

A escrita criativa e a universidade

Creative writing and the University

Luiz Antonio de Assis Brasil

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil



Resumo: Este artigo discute a possibilidade de ensino e aprendizagem das técnicas literárias. Apresenta também uma breve exposição diacrônica das diferentes experiências em escrita criativa, desde os primórdios lendários até nossos dias. É mostrado como, na atualidade, a escrita criativa é um fenômeno acadêmico amplamente difundido, chegando recentemente na universidade brasileira.

Palavras-chave: Escrita criativa; Ensino de literatura; Técnicas literárias

Abstract: This paper discusses the possibility of teaching and learning literary techniques. It also presents a brief diachronic exhibition of different experiences in creative writing from the legendary beginnings to the present day. It is shown how, at present, creative writing is a widespread academic phenomenon, recently arriving in the Brazilian university.

Keywords: Creative writing; Teaching of literature; Literary techniques

1 Ainda que mundialmente as universidades tenham aberto largo e crescente espaço para a criação literária em seus currículos, tanto no plano da graduação quanto da pós-graduação, ainda persistem algumas restrições que podem ser consolidadas numa pergunta seminal existente em alguns meios, e que, na essência, indica uma latente desconfiança: realmente, é possível ensinar a escrever? Outro não é o título do livro organizado por Kelly Ritter e Stephanie Vanderslice: *Can it really be taught?*¹, o qual foca diretamente na questão. Sendo impossível detectar de modo cabal a origem da desconfiança, podemos apenas avançar algumas ideias para reflexão, partindo dessa pergunta, ampliando-a retoricamente, transformando-a e confrontando-a com outras realidades: dado que nas artes plásticas, performáticas e musicais a pergunta nunca foi posta, por que, entretanto, ela subsistiu no terreno da arte literária? De início, é relevante pensarmos no *enunciador* da pergunta. Sem qualquer dado estatístico, é possível afirmar que se trata de uma reserva disseminada entre acadêmicos – talvez os mais resistentes – e, talvez no mesmo grau de incidência, entre escritores que produziram a maior parte de sua obra no século passado, quando ainda não havia, pelo menos no Brasil, as oficinas literárias tais como as conhecemos hoje. Operando a duras penas, aprendendo por si próprios, experimentando vitórias e fracassos, é compreensível que os escritores tenham

consolidado a ideia de que a literatura é uma batalha pessoal, cuja vitória é incerta, quando não, previamente destinada à derrota; de algum modo, havia uma espécie de deleite em singrar esse *mare magnum* de intrinsecos sofrimentos, os quais dramatizavam o esforço da escrita. Daí porque podemos entender na plenitude as expressões “escrever é uma tortura” ou, como sintetizou tão bem Drummond nos versos iniciais do conhecido poema “O lutador”: *Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã*². Essa perspectiva, digamos, *bélica*, gerou uma série de equívocos que determinaram a implantação muito lenta, no Brasil, dos *literary workshops* ao estilo norte-americano. A geração de escritores que começou a publicar a partir dos anos 2000 têm outra postura, bem mais aberta e disponível a experiências, e dispensam, de bom grado, a ideia de luta e sofrimento. O que melhor evidencia esse fenômeno de ultrapassagem é o fato evidente de que a maioria desses novos autores originou-se das oficinas literárias – tal como acontece nos Estados Unidos já desde a década de sessenta do século anterior, dos quais o nome emblemático é Raymond Carver – e não poucos tornam-se, eles mesmos, ministrantes de oficinas. O

¹ Portsmouth, NH, 2007.

² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 84-85



outro *locus* enunciativo da pergunta desconfiada, como vimos, estava/está na academia; aqui o fenômeno é mais compreensível, especialmente nas instituições públicas, em que as transformações operam-se com parcimônia e apresentam um *timing* diverso das instituições privadas, nas quais as mudanças podem ocorrer com maior presteza: não por outro fato é que nesses últimos estabelecimentos vemos florescer com maior exuberância os *creative writing*, e a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul é um exemplo nesse campo, conforme veremos na parte complementar deste texto.

2 Postas estas questões preliminares, podemos ir à busca da pedra de toque que nos permitirá consolidar um pensamento útil para delimitar o assunto e as respectivas responsabilidades no processo, e, para isso, necessitamos de um léxico comum, seguido de uma breve taxionomia das experiências no setor, especialmente no caso brasileiro. Entendemos, aqui, “oficina literária” como designativa tanto de ações privadas, como de experiências acadêmicas institucionalizadas, embora, no último caso, a preferência recaia na denominação “escrita criativa”, uma tradução literal da expressão inglesa. “Escrita criativa” também poderá designar uma modalidade específica do texto, em que a originalidade é o melhor parâmetro. Como expressão ampla, é válida tanto para as experiências ficcionais como não-ficcionais, incluindo-se aqui a biografia, a memória, a autobiografia, o gênero epistolar, a crônica, a reportagem, entre outros; mas é inegável que o entendimento comum elege a narrativa ficcional e a poesia como seus melhores espécimes.

3 As “oficinas literárias” privadas são iniciativas em que vigi uma relativa informalidade, voltam-se quase sempre para a narrativa, não demandam seleção para ingresso e são realizadas, nos últimos tempos, também na modalidade *on-line*, que vem substituir, de maneira visível, as oficinas totalmente presenciais e, nesse sentido, seguem a tendência geral de nosso tempo em todos os campos do conhecimento. Tanto numa quanto noutra forma, o ministrante é, sempre, um/a escritor/a, que as organiza segundo sua visão de literatura e seus critérios acerca dos conteúdos e de seu método – usemos o termo – pedagógico. Assim, há as que privilegiam a intuição e o instinto, canalizando-os à realização do texto e, talvez por isso, sejam as mais vistosas; outras, entretanto, preferem mesclar a intuição com o conhecimento de alguns fundamentos teóricos e são dotadas de um programa prévio que é apresentado ao candidato. Há, também, aquelas que tratam exclusivamente de um tema: o romance, o conto, a novela, a poesia, a que podem agregar gêneros híbridos, como o memorialismo, a autobiografia, o romance-reportagem e outras formas de complexa classificação. A destacar que, em alguns casos,

como dissemos, essas oficinas, mesmo de conteúdo “livre” encontraram abrigo e sustentabilidade em uma instituição de ensino universitário. As oficinas literárias recebem um público de variadas procedências profissionais e diversas faixas etárias, embora, ultimamente, a procura seja por jovens, invertendo um quadro reconhecível há trinta anos, em que eram procuradas por pessoas maduras à busca de uma melhora em seus textos. Hoje, os ingressantes, normalmente na casa dos 20 anos, vêm com espírito oposto, pois pretendem seguir a carreira literária com intenção profissional e nesse sentido, acompanham uma tendência geracional, que não tolera nenhum pacto com o autodidatismo.

4 Como experiência acadêmica, os cursos de escrita criativa brasileiros, na última década, assistem a uma demanda expressiva e sempre maior a cada ano. Essas *experiências* – que já deixam de sê-lo – podem abrigar disciplinas nos cursos de graduação e, também, de formação integral de mestrado e doutorado. Em qualquer dos casos, vigora uma ampla autonomia na formulação das ementas curriculares; isso vem trazer uma notável e bem-vinda diversidade, propiciando ampla escolha ao interessado – embora possa gerar dificuldade no reconhecimento de seus diplomas em caso de transferência. Quanto à graduação, especificamente, talvez os maiores problemas enfrentados sejam: a) a virtual inexistência de professores qualificados; b) a imprecisão quanto ao tipo de certificação adicional que é conferida ao egresso; c) a dúvida quanto à utilização prática desse mesmo certificado numa carreira profissional, pela completa novidade que significam esses diplomados no mercado de trabalho. Tais óbices e dúvidas são perfeitamente aceitáveis num domínio em que ainda há escassa *expertise* nacional; é possível prever que, com o tempo, essas dificuldades estarão sanadas, e a sociedade e, junto, o mercado de trabalho aceite – e mais do que isso, exija – com naturalidade, profissionais com essa titulação. Quando se fala no mestrado e doutorado na área da Escrita Criativa, o problema é *sui generis*, se considerarmos que há, até à data da redação deste artigo, apenas um programa de pós-graduação em Letras que criou uma área de concentração específica [em 2012]. Apenas para adiantar, é possível dizer que estamos perante um *case* e uma absoluta novidade na academia de nosso País. Esse quadro favorável não nos impede de dizer que estamos em evidente defasagem cronológica nesse âmbito, pois os MFA em *Criative Writing* são corriqueiros – não tanto os PhD – e há décadas, em universidades dos Estados Unidos, servindo de exemplo a experiências análogas em países da tradição anglo-saxônica, mas não só: aos poucos os *Criative Writing* passaram a frequentar, em número muito menor, entretanto, as paisagens acadêmicas de outras tradições.

5 É, agora, o momento de retomarmos a pergunta: *mas isso pode ser realmente ensinado?* Poderíamos intentar uma perspectiva diacrônica, que implicaria uma interminável sucessão de fatos, datas, pessoas e obras; porém, sem esgotar o assunto, torna-se interessante uma brevíssima retomada histórica sobre o tema, até necessária para encaminharmos a resposta. Ninguém desconhece a pioneira [1938] obra de Brenda Ueland (1891-1985), e, principalmente, sua frase célebre: *Everybody is talented, original and has something important to say*³. A notável jornalista, ativista dos direitos da mulher e escritora, com isso, deu a largada para uma infinidade de reflexões sobre o ato de escrever, generalizando a capacidade individual e reforçando as possibilidades universais de acesso à competência literária. Seu livro possui capítulos com títulos altamente persuasivos, como “Be careless, reckless! be a lion! be a pirate! when You write”, ou “Imagination is the divine body in every man”, ou, ainda, um bem específico, perturbador, mas correspondente aos ideais da autora: “Why women who do too much housework should neglect it for their writing”. Com esse início feérico, não pode nos espantar o incremento febril dos *workshops of creative writing* nos Estados Unidos, fazendo surgir alguns mestres lendários, como foi o caso do acadêmico Wallace Stegner (1909-1993), que fundou um curso de escrita criativa na Universidade de Stanford, Califórnia. Lecionou a disciplina durante quarenta anos, e dentre seus alunos contam-se alguns dos mais importantes escritores norte-americanos do século XX. Em 1988 publicou-se uma longa entrevista sua, dada a escolares da universidade de Dartmouth, de que utilizamos a reimpressão feita uma década depois⁴. Trata-se, na verdade, de um longo diálogo, em que lhe são feitas questões ainda vigentes em 1988, malgrado a massiva proliferação dessas oficinas em seu país. Em dado momento perguntaram-lhe se considerava a leitura importante como parte da preparação do escritor, a resposta foi taxativa:

Oh, definitely. Absolutely. We learn any art not from nature, but from the tradition, from those who have practised it before. Hemingway said you can steal from anybody you're better than. But you can steal – in the sense of being influenced by and, even, improving upon – those who are better than you, too. People do it all the time. You can hear Joyce in Dos Passos's USA., and USA in Mailer's The Naked and the Dead. Writers teach other writers how to see and hear.⁵

É muito interessante essa resposta, ainda que, a muitos, seja óbvia; mas é interessante na medida em que é de um reconhecido ministrante de escrita criativa, pois abre largo espaço para uma modalidade de formação que independe da presença do mestre, a qual, no caso,

considera “absolutamente” importante o ato da leitura no percurso do escritor. Talvez essa questão tenha vindo à mente dos entrevistadores em função da ideia, então apregoada apressadamente por muitos entusiastas, de que haveria apenas um caminho para o escritor em formação: os cursos de *creative writing*. Quer-se dizer: saiu-se de uma inicial negação desses cursos à sua completa imprescindibilidade, o que não deixa de ser singular. Ora bem: nessas idas e vindas é possível detectar um processo de sístole e diástole, com maior ou menor prestígio da pergunta seminal que nos ocupa.

Talvez a abordagem mais original, ao tratarmos os *workshops*, seja a de Paul Dawson, acadêmico australiano, exposta em livro instantaneamente célebre⁶ e incontornável, doravante:

Perhaps the writing workshop can be seen to operate as a metaphor for the mental process of divergent thinking because it provides writers with a range of different options offered by fellow students, thus training them to internalize this process in the act of composition. (p. 46)

6 A história da escrita criativa é muito antiga, e podemos pensar em suas lendas fundadoras, das quais a mais aliciante e conhecida é a relativa ao nascimento de Virgílio (70 a.C.-19 a.C). Conta-se que sua mãe, quando ainda grávida, sonhou que dava à luz um loureiro⁷. Intrigada, foi consultar um adivinho; esse adivinho previu que o filho que ela levava no ventre tornar-se-ia um grande poeta; mas a condição era que, no momento certo, ele fosse para Roma – os pais viviam em Mântua – para lá aprender com os grandes poetas. É possível que esta seja a mais antiga referência à necessidade de um aprendizado que servisse de base para uma carreira artística, e que deixa de lado a ideia de que o poeta era um ser que encontrava inspiração apenas no divino, como a pictografia, mesmo posterior, iria convalidar⁸. Este “aprender” é a chave para a dessacralização do fazer poético, repousando-o no ensinamento de um poeta mais experiente, que passaria seu conhecimento ao aprendiz, tal como aconteceu desde sempre, e sem contestação, no atelier do artista plástico. Ainda na antiguidade romana, cabe evocar a assertiva de Horácio, na sua *Ars poetica*: “Natura fieret laudabile

³ UELAND, B. *If you want to write*. LaVargne, TN: 2010, p. 6.

⁴ STEGNER, W. *On the teaching of creative writing*. Hanover, NH: University Press, 1988.

⁵ Op. cit, p. 26.

⁶ DAWSON, Paul. *Creative Writing and the New Humanities*. Londres: Routledge, 2005.

⁷ Não custa lembrar que os poetas, nos distintos jogos florais, eram coroados com folhas de louro.

⁸ A lembrar, a propósito, os quadros de Poussin e Caravaggio dedicados à inspiração. O primeiro, *Inspiração do Poeta*, poderíamos chamar de inspiração pagã, e o outro, *Inspiração de São Mateus*, de inspiração cristã. Ambos, de qualquer forma, situam a inspiração como um dom divino.

carmen an arte, quaesitum est: ego nec studium sine divite vena nec rude quid prosit video ingenium:alterius sicaltera poscit opem res et coniurat amice”⁹.

Uma grande e necessária elipse leva-nos à Idade Média, tempo em que foram concebidas as catedrais góticas. Como é sabido, as guildas de profissionais que trabalhavam na construção de uma catedral constituíam-se em confrarias quase religiosas, e assim havia as instituições dos pedreiros, dos canteiros, dos fabricantes de vitrais, dos marceneiros etc., em que se admitiam hierarquias mais ou menos rígidas, segundo o lugar. Esses profissionais usavam um lema, atribuído ao arquiteto Jean Mignot, que pretensamente o utilizou como argumento ao avaliar a construção da catedral de Milão, quando previu o colapso da obra se não fossem obedecidas as regras da ciência: *Ars sine scientia nihil est* [sem a ciência, a arte não é nada]. Com isso queria dizer que os arquitetos haviam desenhado um belo [o papel da arte] prédio – que até hoje nos espanta – mas que desconheciam por completo a técnica [a ciência] construtiva. No Renascimento, já em suas primeiras manifestações, verifica-se que todo artista possuía a sua escola, em que os iniciantes aprendiam com esse mestre as técnicas compositivas, desde as mais elementares, tais como segurar um pincel e como misturar as cores básicas para conseguirem as compostas. Foram célebres, assim, os ateliêres de Michelangelo, Rafael, Rembrandt, Franz Hals, numa sucessão que chega até o século XIX, quando, em grande parte, foram substituídos pelas academias, públicas ou privadas. Delacroix, o melhor pintor romântico francês, já em outro período, costumava dizer a seus alunos: *aprenda a ser um bom artesão; isso não lhe impedirá de ser um gênio*. Essas são sumárias reiterações que nos provam a existência de uma diáde até agora não contestada, e que separa a arte da ciência, que podem – e devem – atuar juntas, mas que não se confundem.

7 Já pensando no moderno fenômeno das oficinas literárias, é interessante constatar que talvez tenha sido Machado de Assis o primeiro a usar, na língua portuguesa, a expressão “oficina literária”, e isso o fez na negativa crítica a *O Primo Basílio*¹⁰ publicada na revista *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro, em 16 e 30 de abril de 1878. A certa altura Machado escreve, textualmente, ao se referir a Eça: *transpôs ainda há pouco as portas da oficina literária...* Claro está que não se refere à disciplina atual que nos

ocupa, mas chama-nos a atenção para a existência de uma técnica na literatura e para um aprendizado dessa técnica, a qual se processa numa *oficina*, normalmente definida como um espaço em que exerce um ofício, mas também onde trabalham oficiais e seus aprendizes. Foi, entretanto, nos Estados Unidos que, como vimos, ela foi criada e floresceu. A experiência mais exitosa e, para já, pioneira, foi o *Program in Creative Writing*, da Iowa University, criado em 1936 e até hoje funcionando, e, ainda, o trabalho do escritor John Gardner (1933-1982), o autor do célebre *The Art of Fiction*. Na Europa o modelo começou mais tarde, especialmente na França, com Elisabeth Bing, e destinado a alunos dos cursos de formação de professores secundários. mais recentemente, encontramos o reputadíssimo trabalho Claudette Oriol-Boyer, da Universidade de Grenoble III, diretora da revista TEM (*Texte en Main*). Na Espanha encontramos várias oficinas em funcionamento, destacando-se como bom exemplo, o Taller Fuentetaja, composta por diferentes *talleres* focalizados na criação literária e núcleos de informação. Já na América Latina, tem relevância a Universidad de El Paso (México), que criou um curso de Maestria en Creación Literaria, bilingue, o qual mescla conteúdos da Teoria Literária com exercícios de produção de textos. Grupo bastante atuante na cidade do México é El Libro de los Gatos, dedicado a organizar e promover *talleres* e cursos. São bem reputadas as oficinas cubanas, com sua imensa dispersão envolvendo sindicatos e associações. Já a Casa de la Cultura Ecuatoriana é uma instituição articulada nacionalmente, com sede em Quito e com vinte e dois núcleos regionais, e que promove feiras de livros e *talleres literarios*. Da Argentina vem uma atividade interessante: trata-se do Taller Interactivo de Escritura – via correio eletrônico –, coordenado por Laura Calvo; originada na Revista de Criação Literária En el Camino, está aberta à colaboração do público, que, remetendo suas produções, recebe avaliação criteriosa. Ainda da Argentina vem o *taller* de Ángel Leiva e os ministrados pelos conhecidos escritores Mempo Giardinelli [Luna caliente], Ricardo Piglia [O laboratório do escritor] e pelo professor Nicolás Bratosevich.

8 O escritor Cyro dos Anjos, em 1962, deu início, na Universidade de Brasília, ao ciclo nacional das oficinas literárias, tendo o grande mérito – entre outros – de trazer à pauta a conveniência dessa classe de laboratórios. Em 1966 Judith Grossmann criou uma experiência congênere na Universidade Federal da Bahia, também com resultados entusiasmantes. Em 1975 aconteceu no Rio de Janeiro uma experiência relevante, que foi regida por Silvano Santiago e Affonso Romano de Sant’Anna. A partir daí, as oficinas brasileiras encontraram acolhida mais ou menos entusiasmada, concentrando tanto em

⁹ TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993, p. 23.

Propuseram a pergunta se um belo poema é o resultado da arte ou da natureza. De minha parte, não vejo utilidade alguma no esforço sem que haja talento, nem o talento sem que haja arte: cada uma dessas coisas pede amavelmente o apoio da outra. [Trad. livre do A.]

¹⁰ *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

instituições acadêmicas como em ações privadas; cito a título exemplar, o laboratório da poeta e professora Maria da Graça Cretton, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, autora da tese de doutorado *Oficina literária: o artesanato do texto* (1992). Há outras a nomear, e entre elas lembro as coordenadas por Suzana Vargas e Esdras do Nascimento, ambas no Rio de Janeiro. No Recife encontra-se a oficina do romancista Raimundo Carrero. No Rio Grande do Sul há 30 anos ininterruptos funciona uma oficina de criação literária abrigada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pela qual já passaram mais de 700 alunos.

Para concluir: a área acadêmica da Escrita Criativa é experiência de larga expansão em nosso País. O movimento verificado para sua implantação em todas as universidades é, atualmente, irreversível; o tempo para que isso se transforme em realidade, contudo, decorre do interesse, da experiência anterior e, mais do que nunca, das condições gerais de vida da sociedade brasileira.

ADENDO

Estado atual dos estudos acadêmicos em Escrita Criativa na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Atuando desde 1985, a Oficina de Criação Literária, mantida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da PUCRS, e ultimamente ligada à Educação Continuada da mesma Universidade, mantém até hoje o seu caráter extensionista, recebendo alunos cujo perfil, presentemente, é representado por jovens universitários ou jovens profissionais das mais diversas áreas, embora prevaleçam as Humanidades. A duração da Oficina é de um ano, dividida em dois semestres, seguindo os padrões sequenciados na Universidade. Pela Oficina já passaram mais de setecentos alunos, e vários destes vêm obtendo relevantes prêmios e indicações de certames de caráter nacional, como o Portugal Telecom, São Paulo e Jabuti, e têm publicado pelas mais importantes editoras nacionais e internacionais. É também a praxe a publicação de uma obra coletiva reunindo textos dos alunos, e assim já saíram 42 títulos que, até décimo número, levavam o título genérico de *Contos de Oficina*, e que, desde então, cada número tem um título específico.

Com base nessa expertise, em 2009 foi possível transitar para a instituição de uma linha de pesquisa específica, incluída na Área de Concentração da Teoria da Literatura, denominada *Margens da Literatura: produção e recepção*, que propiciava a emissão do diploma como que se chamou *Teoria da Literatura com ênfase na Escrita Criativa*. Nesta linha, foram defendidos e apresentados 2 teses de doutorado e 16 dissertações de mestrado.

Em 2012 foi dado um grande salto, instituindo-se, em caráter pioneiro nacional, a Área de Concentração da Escrita Criativa. Desde então o resultado foi o seguinte:

1. Concluiu o Doutorado: 1 [Em cotutela com a Université Paris IV]
2. Concluíram o Mestrado: 13
3. Cursando o Doutorado: 14
4. Cursando o Mestrado: 22
5. Em bolsa-sanduiche [Toronto University]: 1

Com caráter interdisciplinar, a Área tem uma linha de pesquisa, denominada *Leitura, Criação e Sistema Literário*, a qual investiga a gênese de textos literários e não-literários, sua relação com outras linguagens, a inclusão do escritor no sistema literário, apoiada em teorias críticas da literatura e em documentos de escritores sobre o processo de criação. Seu foco volta-se à criação literária e seus fundamentos estéticos, à crítica genética, às relações entre literaturas e outras mídias, produção de roteiros teatrais e filmicos e criação de textos não literários. Os acervos literários e documentais do *DELFO* – *Espaço de Documentação e Memória Cultural* – estão à disposição para investigação e aulas *in loco* sobre o processo criativo dos escritores através do manuseio e da análise dos manuscritos, correspondências, fotografias e anotações registradas em livros e outros materiais que integram o Espaço.

Se a Oficina Literária mantém seu caráter algo informal, a Área de Concentração regulariza-se no Programa com uma carga específica de disciplinas e outras ações acadêmicas, como bolsas de estudos CAPES e CNPq, publicações e grupos de estudo.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 84-85.
- ASSIS, Machado de. *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- DAWSON, Paul. *Creative Writing and the New Humanities*. Londres: Routledge, 2005.
- STEGNER, Wallace. *On the teaching of creative writing*. Hanover, NH: University Press, 1988.
- TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993. p. 23.
- UELAND, Brenda. *If you want to write*. LaVargne, TN: 2010, p. 6.
- RITTER, Kelly; VANDERSLICE, Stephanie. *Can it really be taught?* Portsmouth, NH: Boynton, 2007.

Recebido: 19 de maio de 2015
Aprovado: 10 de julho de 2015
Contato: laab@portoweb.com.br