



EDITORA



UnB

LITERATURAS DE RESISTÊNCIA E TRADUÇÃO

Norma Diana Hamilton





Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Ana Flávia Magalhães Pinto
: Andrey Rosenthal Schlee
: César Lignelli
: Fernando César Lima Leite
: Gabriela Neves Delgado
: Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo
: Liliane de Almeida Maia
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira
: Roberto Brandão Cavalcanti
: Sely Maria de Souza Costa

EDITORA



UnB

Literaturas de resistência e tradução

Norma Diana Hamilton



	Equipe do projeto de extensão – Oficina de edição de obras digitais
Coordenação geral	Thiago Affonso Silva de Almeida
Consultora de produção editorial	Marília Carolina de Moraes Florindo
Coordenação de revisão	Denise Pimenta de Oliveira
Coordenação de design	Cláudia Barbosa Dias
Revisão	Julia Neves
Diagramação	Beatriz Parente Barreto de Abreu
Foto de capa	Arte sobre foto de Norma Diana Hamilton

© 2023 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
 Editora Universidade de Brasília
 Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar
 Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF
 CEP: 70910-900
 Site: www.editora.unb.br
 E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
 (Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UnB)

L776 Literaturas de resistência e tradução [recurso eletrônico] / [organizadora] Norma Diana Hamilton. – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2024.
 203 p. – (Série Ensino de Graduação).

Formato PDF.
 ISBN 978-65-5846-058-9.

1. Literatura. 2. Tradução e interpretação. 3. Interseccionalidade (Sociologia). 4. Poesia. I. Hamilton, Norma Diana (org.). II. Série.

CDU 81'255.4

Dedicamos este livro à professora Cintia Schwantes, que tem um lugar especial em nossos corações. Intelectual esforçada, ela contribuiu com um capítulo nesta coletânea, lendo e revisando o texto até os últimos dias conosco. Mãe carinhosa e professora com um ótimo senso de humor, criticava de forma espontânea as coisas que não funcionavam. "Knock yourself out!" era uma de suas expressões mais comuns quando permitia que suas/seus estudantes realizassem algo desejado. Com um sorriso sempre no rosto, acalmava-nos quando as coisas se complicavam. Nós, professoras/es, colegas e estudantes, sentimos muito sua falta. Que ela fique com Deus, enquanto nós ficamos com os ensinamentos e as boas lembranças dela.

Sumário

Apresentação 9

Reexistência nos romances de escritoras afro-brasileiras contemporâneas 15

Adélia Mathias

A resignificação como resistência em *Deus ajude essa criança*, de Toni Morrison 29

Norma Diana Hamilton

A resistência do drama de Suzan-Lori Parks 45

Annemeire Araújo de Lima

Tradição e inovação em *Os ratos*, de Dyonélio Machado 59

Franciele Barboza Neves e Danglei de Castro Pereira

Os limites das poéticas da forma 77

Cíntia Schwantes

A palavra poética como necessidade na nova geração da poesia angolana 85

Kaio Carmona

No reino de gaza: *Gungunhana*, romance histórico moçambicano de Ungulani Ba Ka Khosa 95

Edvaldo A. Bergamo

O diálogo histórico e político em *Bent*, de Martin Sherman 111

Lajosy Silva

A dupla responsabilidade autor-tradutor em *Amada*, de Toni Morrison 127

Alexandre Marcelino Viana de Siqueira e Norma Diana Hamilton

A representação da violência colonial em *The house of hunger*, de Dambudzo Marechera e uma proposta de tradução 147

Talita Alves Oliveira e Norma Diana Hamilton

A Jamaica no palco: sugestões para a tradução de *At what a price*, de Una Marson 163

Ian Alexander

Pedagopoesia como resistência em *Sociedade é construção*, de Luciene Nascimento: uma proposta de tradução para inglês 179

Norma Diana Hamilton

Últimas palavras ao(à) leitor(a) 197

Sobre as(os) autoras(es) 199

O diálogo histórico e político em *Bent*, de Martin Sherman

Lajosy Silva

Considerações iniciais

A representação parece ser um termo de difícil compreensão, quando se trata de analisá-la sob uma perspectiva conceitual. Estabelecer um significado que traduza o que é *representar* advém de uma relação entre mimese (representação) e realidade, cuja natureza está estruturada na imitação. Como observa Patrice Pavis, a palavra *mimese*, do grego *mimeistkai*, é definida como ato de imitar por meios físicos e linguísticos, por meio do qual a poética aristotélica estabelece a produção artística como representação da ação/*práxis* (Pavis, 2008).

Por outro lado, história é a palavra-chave para se compreender os desdobramentos da representação da homoafetividade no teatro, uma vez que *Bent* (1979) procura resgatar esse aspecto quando trata da perseguição aos homossexuais durante a ascensão do nazismo na Alemanha. A representação da homossexualidade esbarra em conceitos como padrão heteronormativo e patriarcado, citados várias vezes por teóricos como Alan Sinfield (2000), contudo, é preciso levantar questões políticas e ideológicas à medida que esse patriarcado precisa ser analisado sob o viés da história e como desdobramento da luta de classes no discurso das personagens.

Sobre a peça

Bent, escrita por Martin Sherman em 1979, trata da perseguição a homossexuais na Alemanha durante a ascensão do nazismo. O conflito focaliza o cotidiano de duas personagens, Max e Horst num campo de concentração, onde judeus, homossexuais e prisioneiros políticos tentam sobreviver. Nele, os prisioneiros são divididos em grupos, obrigados a usar roupas marcadas por figuras geométricas que os distinguem: os prisioneiros políticos, contrários ao partido nacionalista de Hitler, recebem um triângulo vermelho; criminosos comuns, o triângulo verde; os judeus, uma estrela amarela; os homossexuais, a mais baixa categoria, o triângulo rosa.

A peça é dividida em dois atos: o primeiro ocorre em Berlim, com a descrição da fuga das personagens para uma floresta; depois elas são levadas para um campo de concentração em Dachau. No segundo ato, a ação ocorre nesse campo de concentração, em que observamos o cotidiano das personagens Max e Horst na tarefa inútil de mover pedras de um lado para o outro, utilizada como forma de tortura psicológica.

O espaço da peça é dividido entre o privado e o público, quando as personagens deixam seu apartamento e passam a vagar pela Alemanha. No início do primeiro ato, a peça começa com a descrição do apartamento das personagens e a perseguição aos homossexuais é anunciada, embora Max e Rudy, um casal de namorados, não deem crédito aos avisos que circulam no meio gay de Berlim. O cenário inicial é realista na descrição do apartamento, embora essa descrição seja breve: “A sala de estar de um apartamento. Pequeno. Móvel esparsa. Uma mesa com plantas. A porta à direita leva a um corredor para fora. Bem próximo está uma saída para a cozinha. À direita, uma saída para o quarto, e perto uma saída para o banheiro” (Sherman, 1979, p. 1, tradução nossa).¹ Existem outros complementos na fala das personagens quando elas comentam sobre a pobreza de recursos do apartamento ao definirem como uma espelunca.

É interessante observar como Martin Sherman é econômico no uso das rubricas ao contrário de dramaturgos como Tennessee Williams, Arthur Miller e Eugene O’Neill, mais detalhistas nas notas de produção, descrição de cenários e personagens. A informação sobre as personagens é restrita à idade (Max tem 34 anos) ao que praticam enquanto ação (movimentação no palco), clara demonstração de que esse teatro contemporâneo tem a economia e na agilidade dos diálogos sua premissa como encenação.

Estamos na Berlim dos anos 1930 e a cena inicial se passa num bairro frequentado por artistas e boêmios. A ação começa no ano de 1934 e sabe-se que há uma efervescência cultural gay durante o período na Alemanha, com reflexos em pontos marginalizados dos Estados Unidos como o Harlem, e em Paris, descrito por Colin Spencer como a política da Era do Jazz (Spencer, 1996, p. 322-328).

Nessa época, observa-se que a velha ordem autocrática – entendida como uma harmonia social mantida a partir da hegemonia de um império como o Britânico, com pequenas erupções aqui e ali de revolta social – já estava enfraquecida, em virtude do aumento dos conflitos na Europa; que já haviam levado o continente à Primeira Guerra Mundial. Existe também nesse mesmo período uma efervescência cultural no continente que leva artistas a se rebelarem contra o passado como atestam os movimentos de vanguarda, os resquícios e os resultados de movimentos sociais como a Revolução Russa de 1917 e o impacto da queda da bolsa de Nova Iorque em 1929.

Na Era do Jazz, intelectuais e artistas ainda parecem estar sob a influência dos movimentos de vanguarda modernista e desconhecem as transformações políticas que ocorrem na Alemanha, com a ascensão gradativa de Adolf Hitler ao poder. Na década de 1920, o novo

¹ *The living room of an apartment. Small. Sparse furniture. A table with plants. A door on left leads to the outside hall. Nearby is an exit to the kitchen. At right, an exit to the bedroom, and nearby an exit to the bathroom.*

e o velho estão em constante conflito, mas não há o reconhecimento das transformações de comportamento, como atesta o julgamento de Oscar Wilde; e os homossexuais são tolerados, desde que não ultrapassem os limites sociais que lhes são impostos. Nesse caso, a cena berlinense representa o refúgio para artistas e boêmios, assim como Paris que, por muito tempo, se constituiu como referencial geográfico para a proliferação do experimentalismo e das transições entre o velho e o novo.

De fato, os escritos de Henry Miller e o apelo erótico dos contos de Anaïs Ninn evidenciam essa efervescência que encontra respaldo no campo da expressão da sexualidade. Dificilmente eles poderiam ser vistos numa América conservadora ao extremo, na qual havia restrições aos líderes socialistas e às correntes imigratórias diante das *Prohibition Laws*, entre outros exemplos. Muitas vezes, romances com temáticas voltadas aos homossexuais eram impressos particularmente ou circulavam num grupo restrito de intelectuais.

Dentro da política da Era do Jazz, havia também movimentos como a *Renascença do Harlem*, quando artistas e intelectuais buscavam movimentos de igualdade para os negros. As festas particulares embaladas pelo jazz eram manifestações que reuniam inúmeros artistas como Cole Porter, Cary Grant e Bessie Smith, em que a sexualidade era vivida como uma existência marginalizada, mas completa em sua harmonia, quando negros, feministas e homossexuais pareciam se identificar no que pode se chamar de primeiras manifestações do processo de guetificação das minorias (Spencer, 1996).

Representações da homoafetividade

Na peça, Maximilian Berber é o típico homossexual descendente de classe média que habita o meio artístico e gay de uma Berlim noturna e marginalizada, cujo cotidiano se resume a festas e bebedeiras ao lado de amigos e amantes ocasionais. Alienado e egoísta, Max parece fruto de uma classe média, pequeno-burguesa, alheia às transformações políticas pelas quais a Alemanha está passando: o fortalecimento do Partido Nacional dos Trabalhadores Socialistas, o título oficial do partido nazista, e sua política de perseguição a homossexuais, judeus e intelectuais contrários à política nacionalista de Hitler.

O personagem divide um apartamento com Rudolf Hennings (Rudy), estudante de balé, com quem mantém um relacionamento sem compromisso. De fato, Max é o protótipo do homossexual promíscuo que não acredita em relacionamentos e compromissos afetivos, pois é flagrado com outros homens por Rudy e afirma que os homossexuais são incapazes de amar. Essa descrição inicial, como dito, aparece no início da peça e retoma uma estrutura formal calcada no *drama da sala de estar*, contudo, com o desenrolar da ação, Martin Sherman estabelece um distanciamento entre a cena doméstica (o apartamento) e a cena coletiva (o campo de concentração). Essa ruptura é essencial para quebrar a unidade que transcorre com uma sucessão de eventos e intervenções como assassinatos, chantagens, violência física e psicológica. O que inicialmente parece cômico para o espectador, toma proporções maiores ao inserir-se num contexto mais amplo, num tom crescendo de representação dramática.

Os diálogos são curtos para acentuar ainda mais a tradição de um teatro ágil e a favor da ação dramática, embora Martin Sherman procure descrever um sinal de denúncia e representação histórica, mesmo que a partir do cotidiano das personagens, suas características psicológicas e oposição de papéis, como veremos no embate entre Max, um homossexual enrustido e despolitizado, e seu contraponto dramático: Horst, homossexual assumido e engajado. A oposição dos dois personagens é essencial para uma compreensão da peça como parte de um teatro ainda estruturada na tradição do melodrama e da *well-made play* (peça bem-feita), alinhavada para conduzir o público a um clímax.

Quanto à cena gay berlinense, não parece muito distante do meio gay atual, pois as práticas são as mesmas: Max e Rudy frequentam bares gays, onde homossexuais buscam socialização e sexo casual. É possível reconhecer alguns elementos do meio LGBTQIAP+ contemporâneo como a travesti Greta, proprietária do clube onde Max e Rudy se divertem e trabalham, além da marginalização das personagens reduzidas a socializar unicamente em guetos.

A cena inicial de *Bent* encena a relação das personagens Max e Rudy, que reforçam alguns dos estereótipos valorizados no meio gay. Trata-se da valorização de papéis inspirados no modelo heteronormativo (macho e fêmea): Max é o homossexual masculino e sedutor, enquanto Rudy é o sensível e delicado, aproximando-se do modelo efeminado. As rubricas não fornecem descrições detalhadas sobre as personagens a não ser a idade de Max e a movimentação de Rudy que cuida de plantas e serve Max de café, toalhas e outros objetos tal qual uma mãe extremosa que cuida do filho.

Por representar Max como o estereótipo do homossexual ativo, dominador e persuasivo, Sherman tipifica esse personagem para descrever o caráter manipulador do homem, apoiado no patriarcado. A tipificação acaba por estabelecer papéis que especificam elementos como classe social e posicionamento ideológico: Max está sempre pronto para fazer acordos e a palavra “*deal*” (acordo, em inglês) descreve a ação constante do personagem que acredita na sua habilidade de tramitar e negociar para escapar das responsabilidades sociais como o pagamento do aluguel e também para manter uma existência despreocupada com dinheiro, à base de negociatas, vendas de drogas, entre outros. No campo de concentração, essa mesma atitude é utilizada, quando Max faz acordos, tratos para se passar por judeu e obter medicamentos para o companheiro de trabalhos.

No caso de *Bent*, Martin Sherman procura descrever o espaço aproximando-se de uma escrita realista, ainda que não tão detalhista como nas peças de Tennessee Williams. A mudança de espaço do apartamento (um ambiente privado) para as ruas de Berlim, floresta, campo de concentração (um ambiente coletivo), estabelece uma independência maior em termos de solução cênica em que os personagens passam a se deparar com conflitos exteriores, como guerra e perseguição política, que ultrapassam o da sala de estar. É interessante que o ato de viver o presente e a busca pela sobrevivência, estabelecem outro direcionamento da ação e o reconhecimento de um conflito maior que a homofobia, aqui redimensionada e triplicada, dado que a perseguição aos homossexuais é institucionalizada e referendada por toda uma coletividade.

No início da peça, Max e Rudy parecem passar por dificuldades econômicas: Max deve dinheiro para o proprietário do apartamento onde moram e discute com Rudy como poderiam conseguir dinheiro para pagar o aluguel. Apesar das dificuldades, os dois parecem indiferentes a esse detalhe e mantêm um padrão de vida de classe média, frequentam festas e casas noturnas e não se preocupam muito com as cobranças do proprietário do imóvel, Rosen, um judeu ridicularizado pelos personagens e que, curiosamente, acaba também no campo de concentração de Dachau, onde Max vai trabalhar ao se passar por judeu.

Essa contradição de identidades é um ponto que enfatiza a tentativa de Martin Sherman, judeu e homossexual, de inserir as variantes de discriminação que os personagens homossexuais podem vivenciar e os graus de distanciamento existente entre as minorias. O fato de Rosen ser judeu em contraponto com um legítimo alemão homossexual (Max), na mais baixa categoria do campo, é um aspecto pouco explorado, já que a estrutura formal da peça se concentra em duas personagens no segundo ato, o cotidiano de Max e Horst no campo de concentração. É importante ressaltar que, mesmo num espaço que se pretende como registro histórico, isto é, o campo de concentração, Martin Sherman ainda consegue alinhavar a ação da peça para o conflito tradicional e dramático a despeito das possibilidades de leitura extragênero que o recorte escolhido poderia sugerir.

O elemento desencadeador da ação em *Bent* é Wolfgang Granz, soldado da Gestapo, de quem Max não se recorda, embora tenham passado uma noite. Rudy reage àquela presença com uma estudada indiferença, pois, ao mesmo tempo que está magoado com o namorado, tenta lembrá-lo que os dois precisam viver uma relação mais estável. Essa discussão é entrecortada por uma reflexão de Rudy sobre plantas, que descreve um pouco da imaturidade e o vazio no qual os personagens estão inseridas: o ato de nomear plantas e conversar com elas parece ser uma fuga de Rudy diante da indiferença de Max. Esse prelúdio é banal diante dos rumos tomados pela peça, mas serve para que Martin Sherman descreva as profundas transformações que permearão a vida de Max no campo de concentração até o desenlace. Ainda que demonstre algum sentimento por Rudy, ele não consegue desenvolver uma afeição genuína que corresponda às aspirações românticas do bailarino; este se ressentido da promiscuidade do namorado, porém aceita suas traições como um espectador passivo. Entretanto, afirma que não lhe interessa viver a dor, porque ela “machuca” e não faz seu “estilo” (Sherman, 1979).

No caso de Max, o desejo de ascender economicamente estabelece uma recusa de aceitar o coletivo e à valorização do oportunismo no que diz respeito a garantir seus privilégios (consumir, ser visto no meio gay, vestir-se bem). Para seduzir e impressionar o Wolfgang Granz, pivô da tragédia que se abate sobre o casal de namorados, Max se faz passar por um barão, com uma propriedade no campo. Wolf apoia-se nessa imagem para constituir uma relação duradoura, já que não está acostumado a conhecer pessoas maduras e estáveis, e dá a entender que os relacionamentos interpessoais românticos apenas conseguem alguma legitimidade quando a estabilidade financeira se torna seu principal alicerce.

O surgimento da Gestapo parece situar os personagens num contexto que ultrapassa o drama doméstico dos relacionamentos quando os oficiais prendem Wolfgang, que buscava refúgio na

casa de Max e Rudy. Com o surgimento da travesti Greta que inicia a peça com uma canção, Sherman utiliza como recurso integrar duas cenas concomitantes a fim de dar agilidade e tempo para que os atores (sobretudo os que interpretam Rudy e Max) possam escapar.

Antes de serem presos, Max e Rudy buscam ajuda em Greta, que tenta intermediar uma fuga do casal para a Holanda. Ameaçada pela Gestapo, Greta acaba delatando Wolfgang, mas procura desfazer sua traição ao ajudar na fuga dos namorados. Sherman descreve a alienação do casal, quando Greta pergunta-lhes em que mundo vivem, por não saberem sobre a atuação da Gestapo no país (Sherman, 1996). Ambos são relutantes quanto a deixar Berlim, pois acreditam que a situação é passageira. Entre a cena um e dois do primeiro ato, há a transposição do espaço privado para o público, implicando o dimensionamento do conflito das personagens que passa do micro (o desejo de se estabelecer em Berlim) para o macro (a ascensão do nazismo e seu impacto na Alemanha). A rubrica indica a precisão histórica (Berlim, 1934), agora temporalmente demarcada para uma compreensão dos eventos que se sucederão.

A segunda cena do primeiro ato inicia-se com uma canção que defronta a imagem de uma Berlim romântica e propícia à homossexualidade, quando Greta canta música envolvida pelo cenário decadente de seu clube:

Ruas de Berlim,
Eu devo te deixar logo, Ah, você irá me esquecer? Eu passei por aqui?
Me encontre um bar,
Nas ruas de paralelepípedos, Onde os rapazes são bonitos. Eu não posso amar
Por mais que um dia
Mas um dia é o bastante nessa cidade. Me encontre um rapaz,
Com dois olhos da cor do oceano, E mostre a ele nenhuma piedade. Arranque
seus olhos,
Ele nunca precisa ver
Como eles comem você viva nessa cidade. [...] (Sherman, 1996, p. 11).²

A imagem de Greta remete às *drag queens* contemporâneas, cuja essência parece ser a valorização da imagem do homossexual ligado a uma identidade exagerada do feminino. Essa imagem busca se impor, chocar ou satirizar a própria feminilidade, aqui utilizada como superação da homofobia da qual os homossexuais são vítimas. É como se o conflito fosse vencido a partir de sua própria sugestão, como se os homossexuais que se identificam com esse modelo de representação efeminada e exagerada das *drags* utilizassem a parodia do feminino para suplantar a homofobia ao reiterar o seu rebaixamento – a ligação com o feminino, visto que gays são homens que gostam de outros homens – e depois criticá-lo a partir do deboche.

Este último, no caso, parece ter a clara intenção de transformar o “defeito” (ser homossexual) em qualidade (atitude e afetação) na valorização do glamour e na aparência estilizada

² *Streets of Berlin, I must leave you soon, / Ah! Will you forget me? Was I ever really here? Find me a bar / On the cobblestoned streets / Where the boys are pretty / I cannot love / For more than one day / But one day is enough in this city / Find me a boy / With two ocean-blue eyes / And show him no pity. / Take out his eyes / He never need see / How they eat you alive in this city.*

do feminino, elevada ao extremo. Trata-se, na verdade, de uma tentativa de insurgência contra um modelo de repressão (rejeição ao feminino) a partir da sua própria sugestão, ou seja, a reiteração do feminino com o intuito de enfatizá-lo para depois assimilá-lo como algo normal, parte do cotidiano. Com isso, ser chamado de “viado” e “bicha” perde o poder de inferiorizar o homossexual, porque ele utiliza essas expressões para referir a si próprio na sua comunidade, sem o peso discriminatório conferido pelos heterossexuais.

Obviamente essas expressões ainda continuam a ser empregadas pejorativamente por opressores (heterossexuais, brancos, de classe média, entre outros), mas começam a perder sua força, quando o senso de coletivo se organiza a ponto de adotar essas palavras para inferiorizar homossexuais masculinos. Por exemplo, “poc” é uma gíria para homossexual usada em centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro que, no passado, tinha um aspecto bastante discriminatório na própria comunidade gay.

Tratava-se de uma abreviatura para “bicha pão com ovo” que descrevia homossexuais pobres moradores de periferia e que desejavam frequentar casas noturnas em bairros de classe média no final do século XX. Ridicularizados por não terem dinheiro suficiente para frequentar lugares mais caros da classe média, traziam seu próprio lanche de casa na mochila para comer ao fim da noite. Atualmente a palavra foi ressignificada como forma de autoafirmação e reconhecimento para o homossexual efeminado que não se sente inferiorizado ou diminuído por ser periférico e fora dos padrões de masculinidade impostos pelo próprio meio gay, como ser musculoso e masculino. Tal qual afrodescendentes, que assumiram seus cabelos crespos e uma cultura anteriormente marginalizada e periféricas, as “pocs” se posicionam politicamente e abraçam sua afeminação sem medo de represálias ou necessidade de validação.

Uma das questões mais preponderantes dessa política é a não necessidade da validação por parte dessas minorias que antes se sentiam acuadas, mas agora se tornaram mais independentes, dispensando uma aprovação coletiva. Portanto, não precisam da anuência de uma suposta maioria para se constituírem como indivíduos e cidadãos participativos socialmente. Em outras palavras, não fazem questão de serem aceitos ou validados por quem antes os oprimia, porque existem leis que os protegem e eles mesmos definem sua própria identidade. Se no passado o *mainstream* – entendido aqui como os meios de comunicação – os marginalizava, agora o efeito é contrário, pois é do interesse de meios como a TV e a publicidade se aproximarem em busca de uma cultura da diversidade.

A simbologia da *drag queen*

A *drag queen* parece nos dizer que depois de toda essa discussão sobre papéis, identidades e a libertação da sexualidade sob a égide dos anos 1960 e da ascensão do feminino na sociedade contemporânea, a repressão sexual ainda não foi conjurada, uma vez que essa continua ainda em algum lugar, embora esse “lugar” tenha se dimensionado em outras

esferas de representação como a mídia, ou seja, reduzido a produtos falsamente questionadores do *status quo* da indústria cultural.

A revolução sexual perpetrada durante a década de 1960 parece ter apaziguado as distinções entre o que é correto, *straight*, gíria usada para qualificar heterossexuais em inglês, e o errado, subversivo, *perverted* e *unnatural*, expressões comumente usadas antes do advento da palavra *gay*; sendo esta última, tradução para “alegre”, usada sem a categorização atual para falar de comportamentos espontâneos e “alegres” na língua inglesa. Mais especificamente, é comum vermos a expressão *gay* em romances de língua inglesa dos séculos XVIII e XIX sem a conotação atual, que procura rotular e definir uma orientação sexual influenciada pela homoafetividade.

Homossexuais como Greta, ao assumirem a persona feminina e exagerada da *drag queen*, procuram ser mais do que objetos de escárnio e piada, mas uma extrapolação do próprio ego reprimido, da brincadeira que se quer fazer com os gêneros. Antes marginalizado e ridicularizado, o homossexual quer, a partir da imagem da *drag queen*, ser sujeito, e impor uma identidade que se comporta e dá as cartas numa sociedade repressora, mesmo que a contradição esteja no seu limitado campo de ação (boates gays), quando esse homossexual reina pleno, ou é reduzido a um elemento exótico em programas de TV e quando se configura como uma imagem reiterada do *estranho e curioso* para telespectadores. Em outras palavras, a imagem da *drag queen* ainda pode ser revés que, ao mesmo tempo que brinca com os gêneros masculino ou feminino, pode reiterar o feminino como estereótipo do homossexual e, dessa forma, distorcer a imagem do que é feminino, sem que se acrescente qualquer conquista política para os homossexuais que desejam superar a homofobia.

É certo que existe uma defesa de que o trabalho das *drag queens* e transformistas representa uma tentativa de se aproximar da *performance* e de um trabalho artístico que dialoga com a prática dos atores por meio da comicidade, sobretudo, ou dos cantores, através das imitações e dublagens. Nas brincadeiras de palco, por exemplo, observa-se muito a exploração de um humor *camp*, debochado, que brinca com os gêneros e papéis sexuais (ativo e passivo). Ao criticar essas artistas e seu humor, pode ser que exista um apagamento das questões e problemáticas apontadas por suas performances, isto é, a discriminação social e de papéis fixos nas relações homoafetivas. Porém, existe uma ideologia dominante da qual não se pode escapar: a de uma falsa integração social e de tolerância dentro da própria diversidade. É fato que, em algumas casas noturnas de São Paulo, a presença de travestis não era permitida, assim como o alto valor da consumação favoreciam a discriminação social, já que poucos teriam acesso a essa forma de divertimento.

Se nos atermos à peça, a música de Martin Sherman, cantada por Greta, é um recurso utilizado para descrever os anos de repressão à homossexualidade na Berlim dos anos 1930, mas que pode ser visto ainda hoje no meio *gay*: o culto ao ambiente noturno e o paradoxo entre o desejo de permanecer ou abandonar o gueto. Há ainda o mito da promiscuidade, quando a personagem canta os versos “Eu não posso amar/ Por mais que um dia/Mas um dia é o bastante nessa cidade”, que descrevem a efemeridade das relações afetivas entre homossexuais.

Em determinado momento da canção, o ato de devorar o outro parece descrever elementos de um caos urbano que consome as personagens: “como eles comem você viva nessa cidade”.

Os estereótipos da cena gay são o da já citada *drag queen* e do bailarino efeminado, com o intuito de apontar o simulacro que uma casa noturna gay representa para os homossexuais, como uma espécie de válvula de escape. É preciso ressaltar que os estereótipos são defendidos pelos próprios homossexuais da peça, como se constituíssem uma espécie de identidade e divisor de papéis que, ao longo da peça, Martin Sherman procura desmistificar, mesmo que esse processo possa ser visto como conservador, à medida que as personagens são conduzidas a um aprendizado moral do que é certo ou errado.

Greta está a par dos acontecimentos que norteiam a Alemanha, ao comentar a prisão de Ernst Röhm. Rudy o descreve como uma “bicha gorda” que frequenta o meio gay, já que ele chefia a *Sturmabteilung* (SA), a polícia do partido nazista, responsável por controlar manifestações e políticas contrárias ao partido de Hitler. Nesse caso, é interessante observar as contradições entre a política de limpeza étnica dos judeus e outras raças consideradas inferiores pelo padrão ariano, assim como comportamentos considerados impuros e abomináveis como a homossexualidade, devido à existência de homossexuais no próprio exército alemão.

Ernst Röhm (1887-1934) atuou durante a Primeira Guerra Mundial com forte participação política e militar e teve um papel importante na construção do Partido Nazista. Após um encontro com Adolf Hitler, tornou-se seu principal aliado na base nazista que ajudou a fundar e defender; era notório por sua capacidade administrativa, além de sua homossexualidade declarada. O episódio citado por Greta refere-se à “traição” de Hitler que não hesita em descartar Röhm, dado que sua conduta, inclusive a sexual, começou a prejudicar a imagem do Partido Nazista: trata-se do evento conhecido como a Noite das Facas Longas.

A Noite das Facas Longas (em alemão *Nacht der langen Messer*) aconteceu na noite de 29 de 1934, quando Hitler promoveu a eliminação da organização paramilitar nazista *Sturmabteilungen* (SA), ou “Seção de Assalto” em alemão, de seu chefe Ernst Röhm. A expressão origina-se de um verso de uma canção das SA, e também da carnificina do episódio, quando Röhm, acuado, recusou-se a se matar, e foi assassinado com outros 70 oficiais. Ao tratar da violência e da cultura da agressividade contemporânea, Jacob Pinheiro Goldberg traça um paralelo entre a histeria coletiva nazista e a violência urbana dos nossos dias ao falar sobre Hitler:

quando Hitler ordena o incêndio do Reichstag e acende os fornos crematórios de Buchenwald, aciona, ao mesmo tempo, o gatilho do terrorismo pessoal, no homicídio de Erich Rohm. Uma vida de frustração afetiva, sexo anormal e sífilis progressiva invoca a paranóia hitlerista – proposta de ordem no caos do mundo – que é reflexo do seu caos interior (Goldberg, 2004, p. 20).

A histeria hitlerista resulta numa série de manifestações e encontra resposta no fascismo praticado por Mussolini na Itália, quando os ideais são substituídos pelo instinto de destruição do coletivo, erigindo “impérios da ficção sobre a destruição” (Goldberg, 2004, p. 20).

Greta cita também uma espécie de complô contra Hitler, planejado por Röhm e outro oficial, o conde Wolf-Heinrich Von Helldorf (1896-1944), assim como o personagem ficcional Wolfgang Granz, o rapaz loiro que havia sido preso no apartamento de Max e Rudy. A junção de personagens históricos a personagens ficcionais constitui uma técnica usada por Sherman para fundamentar a consistência dramática da cena com elementos épicos que lhe dão sustentação representativa. Trata-se de utilizar a história como pano de fundo, mas trazê-la como contextualização de um conflito que atinge toda uma coletividade e presentifica a ideia de que a violência contra homossexuais ainda persiste numa sociedade que pode não ser tão diferente da Berlim de 1934. Isso ocorre quando nos deparamos com discursos de uma extrema direita conservadora e com segmentos da igreja que insistem em demonizar homossexuais, assim como a banalização e a defesa do nazismo em episódios recentes da história brasileira, sobretudo, em meios de comunicação por *influencers* e jornalistas.

Greta igualmente representa o homossexual acuado e delator, quando confessa a Max e Rudy que havia delatado Wolf para a Gestapo. A seu ver, não existe contradição entre viver sua homossexualidade e ser um homem casado, pois a personagem acha que pode deixar de ser o que é de acordo com as conveniências; no caso, com a ascensão do nazismo, “ela” acredita que pode voltar à sua vida normal e ser “ele”: “Todo mundo sabe que eu não sou bicha. Eu tenho esposa e filhos. Claro, que isso não importa muito nos dias de hoje, importa? Mas, ainda assim, não sou viado!”³ (Sherman, 1979, p. 14, tradução nossa).

A reação de Rudy é contrária, quando Greta oferece ajuda financeira para que ele e o namorado fujam de Berlim, por considerar o dinheiro desonesto. Mais adiante, Max tenta negociar com seu tio Freddie com o dinheiro da delação: outra vez, a questão do “acordo” (portanto, do “*deal*”) é reiterada no discurso da personagem.

Tio Freddie: o “gay sigiloso” e no “armário”

Tio Freddie é um homem de meia-idade que mora em Colônia, apoiado pela família a sustentar um casamento de fachada e a acobertar sua orientação sexual. Na terceira cena do primeiro ato, ele comenta a nova lei instaurada pelo regime nazista que proíbe a visibilidade dos homossexuais em todos os sentidos: “Nós não temos permissão de ser bichas mais. Nós nem podemos beijar ou abraçar. Ou fantasiar. Eles podem te prender por ter pensamentos assim” (Sherman, 1979, p. 16).⁴ Tio Freddie pergunta para Max se ele realmente vai se arriscar por Rudy, uma vez que ele é efeminado e pode ser facilmente identificado pelos oficiais da Gestapo.

A preocupação de tio Freddie está no fato de Rudy ser efeminado e sua ligação com o sobrinho, pois ambos são conhecidos por todos como um casal, e podem ser identificados pela comunidade local. Os outros homossexuais não querem ser vistos com eles, uma vez que correm

³ *Everyone knows I'm not queer. I got a wife and kids. Of course, that doesn't mean much these days, does it? But I still ain't queer!*

⁴ *We're not allowed to be fluffs anymore. We're not even allowed to kiss or embrace. Or fantasize. They can arrest you for having fluff thoughts.*

o risco de serem presos pela política da Gestapo. Ser gay ou estar relacionado a eles também faz parte de uma política de discriminação e homofobia generalizada pelos próprios homossexuais.

Tio Freddie comenta que a família toma conta dele, ao passo que Max atira sua homossexualidade no rosto de todo mundo (Sherman, 1979). Nesse trecho, assumir-se perante a sociedade é um ato político de afirmação, sendo a família a primeira instância social. O conflito de Max parece se localizar entre o caráter afetivo de uma relação amorosa (portanto, elemento dramático e micro) e a aceitação da sociedade (épico, macro e político), sendo a questão da classe social a qual ele pertence, o agente propulsor de um sentimento de autopreservação constante.

Max se recusa a dividir uma tenda com refugiados que, na sua maioria, são desempregados e párias, pois, por ser oriundo de classe média, foi criado para ter uma existência confortável. O conforto e as vantagens, conseguidos a partir dos acordos, é uma política que Max pratica a todo instante quando se sente ameaçado; mesmo no campo de concentração, quando praticamente parece impossível fazer acordos com a Gestapo, como bem observa Horst, personagem que Max conhecerá gradativamente no campo de Dachau.

A origem pequeno-burguesa de Max estabelece consciência reacionária diante das transformações sociopolíticas na Alemanha nazista. O libelo individualista parece se configurar nesse trecho quando a personagem afirma “eles me querem. É um bom negócio. Eu sou filho único. Lembra-se daquele casamento que meu pai queria arranjar? O pai dela tinha uma fábrica de botões também” (Sherman, 1979, p. 17).⁵ Nessa passagem, Max argumenta que pode deixar a vida marginalizada de Berlim, uma vez que seu pai tinha casamento arranjado com a filha do proprietário de uma fábrica de botões. Acrescenta “se eu quiser um rapaz, irei pagar um. Assim como você. Eu serei uma bicha quieta e discreta. Não é justo? É o que meu pai sempre quis!” (Sherman, 1979 p. 17).⁶

Em *Gay and after*, Alan Sinfield argumenta que a quantidade de homens casados com mulheres que se envolvem com outros homens ainda é o fator preponderante para a manutenção de um sistema de troca entre o que a sociedade espera de um homem, e o que ele pode conseguir se representar bem o seu papel, pois alguns desses maridos gostam da vida familiar, amam suas esposas, e não veem nenhuma contradição entre sexo ocasional e experiências gays e estilo de vida e imagem heterossexual (Sinfield, 2000). Podemos deduzir que essa imagem heterossexual é defendida por Max como defesa diante da marginalidade que seu relacionamento com Rudy representa, uma vez que a conveniência e as oportunidades de uma relação heterossexual, amparadas pela legalidade e o aval da sociedade, são fatores que lhe interessam tal como a estabilidade socioeconômica.

Quando a fuga para Holanda é frustrada, Max e Rudy acabam presos pela polícia da Gestapo. Durante o interrogatório, Max nega que é homossexual e não reconhece Rudy, que é espancado pelos oficiais nazistas. Os oficiais testam os sentimentos de Max por Rudy e

⁵ *They want me. It's good business. I'm an only son. Remember that marriage Father wanted to arrange? Her father had button factories, too.*

⁶ *If I wanted a boy, I'll rent him. Like you. I'll be a discreet, quite... fluff. Fair enough? It's what Father always wanted.*

pedem para que ele bata no namorado com violência, perguntando se Max o reconhece como amigo. A cena é entrecortada pelo barulho do trem que avança; Max conta até dez para se acalmar, hábito que reproduz toda vez que se sente nervoso, enquanto as rubricas delimitam o espaço das personagens que se veem na escuridão com focos de luz no rosto e depois se abre num círculo (Sherman, 1979).

O jogo de luz é um elemento dramático que Sherman utiliza sempre, o *blackout*, para construir uma instância dramática que cria expectativa para a cena seguinte numa concepção episódica da ação que se desenvolve diante dos olhos do espectador. O suspense criado pela Gestapo é entrecortado pelo barulho do trem, assim como a tortura psicológica das personagens: os óculos de Rudy (símbolos da fragilidade da personagem) acabam por condená-lo, quando são destruídos pelos oficiais da Gestapo. Esse aspecto episódico de *Bent*, enquanto estrutura formal, comunica-se na organização do conteúdo, quando a estrutura básica ou linha narrativa da peça pode avançar dramaticamente para o engendramento do conflito, agora redimensionado para uma esfera mais ampla: a morte e a degradação no campo de concentração.

A partir dessa cena, encerrada por um foco de luz nos prisioneiros, existe um *blackout* que nos leva para o cotidiano dos prisioneiros no campo de concentração. Lá Max reencontra Horst, outro homossexual que veste o triângulo cor-de-rosa e presenciou a cena do interrogatório e assassinato de Rudy. Max é aconselhado por Horst a não fazer nada, porque poderia morrer ao tentar ajudar o namorado. Horst ressalta que a morte de Rudy deve-se ao fato de usar óculos e deixar entrever sua fragilidade.

Ao contrário de Max, que afirma ser judeu para evitar a insígnia cor-de-rosa, Horst assume sua sexualidade e serve de contraponto ao primeiro, pois frequentemente questiona sua mentira como forma de sobreviver à perseguição dos nazistas. Dentro do que podemos chamar de teatro subjetivo, valorização de elementos poéticos e conflitos interiores, Horst é o personagem que antagoniza, sem constituir-se como vilão, ao atuar como a consciência crítica utilizada por Sherman para reiterar a mensagem que o autor procura transmitir para a plateia: a ideia de que os homossexuais devem se posicionar politicamente diante da sociedade, ou seja, assumindo-se como são, sem subterfúgios ou mentiras, mesmo que o desenlace da peça resulte na morte de Horst.

Pode ser que esse aspecto político do afeto seja amparado pela leitura de que a homoafetividade deve ser defendida como um *bem*, algo a ser preservado diante do ambiente inóspito que o campo de concentração se constitui como microcosmo, levado às últimas consequências como representação de um espaço social sustentado pela repressão. Contudo, é preciso afirmar que o direito ao afeto estava ainda na pauta das discussões, como resquícios das lutas pelos direitos civis dos homossexuais no ano em que a peça foi encenada nos Estados Unidos.

Max é levado a provar sua heterossexualidade de uma maneira mórbida pelos oficiais, à medida que é forçado a manter relações sexuais com o cadáver de uma jovem judia:

Max: Eles me levaram... pra aquela sala.
Horst: Onde?
Max: Naquela sala.
Horst: No trem?
Max: No trem. E eles disseram... Prove que você é... Então eu fiz...
Horst: Provar que você é o quê?
Max: Não.
Horst: Não o quê?
Max: Bicha.⁷
Max: [...] Talvez ela tivesse 13 anos. Talvez estivesse morta
(Sherman, 1979, p. 31).⁸

Ainda chocado com a lembrança da garota, Max afirma que os oficiais o chamaram de *bent* e duvidaram da sua virilidade e gostaram de presenciar a brutalidade do ato. De acordo com o dicionário da Oxford, a palavra *bent* pode significar pendor ou interesse por determinada habilidade artística, além de um termo pejorativo para descrever homossexuais (Oxford, 1995). É necessário fazer uma relação entre a palavra *bent*, particípio de *bend* (curvar, entortar), para a imagem construída do homossexual masculino que se curva para ser passivo no ato sexual, desviando do que é direito e reto (*straight*), além do significado de corrupto e desonesto, apresentado pelo dicionário.

A partir dessa cena, ocorre o processo do aprendizado de Max, que precisa reavaliar sua sexualidade e sua responsabilidade por aqueles que o amam; sentimento este despertado por Horst, pois ambos se apaixonam. A peça de Martin Sherman ainda discute a responsabilidade social de Max que, a partir do momento em que nega ser homossexual, tenta ser outra pessoa e parece representar a mentira como única maneira de sobreviver à perseguição na sociedade, reduzida ao cotidiano do campo de concentração.

Neste último, Max novamente tenta se valer dos acordos (“*deals*”) e acredita que tem proteção da Gestapo a partir do ato contínuo de negociar: a transferência de Horst para seu campo de trabalho e os medicamentos para curar o companheiro. Quando a morte de Horst é inevitável no final da peça, Max não resiste à ideia de continuar sem a única razão que o mantinha vivo no campo de concentração, portanto, resolve vestir a camisa com o triângulo rosa e assumir seu amor.

⁷ Na tradução que fiz, a palavra *bent* aparece pela primeira vez nessa passagem. No inglês contemporâneo, a palavra *queer* é mais utilizada no sentido pejorativo.

⁸ Max: *They took me... into that room... Horst: [Stops.] Where?*
Max: *Into that room. Horst: On the train?*
Max: *On the train. And they said . . . prove that you're... and I did...*
Horst: *Did what?*
Max: *Her. Made...*
Horst: *Made what?*
Max: *Love. Horst: Whoto?*
Max: *Her.*
Horst: *Whowasshe?*
Max: *Only... maybe... maybe only thirteen... she was maybe... she was dead.*

Considerações finais

Bent pode ser vista como uma tentativa de adentrar a discussão do contexto histórico – a perseguição aos homossexuais durante a Alemanha nazista – e os conflitos individuais e de classe perpetrados por dois personagens que representam dois extremos: Horst é o homossexual culto e responsável que decide se assumir como autoafirmação dentro de uma sociedade que o reprime e arca com os riscos disso, enquanto Max se esconde no gueto homossexual e prefere ver o mascaramento da sua homossexualidade em detrimento de sua visibilidade social.

Os guardas instigam a heterossexualidade de Max, mesmo sabendo da sua relação com Rudy anterior ao interrogatório. O horror da cena – a violação do cadáver da garota – descreve o sacrifício que ele tem de fazer para manter sua nova identidade: a judia (portanto, um nível acima do de Horst), pagar o preço das mortes e das injustiças praticadas pelos oficiais. É o preço que julga ser capaz de pagar a custo da sua estabilidade mental, testada até o desenlace da peça.

O campo de concentração descreve a mesma proibição reservada de um desejo que não pode se manifestar: Max passa a desejar Horst, enquanto ambos realizam o trabalho sem função e serventia nas atividades do campo de juntar pedras e mudá-las de lugar. Eles não podem se tocar, trocar palavras, ou sequer olhar um para o outro, enquanto realizam sua tarefa inútil.

Em *Bent*, a repressão aos homossexuais torna-se prática institucional que pode ser vista ainda hoje, quando muitos são assassinados em centros urbanos por *skinheads* ou em cidades do interior, onde vigora o descaso da polícia e das autoridades locais para com os direitos dos homossexuais, o que contribui, muitas vezes, para a discriminação e perseguição a gays e lésbicas.

O dramaturgo parte do conflito particular – o conflito de Max e o ato de assumir sua sexualidade – para a questão histórica da representação, posto que a perseguição nazista aos homossexuais raramente é mencionada por historiadores. De fato, o autor descreve, ao fim da peça, com detalhes e datas, um apêndice histórico que resgata a origem da perseguição nazista ao longo da história alemã.

Para Colin Spencer, a homoafetividade tornou-se um ato contra o Estado no século XX, pois

a conjunção carnal entre dois homens tinha o caráter de um ato político de insubordinação, um flagrante ao ataque Zeigest moral que todos, em princípio deveriam honrar. No entanto, 60 anos se passariam (da Primeira Guerra) até os homossexuais começassem a tomar consciência da natureza política de seus atos (Spencer, 1996, p. 305).

Enquanto crime contra o Estado, a homoafetividade passa a ser vista não apenas como um conflito individual, mas como tentativa de politizar a questão do engajamento como enfrentamento de uma situação coletiva (a Segunda Guerra) e seus desdobramentos futuros. Não há a discussão em torno da consciência do herói em *Bent* como um ato coletivo a julgar pelas limitações da estrutura dramática da peça que valoriza uma consciência política e individual,

quando Max deve escolher entre a mentira (engodo para se livrar da morte) e a verdade (exclusão e morte simbólica da vontade) em choque com suas aspirações e conflitos pessoais.

É certo afirmar que essa estrutura formal, do herói individualizado, deriva do teatro ibseniano, cujo exemplo mais claro é a peça *O inimigo do povo*, na qual o doutor Thomas Stockmann representa uma voz dissonante diante do coletivo ao se posicionar contra os políticos e a coletividade nas denúncias de que as águas termais de sua cidade, fonte de economia e investimentos da região, estão contaminadas. O que interessa observar aqui é o padrão formal do isolamento do herói que pode ser visto na representação de Horst que luta contra uma unanimidade para se tornar livre, assim como Doutor Stockmann que se recusa a viver nas “imundícies” de um lugar, cuja noção de coletividade e povo é manipulada em função de uma elite, de acordo com suas conveniências. Trata-se de um recurso dramático utilizado por Martin Sherman para descrever o perigo que a coletividade representa a partir do nazismo, quando a condenação da homoafetividade de Max e Horst se torna uma questão de Estado, usada politicamente no avanço da uma extrema direita que deseja destruir tudo o que não lhe parece normal e correto.

Referências

GOLDBERG, Jacob Pinheiro. *Cultura da agressividade*. São Paulo: Landy, 2004.

GOLIN, Célio; WEILER, Luis Gustavo. *Homossexualidade, cultura e política*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

OXFORD *Dictionary Advanced*. Oxford: Oxford Press, 2005.

SHERMAN, Martin. *Bent*. New York: Avon, 1979.

SINFIELD, Alan. *Gay and after*. London: Serpent's Tail, 2000.

SILVA, Lajosy. *Olhares: teatro, cinema e literatura*. São Paulo: Livrus, 2015.

SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*. Tradução de Rubem Mauro Machado. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Perguntas para reflexão

1. De que forma podemos analisar o teatro como representação de questões históricas sobre minorias? Qual a contribuição de um texto como *Bent* para essa discussão?
2. Como é possível analisar questões abordadas por *Bent*, peça escrita em 1979, com o momento atual? É um texto que continua atual ou seria apenas um recorte temporal de um período distante?

Sobre as(os) autoras(es)

Adélia Mathias

Doutora por Fachbereich Translations-, Sprach – und Kulturwissenschaft (FTSK) da Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Alemanha. Contato: adeliamathias@gmail.com

Norma Diana Hamilton

Professora adjunta do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Literatura e Práticas Sociais. Cofundadora do Núcleo de Escritoras Pretas – Maria Firmina dos Reis (NEPFIR), registrado no CNPq e vinculado à UnB. Escritora. Autora, dentre outros, do livro de poemas *Pedago-poemas: por uma educação antirracista*. Contato: norma.diana@unb.br

Annemeire Araújo de Lima

Graduada em Letras – Língua Inglesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), mestra em Estudos da Linguagem pela mesma instituição e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Atua como docente da rede municipal de Educação e Desportos em Manaus-Amazonas desde 2006, interessando-se academicamente por estudos nas áreas de ensino de línguas, literatura dramática e teatro político. Contato: ennaajuara@gmail.com

Franciele Barboza Neves

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Professora de língua espanhola na Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul. Contato: francielebarboza2008@hotmail.com

Danglei de Castro Pereira

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP/SJRP. Pesquisador do NEHMS. Professor de literatura brasileira na Universidade de Brasília. Professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit-UnB),

no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (UFMS) e no Programa de Pós-Graduação em Letras (UNEMAT/Sinop). Investiga principalmente os seguintes temas: revisão do cânone literário, ensino de literatura e diversidade na literatura do século XIX e sua influência nos dias de hoje. Contato: danglei@unb.br

Cíntia Schwantes

Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS/Indiana University atuando nas linhas de pesquisa Representação na literatura contemporânea e Estudos literários comparados. Seus projetos de pesquisa são RPG e representação de gênero, Intertextos e O Outro no processo de formação: o papel da mentora nos romances de formação. Contato: schw@unb.br

Kaio Carmona

Escritor e professor na Universidade Agostinho Neto e no Instituto Guimarães Rosa em Luanda, Angola. Doutor em Estudos Literários pela UFMG. Publicou, entre outros, os livros *Para quando* (Scriptum, 2017), *26 poetas na Belo Horizonte de ontem* (Fino Traço, 2020) e *A casa comum* (Quixote+Do, 2020). Contato: kaiocarmona@hotmail.com

Edvaldo A. Bergamo

Professor Associado de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) do Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília (UnB). É membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura, investigando principalmente os seguintes temas: romance histórico; romance de Jorge Amado; romance de 30; romance neorrealista; romance e autoritarismo; romance e descolonização. Contato: edvaldobergamo@unb.br

Lajosy Silva

Professor adjunto do Departamento de Línguas e Literaturas em Línguas Estrangeiras e do PPGL – Programa de Pós-Graduação, Mestrado, em Letras do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Contato: louis.silva1974@gmail.com

Alexandre Marcelino Viana de Siqueira

Estudante de graduação de Letras Tradução-Inglês da Universidade de Brasília (UnB). Contato: alexandre.siqueira@aluno.unb.br

Talita Alves Oliveira

Graduada em Letras Tradução-Inglês pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisadora do grupo de pesquisa Tradução Etnográfica e (Po)éticas do Devir. Contato: talitaalves546@gmail.com

Ian Alexander

Professor adjunto do Departamento de Línguas Modernas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ministra disciplinas de tradução e de literatura anglófona das Américas, da África e da Oceania. Formado em Letras e História pela Universidade de Sidney, Austrália. Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Autor de quatro romances. Contato: ianalex63@gmail.com

A Editora UnB é filiada à



Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

LITERATURAS DE RESISTÊNCIA E TRADUÇÃO

A literatura de resistência se distingue por sua representação da denúncia contra a opressão. Dessa forma, ela apresenta dupla dimensão: a estética, que mantém a qualidade da literariedade, do belo; e o engajamento social, que instiga reflexões sobre a interação humana e o impacto dos fenômenos do mundo no indivíduo e no coletivo. Em relação à segunda dimensão, a produção literária pode funcionar como um meio de ativismo, pois pode contribuir para a conscientização e a sensibilização de um povo... Convidamos você, leitor(a), a contribuir para a construção de sentidos referentes às literaturas de resistência. Por essa razão, incluímos perguntas voltadas à reflexão, no fim de cada capítulo. Esperamos que continue o debate além deste livro sobre literatura, resistência e tradução, por meio de pesquisas de Pibics, TCCs, ou em conversas do cotidiano.

EDITORA



UnB

