o que é de nossa interioridade, mas mediar de modo aberto, não delimitando, mas, ao contrário, confundindo.

Texto e imagem: o texto de Kate lida muito com imagens, mas também se torna, ele mesmo, uma imagem. Como?



(MAGRITTE, 1928/29)

Foucault (1988), no seu texto sobre o quadro *Isso não é um cachimbo*, de Magritte, apresenta a ideia de que o quadro do pintor seria um caligrama escondido, ou antes, um caligrama desfeito. Para ele, o caligrama só mostra a coisa desenhada quando estamos apenas olhando para ele e não lendo, pois quando se lê o caligrama, o desenho se desfaz, e nós, então, estamos lendo o nome, mas não vendo a imagem. De certo modo, o texto de Kate se assemelha a essa lógica, se

pensarmos que também tendemos a identificar gêneros textuais por suas “imagens”, pela forma como seu texto está disposto. Alguém que olhe para esse texto e veja as citações com recuo e letras menores, que veja que há nomes de pessoas entre parênteses com datas e números de páginas, perceberá que se trata de um texto científico. Alguém que veja um texto com parágrafos seguidos de frases mais curtas ou não, com travessões, provavelmente identificará um texto de ficção; também alguns textos filosóficos que seguem a tradição de numerar parágrafos podem ser identificados pela visão, antes que pela própria leitura. No então, ao olhar para o texto de Kate, o que se verá são parágrafos curtos, alguns apenas uma linha, nenhum deles passando de dez. Ora, alguns gêneros lhe virão à mente: diário, ou anotações em um caderno, pensamentos e memórias. Quem pensará em um romance? Quem pensará em uma ficção científica? Alguns conhecedores da obra do filósofo Wittgenstein lembrarão seus *Notebooks*, o próprio *Tractatus* (mesmo que não contendo a numeração deste último). O fato é que, assim como no caligrama, logo que começamos a ler o texto as imagens que criamos dele vão sendo constantemente desfeitas, e vamos enumerando as não definições que já foram ditas no início.

Mas além do cachimbo que não é um cachimbo, que remete ao texto que não é um monte de possíveis definições, e dele como uma imagem dos problemas do limite entre o interno e o externo, há uma mulher que escreve este texto, que imagina, lembra, esquece, delira, enfim, também uma mulher que parece difícil de definir. Quem é Kate? Como já dissemos quando a comparamos com o Hamlet de Valéry, o que a define? Seus fantasmas? Suas lembranças? Seus esquecimentos? Seus delírios? Tudo isso ou nada disso? Aqui entra em jogo também uma série de imagens. Imagens que retornam, como os ritornelos deleuzianos. Para Roberto Machado (2010, p. 22), na introdução ao texto “O Esgotado”, “para criar uma imagem é preciso uma tensão espiritual que eleve a coisa ou a pessoa ao estado indefinido: uma mulher”. Em *Wittgenstein’s Mistress*, as imagens de Kate, que ela mesma constrói de si, dificilmente nos dão uma ideia definida de quem ela é. A sua dúvida quanto ao sentido de “*time out of mind*” também parece ser a dúvida quanto a ela mesma: loucura ou esquecimento? Ela já não lembra sua idade, confunde seu nome, às vezes misturas os nomes de seu filho, de seu marido, de seus amantes – chega a colocar possíveis nomes ilustres entre seus amantes: Vincent (Van Gogh?) e Ludwig (Wittgenstein?) –, esquece datas de aniversário de pessoas queridas. Entre loucura e esquecimento, quem é essa mulher?

Ora, os espelhos, como sabemos, são objetos recorrentes nas artes e na literatura quando se trata da questão da identidade. Não é diferente no caso de Kate. Há mais de um espelho que

parece persegui-la; além do “*tiny, pocket sort of mirror*” (p. 36), que fica ao lado da cama de sua mãe, há um momento em que seu reflexo em dois diferentes espelhos nos mostram bem a vagueza que obnubila sua imagem:

Once, in the Borghese Gallery, in Rome, I signed a mirror.
I did that in one of the women's rooms, with a lipstick.
What I was signing was an image of myself, naturally.
Should anybody else have looked, where my signature would have been was
under the other person's image, however.
Doubtless I would not have signed it, had there been anybody else to look.
Though in fact the name I put down was Giotto.
There is only one mirror in this house, incidentally.
What that mirror reflects is also an image of myself, of course.
Though in fact what it has also reflected now and again is an image of my
mother.
What will happen is that I will glance into the mirror and for an instant I will
see my mother looking back at me.
Naturally I will see myself during that same instant, as well.
In other words all that I am really seeing is my mother's image in my own.
I am assuming that such an illusion is quite ordinary, and comes with age.
Which is to say that it is not even an illusion, heredity being heredity.
Still, it is the sort of thing that can give one pause (p. 74-75).

A indefinição de sua imagem no espelho; o fato de ela assinar seu nome em um espelho onde qualquer pessoa que ali se olhasse teria seu nome embaixo, ou de depois dizer que o nome assinado era o de Giotto; a confusão entre a sua imagem e de sua mãe depois no espelho que há na casa; tudo isso aponta para essa dificuldade de definir quem é Kate, uma dificuldade que é não só nossa, leitores, mas dela também. Assinar em um espelho, onde qualquer um que se veja pode ter seu nome como assinatura, é quase como dizer: sou qualquer um que se olhar aqui, mas, ao mesmo tempo, só existe ela no mundo, então, no final das contas, ela diria: sou eu mesma e mais ninguém, mas mesmo assim, não sabemos quem é esse “eu mesma”, pois ela nem ao menos confirma o nome que ela assinou: ela é “uma mulher”, ela é “*somebody*”, exatamente como dizem suas mensagens deixadas nas ruas: “*Somebody is living in...*”.

As duas imagens ritornelos, que ela esgota também apontam para isso. A primeira delas é um quadro que está na mesma casa onde ela se encontra no momento em que escreve. Nesse quadro se vê a pintura da casa em que está, vista de frente, e em uma das janelas parece haver alguém olhando para fora. Esse quadro atormenta Kate e volta constantemente a suas recordações. O que a atormenta? Justamente a dúvida se existe ou não uma pessoa naquela janela.

Em alguns momentos ela está certa de que tem, em outros momentos, ela decide que não tem ninguém ali, apenas sombras:

There is nobody at the window in the painting of the house, by the way.
I have now concluded that what I believed to be a person is a shadow.
If it is not a shadow, it is perhaps a curtain.
As a matter of fact it could actually be nothing more than an attempt to imply depths, within the room (p. 60).

A sua reflexão sobre se há ou não alguém ali remete justamente a sua própria situação e à natureza do seu texto, da própria imagem desse texto: há ou não alguém ali? Há alguém, um *self*, um eu, um ego, por trás daquele texto, e que tipo de *self*/ego/eu é esse? Alguém habita aquela casa (lembrando que é a mesma casa onde Kate está)? Há algum *self*, habitando o corpo de Kate? Há algum *self* habitando a sua linguagem? A conclusão que ela chega é que não há ninguém naquela janela. Agora, vejamos que interessante essa imagem do eu se referir a um lugar, como uma casa, pois é exatamente uma imagem desse tipo que Wittgenstein usa para falar sobre o eu, mais especificamente os usos do pronome “eu”, nas suas *Investigações Filosóficas* (1999, p. 124):

Imagine uma figura de paisagem, uma paisagem de fantasia, com uma casa – e que alguém perguntasse: 'A quem pertence a casa?' – A resposta poderia ser: 'Ao camponês que está sentado no banco em frente dela'. Mas este não pode, por exemplo, entrar em sua casa.

A imagem de alguém habitando uma casa é usada pelo filósofo para se perguntar sobre as formas que usamos o eu, e, também, para argumentar sobre o problema de imagens mentais, pois essa é uma imagem mental, e, segundo ele, nem mesmo o possuidor dela é o morador da casa, pois ele mesmo não está na imagem, ou mesmo a ideia de possuir a imagem mental seria, para Wittgenstein (1999), absurda. Agora, continuando no problema do eu, Hans Sluga, no seu comentário sobre esse tema na filosofia de Wittgenstein no *Cambridge Companion* (1999, p. 320), faz as seguintes perguntas após citar essa mesma imagem que citei acima:

Wittgenstein tells this mild joke in the midst of a discussion on the self, the I, or better: on the ways we use the word "I." The gist of his discussion appears to be that there is no self to which the "I" might refer. But how does the jocular story fit in? Does it suggest that it is not I who imagines the landscape, house, and farmer? Does the farmer stand for the self even though there is no such thing? What does it mean that he can own but not enter the imagined house? What does the story tell us about the I and/or the "I"?

A questão sobre os usos do pronome de primeira pessoa e sobre o estatuto do *self*/eu na filosofia de Wittgenstein é longa e extenuante; mais ainda, pode ser até mesmo frustrante, já que o filósofo não chega a nenhuma conclusão final e não há uma única resposta, mas vários

caminhos a respeito do problema. Fiquemos, aqui, com aquilo que Sluga já adianta: para Wittgenstein parece não haver um *self* para o qual o “eu” se refere. Algo que, de certa forma, parece ser um problema no texto de Kate, já que não encontramos algo que refira a seu *self*, nem mesmo seu nome. As próprias perguntas que Sluga faz sobre a imagem de Wittgenstein se aplicam à imagem de Kate: o fato de não haver ninguém na janela da casa pintada no quadro indica que também não há ninguém na casa “real”? Não há Kate? Aquele alguém na pintura, que pode ser ninguém, ou mera sombra, seria como um *self*, significando que não há um *self* real vivendo em nossa casa/corpo, a não ser aquelas imagens que criamos, mas que nunca se concretizam como “realidade”, sendo meras sombras? O que significa que, no final, para Kate, não exista ninguém na casa? Significa que não existe uma Kate? Que não existe um *self*? Que tudo não passa de sombras ou de efeitos de profundidade?

Ainda assim, no final da história, ela nos avisa: “*Somebody is living on this beach*” (p. 273). Lembremos que, no início do texto, ela afirma que deixa mensagens nas ruas dizendo “*Somebody is living in the Louvre, certain of the messages would say. Or in the National Gallery*” (p. 6), mas ao finalizar o texto ela não diz estar deixando uma mensagem, ela não diz que está fazendo, apenas faz, apenas deixa a mensagem: “*Somebody is living on this beach*”, e isso nos faz pensar: será que ela está dizendo que, ao contrário, existe sim alguém ali e esse alguém habita aquela casa? O interessante é que as linhas finais do seu texto são quase como poemas na sua distribuição: quatro frases curtas se seguindo uma a outra:

Once, I had a dream of fame.
Generally, even then, I was lonely.
To the castle, a sign must have said.
Somebody is living on this beach.

Esse quase pequeno poema no final possibilita uma leitura interessante, já que traz a outra imagem ritornelo. As duas primeiras frases parecem apontar para o fato de que Kate sempre se sentiu sozinha, mesmo antes de ser o último ser vivo no mundo (e se lemos todo o texto sabemos que é esse o caso). Então, temos o castelo. Essa é a outra imagem ritornelo que assombra Kate. Ela fala de um castelo em La Mancha⁴ que fica no alto de um morro e que ela continua a ver, mas que nunca consiga chegar:

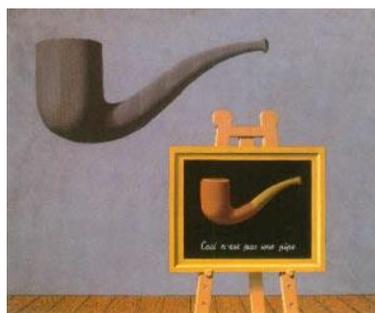
⁴O fato de o castelo estar em La Mancha, onde se passa outra história em que um personagem também está preso entre a loucura e o esquecimento, a realidade e a fantasia, assim como as relações que poderíamos fazer entre estes dois textos, são um assunto certamente interessante, mas que não caberiam aqui, pois acabariam extrapolando a natureza desse texto.

The explanation being that the castle was built on a hill, and that the road went in a flat circle around the bottom of the hill that the castle was built on. Very likely one could have driven around that castle eternally, never actually arriving at it (p. 34).

A lembrança desse castelo a persegue e, mais adiante, ela pensa que deveria haver um sinal (uma placa) dizendo “para o castelo” e indicando o caminho. Esse castelo que continua a ver, mas que nunca atinge, é mais uma imagem do eu/*self*/ego, mais uma imagem que mostra o problema de Kate: quem é ela? Lá está a sua imagem, mas não se consegue chegar a ela, fica-se apenas dando voltas e voltas em volta, mas nunca se consegue atingir essa imagem, esse castelo, onde o “eu” habita soberano e inatingível. E é interessante que as duas últimas linhas do texto sejam: uma falando do sinal indicando o caminho para o castelo, e outra a mensagem deixada por ela: alguém vive naquela praia, como se no final de tudo, aquele “eu” inatingível do castelo se transformasse apenas em “alguém”.

Com isso voltamos a análise de Foucault sobre o quadro de Magritte, pois voltamos ao problema: isto tudo não é Kate, assim como afirma Foucault (1988, p. 34): “Em nenhum lugar há cachimbo”. Quando ele analisa a segunda versão do quadro de Magritte, ele faz a relação do quadro negro com o mestre que ensina aos alunos sobre aquele cachimbo, e diz:

Mas por que introduzi ainda a voz do mestre? porque mal ela disse 'isto é um cachimbo', e já foi obrigada a retomar e balbuciar: 'isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo', 'isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo', 'a frase: 'isto não é um cachimbo', não é um cachimbo'; 'na frase: 'isto não é um cachimbo', *isto* não é um cachimbo: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo' (p. 35).



(MAGRITTE, 1966)

A própria frase “isto é um cachimbo” não é um cachimbo, mas uma frase. E na frase “isto não é um cachimbo”, a palavra “isto” não é um cachimbo. Ora, podemos estender isso para as reflexões sobre o eu. Numa frase do tipo “eu sou Kate”, ela seria apenas uma frase e não Kate, bem com “eu não sou Kate”, o que também não indicaria nada. Já na frase “esta é Kate”, o

pronome “esta” não é Kate. Nem mesmo o nome Kate seria Kate, já que ela em dado momento faz sua mãe lhe chamar por Helena, Cassandra, Penélope; nomes consagrados pela ficção, pelas tragédias gregas – Kate muitas vezes questiona o estatuto de ficção dessas personagens ao tratar delas como pessoas reais, mas também ela está questionando seu estatuto como ficção ou não ao dar nomes como estes a si mesma. E mesmo que ela termine afirmando que há um sinal: “para o castelo”, e que “Há alguém morando nessa praia”, tais fases são apenas grafismos, o sinal não é o próprio castelo e não é, ele mesmo, uma seta, mas uma frase. Já na última frase do texto, o “alguém” não é ela e “nessa praia” não é essa praia, pois não passa de uma frase, e mesmo essa frase não diz que ela, Kate, está ali, mas que alguém está, bem como as outras frases que ela deixava: nunca era ela, mas sempre alguém. Ou seja, como no problema do quadro que ela examina, no quadro imaginado por Wittgenstein e no quadro de Magritte, não há ninguém, há apenas representações ou algo que julgamos ser alguém, algo que dizemos ser algo, que olhamos e imediatamente ligamos ao objeto ou pessoa real, mas que não passa de uma representação. Assim é o nosso *self*, assim é o que Kate mostra no seu texto que o *self* é: um castelo ao qual nunca chegamos, uma imagem representada de algo que, no fim das contas, “na verdade”, não é aquilo mesmo. Memórias, lembranças, histórias que contamos, narrativas que criamos, tudo isso tenta formar um *self*, mas no fim, ficamos apenas com linguagem, imagem e representação – dificilmente chegamos a coisa em si. É sempre “alguém”, “isto”, “eu”, mas estas são apenas palavras que apontam para alguém que está falando, escrevendo, representando, e o que é representado nunca é o real, mas o que está em nossas cabeças, a imagem que formamos, mas que não é – assim como não é um cachimbo a imagem de um cachimbo – nós mesmos. É como se, agora remetendo a outro quadro de Magritte, Kate segurasse um espelho e dissesse:



Isto não sou eu

(MAGRITTE, 1935, alterado por mim)

O texto de Kate, então, por mais que pudéssemos pensar que estamos diante de um texto de uma mulher que busca encontrar a sua própria identidade, aponta, por outro lado, para a imagem da impossibilidade dessa busca, até mesmo da impossibilidade da linguagem como grafismo dizer algo que seja categórico sobre a identidade de algo. Novamente citando Foucault (1988, p. 66):

Mas o enunciado assim articulado já duas vezes por vozes diferentes toma a palavra por sua vez para falar de si próprio: "Estas letras que me compõem e das quais vocês esperam, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem o cachimbo, essas letras, como ousariam elas dizer que são um cachimbo, elas, que se encontram tão longe do que denominam? Isto é um grafismo que só se parece consigo e não poderia valer por aquilo do que fala".

Assim também o grafismo das letras das mensagens de Kate "*Somebody is living in...*" não é Kate, mas letras, que se parecem consigo, mas não valem por aquilo que representam: "*somebody*". Como Kate percebe, quando assina seu nome sob seu reflexo num espelho, não será ela ali quando outro se olhar; ou quando ela pensa ter visto alguém em uma janela, mas na verdade é o reflexo dela numa vitrine, que, na verdade, também não é ela, mas reflexo, semelhança, mas também não é ela porque, no fim das contas, não há ninguém olhando na janela daquela casa do quadro, que representa a casa onde ela está, ou seja, não há ninguém na casa; assim como também não há um gato, mas uma fita em uma janela que lembra o gato (semelhante ou similar ao gato?); ou como não há lembranças de quando ela vagava pelo mundo porque ela não está sozinha no mundo, mas alucina... E o texto, assim, se compõe de uma série de similitudes de Kate, de situações de identidade que não levam a nada: simulacros de reflexos, simulacros de identificações, simulacros de um grande simulacro...

E porque digo similitude e não semelhança? Novamente seguindo Foucault (1988), a semelhança tem um "padrão", algo original que ordena e hierarquiza as cópias, e, assim, assemelhar é fazer uma referência primeira. Já o similar aponta para uma série que não tem começo, nem fim, na qual podemos percorrer em qualquer sentido, pois não há uma hierarquia, mas se propaga de pequenas hierarquias em pequenas hierarquias (FOUCAULT, 1988). Nesse sentido, as imagens que compõem esse mosaico do eu, estão mais para similitudes, pois nem mesmo se pode afirmar que exista um modelo, um padrão, afinal, quem seria esse modelo se a própria Kate não pode se reconhecer (não dando, assim também, chance para o leitor a reconhecer)? Como podemos afirmar que haja uma semelhança se nem ao menos sabemos quem é Kate? Também o texto dela se torna uma similitude, pois faz circular o simulacro (simulacro de vários gêneros) como relação indefinida do similar ao similar (FOUCAULT, 1988), e desse modo

não podemos nem dizer que haja representação, pois essa é servida pela semelhança (FOUCAULT, 1988), e se não há modelo, não há semelhança a nada (ou antes, poderíamos dizer que há uma tentativa de se assemelhar a muitas coisas que acaba não se assemelhando a nada), e, portanto, não há representação.

Kate encontra-se sozinha e, por isso, perde talvez os únicos elementos que poderiam forçá-la a reconhecer que ela é ela: outras pessoas. Por isso precisa da exterioridade do texto, precisa escrever, para que aquilo que está em sua cabeça esteja também fora, mas o que está fora não passa de texto, de grafia, de algo que não é aquilo do que fala: ela mesma, suas memórias, o mundo onde ela vive e aquele onde viveu. Assim, “*time out of mind*”, significando que o mundo está fora da cabeça, mostra que tudo que está dentro da cabeça precisa de algo fora que nos sirva de verificação para termos certeza, e isso não é meramente o texto, nem meramente as imagens, é algo mais, são os outros. De modo que, suas duas últimas frases podem ser lidas da seguinte forma: o sinal que deveria indicar “para o castelo” diz que alguém está vivendo naquela praia, e, assim, não indicam nada, nem o castelo, nem que ela realmente está vivendo ali. São como as mensagens que ela escreve na areia da praia: mensagens que a água da onda(o mundo exterior) virá apagar antes que alguém outro possa ler, pois no final, tudo que se escreve sobre si mesmo acaba por remeter não a si mesmo, mas a algo outro, que não é si mesmo, que não é um cachimbo, que não é uma mulher.

Referências

- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto a menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi et. al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ESCHER, Mauritius C. *Relativity*. Litografia. 294mm x 282mm. 1953
- FOUCAULT, Michael. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- MACHADO, Roberto. Introdução. In *Sobre o teatro: um manifesto a menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MAGRITTE, René. *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*. Óleo sobre tela. 63,5 cm × 93,98 cm. 1928/29.
- _____. *Les Deux Myseries*. Óleo sobre tela. 65 x 80 cm. 1966.
- _____. *Les Liaisons dangereuses*. Informações não encontradas. 1935
- MARKSON, David. *Wittgenstein's Mistress*. London: Dalkey Archive Press, 2005.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. London e Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

SLUGA, Hans. "Whose house is that?" Wittgenstein on the self. In *The Cambridge companion to Wittgenstein*. SLUGA, Hans e STERN, David G. (Ed). Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1996.

VALÉRY, Paul. *The outlook for intelligence*. Transl. Denise Folliotetali. New York and Evanston: Harper Torchbook, 1963.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2010.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

Davi Alexandre Tomm

Mestrando em Estudos Literários (UFRGS) onde desenvolve a dissertação sobre filosofia, psicopatologia e literatura, estudando o livro Wittgenstein's Mistress. Graduado em Letras/Português/Inglês (UFRGS). Foi bolsista de Iniciação Científica do projeto "O Imaginário das Ilhas Britânicas, trabalhando com Literatura Inglesa, Estudos do Imaginário, Estudos Culturais e Hermenêutica". Integra o Grupo de Pesquisa "Literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade" (UFRGS/CNPq).

Recebido em 20 de fevereiro de 2015.

Aceito em 30 de abril de 2015.