

Carmen de Georges Bizet



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Vahan Agopyan
Vice-reitor Antonio Carlos Hernandez



EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor-presidente Lucas Antonio Moscato

COMISSÃO EDITORIAL

Presidente Rubens Ricupero
Vice-presidente Valeria De Marco
Carlos Alberto Ferreira Martins
Clodoaldo Grotta Ragazzo
Maria Angela Faggin Pereira Leite
Ricardo Pinto da Rocha
Tânia Tomé Martins de Castro

Suplentes José Roberto Castilho Piqueira
Marta Maria Galdes Teixeira
Sandra Reimão

Editora-assistente Carla Fernanda Fontana
Chefe Div. Editorial Cristiane Silvestrin

SUSAN McCLARY

TRADUÇÃO ALBERTO CUNHA

de
Georges Bizet

Copyright © 1992 by Cambridge University Press, The Syndicate of the Press of the University of Cambridge

Título do original em inglês: *Georges Bizet: Carmen*.

Ficha catalográfica elaborada pela Associação Brasileira
de Editoras Universitárias (Abeu)

McClary, Susan

Carmen de Bizet / Susan McClary; tradução: Alberto Cunha. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

216 p.: il.; 14 × 21 cm.

Inclui partituras musicais e índice remissivo.

ISBN 978-85-314-1751-1

1. Ópera. 2. Ópera cômica. 3. Música. 4. Georges Bizet. Carmen, libreto. I. Cunha, Alberto. II. Título.

CDD 782.1

Direitos em língua portuguesa reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Rua da Praça do Relógio, 109-A, Cidade Universitária
05508-050 – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2020

Foi feito o depósito legal

Em memória de meu pai, Dan O. McClary



PARIS, GEORGES FENE & FILS, EDITEURS.

100, RUE DE LA HARPE, 100, PARIS.

ROUE DE SEVERE 200, (Paris) / (Lyon) / (Marseille)

CARMEN

Opéra-Comique en quatre actes.

H. MEILHAC et L. HALÉVY.

Adapté par Halévy.

MUSIQUE de GEORGES BIZET

Cartaz de Prudente-Louis Leray para a primeira apresentação da ópera *Carmen*, de Georges Bizet, 1875.

SUMÁRIO

1. A <i>Carmen</i> de Mérimée, por Peter Robinson	11
2. A GÊNESE DA <i>CARMEN</i> DE BIZET	29
3. IMAGENS DE RAÇA, CLASSE E GÊNERO NA CULTURA FRANCESA DO SÉCULO XIX	49
4. AS LINGUAGENS MUSICAIS DE <i>CARMEN</i>	71
Ópera Cômica	72
A Questão Wagner	75
“Exotismo” em <i>Carmen</i>	81
Narrativa na Música do Século XIX	91
5. SINOPSE E ANÁLISE	95
Prelúdio (Lá maior).	95
Ato I	101
Ato II.	128
Ato III	140
Ato IV	147
6. A RECEPÇÃO DE <i>CARMEN</i>	155
Reações à Estreia.	155
Recepção Fora da França	162
<i>Carmen</i> no Cânone	168
<i>Carmen</i> revisionista	172

7. OS FILMES DE <i>CARMEN</i>	183
Hammerstein e Preminger: <i>Carmen Jones</i>	185
Carlos Saura: Uma <i>Carmen</i> flamenca	190
Peter Brook: <i>Carmen</i> como Estrutura	193
A <i>Carmen</i> de Francesco Rosi.	198
Bibliografia	205
Índice Remissivo	211

A CARMEN DE MÉRIMÉE

Por Peter Robinson

Para o leitor comum de 1845, não havia nada de particularmente original ou surpreendente na *Carmen* de Prosper Mérimée, quando de sua publicação, em 1 de outubro, em *La Revue des Deux Mondes*. É muito provável, na verdade, que poucos tenham reconhecido a história como ficção. *La Revue des Deux Mondes* havia sido lançada originalmente como um jornal de viagem, que descrevia para o “mundo” civilizado da França, a cada quinze dias, paisagens e aventuras exóticas no que hoje chamamos de Terceiro Mundo. O volume de 1 de outubro contém a contribuição de Mérimée como matéria principal, sem indicação de sua natureza, juntamente com um artigo sobre a Bélgica e o Partido Católico desde 1830, um artigo histórico/literário sobre as sátiras de Lucilius, outro sobre a situação política na Alemanha em 1845, uma sinopse dos acontecimentos políticos dos quinze dias anteriores e uma resenha das peças históricas de G. Revere. Nesse contexto, *Carmen* assume todas as características de uma “Carta do Estrangeiro”. Nem mesmo os críticos profissionais parecem ter percebido a história¹.

1. O primeiro artigo verdadeiramente crítico surge apenas em 1852, e em referência a uma nova edição das histórias de Mérimée. Ver a introdução de Maurice Parturier à sua edição

Por várias décadas, a cultura francesa havia manifestado um fascínio pela história: o desejo de redescobrir as verdades do passado, de posicionar a França na liderança de um contínuo de progresso científico, de assegurar sua supremacia sobre culturas “menores”. Como veremos no capítulo 3, essa agenda vinha de par com o fascínio pelo exótico, bizarro e sobrenatural, frequentemente resultando em histórias muito semelhantes à de *Carmen*: histórias em que um narrador francês austero e ilibado, representante da civilização e da superioridade francesas, visita uma região que lhe é estranha e relata as suas descobertas. Os eventos relatados sempre superam, de algum modo, aquilo que ele mesmo poderia experimentar como francês racional e imparcial.

No caso de *Carmen*, um arqueólogo amador e erudito francês foi à Espanha buscando encontrar o verdadeiro local da batalha de Munda, lugar onde César finalmente derrotou as forças republicanas na Guerra Civil Romana. Essa busca é interrompida por uma série de eventos tão interessantes que acabam postergando para outro texto o relato sobre suas descobertas. Enquanto procura pelo campo de batalha, o narrador depara-se com um verdadeiro bandido espanhol, um espécime exótico e maravilhoso, que por muitos anos ele esperara encontrar. Utilizando suas superiores habilidades francesas, o narrador consegue amansar e observar essa fera, que se revela um simpático ser humano chamado Don José. O narrador ajuda a fera a escapar das autoridades e continua sua jornada. Chegando a Córdoba, lá encontra outro espécime que anseia estudar: a cigana que lê a sorte. Sendo novamente persuadido por suas observações, desta vez da própria Carmen, ele trata de ir aos aposentos dela para uma previsão da sua sorte e outros regalos. A revelação dos presságios é interrompida por Don José, e o francês é forçado a prosseguir viagem. Quando retorna a Córdoba, vários meses depois, ele encontra Don José na prisão, condenado à morte por ter assassinado Carmen. Don José conta tudo que lhe aconteceu, e assim termina a primeira versão da história.

Posteriormente, em 1846, Mérimée acrescentou uma quarta seção à narrativa original de três partes, intrigando leitores e críticos. Nesta quarta seção, o narrador francês retorna e promove uma prolixa discussão sobre o romani, a linguagem dos ciganos – suas origens, seus dialetos, sua influência sobre a gíria francesa, suas qualidades e provérbios. Ele conclui esta parte e a história inteira citando um provérbio cigano: “En retudi panda nasti abela macha”, que se traduz como “Em boca fechada não entra mosca”².

Num primeiro nível, portanto, deparamo-nos com um lugar comum: duas anedotas exóticas – previsivelmente tratando de incivilizados e, estereotipadamente, da violência, da desordem, da superstição, do diabólico – inseridas dentro do discurso do narrador, que é constituído de ordem, racionalidade, lógica, ou seja, dos pilares da civilização francesa, por assim dizer. Se isso fosse o interesse da história, talvez pouca importância tivesse nos dias de hoje. Afinal, muitas outras histórias dessa época têm precisamente a mesma construção. Entretanto, vários anos depois de sua publicação, as pessoas começaram a prestar atenção nessa história, a considerá-la uma das melhores de Mérimée – na verdade, a classificá-la de obra-prima. Isso já ocorria mesmo antes de Bizet lançar à notoriedade mundial sua versão da narrativa, cerca de trinta anos depois de a original ter sido escrita. Portanto, devemos aprofundar a tentativa de descobrir as razões da poderosa atração que esse conto tem exercido sobre os leitores até os dias de hoje.

Virtualmente, todos os elementos que compõem a estrutura da história encontram-se intimamente ligados a questões de controle e domínio, como adequadamente ilustra a estratégia narrativa principal. Um francês começa o conto com um discurso erudito e controlado sobre a história e a cor local, para então submeter seu controle a outra história, apresentada por um narrador diferente (estrangeiro, violento, incivilizado). Essa história se impõe ao texto francês e, pelo menos temporariamente, subverte por completo o seu controle. A violência aflora, forçando o francês a reinstaurar seu domínio. Ele faz isso procurando

2. “En close bouche n’entre point mouche”. Prosper Mérimée, *op. cit.*, 1967, vol. 2, p. 409.

cerzir o tecido rasgado com outro discurso erudito, desta vez sobre a natureza da linguagem em geral e, particularmente, do romani. É exatamente da linguagem cigana, ostensivamente obliterada com a morte de Carmen, que o francês agora se apropria. Ele demonstra seu domínio e controle exibindo-nos uma língua inteiramente domesticada, por fim silenciada, quando ele, obedecendo a seus próprios desejos, resolve parar de escrever.

O paradigma do controle e a subsequente ameaça à sua hegemonia encontram-se espelhados ao longo do texto por vários dos episódios e anedotas que o compõem – a ameaça ao controle de César pelos republicanos; o fato de que o próprio Don José é integrante de um exército de ocupação destinado a subjugar a população local; o desafio dos contrabandistas à lei comercial, e assim por diante. Curiosamente, à medida que a história se desenvolve e observamos essas ameaças ao controle, começamos a perceber que a culpa por quase todas as ameaças é atribuída a Carmen. Sua atuação na fábrica de charutos obriga o exército à imposição da ordem; seu escárnio leva Don José a desobedecer sua obrigação de retornar ao quartel; os esforços dela libertam seu marido de uma detenção legítima; sua astúcia dá consistência ao bando de contrabandistas. Por fim, à sua resistência a Don José é imputada a suprema asserção de poder e controle – a violência que resulta na morte dela. De fato, Carmen está em todos os lugares, e até transborda da estrutura em que deveria estar contida, na medida em que seduz não somente o narrador estrangeiro e violento, mas também o racional narrador francês. Aqui jaz a obsessão do texto. Ele sempre retorna a Carmen; na verdade, o conto começa com seu próprio nome.

A mistificação linguística de pelos menos alguns leitores também começa imediatamente. O significado da palavra “Carmen” não poderia ser prontamente decifrado pelo leitor da época, por não ser uma palavra francesa; o termo só passou a ser imediatamente reconhecido como um nome próprio depois que essa mesma história se tornou famosa³. Essa

3. Todavia, há muitas associações ligadas à palavra latina (e Mérimée invoca o conhecimento do latim desde o início do conto). Em latim, a palavra denota, entre outras coisas,

mistificação se aprofunda quando os olhos do leitor se deparam, em seguida, com um texto, não em francês, mas em grego. A epígrafe é uma citação do autor grego Palladas. Seria razoável esperar que os leitores masculinos da época de Mérimée fossem capazes de ler em grego, já que o ensino desse idioma era parte de sua educação. As mulheres, porém, não recebiam a mesma educação, e a maioria delas não saberia que eram elas mesmas que estavam em questão na epígrafe: “Toda mulher é amarga como fel, mas tem dois bons momentos, um na cama e outro na tumba”⁴.

Assim, o leitor é imediatamente confrontado com outro exemplo de controle pela força. Logo no início da história – no título e na epígrafe – o leitor é informado de que o progresso e a compreensão são impossíveis sem a intervenção de um mestre tradutor. Somente ele possui a chave para abrir os segredos das muitas linguagens utilizadas (e nada menos que sete delas são invocadas em *Carmen*: basco, inglês, francês, grego, romani, latim e espanhol). Significativamente, o narrador francês desempenha de maneira solícita esse papel por todo o restante da história, fornecendo pelo menos quarenta notas de rodapé para traduzir expressões, explicar detalhes de cor local ou até chegar a elucidar metáforas cujo significado é óbvio.

Para a epígrafe, porém, Mérimée se recusa a fornecer explicação que auxilie as leitoras, ao mesmo tempo esclarecendo aos homens exatamente sobre o que versa a história e impedindo às mulheres acesso à informação. A batalha que realmente interessa nesse texto é a batalha entre os sexos. Desde o início, o feminino é identificado como inimigo. O próprio campo de batalha, o território que obseda o texto, nada mais é que o

canção, profecia, palavras encantatórias e feitiço. Além disso, uma conexão homônima liga essa palavra a *carmim*, a cor vermelha. Todas essas associações ocorrem ao leitor instruído da época à medida que a história se desenvolve, e todas ressoam com importantes dimensões da mesma. Ao longo da história, Carmen é sempre associada à cor vermelha, cor que representa não apenas a própria força vital, mas também, quando derramada, exteriorizando-se, a cor da morte.

4. Os estudiosos da língua grega apreciam o jogo de palavras entre *thalamos* e *thanatos*, contido na citação original.

corpo da mulher, pois que o texto constantemente levanta a questão de quem o possuirá, enquanto descreve aqueles que estão lutando por ele.

A natureza obsedante dessa preocupação com o corpo da mulher fica evidente desde o início da história. O narrador francês, enquanto perambula pelas planícies em busca de Munda, procura um lugar para repousar. Seus olhos se deparam com o que só pode ser descrito como uma paisagem espantosamente feminina. Ele é atraído para um ponto de umidade e, aproximando-se dele, descobre um fio de água escorrendo dos altos desfiladeiros da montanha. Decide então adentrar esse espaço com a esperança de ficar melhor em seu interior. Como era de se esperar, o estreito desfiladeiro se abre para um espaço natural sombreado pelas altas montanhas que o circundam. No centro deste local uterino encontra-se uma fonte, e tudo isso faz o narrador exclamar:

Era impossível encontrar local que pudesse oferecer ao viajante pousada mais agradável. No sopé de rochas vertiginosas, a água da fonte se projetava borbulhante, caindo em uma pequena bacia recamada de areia branca como neve. Quatro ou cinco carvalhos, permanentemente protegidos do vento e refrescados pela fonte, erguiam-se em suas bordas, cobrindo-a com sua densa sombra; finalmente, em torno da bacia, a relva fina e lustrosa oferecia leito melhor do que seria possível encontrar em qualquer albergue em um raio de dez léguas⁵.

Lamentavelmente para o narrador, esse corpo que ele penetrou já se encontra ocupado, pois ali está Don José, preparado para defender seu território com o bacamarte que convenientemente mantém ao seu lado. Percebendo não ter nada que possa confrontar o bacamarte, o francês

5. “Il était impossible de rencontrer un lieu qui promît au voyageur une halte plus agréable. Au pied de rochers à pic, la source s’élançait en bouillonnant et tombait dans un petit bassin tapissé d’un sable blanc comme la neige. Cinq à six beaux chênes verts, toujours à l’abri du vent et rafraîchis par la source, s’élevaient sur ses bords, et la couvraient de leur épais ombrage; enfin, autour de bassin, une herbe fine, lustrée, offrait un lit meilleur qu’on n’en eût trouvé dans aucune auberge à dix lieues à la ronde”. Prosper Mérimée, *op. cit.*, 1967, vol. 2, p. 346. Em francês [como em português], a palavra *bassin* significa “bacia” ou “pelve”.

se aproxima, rende-se à *force majeure* e oferece o que lhe é possível – no caso, um charuto. Segue-se então uma cena extraordinária de aproximação entre dois homens, em que Don José acende seu charuto no do francês, eles fumam juntos e o narrador cuidadosamente explica que, na Espanha, isso estabelece uma relação de hospitalidade. Estabelecida essa ligação, os dois homens compartilham alimento e terminam deitando um ao lado do outro para dormir. Quando o francês fica sabendo que seu novo amigo está prestes a ser preso, as demandas dessa amizade requerem o abandono dos princípios da lei. Ele desperta Don José e o alerta sobre sua captura iminente.

A consequência mais importante desta cena é abolir qualquer diferença real que pudesse ter existido entre o distante e civilizado francês e o selvagem bandido espanhol. Eles agora são essencialmente irmãos, um gostando do outro e, de certo modo, sentindo-se responsáveis um pelo outro. Certamente, o francês sente isso de maneira mais intensa, debatendo consigo mesmo se ele deveria ter feito o que fez, ou não:

Imagino se agi corretamente em salvar um ladrão do cadafalso, ou talvez um assassino, e isso só porque comi presunto e arroz à *valencienne* com ele. Não teria eu traído meu guia, que sustentava a causa da lei? Não o teria exposto à vingança de um celerado? Mas, e os deveres da hospitalidade? Preconceito em relação ao selvagem, disse a mim mesmo; terei que responder por todos os crimes que o bandido vier a cometer... Entretanto, será preconceito este instinto de consciência que resiste a todo raciocínio?⁶

“Cet instinct de conscience” é tanto o resultado quanto a causa do relacionamento masculino. Reunidos nesse momento por algo mais for-

6. “Je me demandais si j’avais eu raison de sauver de la potence un voleur, et peut-être un meurtrier, et cela seulement parce que j’avais mangé avec lui du jambon et du riz à valencienne. N’avais-je pas trahi mon guide, qui soutenait la cause des lois; ne l’avais-je pas exposé à la vengeance d’un scélérat? Mais les devoirs de l’hospitalité?... Préjugé de sauvage, me disais-je; j’aurai à répondre de tous les crimes que le bandit va commettre... Pourtant est-ce un préjugé que cet instinct de conscience qui resiste à tous les raisonnements?”. *Idem*, p. 356.

te que os julgamentos sociais relativos à lei e à ordem, ou outros princípios morais abstratos, esses dois homens são agora irmãos de armas, lutando as mesmas batalhas e suportando as mesmas vicissitudes. Os atos de um devem ser considerados os atos do outro.

A relação entre homens e mulheres é explorada logo a seguir. Aqui, em vez de aproximação cordial e ligação, o que se vê é divergência e alienação. Estando em Córdoba, o francês ouve e fala sobre uma curiosa atividade das mulheres. Ao anoitecer, assim que soa a última nota do *angelus*, as mulheres da cidade se reúnem à margem do rio Guadalquivir. Acreditando-se protegidas pelo manto da noite, elas se despem e se banham no rio, sem se preocupar com os homens. Estes, estimulados pela perspectiva de tal fartura de corpos, acomodam-se na margem mais alta do rio e olham, excitados, para a água lá embaixo. Eles eram inclusive conhecidos por subornar o sineiro para que tocasse o *angelus* ainda à luz do dia, facilitando a observação das belezas. O francês ressalta, lastimando-se, que os sineiros de sua época são incorruptíveis, e não é possível distinguir entre a bruxa mais decrépita e a mais bela jovem. Os homens permanecem na periferia desse mundo feminino, forçados a sublimar seus desejos voyeuristicamente:

Todavia, essas formas alvas e indefinidas que se destacam contra o azul escuro do rio estimulam os espíritos poéticos e, com um pouco de imaginação, não é difícil vislumbrar Diana e suas ninfas se banhando, sem o temor do destino de Acteon⁷.

O que interessa a eles é apenas o aspecto físico da fêmea – os corpos das mulheres são seu foco⁸. A evocação de Diana é particularmente elo-

7. “Cependant, ces formes blanches et incertaines qui se dessinent sur le sombre azur du fleuve font travailler les esprits poétiques, et, avec un peu d’imagination, il n’est pas difficile de se représenter Diane et ses nymphes au bain, sans avoir à craindre le sort d’Actéon”. *Idem*, p. 357.

8. No texto, no único outro momento em que Mérimée especificamente invoca um “mundo feminino”, ele o faz exatamente da mesma maneira. Quando Don José relata ter ido à fábrica de charutos investigar o tumulto, ele diz que os homens são sempre impedidos de

quente. Permanecendo fora do mundo feminino, ao trêmulo macho só resta se satisfazer com a fantasia, protegendo-se, assim, dos perigos do contato físico e real com as mulheres que, como Diana, parecem capazes de destruí-lo.

Esse receio de destruição pela mulher é imediatamente ilustrado pelo encontro do francês com Carmen. Certa noite, participando da cena do banho pós-*angelus*, ele se depara com uma mulher. Segue-se uma reapresentação da cena do relacionamento com Don José, mas com efeito bastante diferente. A mulher permite que sua mantilha escorregue do ombro, revelando, assim, sua arma: a carne. Embora um momento antes não pudesse ver nada, o francês agora a vê como uma jovem atraente, dona de olhos grandes. Seu primeiro gesto é jogar fora o charuto, desarmando-se, portanto. Ela, porém, alega que gosta da fumaça do charuto, e que gosta, inclusive, de fumar cigarrilhas. Por acaso, ele ainda tem algumas, e oferece-as a Carmen. Os dois fumam juntos. Novamente o francês dá continuidade à aproximação, desta vez convidando Carmen para tomar sorvete. Antes de concordar, ela lhe pergunta as horas. “Fiz meu relógio tocar”⁹, é sua resposta. Tomando o relógio do bolso do colete, ele exhibe, tocando, sua proeza, ao que Carmen fica maravilhada. Mais tarde, ela novamente lhe pergunta as horas, e o francês faz soar o relógio outra vez.

À medida que se desenrola a sedução, os dois vão da praça pública para espaços cada vez mais reservados, chegando finalmente ao quarto de Carmen, onde o francês acredita que está prestes a realizar sua conquista. No momento culminante, porém, a porta se abre subitamente e entra Don José. Em uma exata reprise da cena anterior nas montanhas, os dois homens agora se encaram, disputando ascendência sobre um corpo. Desta vez, ao invés de uma paisagem feminina fantasiosa, sublimada, deparamo-nos com o corpo de Carmen, e as tensões são muito

entrar na fábrica, porque lá dentro é quente e as mulheres trabalham seminuas. Claramente, é apenas o aspecto físico de seus corpos que interessa. Tal seminudez é considerada extremamente ameaçadora, pois sem dúvida provocaria nos homens impulsos que não poderiam controlar.

9. “Je fis sonner ma montre”. Prosper Mérimée, *op. cit.*, 1967, vol. 2, p. 358.

mais elevadas. O francês percebe que ela está instando o outro a matá-lo, e se lamenta por ter evitado a prisão de Don José. Parece inevitável a conclusão de que as mulheres, ou ao menos esta mulher, constituem a maior ameaça que existe à ligação entre dois homens.

Felizmente, Don José consegue resistir, a tensão é controlada e ele acompanha o francês em segurança. O espanhol sabe o que o visitante francês não sabe – que estava prestes a cair na armadilha, que seria vítima de Carmen, como já ocorrera com Don José. Este agora pôde saldar seu débito e salvar a vida do francês, conduzindo-o para fora do labirinto do mundo de Carmen. Quando o francês retorna a seus aposentos, observa: “O pior é que, enquanto estava me despindo, percebi a ausência do meu relógio”¹⁰. Diana/Carmen havia se aproveitado de seu ponto fraco e furtara sua proeza. Assim, o que resulta desse episódio não é, como no equivalente masculino, a amizade, o relacionamento e a solidariedade, mas o oposto. Ele gera desconfiança, malícia e alienação.

Nesse ponto, a narração é assumida por Don José. A essa altura, contudo, está claro que isso não tem importância. A arrogante superioridade do francês racional e civilizado foi reduzida ao nível de Don José. Em um sentido bastante concreto, o que acontece a Don José é responsabilidade do francês, não apenas por ter permitido que Don José escapasse, mas porque ele e Don José são muito semelhantes. Ambos instintivamente se veem como irmãos e se consideram vítimas da mesma mulher, que os roubou. O francês distante e fleumático, que conhece os clássicos e é capaz de fazer citações em grego, tem, em relação às mulheres, exatamente a mesma atitude do espanhol que declaradamente as teme. Não há mais nenhuma necessidade de qualquer fingimento: gregos antigos, franceses civilizados e espanhóis exóticos – todos os homens têm a mesma história para contar.

À primeira vista, a história termina de maneira estereotipada. Tanto o francês quanto Don José consideram Carmen uma manifestação do demônio. Para o francês ela é uma cigana, marcada assim, desde o

10. “Le pire fut qu’en me déshabillant je m’aperçus que ma montre me manquait”. *Idem*, p. 363.

LANÇAMENTO

JÁ DISPONÍVEL

LIVRARIA VIRTUAL

www.edusp.com.br/loja

LIVRARIAS

www.edusp.com.br/livrarias

INFORMAÇÕES

Divulgação Edusp

divulga@usp.br

