

A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte

Eliane Campello (FURG)

*Artesã
Fosse eu
Igual Aracne
Passava os dias a fio
Tramando
Tecendo
Fiando
Tudo quanto é cor e linha e fio
Poeta que sou
Tramo a vida in(di)visível
Como as aranhas em suas teias de amor
Escondo em meus versos
O fio, a linha e a cor.
Fernanda Rechenberg*

Enquanto nas sociedades greco-romanas o trabalho da tecelã se restringia ao âmbito doméstico e esta era considerada uma figura das mais “obscuras entre os obscuros” (CARDOSO, 2008), portanto sem interesse histórico, uma vez que tal atividade era própria apenas às escravas e mulheres do povo, no âmbito do mito, essa relação entre a mulher e o tecer ocorre de modo oposto. Todos os mitos que envolvem a tecelã ou a fiandeira demonstram que o poder recai justamente no fato de a mulher lidar com o fio e, por meio de sua ação, determinar o destino da humanidade.

A noção de ser a tecelagem uma arte menor ajudou a construir as bases de uma sociedade patriarcal, em que à mulher foi designado o espaço doméstico. De certa forma, a história da tecelagem está vinculada à evolução das sociedades. Basta ver opiniões como a de Platão, em sua *República*, que reforça a naturalização de determinadas profissões para a mulher relacionadas unicamente ao espaço privado do lar.

Sabes, de entre as ocupações humanas em que o sexo masculino não supere o feminino? Ou vamos perder tempo a falar da *tecelagem* ou da arte da doçaria e da culinária, nas quais parece que o sexo feminino deve prevalecer, e, quando é derrotado, não há nada de mais risível? (PLATÃO, 2001. p. 149-150, ênfase acrescida).

Da mesma forma, quando se observa a associação entre trabalho e arte numa perspectiva histórica, verifica-se que as duas atividades não são percebidas em separado. Isso, porque, primeiramente, o que se refere ao ambiente doméstico pertence ao âmbito das obrigações e das tarefas femininas. Em segundo lugar, uma sociedade fundada e fundamentada em concepções e valores patriarcais refuta aprioristicamente qualquer expectativa de produção intelectual originada pela mulher.

O estudo de Gisèle Mathieu-Castellani, *La quenouille et la lyre*, se constitui numa fonte muito rica para a discussão proposta neste trabalho, na medida em que estabelece: *Le dilemme, la quenouille ou la lyre, résumé à peu près les termes du débat où s'exprime la revendication des femmes, leur droit à délaisser*

*la quenouille, emblème de la condition féminine exclue des belles-lettres et des sciences, pour faire résonner les cordes de la lyre, leur désir de quitter le fuseau pour la plume;*¹ (1998. p. 10).

A naturalização do fiar e tecer também é articulada por Freud, a ponto de o autor apontar motivos inconscientes e natos a tal produção, pois, no seu entender, essa parece ser determinante da sexualidade feminina, conforme se lê em “A feminidade”:

Pensa-se que as mulheres contribuíram muito pouco nas descobertas e invenções da civilização. Cumpre porém lembrar que talvez tenham descoberto, pelo menos uma técnica: a de tecer e fiar. [...]. A natureza mesma forneceu à mulher o modelo para tal imitação fazendo com que ao atingir a maturidade sexual, cresça a vegetação pilosa que oculta seus órgãos genitais. A fase imediata constitui em juntar uns aos outros aqueles fios que saíam isolados da pele (s./d. p. 139).

Quando se pensa o mito, na contemporaneidade, a tendência é a de acreditar que este é um produto cultural, mais do que um fenômeno inato, arquetípico. Nessa perspectiva, o mito é de interesse fundamental para a crítica literária feminista,

¹ “O dilema, a roca de fiar ou a lira, resume um pouco os termos do debate em que se expressa a reivindicação das mulheres, seu direito a abandonar a roca, emblema da condição feminina excluída das belas letras e das ciências, para fazer ressoar as cordas da lira, seu desejo de deixar o fuso pela caneta;” (1998. p. 10, tradução minha).

porque representa de uma forma estilizada facetas humanas e também a posição de determinadas personagens em relação às estruturas de poder em vigor no mundo social onde se inserem (MACEDO E AMARAL, 2005. p. 131).

Ainda segundo as autoras/organizadoras do *Dicionário da crítica feminista*, “Hoje em dia, as versões estabelecidas dos mitos são definidas a partir de textos literários, o que os tornou feudo de um meio mais erudito” (p. 131).

Nesse viés, ou seja, tomando-se o mito como uma forma de conhecimento, é possível articular a esfera privada com a pública e a história e o mito com a ficção. Na medida em que se percebe que o pessoal é político, abre-se também um caminho para a análise de obras literárias, nas quais o mito se reatualiza, com base em novas concepções simbólicas que apontam para outras formas de subjetividade. Um dos percursos mais consistentes na busca da identidade (tanto no nível da realidade quanto no do simbólico) é o da mulher-artista, pois a obra de arte por ela produzida, sem dúvida, interfere na cultura e traz como consequência uma série de transformações tanto para a autora quanto para a sociedade na qual ela se insere.

“As narrativas míticas objetivam”, explica Maggie Humm, “não apresentarem explicações dos problemas literários e sociais, mas relacionarem rituais da vida cotidiana com símbolos pré-históricos para explicar eventos contemporâneos” (1994. p. 58). No texto literário de autoria feminina, os mitos que se relacionam à mulher e o tecer podem explicar questões de

poder no âmbito social. O procedimento hermenêutico, entretanto, torna-se fundamental, para demonstrar que a escritora ao fazer uso do mito, o transforma ou o recobre com capas significativas distintas da interpretação tradicional, na medida em que suas personagens assumem posicionamentos transgressores.

Na esfera mítica, no que concerne à relação entre a mulher e a tessitura, há mitos que se destacam pela evidência que o fiar, o bordar, o tecer e o costurar são utilizados pelas figuras femininas como um meio de determinar destinos de outras figuras e da humanidade, até, ou do seu próprio futuro. Entre esses mitos, destaco os de Penélope², Aracne³, Ariadne⁴, Parcas (ou Moiras)⁵ e o de Filomela⁶.

²Quando Ulisses parte para a guerra de Tróia, pede a Penélope que não se case enquanto ele não voltar. Durante três anos, consegue esquivar-se aos pretendentes, afirmando que só se decidiria por um deles quando terminasse de tecer uma mortalha para Laertes, pai de Ulisses. Penélope tece durante o dia, e à noite desmancha o trabalho, nunca terminando-o. Espera por Ulisses por vinte anos, tornando-se o símbolo da fidelidade conjugal, no dizer de Brandão (1991, p. 256). Ver também o verbete “Penélope”, de Denise Dummith, em BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007. p. 512-518.

³ Aracne torna-se famosa na arte de tecer e bordar, com suas belas tapeçarias que retratam os amores dos deuses. Vangloria-se de serem seus trabalhos superiores aos de Minerva (Atenas), por isso, audaciosa, desafia-a para uma disputa. Irritada com a superioridade da mortal, a Deusa lhe golpeia a cabeça com a lançadeira. Aracne não quer sobreviver a esta afronta: enforca-se. Minerva a metamorfoseia em aranha, que continua a fiar e a tecer por toda a eternidade.

⁴ Apaixonada por Teseu, quando este vai a Creta para lutar contra o Minotauro, Ariadne dá ao herói ateniense um novelo de fio que lhe possibilita sair do labirinto.

⁵As Parcas (nome latino das Moiras) recebem nomes que correspondem às suas funções: Cloto, a fiandeira, tece o fio da vida de todos os seres humanos, desde o nascimento; Láquesis, a fixadora, determina-lhe o tamanho e enrola o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabe a cada um; Átropos, a irremovível, corta-o, quando a vida que representa chega ao fim. Deusas do Destino, elas presidem os três momentos culminantes da vida: o nascimento, o matrimônio e a morte. São representadas como velhas ou, mais freqüentemente, como mulheres adultas de aspecto severo. Ver também “A desconstrução do feminino em Grimm e Marina Colasanti: A Filha do Moleiro, Rumpelstisequim e a Moça Tecelã”, de Maximiliano

São inúmeras as obras de autoria feminina em distintos sistemas literários e em momentos históricos variados que dão visibilidade a esses mitos, tematizando-os, fato que reforça a noção de Humm (1994. p. 59), quando afirma que “O mito pode ajudar os grupos minoritários como um veículo para expressar a realidade social por meio de analogias ou máscaras”. Nesse sentido, parece haver amparo teórico para sustentar a metáfora entre o fiar e o escrever. Um conceito alargado de “artista” inclui a artesã, a tecedeira, a bordadeira, pois é por meio de sua criação artística, que ela busca não só o autoconhecimento e a realização pessoal, mas principalmente transpor os limites do espaço doméstico para ingressar no público. A obra de arte é que faz tal ligação. A mulher- artista não borda ou tece apenas para ocupar seu tempo livre ou porque essa é a única opção que lhe resta. A obra por ela produzida é um meio que carrega sua atitude ou vontade de expressão e de comunicação com o mundo.

Lélia Almeida (2008) dedica alguns de seus estudos a essa temática, ou seja, vê também essa relação metafórica entre o tecer e o narrar e realiza uma leitura de diversas obras nesse viés. Quando se pensa o mito de Penélope, não há como esquecer ficções marcantes do século XX, como é o caso de *A sentinela* (1994), de Lya Luft. Nesta, a protagonista medita acerca de seu passado com o fim de explicar seu presente e preparar

Torres, no site <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/gM2yPK/Torres%20Maximiliano.pdf>, consultado em 5/07/2008.

⁶ Filomela é filha do rei de Atenas e irmã de Procne, casada com Tereu, rei da Trácia. Apaixonado por Filomela, Tereu violenta-a e, em seguida, corta-lhe a língua, para que ela não o delate. A jovem, por meio de um bordado, revela o acontecido. Procne, revoltada, mata Ítis, o filho que nascera de sua união com Tereu; cose-o e serve-o ao marido. Quando este toma conhecimento do crime, sai em perseguição das duas irmãs. Alcança-as em Dáulis, na Fócida. Os deuses, invocados pelas jovens, transformam Filomela em rouxinol e Procne em andorinha.

sua vida futura. Nora retorna à casa paterna para ali instalar uma tecelagem, que nomeia de “Penélope”. Em sua (re)memória, as cores dos fios e os novelos, o próprio tecer, enfim, são associados metaforicamente à *liberdade de inventar* (p.13). E, inventar é fabular, é narrar o processo identitário. Talvez essa seja a noção – o encontro com o *Self* – que Barbara Koltuv transmite ao interpretar o mito de Penélope:

Agora sei por que Penélope tecia durante o dia e desmanchava o trabalho à noite enquanto Ulisses viajava pelo mundo. Dizem que era para manter seus pretendentes à distância; mas eu sei que era o seu próprio – o nosso próprio – interminável processo que a ocupava KOLTUV, 1997. p. 113).

Para esta autora, o título de sua obra, *A tecelã*, “foi escolhido com dupla intenção. Achei que ele refletia tanto o processo quanto a matéria, o conceito de mulher [...] Não existe uma definição completa da mulher. Uma mulher é uma experiência e uma energia feminina que tece, que é tecida, que é desfeita e *que se movimenta*” (p. 113). O movimento em busca de si mesma, para a artista, é interminável.

Antigua vida mía (1995), da chilena Marcela Serrano, caracteriza-se pela celebração da amizade verdadeira entre duas mulheres. Violeta tece *um tapiz precioso y es um secreto*⁷ (p. 355), que dá de presente a sua amiga (e seu alter ego?), Josefa. As cores combinadas e os desenhos do tapete de medidas amplas

⁷ Violeta tece “um tapete precioso e é um segredo” [tradução livre].

registram especialmente por meio da imagem de um rouxinol ao centro a voz das amigas, que entoam a história imemorial da mulher, da mestiça chilena *las primeras habitantes de estas tierras americanas*⁸ (p. 364). Nesta obra, é o mito de Filomela que sobressai. Referido diretamente na narrativa, ele se concretiza na polifonia de vozes femininas, na chamada das vozes que se confundem, *urdiendo entre ellas la alianza*⁹ (p. 366), fato que torna perene uma genealogia no/do feminino.

A ênfase na tapeçaria ou numa peça de *patchwork* tem sido motivo literário para muitas escritoras contemporâneas, conforme ocorre em *Vulgo Grace* (1977), da canadense Margaret Atwood, em *How to make an American quilt* (1992), da estadunidense Whitney Otto e em *O penhoar chinês* (1984), da brasileira Rachel Jardim.

Vale lembrar que bem antes dessas, Susan Glaspell, em 1916, escreve sua peça, “Trifles”¹⁰, em que a tecelagem de um *quilt* é a chave na revelação de um assassinato. Minnie Foster (a senhora Wright) é a única testemunha e a principal suspeita do assassinato do marido. Na manhã seguinte ao crime, o senhor Wright é encontrado na cama, morto, com uma corda ao redor do pescoço. A cena é reconstituída a partir do testemunho do senhor Hale que encontra o corpo. Minnie alega ter um sono muito pesado, portanto nada viu. Devido a uma sutil diferença nos pontos empregados na feitura do *quilt*, para as mulheres da vizinhança de Minnie, o motivo do crime e suas circunstâncias

⁸ ... “as primeiras habitantes destas terras americanas” [tradução livre].

⁹ ... “urdiendo entre elas a aliança” [tradução livre].

¹⁰ Peça traduzida por Danilo Lôbo com o título de “Bagatelas”, publicado em SANDER, Lucia (org.). *O teatro de Susan Glaspell*. Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América, 2002. p. 28-49.

se desvelam. Por outro lado, os homens que o investigam, nada percebem. O conto encerra um mistério e um segredo, que asseguram o suspense da narrativa. As mulheres desmancham os pontos mal feitos do *quilt* e refazem a peça para que nada seja percebido.

Glaspell, com esta peça, parece inaugurar uma vertente literária bastante prolífera. Além disso, os movimentos envolvidos nas ações das mulheres na feitura do *quilt* – bordar, desmanchar, rebordar – concretizam o discurso de voz dupla, que contém uma voz dominante e outra subordinada semelhante ao que Gilbert e Gubar (1984) chamam de palimpsesto. A extensão que resulta desses atos, assegurada por meio da metáfora, recai na escritura/(re)escritura de uma história que segue os parâmetros convencionais e outra que os subverte. O *quilt*, nesta peça de Glaspell, assim como os demais trabalhos com o fio nas outras ficções, não é simplesmente um meio de reversão da tradição masculina, mas uma representação simbólica de complexidade peculiar, uma vez que conduz ao discurso que expressa experiências e estratégias comunicativas, históricas e culturais próprias ao universo estético da artesã/mulher-artista.

A urdidura com os fios assume capital importância na resolução de problemas tanto do cotidiano quanto do fazer artístico. Os mitos de Aracne, Ariadne e das Parcas se reatualizam em narrativas tais quais “A moça tecelã”, da brasileira Marina Colasanti (2008) e “The weaver”, da estadunidense Barbara G. Walker (1997).

São narrativas curtas, que mostram não só a metáfora entre o tecer e o escrever, como também a função da arte em condicionar destinos. Os contos apresentam inúmeros aspectos

que se assemelham o que permite a leitura comparativa entre ambos. No domínio artístico, a ação das protagonistas é especialmente significativa, uma vez que elas conseguem dar vida às paisagens e figuras que tecem. O oposto também é verdadeiro, ou seja, como num passe de mágica, ao destecer, elas condenam suas personagens ao desaparecimento. É o caso mais específico da moça tecelã de Colasanti. Na ilusão de encontrar seu príncipe, ela o tece, porém quando ele se mostra dominador e exigente, ela “Segura[ou] a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começa[ou] a desfazer seu tecido”. O príncipe acorda, espantado, e não tem tempo de se levantar. Está prestes a ser transformado em “nada”: “Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo” [...].

No texto de Walker, a tecelã Rosette, conhecida na região por sua excelência no tear, recebe a ajuda direta de Aracne que, de certa forma, divide com ela o lugar de protagonista. É Aracne quem detém o poder de decidir entre o Bem e o Mal, metamorfoseando-se. É a fada madrinha, que escolhe sua protegida e a ela transmite poderes mágicos. Em sua primeira aparição, Aracne vem envolta por *a mysterious glow* (p.114), parecendo *a strange lady ... She was tall, with clear silver gray eyes, long silky gray hair, and very long fingers. She wore a filmy white gown that seemed to float in the air around her*¹¹ (p.115). Mais adiante, quando se faz necessário, essa figura etérea se transforma em aranha venenosa.

¹¹ ... “um brilho misterioso”, parecendo “uma senhora estranha ... Ela era alta, com olhos claros acinzentados, longos e sedosos cabelos grisalhos e dedos bem compridos. Sua roupa diáfana parecia flutuar em torno dela” [tradução livre].

Rosette pretende casar e continuar sua vida simples no interior da propriedade do barão Wrathchild. Porém, ele se encanta com sua beleza e lhe ordena comparecer ao castelo, para tomá-la como dama de companhia da baronesa. Sabe-se, entretanto, que o barão usa as jovens damas como escravas de seu harém. Em consequência, as peripécias no tear de Rosette passam a acontecer. Aracne, a fada patronesse das tecelãs e seu exército de aranhas orientam a tecedura de Rosette – ela lhe dá o fio vermelho mágico (de Cloto?) – que consegue adiar por muito tempo a ida para o castelo. Primeiro, borda a figura de um homem, semelhante ao barão, que cai do cavalo e quebra a perna; depois, um homem acometido de uma doença misteriosa que fica preso ao leito por vários meses. Enquanto o barão se recupera, a tecelã espera ter escapado de suas garras.

O barão, porém – *that ugly monster!* (p. 114) – descobre a trama e aciona os inquisidores, que prendem Rosette por feitiçaria. Sobrevive ao *ducking-stool*¹² com a ajuda de dúzias de aranhas marinhas, que cobrem suas narinas com fios de seda e lhe passam o ar necessário para respirar. Deve, entretanto, ser executada no dia seguinte. É levada para a torre do castelo. Lá, aparece o barão. Quando ele a ataca para estuprá-la, Aracne, transformada em uma enorme aranha negra, enterra seus colmilhos no pescoço do barão, matando-o. Rosette escapa por uma escada feita com teias de seda e reencontra-se com seu amado. A baronesa, juntamente com as damas, comemora a morte do marido e revela-se uma sábia administradora.

¹² Forma de punição em que a acusada é amarrada a uma cadeira e colocada embaixo d'água: se ela se afogar, é considerada inocente; se sobreviver, fica provado que é uma feiticeira e deve ser executada.

Nas duas histórias, os procedimentos narrativos apontam, por meio da paródia e da ironia, para a transsignificação de contos de fadas tradicionais (de Perrault e dos Irmãos Grimm). Torna-se evidente a reversão dos papéis sociais determinados a homens e mulheres, bem como a presença do elemento fantástico, que contribui decisivamente para o final feliz... às avessas. Tudo termina bemdevido à participação ativa e consciente da protagonista.

Os mitos das tecelãs recuperados nas narrativas referidas neste trabalho apontam para uma nova interpretação destas figuras em distintos níveis de significação. Embora as escritoras contemporâneas estejam atentas para o processo estético de revalorização do mito, há ainda carência crítica acerca de tal produção literária. Trazer o mito para a literatura pode representar a possibilidade de abordagens inovadoras à obra literária, bem como a fixação de veios hermenêuticos expressivos de acesso a particularidades da escritura de autoria feminina. Este caminho é certamente enriquecedor tanto para a historiografia literária quanto para a crítica literária feminista, na medida em que as escritoras colocam literatura, história e mito femininos num mesmo paralelo.

Ao se pensar a posição da tecelã/artista na sociedade, verifica-se que de vítima da sociedade patriarcal opressora, a protagonista passa a ser uma mulher intelectualmente produtiva. Seu trânsito na esfera da arte, além de reforçar a associação inegável entre o tecer e o escrever, mostra-a em constante movimento.

Ao criar, por meio de sua obra de arte, é que ela transcende o estado de submissão e silêncio, histórico e ficcionalmente comprovado, para viver uma nova experiência, a

da liberação – de desejos e da imaginação – que se materializa na expressão. Fazer arte é igual a liberar tabus, a expressar-se, a desvelar-se.

O fiar assim como o escrever encobrem o mistério da significação. Cabe a leitores e leitoras argutas descobrir o segredo que lhes chega incrustrado na tessitura: por trás dos panos e das palavras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Lélia. Cozinhar é igual a tecer que é igual a narrar. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid 2004, retirado do site <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cozinhar.html>, consultado em 28/05/2008.

____. Genealogias femininas em *O penhoar chinês de Rachel Jardim*. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003, retirado do site <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/genealog.html>, consultado em 28/05/2008.

____. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2004, retirado do site <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/linhages.html>, consultado em 28/05/2008.

APARICIO, M. Ciges Y CAPRIO, F. Peyro. *Dioses, mitos y heroes de la humanidad*. México, D.F.: Ediciones Pavlov, s/d.

ATWOOD, Margaret. *Vulgo, Grace*. Tradução de Maria J. Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1977.

BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Editora da Universidade, 2007.

BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

CARDOSO, Zelia de Almeida. O artesanato feminino em Roma e os textos antigos: fiandeiras e tecelãs. Retirado do site <http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/caliope14.pdf>, consultado em 28/05/2008.

COLASANTI, Marina. A moça tecelã. Retirado do site http://www.releituras.com/i_ana_mcolasanti_imp.asp, do Projeto Releituras, consultado em 5/07/2008.

FREDERICK, Bonnie (compilación e introducción). *La pluma y la aguja: las escritoras de la Generación del '80*. Buenos Aires: Feminaria, 1993.

FREUD, Sigmund. A feminidade. Trad. de Odilon Gallotti, Isaac Izecksohn e Gladstone Parente. In: _____. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Delta s./d. p.117-141. Tomo X.

GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Have: Yale University Press, 1984.

GLASPELL, Susan. Trifles. In: _____. GOODMAN, Lizbeth (ed.). *Literature and gender*. New York: The Open University, 2001. p. 360-369.

HUMM, Maggie. *Contemporary feminist literary criticism*. Great Britain: Harvester, 1994.

JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

- KOLTUV, Barbara Black. *A tecelã: ensaios sobre a psicologia feminina extraídos dos diários de uma analista junguiana*. Trad. de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LUFT, Lya. *A sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisele. *La quenouille et la lyre*. Paris: Librairie José Corti, 1998.
- OTTO, Whitney. *How to make na American quilt*. Unites States of América: Ballantine, 1992.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martim Claret, 2001.
- SERRANO, Marcela. *Antigua vida mía*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1995.
- WALKER, Barbara. The weaver. In: _____. *Feminist fairy tales*. San Francisco: Harper Collins, 1997. p. 111-119.

