

IX

Outras posições teóricas do século XX

Todas as correntes até aqui tratadas tiveram seu momento de sucesso, e algumas até noções extremamente válidas e produtivas. A Desconstrução, à qual nos referiremos adiante, na verdade é também uma via de acesso ao texto e tem inegável aplicação a seu estudo. Executa este trabalho, a desconstrução, principalmente no ato de desvendar camadas de sentido superpostas.

Na segunda metade do século XX teve também impulso a Crítica feminista, não como movimento uniforme, mas como postura básica específica: a de escolher como tema os textos de mulheres. Isto não é casual e reflete a nova posição da mulher na sociedade. De ser inferior, que não se atrevia a publicar sob seu próprio nome, em geral, a mulher passa a ser tratada como um tipo específico de autor, compartilhando, naturalmente, de inúmeras características dos escritores do sexo masculino, mas também com características próprias. Claro está que este movimento só pôde existir no século XX, quando o papel da mulher na História humana muda, no sentido de ela ser parte ativa na construção dos fatos. Se anteriormente a mulher podia até influir nos acontecimentos somente por via masculina (atrás de um grande homem haveria uma grande mulher), no século XX ela começa a atuar declaradamente,

primeiro com sucesso na luta pela igualdade de direitos e, ainda, produzindo e brilhando em searas que antes lhe eram interditas.

Pós-modernismo

É difícil a explicitação do Pós-modernismo uma vez que ele pode ser visto em tendências de naturezas diversas. Em obra publicada ainda no século XX, vemos os autores colocando a multiplicidade de acepções que se agregam ao termo. Para alguns ele representa apenas o desenvolvimento de idéias modernistas, enquanto, para outros, ele aponta para uma ruptura absoluta com o modernismo. Há, ainda, aqueles que trabalham no sentido de redescobrir textos do passado já como pós-modernos¹⁷⁵.

O Pós-modernismo, evidentemente, representa uma discussão que se dá depois das grandes afirmações dos diversos movimentos modernistas. Isto, entretanto, não é tudo. O movimento representa também uma crise nas grandes crenças culturais que marcam a História desde o Iluminismo. É o que acontece com as afirmações importantes sobre o progresso social e intelectual como uma realidade automática e ininterrupta. A segunda metade do século XX, caracterizada pelo uso intensivo das imagens no mundo cultural, pelo consumo de massa e as mais avançadas tecnologias, torna difícil apoiar novas teorias na História.

Se já a primeira metade do século XX fora marcada pela tendência de basear novas discussões sobre a natureza do literário a partir do esmiuçamento de questões essenci-

175. Cf. Raman Selden, Peter Widdowson, Peter Brooker – *A reader's guide to contemporary literary theory*, Fourth Edition, London, Prentice Hall, 1997, p. 200.

almente lingüísticas, a partir, em geral, de Saussure, a segunda metade continuará enfocando, antes de tudo, a matéria-prima do literário, ou sua “matéria visível”, da palavra às estruturas frásicas.

Se o Pós-modernismo debruçou-se sobre a matéria lingüística, um pouco como a Desconstrução, pode-se dizer também que, tanto no terreno teórico como no da criação, ele surgiu como a oposição a traços básicos do Modernismo, como o gosto por complicadas experiências formais, o senso de alienação, uma certa desumanização da criação artística. O Pós-modernismo exprime uma certa exaustão das crenças ainda visíveis na primeira metade do século XX, marcado pela incerteza, pela ausência de uma idéia central e básica. Na verdade, ele exprime a sensação de instabilidade que ameaça a própria noção do eu. Em *A reader's guide to contemporary literary theory*, os autores mencionam a maneira radical como a humanidade, confrontando perigos indescritíveis nos últimos tempos (como a ameaça da poluição) recente-se da perda, em certo sentido, de pontos de referência estáveis. Perdem unidade e sentido tanto o eu como o mundo. E isto marca o pós-modernismo¹⁷⁶.

Para alguns, há obras do passado que já exprimem tendências pós-modernistas. Se tomarmos o século XX apenas como ponto de referência, podemos visualizar a postura modernista num autor como Joyce e a “descentralização” pós-modernista em Beckett, como dizem os autores de *A reader's guide to contemporary literary theory*. Pois *Ulysses* contrapõe uma figura humana frágil, indecisa e essencialmente anti-heróica a um fundo metafórico de grandeza, coragem e certezas, o mundo da *Odisséia*, enquanto *Espe-*

176. Cf. Raman Selden, Peter Widdowson, Peter Brooker – O.C., p. 202, nota 175.

rando Godot focaliza dois mendigos, eventualmente visitados por outras três figuras menores, numa discussão interminável sobre questões aparentemente tão importantes quanto a queixa por ter entrado areia na bota de um deles, entremeada por frases “pungentes” sobre a possibilidade de aparecer Godot.

As obras consideradas pós-modernas, entretanto, não são necessariamente deprimentes como a de Beckett. Nelas, às vezes, o próprio jogo com a linguagem, coisa que é básica no século XX, é o ponto fundamental, quando se manifesta o humor. Isto é observável em Borges, Thomaz Pynchon, Ítalo Calvino, Umberto Eco e John Fowles. Em alguns deles a criação ficcional está claramente ligada a uma Teoria Crítica. É, sem dúvida, o caso de Umberto Eco, para quem o Pós-modernismo é também uma visão irônica de um segmento passado da História. É o que ocorre com sua obra *O nome da rosa* (1980), onde é notável a inter-relação de ficção e não-ficção, História e narrativa policial, com recursos de “suspense” e profunda erudição. O gosto pela retomada da História pode aparecer de maneiras diferentes do que observamos em *O nome da rosa* e *Baudolino*. É o que acontece em *A mulher do tenente francês*, de John Fowles.

Em linhas gerais, podemos dizer que no Pós-modernismo há uma ruptura dos limites que, convencionalmente, separam ficção e História, autobiografia, fantasia, numa interminável mistura de formas e modalidades literárias. No terreno da Crítica há uma preocupação central com o campo do signo ou imagem (e a correlata perda do real) e a descrença nas narrativas magnas do progresso humano. Os filósofos que mais ilustram esta posição são Jean Baudrillard e Jean-François Lyotard.

A Estética da Recepção

Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser foram os grandes nomes que marcaram o advento da Estética da Recepção.

A década de 60 assinala, segundo Hans Robert Jauss, o começo da Estética da Recepção. Esta foi, sem dúvida, uma época marcada pela afirmação do jovem na cultura. Não por acaso, foi em 1968 que explodiram os movimentos estudantis que abalaram Paris. Foi em 1967 que Jauss, na Universidade de Constança, criticou acerbamente a maneira como se ensinava História da Literatura tradicionalmente. Em 1975, o mesmo Jauss, num congresso, considera os anos 60 fundamentais na mudança dos Estudos Literários.

Talvez estejam aí dois pontos fundamentais que marcaram a época e a Estética da Recepção: o acesso da juventude a formas de poder político (e se é político, é cultural) e a participação, mais intensa do que nunca, da universidade nos movimentos em geral. Isto não significa que as escolas anteriores tivessem necessariamente surgido à distância dos muros universitários. Na verdade, as batalhas culturais, de uma forma ou outra, realizaram-se também neste espaço privilegiado de discussão, mas a Estética da Recepção envolveu mais claramente, e de forma mais intensa, o ensino da Literatura a partir de determinadas teorias. Para Jauss a universidade, muitas vezes, lidava com História da Literatura de uma forma que tirava a vitalidade de seu objeto. Criticava particularmente o fato de a Literatura ser tradicionalmente encarada sem relação com o momento histórico. Isto se opunha a uma série de correntes do século XX. A Crítica incluía desde o *New Criticism* às posições de Wolfgang Kayser e Emil Staiger.

Observa-se que a batalha de Jauss acaba quase por colocar em xeque as tendências estritamente imanentistas da

Teoria e da Crítica. Deve-se ter em mente, entretanto, que este zeloso imanentismo foi uma resposta às tendências de visualizar a obra estritamente em função de sua época e das experiências particulares de um determinado autor. Na verdade, as duas tendências acabariam por se completar.

Isto não significa que Jauss rejeitasse radicalmente movimentos como o Estruturalismo e as posições críticas ligadas à Lingüística. Na verdade, sua posição, longe do radicalismo, é mais uma reação a opções extremadas, principalmente algumas vinhas da França.

Regina Zilberman exprime, de maneira simples e precisa, o conceito de Jauss:

(...) a estética da recepção apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor, o "Terceiro Estado", conforme Jauss o designa, seguidamente marginalizado, porém não menos importante, já que é condição da vitalidade da Literatura enquanto instituição social¹⁷⁷.

O trabalho de Jauss foi profundamente influenciado pelos estudos revisionários da História desenvolvidos por Hans Georg Gadamer, que fora seu mestre. Em ambos a História aparece como fundamental para o conhecimento do texto. Assim, Jauss recoloca a História num lugar de destaque nos Estudos Literários, trabalhando, ao mesmo tempo, a partir do intérprete ou do receptor do texto:

(...) Como o mestre, recupera a história como base do conhecimento do texto; e, igual ao outro, pesquisa seu caminho por uma via que permite trazer de volta o intérprete ou o leitor, sua defesa predileta na luta intelectual contra as correntes teóricas indesejadas¹⁷⁸.

177. Regina Zilberman – *Estética da recepção e história da Literatura*, São Paulo, Ática, 1989, p. 10-1.

178. Regina Zilberman – O.C., p. 12.

Comparativismo

A tendência crítica de tentar compreender uma obra a partir de sua comparação com outras, contemporâneas ou não, na verdade não é estritamente moderna, pois, de uma forma ou de outra, esteve mesclada a trabalhos de diversas épocas. Os estudos de Literatura Comparada e o Comparativismo (enquanto opção teórico-crítica), entretanto, firmaram-se mais claramente no século XX.

Em princípio há inúmeras maneiras de se exercitar o Comparativismo, sem mencionarmos que as Literaturas, pelo menos no Ocidente, desenvolveram-se, muitas vezes, em linhas paralelas. Bastaria citarmos o movimento do Romantismo, que uniu as culturas ocidentais, chegando até às Literaturas mais jovens da América. Os estudos comparativistas propriamente não partem de coincidências ou traços comuns a obras diversas, exclusivamente. Eles se desenvolvem em função de variáveis específicas que vão além de simplesmente características comuns e acabam por apresentar-se como traços relevantes e significativos, não meras repetições, mas a presença de fatos realmente comuns que apontem para aspectos específicos do literário.

É assim que se pode imaginar um estudo voltado, por exemplo, para a maneira como determinada personagem, a partir de uma certa matriz histórica, aparece em diferentes obras do mesmo gênero ou não, da mesma época ou de períodos diferentes. O comparativismo pode ser exercido também a partir de quaisquer figuras ficcionais, ou pela sua natureza, ou pela maneira como se manifestam no desenrolar da obra. O estudo comparativo pode ser também desenvolvido em função de traços lingüísticos e de peculiaridades estruturais, abrangendo modalidades literárias e épocas históricas diferentes ou não.

As relações possíveis entre obras literárias diversas suscitam, além do comparativismo, questões como o estudo de influências, de débito literário e outros. A questão relativa a todas essas modalidades sempre esteve presente nos Estudos Literários de diversas épocas. Muitas vezes estas questões apresentam-se sob a forma de estudo de fontes e influências, ambos aspectos geralmente criticados pelos teóricos e críticos, mas, de certa forma, realidades às vezes inegáveis. À guisa de mero exemplo, em termos relativos, pode-se mencionar a maneira como Shakespeare trabalhou materiais de Holinshed. Os excessos praticados nos estudos que pretendem estabelecer o quanto determinado autor deve à influência de um anterior colocaram a postura comparativista, muitas vezes, em dúvida. Isto, entretanto, não invalida o fato de que há relações e, inclusive, débitos entre autores de épocas e culturas diferentes. Também não se coloca em dúvida o potencial deste tipo de estudo para se atingir o sentido preciso de determinadas obras. Uma coisa é o estudo simplista e tolo, obcecado por rastrear “influências”. Outra coisa é o estudo de verdadeiros débitos, que não se opõem à afirmação de originalidade.

Comparative literature – method and perspective traz um ensaio que, de certa forma, coloca o papel do comparativismo em termos de inegável lucidez. Nele, o autor diz que o obstinado estudo de “fontes” e “influências” não se confunde com o verdadeiro comparativismo. Acrescenta que, nesta linha, é extremamente proveitoso analisar a maneira como Shakespeare reutiliza, sob forma nova, matéria original de Boccaccio e Holinshed. Por outro lado, continua o autor, seria difícil negar que obras importantes, de várias Literaturas, no século XIX, surgiram na esteira da popularidade alcançada por autores como o próprio Shakespeare, Byron, e outros, a ponto de ser difícil imaginarmos cada uma delas, com suas características formais e seus conteú-

dos, se os referidos autores não tivessem alcançado divulgação¹⁷⁹.

É importante salientar-se que reconhecer qualquer tipo de relação de uma obra com uma anterior não significa, absolutamente, diminuir-lhe a originalidade. É inegável que um grande número de obras desenvolve-se em torno de um determinado aspecto da experiência humana, sob determinadas características estruturais. A individualidade de cada uma não é posta em questão. Além disso, é inegável que toda obra, de alguma forma, está relacionada com tudo aquilo que a antecede, mesmo que não se trate de uma notória “influência”. Ocorre que determinados aspectos da realidade e determinadas modalidades expressivas repetem-se, e não apenas no âmbito específico de uma escola literária, mas até em épocas distantes entre si.

A questão da “influência” deve ser vista com extrema cautela. Em primeiro lugar, nem sempre ela pode ser estabelecida como algo ocorrido conscientemente na obra de determinado autor. Isto significa que se pode encontrar, em obras distantes, um determinado aspecto, às vezes, até bastante preciso, sem que o autor mais recente tenha tido sequer conhecimento do anterior. É assim, por exemplo, que determinados “motivos” aparecem de uma determinada forma em obras diversas. Por um lado, o fato de existir a influência não diminui, necessariamente, o valor de uma obra e, por outro, o que se repete pode não ser resultado consciente do papel exercido sobre um autor por outros anteriores. Também não se pode deixar de lado o fato de que certas características são repetidas em obras diferentes porque circunscritas a uma determinada época. É o que se pode dizer,

179. Cf. J.T. Shaw – “Literary indebtedness and comparative literary studies” in Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (edit.) – *Comparative literature – method and perspective*, revised edition, Southern Illinois University Press, 1973, p. 85.

por exemplo, de determinadas características românticas, presentes em obras de toda a Literatura ocidental da época.

A problemática subjacente à presença de quaisquer aspectos comuns a obras diferentes é algo difícil de reduzir a alguns itens limitados. A Literatura “repete-se” continuamente, na medida em que sua específica natureza manifesta-se em quaisquer de suas produções. Assim como a pintura, desde sempre, é pautada por traços de uma essência comum, seja na obra de um Rafael ou de um Picasso, a Literatura, das grandes produções gregas até nossos dias, é marcada por uma natureza comum.

Tudo isto, contudo, está bem distante de manifestações de pobreza criativa, como a simples imitação subserviente, que nada acrescenta à produção literária. Os estudos comparativistas debruçam-se sobre a reaparição de algo comum em obras estritamente individuais, únicas. Eles têm o grande mérito de fundamentar-se no fato inegável de que a Literatura tem uma natureza específica, que se torna notável através de aspectos que nela se repetem em épocas ou lugares diferentes. Em outras palavras, a Literatura é “uma” grande manifestação humana, de natureza estética, e isto pode ser notado quando se confrontam períodos diferentes e diferentes nações.

A Literatura comparada tem o imenso mérito de combater o falso isolamento das histórias literárias nacionais: ela está obviamente correta (e produziu um grande número de evidências para corroborar tal fato) na sua concepção de uma tradição literária ocidental composta de uma rede de inúmeras inter-relações¹⁸⁰.

180. René Wellek – “A crise da Literatura comparada” in Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalhal (org.) – *Literatura comparada – textos fundadores*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 109. [Este texto foi publicado em 1963, in *Concepts of criticism*, New Haven and London, Yale University Press e traduzido por Oscar Mendes, *Conceitos de crítica*, São Paulo, Cultrix]

Desconstrução

A Desconstrução, segundo opinião geral, marca seu início com o trabalho de Jacques Derrida “Estrutura, signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, apresentado num simpósio em 1966 nos EUA. A base inicial de todo o movimento é o questionamento de afirmações que sustentam a Filosofia ocidental desde Platão. Derrida começa por colocar em evidência a maneira como o pensamento ocidental sempre esteve à procura de um núcleo de significado a partir do qual qualquer estrutura se organizaria. A Desconstrução assumiu aspectos diferentes em cada autor, mas sempre se caracterizou por essa sensação de falta de um centro aglutinador de sentido.

Para a Desconstrução, é perfeitamente válido relacionar texto e sintaxe, da forma como se vê em Saussure, posteriormente modificada no Estruturalismo. Este, entretanto, ao que parece, tendia a descobrir o sentido ordenado da sentença no texto, enquanto a Desconstrução nele descobre a desordem, num processo em que ele acaba por ser mais desconstruído (daí o nome da abordagem) do que integrado num sentido¹⁸¹.

A consequência da postura desconstrucionista é uma visão do texto instável, em contínuo processo de mutação, com sentidos sempre provisórios. Também é arbitrária e provisória qualquer relação entre signo e significado. O sentido e o segmento textual que se supõe expressá-lo não gozam de qualquer prioridade sobre outros sentidos e outros textos. Da mesma forma, os postulados críticos sobre

181. Cf. Wilfred L. Guerin, et alii – *A Handbook of critical approaches to literature*, 3. ed., New York, Oxford University Press, 1992, p. 255.

o texto perdem qualquer prioridade e a teoria literária pode ser encarada como uma forma de Literatura.

A influência de Derrida e suas teorias foi notável, principalmente em pensadores da Escola de Yale. Entre os nomes que se engajaram no movimento de Derrida estão, entre outros, Paul de Man, Harold Bloom, J. Hillis Miller. Para a Desconstrução é vital a idéia de inexistência do centro, sendo este apenas uma construção que marca o pensamento ocidental. Toda a argumentação passa, então, a ser “uma desconstrução” de algo “construído”, tornando-se necessária uma abordagem que possa encarar a estrutura por um ângulo (não central) normalmente considerado secundário.

Derrida caracteriza nosso pensamento ocidental como algo marcado pela idéia de centro com significado absoluto. Entre esses “centros” estariam Deus, homem, verdade, eu – característicos do chamado logocentrismo. O filósofo exprime assim que os significados, na verdade, caracterizam-se como produtos culturais que se manifestam pela distinção de fonemas, como gato se distingue de pato. Exatamente assim, segundo Derrida, a idéia de Deus só se torna sensível por ser diferente de diabo.

O filósofo teve também uma posição marcante ao questionar o primado da fala em relação à escrita (fonocentrismo), que remonta a Sócrates-Platão. Considera que essa dualidade leva a uma outra também falsa: presença-ausência, onde fica evidente a prioridade do presente.

A Derrida deve-se a criação do vocábulo “différance”, contraposto a “différence”. O primeiro termo, derivado de “différer” (diferenciar e adiar), mais o segundo, dão conta de aspectos do signo. Por um lado entende-se um signo pela imagem de seu contrário, enquanto, por outro, o signo se caracteriza por postergar ininterruptamente a noção

de presença. O termo “différance” faz alusão a esse postergar de sentido¹⁸².

Os processos criados por Derrida dirigiam-se principalmente a textos não literários, desde Platão a Freud e Marx, embora eventualmente se dedicassem a textos artísticos.

A Desconstrução acaba sendo um processo infundável no trato da diferença, em detrimento a significados determinados, ao contrário do que se propõe na mentalidade ocidental característica.

Críticos houve que fizeram uso de idéias da Desconstrução, sem entretanto assumir a postura de Derrida. É o caso de Wayne C. Booth, Jonathan Culler, Frederic Jameson, Edward Said, enquanto outros, como M.H. Abrams e E.D. Hirsch, passaram ao largo do movimento e até o criticaram. As críticas surgiram por vários motivos, mas principalmente por se tratar de uma postura quase que exclusivamente teórica, com poucas produções concretas no terreno da crítica. Outro aspecto normalmente atacado é o fato de os trabalhos desconstrucionistas darem a impressão de serem sempre uma coisa só, independentemente do autor analisado. Isto explica o descaso dos últimos tempos pela corrente.

Feminismo

A mulher foi historicamente rechaçada dos diversos campos do saber, e sua presença como autora, que ocorreu praticamente nos últimos três séculos, foi em princípio camuflada pelo uso de pseudônimos masculinos. Na Literatura inglesa isto aconteceu no século XIX, com exceção

de Jane Austen, que assinava o próprio nome. As irmãs Brontë tinham pseudônimos masculinos, hoje pouco conhecidos, enquanto Mary Anne Evans passou à História como George Eliot, justamente ela cuja natureza feminina foi descoberta por Dickens na leitura de uma de suas obras. No século XX já vemos autoras inglesas que não escamoteiam o sexo. É o caso de Virginia Woolf, que não só assumiu sua própria identidade, como escreveu especificamente sobre a condição feminina (*A Room of One's Own*, de 1929 e *Three Guineas*, de 1938), além de ter pronunciado palestras para operárias, quando certamente sua preocupação era o lugar da mulher no plano cultural e na própria sociedade. Virginia Woolf não tem a estridência de feministas da segunda metade do século XX, mas, certamente, tem uma clara noção dos entraves que perturbam a escritura da mulher. Fundamental é sua idéia da escrita feminina, como enfatiza a já mencionada obra, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, acentuando que, em *A Room of One's Own*, a autora coloca o valor da escrita feminina em sua natureza própria, sem constituir, com isso, uma afirmação da experiência feminina apenas relacionada à experiência masculina. O texto já é, portanto, uma colocação da existência de uma tradição da escrita feminina¹⁸³.

Basicamente Virginia Woolf considera a questão do gênero como um construto social que pode ser superado. Trabalhou sistematicamente no estudo dos problemas que cercam a mulher escritora. Pode-se dizer que ela não foi a primeira escritora inglesa, mas certamente é nela que se pode sentir mais claramente a consciência da condição feminina na criação literária. Um dos pontos fundamentais de suas idéias está no reconhecimento de que a mulher é

182. Cf. Ivan Teixeira – “Desconstrutivismo”, CULT – Revista brasileira de Literatura – Ano II, São Paulo, Lemos, n. 16, 1998, p. 36.

183. Cf. Raman Selden et alii – O.C., p. 125, nota 175.

aprisionada por uma série de desvantagens. Além de viver num mundo definido em termos masculinos, ela não tem liberdade de exprimir qualquer coisa da experiência humana que acentue a natureza feminina, principalmente as experiências físicas. A autora nunca abandonou a idéia de que a escrita feminina é diferente por questões sociais e não psicológicas.

Ainda na primeira metade do século XX surgiu Simone de Beauvoir, e ela representa a passagem de um primeiro movimento do feminismo, ainda em fase inicial, para uma segunda fase, que se volta para as diferenças sexuais e as discriminações sofridas pela mulher. *O segundo sexo*, de 1949, representa o primeiro aspecto da escritora, mas abre também possibilidade para as discussões posteriores.

A década de 60 representou o ponto alto no movimento de liberação feminina, com Betty Friedan. Esta onda desenvolveu-se do lado de outras lutas liberacionistas. O movimento feminino, particularmente, teve de lutar contra uma série de crenças que, embora partindo de questões reais, desviam-se no sentido de ratificar a inferioridade da mulher. Partindo de diferenças até mesmo físicas (o fato de a mulher ter um útero) pode-se chegar a frases discriminatórias como o provérbio latino “Tota mulier in utero”, entendendo-se por isso que a mulher se reduz a um órgão e mais nada. Por essa e por outras razões a luta de afirmação feminina foi acirrada.

Mais do que uma cultura feminina, coloca-se a questão da escrita feminina. Seria ela específica ou a especificidade estaria apenas na preferência por determinados temas? Esta é uma questão que permanece em aberto. É claro que algumas características podem ser visualizadas como definidoras da escritura feminina. Isto ocorre no plano estrutural, como também na frequência de determinados temas. A definição

precisa da marca específica da escritura feminina não é, entretanto, algo fácil de estabelecer, como se observa na “Apresentação” a *Contos de escritoras brasileiras*¹⁸⁴.

O movimento feminista, a partir de um certo momento, coordenou-se com outras tendências, inclusive com o Marxismo. Foi adquirindo, ao longo do tempo, uma base mais teórica em relação às afirmações iniciais, de caráter mais emocional.

184. Lúcia Helena Vianna e Márcia Lígia Guidin (org.) – *Contos de escritoras brasileiras*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.