



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

A resistência do drama de Suzan-Lori Parks

Annemeire Araújo de Lima

Considerações iniciais

Este capítulo é fruto da pesquisa que desenvolvi durante meu processo de doutoramento entre os anos de 2018 e 2021. Orientada pela professora doutora M^a da Glória Magalhães dos Reis (UnB), aprofundei meu contato com a escrita da dramaturga afro-estadunidense Suzan-Lori Parks (1963) e, por meio dele, procurei apreender como o drama moderno/contemporâneo produzido em continente americano poderia manifestar poeticamente a relação entre a literatura dramática não hegemônica e os movimentos sociais do século XX. Algumas manifestações possíveis, apresentadas e discutidas aqui, foram apontadas a partir da análise de quatro peças escritas por Suzan-Lori Parks entre 1986 e 1993.

Elas foram escolhidas entre as mais de 20 obras da autora por terem sido produzidas em um período imediatamente posterior às efervescentes lutas étnico-raciais e reunidas em uma coletânea que me pareceu interessada em expressar o sentido de ser afro-americano diante das expectativas de que ele, por meio de sua arte, estivesse sempre reivindicando alguma coisa, bem como em defender que “a presença negra no palco é mais do que um sinal ou mensageiro de alguma discussão política” (Parks, 1995, p. 21, tradução nossa).¹ Vale ressaltar que a coletânea conta com outras peças escritas na última década do século XX e alguns ensaios nos quais a autora teoriza sua escrita e propõe uma poética que ela mesma chama de repetição e revisão (*Rep&Rev*).

Betting on the Dust Commander (1986) e *Devotees in the Garden of Love* (1990) foram as duas peças em que figuraram imagens femininas, sob a perspectiva ocidental, e possibilitaram reflexões de sua relação com as lutas feministas em suas diversas vertentes; já *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1989) e *The America Play* (1993) destacaram, do ponto de vista político, alguns temas que poderiam proporcionar reflexões sobre a luta étnico-racial. Diante da necessidade de discutir somente alguns dos resultados de uma pesquisa mais ampla, as considerações apresentadas neste artigo terão como foco

¹ “Black presence on stage is more than a sign or messenger of some political point”.

determinados temas relacionados ao feminino e ao feminismo e contam, portanto, com as análises das duas primeiras peças citadas. Elas serão, doravante, mencionadas em tradução literal *Apostando na Comandante Poeira* (1986) e *Devotas no Jardim do Amor* (1990).

Poéticas e políticas do feminino em *Apostando na Comandante Poeira* e *Devotas no Jardim do Amor*

Minha primeira experiência leitora com as peças de Suzan-Lori Parks me trouxe uma espécie de confusão mental. Ao fechar o livro, refleti que havia duas opções para o que eu estava sentindo: ou minha compreensão do mundo estava bastante engessada antes de conhecer as obras ou, em sua escrita, tudo estava fora do lugar. Questionar a mim mesma sobre o motivo pelo qual eu gostaria que os elementos dramáticos estivessem em seu devido lugar e, portanto, angustiar-me por ter sido retirada de uma costumeira experiência leitora fez com que eu visse, nas peças, uma oportunidade de apreender como se constroem poeticamente os significados dos conflitos entre o hegemônico e o marginal, o feminino e o masculino, o africano e o americano, o corpo e o espírito, o centro e a periferia e outras tantas dicotomias que acabam permeando os sentidos, construídos pelos conflitos de ordem social e política dos movimentos sociais e os modos de governar realidades plurais.

Com a finalidade de delimitar minha visão sobre esse mundo dual e dedicar minha atenção não para minhas imposições, e sim para o que a dramaturgia de Suzan-Lori Parks tivessem vontade de comunicar, a principal pergunta norteadora que orientou as reflexões apresentadas neste capítulo foi: Como a poética de Suzan-Lori Parks significa e ressignifica, configura e reconfigura os significados construídos socialmente em torno de alguns problemas enfrentados por mulheres ocidentais?

Apostando na Comandante Poeira (1986)

A primeira peça focaliza o drama de um casal que se conheceu no hipódromo Churchill e, algum tempo depois, celebrou a vitória de uma puro sangue chamada Dust Commander (Comandante Poeira, em tradução livre). Por ter apostado na égua a partir de um palpite de Mare (até então uma desconhecida que vendia sanduíches no clube), Lucius vê na moça um sinal de sorte e ambos decidem se casar. O que Mare não imagina é que as circunstâncias que a aproximaram de seu noivo e a alergia que ele apresenta no início do relacionamento não só vão obrigá-la a enfeitar a cerimônia de seu casamento com flores de plástico, mas também a inserir sua vida de casada em um círculo de hábitos e rotinas sem fim.

A breve descrição do enredo mostra que *Apostando na Comandante Poeira* se desenvolve a partir do encontro entre um homem e uma mulher que ocupam posições sociais distintas (ela, uma vendedora; ele, um frequentador do hipódromo) e dispõem de certa autonomia em relação à própria vida. Um pequeno deslocamento de suas posições iniciais acontece quando Mare assume o *status* de “apostadora”, no momento em que é corresponsável pela aposta

premiada de Lucius. Dali em diante, ambos são “apostadores” – identificação atribuída por Suzan-Lori Parks e vista tão logo o(a) leitor(a) visualiza a primeira página da peça.

Ainda somente com as informações iniciais do drama, observa-se que a relação se torna romântica não por uma afinidade sexual ou afetiva, mas devido à vitória de uma égua que competia naquela ocasião. Essas duas motivações, bastante comuns em relatos de como um casal se apaixonou, ficam suspensas, posicionando a relação de Lucius e Mare no campo do jogo e da sorte; logo, ele é sua caracterização fundamental. A primeira dualidade, expressa muitas vezes no dito “sorte no jogo, azar no amor”, insere-se no enredo a partir do olhar ocidental e feminino que lança sobre o casal. Esse sentido será produzido e reconfigurado nos detalhes do drama, dados a conhecer não apenas tematicamente, mas estruturalmente, conforme veremos.

A peça organiza-se em dois momentos: o primeiro conta com duas situações do passado, compartilhadas entre Lucius e Mare em sua fase pré-nupcial; o segundo expõe a rotina do casal em seu momento atual, ou seja, no começo da vida de casados. A leitura do título e a elaboração da sinopse resultaram, a princípio, na seleção de quatro temas que deram suporte argumentativo para minha proposta de interpretação: a aposta, o casamento, a alergia e a poeira. Orientada pela afirmação de Jean-Pierre Ryngaert (1996), segundo a qual o título é a primeira indicação do conteúdo contido na peça, perguntei-me como *Apostando na Comandante Poeira* consideraria os temas casamento e alergia, se menciona apenas a aposta e a poeira. Em leitura detalhada da obra, dei-me conta de que o título corresponde ao dito de Ryngaert porque, pelo uso de metáfora, intersecciona os quatro temas ao associar o casamento à aposta. Esta última se inspirou na mesma alergia à poeira que, por sua vez, se acumula como produto de uma rotina. Logo, a metáfora do título possibilita que ele e o drama, na íntegra, dialoguem com várias temporalidades de modo circular. Assim, o casamento, em seu formato cotidiano, é um conteúdo central atravessado por temas secundários, tais como: dependência afetiva e financeira, reprodução, sexualidade, perda da individualidade etc.

Os temas secundários, se lidos do ponto de vista feminino ou feminista, são alusivos ao processo de hierarquização entre os gêneros que, de um modo ou de outro, afeta as relações entre homem e mulher, especialmente quando entram no convívio pré-marital – presente na segunda peça – e marital – em *Apostando na Comandante Poeira*. Enquanto verificava a aparição desses temas nas peças, notei que mantinham as relações de poder a partir dos binarismos que permeiam tanto as lutas feministas quanto étnico-raciais. Trata-se, neste momento, de fazer notar a significação socialmente construída no drama parksiano.

Uma vez identificada a presença dessa relação dual, a poética de Suzan-Lori Parks utiliza, como proposta de desvio, por exemplo, a organização dos atos de *Apostando* de um modo não linear, impedindo que a peça se construa em torno daquela noção clássica de fábula, ou seja, a de um “sistema no interior do qual a relação cronológica entre os fatos estava determinada por uma relação causal que instaurava uma instabilidade crescente, estendia o conflito ao máximo e provocava o retorno da fortuna” (Sarrazac, 2017, p. 9). Diferente dessa noção e em diálogo com o drama contemporâneo, a ordenação em letras e didascálias que vemos a seguir não acompanha uma sucessão temporal linear em relação aos fatos:

A.

Ruídos de passarinho se fazem notar. Um *slide show* de projeção dupla. Lucius e Mare com roupas de casamento. A voz dos atores chega ao palco por microfones enquanto os *slides* são projetados (Parks, 1995, p. 75, tradução nossa).²

B.

No palco: Lucius e Mare (Parks, 1995, p. 76, tradução nossa).³

C.

Um *slide show* de projeção dupla. Lucius e Mare com roupas de casamento. A voz dos atores chega ao palco por microfones enquanto os *slides* são projetados (Parks, 1995, p. 89, tradução nossa).⁴

Vemos, então, que o enredo não começa pelo ato da aposta, que demarca o momento no qual o casal se conheceu, e sim com o seu casamento na igreja (parte A). Em seguida, dramatiza-se a vida de Lucius e Mare em seu momento presente (parte B) e, ao fim, retorna-se à cena do casamento na igreja (parte A, chamada de parte C). O momento em que se conheceram não aparece como ato no drama, mas como reminiscências comunicadas pelo casal em diálogos desencontrados; ele tem uma importância e, ao mesmo tempo, não tem.

O não arqueamento provocado pela dramaticidade circular produz significados em consonância com uma epígrafe encontrada na peça em seu formato escrito:

repetir então está em cada um, em cada um e seu ser e seu sentimento e seu modo de entender tudo e todo mundo surge deles no ato de repetir... Devagar todo mundo em um contínuo repetir, para sua menor variação, acaba se tornando mais claro para alguém. GERTRUDE STEIN, *A feitura dos Americanos* (Parks, 1995, p. 75, tradução nossa).⁵

Ao contrário de alergias e imobilidade, o repetir acumulado da poética parksiana procura fazer com que, como afirma Stein, “o todo mundo surja de cada um e que todo mundo, em um contínuo repetir, acabe se tornando mais claro para alguém”. Essa clarificação que une “cada um” e “todo mundo” só se faz possível, para as duas escritoras, se o ato de repetir orientar-se “para sua menor variação”, isto é, oferecer uma mudança, por mínima que seja.

Considerando que, “na época da elaboração e montagem de *Apostando*, o teatro americano debatia sobre como o multiculturalismo deveria funcionar não somente na teoria mas na prática” (Garret, 2000, p. 3, tradução nossa),⁶ podemos inferir que, se a peça estivesse

² “A. *Bird noises rise up. A double-frame slideshow: Lucius and Mare in wedding outfits. Actors’ voices come through mikes offstage as slides pass overhead.*”

³ “B. *Onstage: Lucius and Mare.*”

⁴ “C. *A double-frame slideshow: Lucius and Mare in wedding outfits. Actors’ voices come through mikes offstage as slides pass overhead.*”

⁵ “Repeating then is in everyone, in everyone their being and their feeling and their way of realizing everything and everyone comes out of them in repeating... Slowly every one in continuous repeating, to their minutest variation, comes to be clearer to some one. – GERTRUDE STEIN, *The making of Americans.*”

⁶ “The American theatre, at the moment Parks emerged, found itself smack in the middle of the so-called “culture wars” and the battle over the reconfiguration of the National Endowment for the Arts. Within the theatre,

incentivando um engajamento político nesse viés, seu ativismo seria variante do feminismo que se convencionou chamar de radical ou liberal. Em outros termos, inspirando-se na ideia de interconexão e coexistência entre diversas culturas, tal engajamento tenderia para uma participação política que observasse as diferenças entre os diversos grupos de mulheres a partir do que compartilham em relação à luta por equidade sem, com isso, ignorar que eles apresentam suas especificidades. Esse tipo de engajamento, de fato, acontece alguns anos mais a frente, quando

os paradigmas e teorias que foram se tornando hegemônicos a partir dos anos de 1990, com a crise das esquerdas, do marxismo e dos modelos socialistas do leste europeu, deixaram como saldo um certo abandono das teorias macroestruturais que enfatizavam a problemática das contradições sociais e viam nas lutas e nos movimentos em geral um dos fatores de acirramento daquelas contradições. As referências passaram a ser não os sujeitos históricos predeterminados, com alguma vocação ou missão a desempenhar – como a categoria dos operários ou das classes populares, coletivo socialmente heterogêneo em termos de inserção no mercado de trabalho – mas um coletivo homogêneo em termos de demandas sociais, modo de vida e consumo restrito (Gohn, 2010, p. 35).

Ao ressignificar a aposta e a poeira e apropriar-se das instabilidades enunciativas para estruturar-se formalmente, refleti que *Apostando na Comandante Poeira* não submete seus conteúdos a uma forma que possa ter sido exigida pelo cânone, ou vice-versa. Antes, constitui-se como produto do diálogo entre eles, emancipando-se por assumir o desafio comum a todo teatro contemporâneo: “encontrar uma forma que acomode o caos” (Sarrazac, 2017, p. 17), em vez de silenciá-lo e querer resumi-los a uma dicotomia que exclui a complexidade dessas práticas sociais e artísticas. Outro recurso estético que aponta para o drama da vida contemporânea na peça está exposto a seguir:

MARE: O sofá precisa tomar ar.
LUCIUS: Apossei 35 centavos nela. Era tudo o que eu tinha
MARE: Darei uma balançada nele. Colocarei ele de pé e firme. Tirarei o plástico.
LUCIUS: Tinha foto minha no jornal. Ela pegou a primeira página:
“A Comandante Poeira do Ano”
MARE: Devo bater nele. Limpá-lo. Recolhê-lo. Olha, Luki, vou recolher o sofá. Mudar as coisas (Parks, 1995, p. 81, tradução nossa).⁷

Esse recurso funciona basicamente como um jogo de réplicas no qual dois temas interagem de modo mutuamente indiferente, como se um enunciador não estivesse escutando

debates raged (and still rage) about how multiculturalism should work, not just in theory but in practice.”

⁷ “MARE: Sofa needs airing.

LUCIUS: Bet 35 cents on her. Ssall I h–d–

MARE: Give it uh good shake. Stand it on end. Take off thuh plastic.

LUCIUS: Got my picture in thuh paper. She got thuh front page: “Dust Commander’s Derby.”

MARE: Should beat it. Whip it. Crop it. Wheres your crop. Look, Luki, mm gonna crop thuh couch. Get things Moving.”

o outro ou estivesse tão mergulhado em suas questões pessoais, que ignora o que o outro fala. Ao estudar peças europeias, Jean-Pierre Sarrazac chamou tais artifícios de “diálogo de lonjuras”, por “oposição ao diálogo tradicional, que era um diálogo da proximidade do conflito” (Sarrazac, 2017, p. 220). Quando ele acontece entre Lucius e Mare, o recurso parece sugerir uma espécie de resistência contra o tema da circularidade em que ambos se encontram, bem como evidenciar que existem individualidades dentro do que parece comum e compartilhado. Embora na fábula o conflito não caracterize Lucius e Mare como antagonistas entre si, eles apresentam “vozes opostas, irredutíveis uma à outra” (Sarrazac, 2017, p. 216), sem que necessariamente isso imponha entre as personagens uma disputa de poder.

Do ponto de vista de mudanças referentes à luta feminista, a resistência de Mare, ao insistir na mudança dos móveis e lançar réplicas indiferentes ao que é dito por Lucius, faz com que a aposta e a poeira lidem com um sentido oposto à relevância que até então haviam recebido. Se antes eram centrais para a constituição do casamento, agora se tornam apenas lembrança de um momento, indicando a potente dessacralização de uma tradição que alimenta atitudes e estruturas excludentes, especialmente para a mulher. Essa ressignificação, cuja função parece ser de crítica, só foi possível porque Parks se aproveitou criativamente da imprevisibilidade dos processos enunciativos que constituem o texto dramático e provocou um desencontro das falas dos dois interlocutores.

Saindo do *status* de “apostadores” para a posição de “cônjuges”, a determinação prévia, no decorrer da trama, depara-se com a mudança trazida por outra possibilidade, o que se explica por uma declaração de Suzan-Lori Parks:

elas não são personagens. Chamá-las assim poderia se tornar uma injustiça. Elas são figuras, invenções, fantasmas, papéis sociais, talvez amantes, talvez falantes, sombras, deslizos, apostadores talvez, talvez a vibração de um outro alguém (Parks, 1995, p. 12, tradução e grifos nossos).⁸

A respeito de as personagens nas peças serem *figures*, palavra que, em inglês, faz referência ao substantivo “figuras” e aos verbos “dar-se conta” e “perceber”, a dramaturga explica, em parte, por que tais aspectos raramente são mencionados nas obras. Uma possibilidade para a ausência de caracterização biotípica seria a de que o ser ou não ser das personagens dependerá de como lidamos com o que sabemos e não sabemos sobre elas. Dito de outro modo, o(a) leitor(a) lida com o que sabe e o que não sabe sobre elas e participa da construção de sentidos estabelecida.

Em relação ao que pesquisei sobre as personagens, posso comentar que a indicação do nome de Mare, por exemplo, remete à definição, em inglês, de “égua em idade reprodutiva”, e o de Lucius, ao latim, relacionado ao nome de um imperador romano. Esses dois significados são assumidos pelas próprias personagens como resquícios de uma individualidade que os distanciava até o momento em que se reuniram em matrimônio. “*I won you by this nose, Luki!*” exclama Mare quando o marido insiste em continuar apostando em cavalos e deixá-la

⁸ “*They are not characters. To call them so could be an injustice. They are figures, figments, ghosts, roles, lovers maybe, speakers maybe, shadows, slips, players maybe, maybe someone else’s pulse.*”

sozinha em casa. Em outras palavras e retomando a metáfora do casamento como investimento, Mare seria a “égua em idade reprodutiva” na qual Lucius, ao pedi-la em casamento, apostou. A contradição neste ponto de vista está no fato de Lucius recusar-se a ter filhos.

O mesmo efeito de sentido de tom cômico e alarmante continua a ser produzido com a vitória da égua Comandante Poeira na corrida. Ela se deu por apenas alguns centímetros de diferença entre seu focinho e o focinho de seus concorrentes. Da mesma forma e simultaneamente, o nariz de Mare foi o motivo para o primeiro contato do casal. Tal aspecto problematiza o cômico que poderia surgir como efeito na plateia ou no(a) leitor(a), caso reflita sobre o jeito atrapalhado de Mare – que não consegue assoar o próprio nariz –, levando em conta a ausência de vaidade, sexualidade e afeto, que parece tê-la retirado da posição de apostadora e vendedora de guloseimas e inserido na circunstância de uma mulher que depende emocional e financeiramente do marido:

MARE: Você que era um olho-chorão. Eu era seca.

LUCIUS: Aquela era a minha condição. Hoje ela está superada. Consigo lidar com ela. Visto minhas bermudas em todos os tempos. Agora não tenho garganta arranhando e nem olhos-chorões. Superei tudo.

MARE: Então podemos comprar pra nós uma cama tamanho *queen*.

LUCIUS: É cara.

MARE: Nós superamos o tamanho de nossos beliches, Luki! Seus pés ficam de fora meus pés ficam de fora. Está tendo uma promoção na Woolworths lá tem cama *queen* por 11. 39. Semana passada custava 11.50. Eu coloquei meus olhos em cima dela. Eles estão em promoção. Economiza 11 centavos.

LUCIUS: Não tem espaço, Mare.

MARE: Nós poderíamos comprar uma amarela. Você gosta de amarelo. Nós poderíamos – nós poderíamos passar noites juntos.

LUCIUS: Muito barulho (Parks, 1995, p. 78, tradução nossa).⁹

A certa altura da análise das personagens, é possível perguntar: se Lucius e Mare, independentemente de serem negros ou brancos, não compartilham a tradição heroica ou revolucionária das personagens de outras escritoras afro-estadunidenses, de que maneira o comportamento das personagens de *Apostando* poderia se comunicar com os ideais de um teatro que se expressa como ação coletiva, inspirada em reivindicações sociais feministas?

Considerando a perspectiva de Mare, que movimenta os significados acerca do papel da mulher responsável pela limpeza da casa, entre servir aos interesses do marido e expulsar o acúmulo paralisante do passado, entende-se que a comunicação com as lutas sociais se dá no sentido de incentivar o que Kruschke e Scherer-Warren (1987) chamaram de “uma revolução

⁹ “MARE: You was the teary-eyed. I was dry.

LUCIUS: That was my condition. Mmover that now. Outgrewed that. MARE: Then we can have us a queen-size cot.

LUCIUS: Sspensive.

MARE: We outgrewed of our twin cots, Luki! Your feet hang off my feet hang off. Theres a sale on at the Woolworths got queen-size cots: 11.39 11.50 last week. I had my eyes out. Theys having a sale. Save 11 cents.

LUCIUS: ont you thuh space, Mare.

MARE: We could get one yellow. You like yellow. We could – we cud betogethernights. LUCIUS: Noisy”.

no cotidiano” e devolver aos sujeitos sua identidade política, sequestrada por políticas de identidade. A socióloga brasileira Maria da Glória Gohn diferencia a identidade política das políticas de identidade por acreditar que “essa inversão da ordem dos termos faz com que a dimensão política desapareça da ação coletiva justamente por ser capturada por estruturas políticas – de cima para baixo, na busca de coesão e de controle do social” (Gohn, 1995).

As personagens se comunicam com as reivindicações e temas que selecionei para minha leitura política, na medida em que performam exageradamente as identidades que lhes foram determinadas, a fim de se pensarem alternativas de ser e de viver. Ao tornar a forma de sua peça um espaço de acolhimento para o conteúdo desordenado das experiências humanas, Suzan-Lori Parks reinventa maneiras de criar e recriar tanto forma quanto conteúdo e inspira a investigar como seu discurso teatral contribui para o reencontro de elementos considerados historicamente díspares. Por extensão, questiona-se qual papel o teatro político estadunidense enquanto ação social assumiria nesse processo que, além de literário e artístico, pode estabelecer relações com outras ações sociais, em especial as não governamentais.

Devotas no Jardim do Amor (1990)

De 1987 a 1992 (tempo entre a apresentação de *Apostando* e a de *Devotas*), acredita-se que a mudança mais significativa no contexto político-partidário dos Estados Unidos tenha sido o encerramento de uma era de presidentes republicanos. Foram 12 anos entre Ronald Reagan e George H. W. Bush, cujos governos priorizavam o desenvolvimento de capital e de livre mercado em detrimento de políticas de bem-estar social, defendiam o porte de armas e mantinham o mesmo pensamento político conservador que tem servido de justificativa para demonizar e banir religiões e constituições familiares diferentes das 102 formulações convencionais.

Para as causas feministas, o período também marcava a transição entre a segunda para a terceira onda do movimento, que, para Gohn (2010), se construiu sobre duas representações: o feminismo da igualdade, que enfatiza a similitude entre homens e mulheres e destaca as lutas mais gerais contra todas as formas de opressão; e o feminismo da diferença e das desigualdades, que defende haver uma diferença fundamental entre os sexos, que leva a práxis diferentes. O primeiro tende a defender políticas de ação positiva, de integração e acesso aos recursos, já o segundo tende a defender a existência de uma cultura feminina e a necessidade de que as mulheres se centrem em si mesmas, deixem de pensar na desigualdade e fomentem os próprios valores (Gohn, 2010).

Como se vê, a terceira onda ampliou a noção de feminismo e, por contar com reivindicações que mesclam política, música, consumismo e *internet*, conferiu às mulheres uma luta também em âmbito simbólico e cultural. Um exemplo foi a conquista de mulheres negras por espaço no *hip-hop* e no *rap* – estilos musicais que, até então, serviam de opressão para aquele grupo. Como se respondesse a essas transformações, *Devotas no Jardim do Amor* dramatiza, tal qual um *reality show*, a batalha entre dois

pretendentes – EsteUm e AqueleUm – pela mão de uma “noiva-que-será”, chamada George. Ela e sua mãe Lily acompanham a disputa promovida e televisionada por Odelia Pandahr, uma bajuladora casamenteira, do alto de uma colina chamada “Jardim do Amor”. Enquanto a guerra acontece, a noiva-que-será tenta manter seus versos em francês na memória, os itens de seu enxoval e, do meio pro fim da intriga, o novo nome que escolheu para si: Patty. Porém, depois de muita espera, bem como de esquecer alguns versos e ver o enxoval transformado em paramentos de guerra, as expectativas da noiva-que-será são frustradas: a disputa havia se tornado uma guerra sangrenta, e tudo o que havia sobrado do pretendente vencedor era sua cabeça.

Os dois enredos apresentam elementos que tanto permitem refletir sobre o binarismo político das situações quanto o processo rapsódico pelo qual, segundo Jean-Pierre Sarrazac (2017), o drama moderno/contemporâneo vem passando ao longo do tempo. Dentre tantos elementos manifestados nas peças, darei destaque àqueles que evidenciam desvios de um olhar binário para um olhar mais pluralizado dentro dessas disputas de poder. O título e a necessidade eventual de traduzi-lo para a língua portuguesa podem suscitar reflexões importantes a respeito da questão de gênero e seus 104 desdobramentos no campo das relações sociais. Diferente da versão em português, a palavra *devotees* não apresenta distinção sufixal de gênero. Para traduzi-la e inscrevê-la na tese, tive de decidir se “devotos”, no masculino, seria uma escolha justa com a proposta da fábula.

A importância de uma tradução coerente com o drama proposto na peça se dá por dois motivos: em função de o restante do título servir como fator que especifica os *devotees* pelo lugar que ocupam, ou seja, “no jardim do amor”; e pelo fato de os pretendentes EsteUm e AqueleUm não serem citados pela autora na lista de personagens. Chegamos à conclusão, pelos mesmos motivos, de que seria melhor traduzir o título como “Devotas no Jardim do Amor”, embora “devotos” seja um termo que contemple, na língua portuguesa, os dois gêneros. Sobre as reflexões que essa decisão proporcionou para nossa leitura feminista, podemos dizer que se deram sobre o critério para a escolha de “devotas”, no feminino, mesmo sabendo que os homens também expressam sua devoção no decorrer da história, a ponto de se exporem à morte. O critério, como dissemos, foi a diferenciação espacial, ou seja, os devotos a quem o título se refere precisariam estar não no espaço de guerra, mas no cenário que exprime romantismo e sensações idealizadas sobre o amor, reproduzindo um clichê. Essa interpretação possível tem a ver com os aspectos duais da experiência amorosa e com a importância dos lugares sociais na expressão múltipla dessa dualidade.

Conforme comentado na análise de *Apostando na Comandante Poeira*, os aspectos duais resultam de classificações rígidas de gênero e de uma tradição que emolduram o tratamento mútuo entre homens e mulheres. Portanto, a importância discriminante da expressão “no Jardim do Amor” não diz respeito somente à identificação de quem seriam os *devotees* neutralizados na palavra em língua inglesa, mas à função desse espaço em oposição ao campo de guerra (*The Front*) e na determinação das diferenças entre homem e mulher no contexto

de conquista amorosa. Tendo passado ambos por um treinamento para exercerem seus papéis no momento da disputa, homens e mulheres parecem corresponder ao que tradicionalmente se espera deles. As figuras que representam essa tradição são a mãe da noiva-que-será e a casamenteira, indicando que, ao mesmo tempo que representa fé e dedicação a algo, a ideia de devoção parece motivar tanto as atitudes românticas quanto as bélicas, que historicamente caracterizam as relações entre alguns países e, em nível mais particular, entre pessoas.

Ao comparar as ações femininas de aprender versos e oferecer enxoval com o decapitar e danificar praticados pelos dois pretendentes, mobilizei outra interpretação, segundo a qual, do ponto de vista do confronto físico, os corpos são igualmente tomados como instrumento dessa diferenciação. Os femininos são tidos como dóceis, pouco considerados no tempo e desenrolar do enredo, em contraste com o silenciamento dos nomes. Já os corpos masculinos são mais presentes, ligados ao que é de caráter mais prático e atuante na luta por seus interesses e ao progresso narrativo na fábula. Apesar de enfatizar o jardim do amor no título, constrói-se sobre a guerra sangrenta entre os pretendentes sem nome. Nota-se também que, embora os cenários se alternem entre *The Front* (onde acontece a batalha dos pretendentes) e *The Garden* (onde se encontram a mãe da futura-noiva e a futura-noiva como espectadoras da batalha), há um grau de simultaneidade de realização graças à centralização das vozes femininas e à transmissão ao vivo da disputa.

Esse jogo de distância e proximidade permitiu interpretações que questionam as violências provenientes dos dois campos, muitas vezes saindo da intimidade para se tornarem espetáculo. Um ponto significativo ligado à estrutura discursiva dos enunciados é o uso de incursões militares, como vemos no diálogo entre mãe e filha, em termos como “era uma vez”, bem como de versos em francês, em expressões típicas do jornalismo e nos *reality shows* que aparecem ao longo do drama. Esses são alguns indicativos da intertextualidade que acompanha a romantização do drama moderno, de acordo com Jean-Pierre Sarrazac (2017). A reunião desses discursos e enunciados mostra o desaparecimento da concepção de drama como totalidade orgânica e uma poética “que pratica a alternância dos modos dramático, épico e lírico, permitindo ao drama retomar contato com o mundo” (Sarrazac, 2017).

A passagem de tempo da intriga e, portanto, da guerra, é definida pelos danos sofridos pelo corpo de cada pretendente, desmembrado gradativamente até que um deles esteja morto:

ODELIA PANDAHHR: Eu apresento a vocês Madame Mãe Lily e linda mais disputada noiva-que-será Mademoiselle Senhorita George: O Vitorioso!

PATTY: O Vitorioso!

LILY: O Vitorioso!

ODELIA PANDAHHR: Voilà!

PATTY: Voilà!

LILY: Voilà!

(Odelia Pandahr descobre uma cabeça em uma bandeja)

PATTY: Oh.

LILY: Pronto. (Parks, 1995 tradução nossa).¹⁰

Futuramente, essa cabeça perderia a capacidade de comunicar-se verbalmente, ou seja, pela boca. Isso construiu um novo desafio para o relacionamento do casal. Assim, a estrutura de *Devotas* encontra-se afetada por essas polaridades, que rendem boas discussões de ordem política. Ao estabelecer paralelos entre a conquista de uma futura noiva e práticas de guerra, a peça não apenas se utiliza de metáforas e intertextualidades que beiram o *nonsense* do teatro do absurdo, mas também transforma a abstração sentimental da devoção e da disputa em um objeto visível no corpo e na linguagem. Os corpos, comumente ligados ao instinto e às emoções, aparecem na peça como “hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro” (Oyěwùmí, 2002).

Por sua vez, a linguagem, repleta de símbolos e códigos nem sempre instáveis, surge exercendo uma função intelectual, marcada pela comunicação verbal e discursiva. De volta à estrutura do texto, observa-se um desmembramento parecido com o vivido pelo Vitorioso de Patty, apreendido na construção do texto dramático contemporâneo que, ainda que vivo, está desmembrado e suspenso no vazio, “sem marcas anatômicas fixas que permitam descrevê-lo genericamente e propor-lhe um modelo” (Sarrazac, 2017 p. 245-246). Uma maneira de visualizar esse desmembramento, além do já comentado inacabamento de um drama sem começo e sem fim, é a pontuação. Jean-Pierre Ryngaert (1995) esclarece que o texto dramático pode ser pontuado ou não de maneira ordinária. Em *Devotas*, notam-se com frequência: alguns travessões antes e depois de vírgulas e pontos:

LILY: Delighted, Maam.

GEORGE: Enchanté de faire votre connaissance, Madame Pandahr.

ODELIA PANDAGR: – . Votre fille est si charmante, Madame Mama Lily.

LILY: Oui, oui! Oui Oui! Well, – I dont – speak the language – . (Parks, 1995).

A falta de acentuação (falta de apóstrofo visível no trecho anterior e no seguinte):

GEORGE: [...] Madame Odelia Pandahr says theres only one thing staler than the mouth of a suitor – ha – and that’s thuh mouth of thuh one that lost thuh fight. Ha ha ha ha. Aaah. (Parks, 1995).

¹⁰ “ODELIA PANDAGR: May I present to you Madame Mother Lily and beautiful most fought over bride – who’ll-be Mademoiselle Miss George: The Victor!

PATTY: Thuh Victor!

LILY: Thuh Victor!

PATTY: Voilà!

LILY: Voilà!

(Odelia Pandahr uncovers a head on a platter)

PATTY: Oh.

LILY: Presto”

A falta de espaçamento entre algumas palavras:

LILY: Gimmieuhminute. Wheremy specs.-. Huh. Huh. Well. (Parks, 1995)
PATTY: Patty. Pattysgot uh happy ending to it. Arent him and me supposed tuh fall into eachothers arms? (Parks, 1995).

Como se manifestassem um movimento de aceitação e recusa do fluxo dramático, essas especificações ortográficas não parecem seguir um critério que permita definir um padrão de ocorrência de quando e por que estão sendo implementadas. Trata-se, ao que parece, de uma escolha poética que, conforme comentado por Sarrazac (2017), sugere ritmo e fluidez ao que se fala ou mesmo uma atitude que interrompe essa fluidez, evidenciando cortes e saltos que suspendem uma esperada ordenação.

Ao entender a violência sofrida pelos pretendentes de Patty como prática institucional mediada pelo gênero, é possível pensar nos vários sistemas de opressão e nas várias possibilidades de resistência. Embora os dois lados estejam submetidos a uma lei ou ordem tradicionalmente consolidados, os(as) que são feitos devotos(as) nem sempre ocupam os mesmos espaços de luta, e tais diferenças não são apagadas pelo fato de homens e mulheres batalharem pelo mesmo objetivo. Refletir sobre isso também é uma maneira de interagir com as diferenças e possibilitar para outras comunidades – não só as negras, que deram origem aos termos mulherismo e feminismo negro – a oportunidade de aprenderem a se defender dos essencialismos ou ideologias nacionalistas excludentes.

Do título à construção das personagens, vê-se que as expectativas de gênero são atribuídas à performance não só corporal, mas também linguística, revelando que “o problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos” (Adichie, 2015). Essa busca por reconhecimento, pré-requisito para os movimentos sociais e políticos coletivos do século XXI, fez com que se confirmasse a hipótese acerca das antecipações da poética de Parks a respeito das reconfigurações que o novo século estava por trazer, tanto para o teatro político em seu formato materialista quanto para os movimentos sociais em si.

Considerações finais

Uma vez que é pressuposto dos estudos culturais “contestar limites socialmente construídos nas mais diversas realidades humanas” (Baptista, 2009), expus algumas reflexões de minha tese de doutorado, acreditando que possam se somar a outras, de linhas de pesquisa interessadas em literatura e práticas sociais. A contribuição que acredito oferecer se faz pelo reconhecimento de que a literatura dramática contemporânea elaborada pela poética de Suzan-Lori Parks não se relaciona à política da resistência de maneira unilateral, mas apresenta problematizações *para e sobre* o sujeito político e social, de modo a representá-lo como cada vez mais conectado à imprevisibilidade de uma complexa rede. Essa política o convida a pôr em xeque as contradições e estabilidades da arte e da política que defende e pratica.

Sem interesse de julgar se as contradições que a repetição-revisão de Parks refuta ou reproduz são positivas ou negativas, a reflexão suscitada pelas leituras e análises fez pensar a respeito dos muros e vínculos entre arte dramática e política. Com essa leitura, entendo que nem sempre a resistência da arte se dará pela escolha de um lado dentre dois que se excluem, pois, como considera Reece Jones (2012), o problema das fronteiras é muito mais complexo do que erguer um muro que alguém poderia transpor com uma escada ou escavando um túnel com uma pá. Resistir em tempos atuais requer o exame crítico e sensível das significações simbólicas e imaginárias que cada lado constrói em relação a si e ao lado oposto. Se suas ressignificações são vistas de uma perspectiva analítica ou como experiência estética, conclui-se que, de todo modo, essas perspectivas não estão dissociadas entre si e de seus resultados.

Quando em rede, a poética que repete e revisa pode praticar ativismos artísticos e políticos cada vez mais comprometidos em compreender e produzir múltiplas leituras e sentidos sobre o mundo em que vivemos, e menos preocupados em combater o que ele tem de dual. É nisso que reside sua proposta de ressignificação, caso o receptor das peças de Suzan-Lori Parks queira conversar com elas a respeito de sua resistência política potencial. O combate e a oposição, como visto por meio de sua poética, poderiam muito bem atuar como posicionamentos subentendidos, mas nem por isso deixariam de ser, pela experiência leitora e performática que só a literatura dramática pode proporcionar, uma forma de pensar e atuar sobre o político de um modo perceptivo, afetivo e efetivo.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda N. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BAPTISTA, Maria M. Estudos Culturais: o quê e o como da investigação. *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, n. spécial, p. 451-461, automne/hiver 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/carnets/4382>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- GARRET, Shawn Marie. *The possession of Suzan-Lori Parks*. America Theatre: A publication of theatre communication group, New York, p. 1-14, October 2000. Disponível em: <https://www.americantheatre.org/2000/10/01/the-possession-of-suzan-lori-parks/>. Acesso em: 23 mar. 2019.
- GOHN, Maria da Glória M. *História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- GOHN, Maria da Glória M. *Novas teorias dos movimentos sociais*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2010.
- JONES, Reece. *Border walls: Security and the War on terror in the United States, India and Israel*. New York: Zed Books, 2012.
- KRISCHKE Paulo; SCHERER-WARREN, Ilse (org.). *Uma revolução no cotidiano? Os novos movimentos sociais na América do Sul*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Literaturas de resistência e tradução

OYĚWÙMÍ, Oyèrónk. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects
In: OYĚWÙMÍ, Oyèrónk (org.) African gender studies: a reader. New York: Palgrave, Macmillan, 2005.

PARKS, Suzan-Lori. *The America Play and other works.* New York: Theatre Communication Group, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do Teatro.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama moderno.* Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Perguntas para reflexão

1. Como os significados de conflitos entre o feminino e o masculino, o corpo (sensível) e a cabeça (inteligível) e outras dualidades constitutivas da questão de gênero são construídos e reconstruídos poeticamente nas duas peças?
2. Quais relações a resistência poética presente nos dois textos dramáticos estabelece com conceitos ou práticas de resistência feminina e feminista?

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: ennaouara@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 anglófono 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

