

Viudas (Ariel Dorfman) e Viúvas (Ói Nóis Aqui Traveiz): entre textos e imagens.

Ligia Gomes Perini\*

A proposta deste artigo é propor algumas considerações acerca da obra *Viudas* (1987) do argentino/chileno Ariel Dorfman e da sua apropriação para a cena em 2011 através do espetáculo *Viúvas* – performance sobre a ausência encenado pelo grupo gaúcho Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Para tanto, foram selecionadas e investigadas algumas fontes de pesquisa, como textos teatrais, depoimentos, materiais de divulgação de espetáculo e depoimentos – que serão entrecruzadas com reflexões teóricas de autores como Chartier<sup>1</sup> e Pomian<sup>2</sup>.

*Viudas*<sup>3</sup> foi um texto, no formato de novela, escrito por Ariel Dorfman e publicado pela primeira vez em 1981. Em linhas gerais, a história de *Viudas* se passa em um pequeno povoado chamado Camacho, que fica às margens de um rio onde mulheres lavam roupas. Todos os homens do povoado estão desaparecidos, com exceção de uma criança e de um adolescente, Alexis, neto de Sophia, a protagonista. Um dia, ao estarem na margem do rio, as mulheres veem um cadáver. Embora não fosse possível reconhecer seu rosto, Sophia acredita ser de seu pai. A partir daí a história mostra a luta de Sophia para conseguir autorização do tenente da cidade para enterrar seu pai enquanto, com o passar dos dias, outros corpos vão aparecendo e sendo reconhecidos pelas mulheres como de seus familiares. Sophia, que luta contra a ignorância e arbitrariedade, encoraja as outras mulheres a lutarem pelos corpos de seus entes e, conseqüentemente, recebe uma ameaça do capitão: se ela não parasse de influenciar o povoado, seu neto também desapareceria para sempre.

A história em questão tem relação direta com a trajetória de vida e profissional de Ariel Dorfman e com o momento em que ele estava vivendo. Vladimiro Ariel Dorfman nasceu em 6 de maio de 1942 na Argentina. Em 1954 foi morar no Chile, onde viveu até o golpe de 1973. Quando do golpe, Dorfman era assessor cultural de Fernando Flores,

---

\* Doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia sob orientação da profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos. Bolsista de Apoio Técnico do CNPq.

<sup>1</sup> CHARTIER, R. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare*: história de uma peça perdida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012 e CHARTIER, R. Escutar os mortos com os olhos. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142010000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt) Acesso em 12 jan. 2014.

<sup>2</sup> POMIAN, K. Do monopólio da escrita ao repertório ilimitado das fontes: um século de mutações da história. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, jan.-jun., 2012, pp. 15-34. Disponível em <<http://www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/564/436>>. Acesso em 08 nov. 2014.

<sup>3</sup> DORFMAN, A. *Viudas*: (novela). México: Siglo XXI Editores, 1981.

secretário geral do governo de Allende e logo em seguida foi para o exílio, passando por França, Holanda e Estados Unidos, onde vive até hoje. Considerado um dos maiores intelectuais contemporâneos da América Latina, Dorfman carregou o Chile consigo através de diversas obras literárias de conteúdos relativos à realidade do país que viveu sob ditadura por 17 anos. Em relação aos desaparecidos políticos, tema de *Viudas*, Dorfman escreveu:

[...] las *desapariciones* terminaran mandando un mensaje paralelo al país mismo: nosotros somos los dioses y señores no sólo de la vida sino de la muerte misma y no sólo vamos a escarmentar los rebeldes sino también a condenar a quienes los sobreviven, condenarlos a un duelo interminable [...] la desaparición de [...] prisioneros [es] como un secuestro perpetuo [...] un crimen que no ha dejado de suceder.<sup>4</sup>

Dorfman, portanto, imprimiu em *Viudas* seus pensamentos e anseios, que carrega consigo desde o seu exílio. Considerando os desaparecimentos como um “secuestro perpetuo”, através desse texto expressiu a luta de familiares de mortos e desaparecidos para terem o direito de saber o que aconteceu com seus entes e receberem seus restos mortais.

Entretanto, para que a novela pudesse ser publicada por uma editora chilena, a primeira para a qual Dorfman submeteu o texto, era necessário que a história não fizesse referência direta à situação política do país que, desde 11 de setembro de 1973, encontrava-se num regime de ditadura militar sob o comando do general Augusto Pinochet. Para tanto, o autor a situou na Grécia, em algum período indefinido do século XX. E atribuiu a autoria a Eric Lohmann, um dinamarquês perseguido pelo nazismo em 1942. Porém, ao entregar a versão para a editora, a mesma não quis publicar a novela, por considerar que o texto apontava de forma evidente a realidade da ditadura chilena.

Nesse momento, ainda que não fizesse mais sentido dar a entender que a obra era de Lohmann, Dorfman – que “vendo-me forçado a escolher cada palavra com cuidado, forçando-me a testemunhar uma experiência tão traumática a uma distância quase alegórica, forçando a explorar uma linguagem que leitores e críticos não identificariam como sua”<sup>5</sup> –, percebeu que também se aproximava de uma história menos local e mais universal. Dessa forma, Dorfman quis manter o universal da obra, uma vez que na América Latina, desde 1964 até o final da década de 1970, houve golpes de Estado que culminaram em ditaduras que se valeram do arbítrio e da violência, sobretudo contra os chamados “inimigos internos” do regime, associados aos comunistas. Chile, Brasil, Argentina e Uruguai são países que viveram

<sup>4</sup> DORFMAN, A. *Más Allá del miedo. El largo adiós a Pinochet*. Madrid: Siglo XXI, 2002, p. 142.

<sup>5</sup> DORFMAN, A. *Viudas*. Chile: Siglo XXI Editores S. A., 1987, p. 8-9. Tradução minha.

situações e dilemas parecidos, por isso, Dorfman acreditou que a peça não deveria ser considerada circunscrita apenas no Chile (ainda que haja referências diretas ao país, como os corpos que eram jogados em um rio).<sup>6</sup>

A partir daí, *Viudas* foi editada, além do México, na Argentina, no Uruguai e no Chile. Foi traduzida para o inglês, dinamarquês, holandês, sueco, hebraico, alemão, francês e japonês. Também serviu como inspiração para uma ópera de Juan Orrego-Salas, em 1990, um filme e diversos espetáculos teatrais.

Em 1991, Dorfman decidiu teatralizar a obra<sup>7</sup> com a colaboração do dramaturgo americano Tony Kushner. Foram realizadas algumas mudanças em relação à obra de 1981, como de ambientação: substituiu-se a Grécia por “um indeterminado país latino-americano”. O autor justificou esta escolha:

Como se puede apreciar, el pueblo en el que se desarrolla la historia, aun teniendo nombre, es un lugar que podría pertenecer a cualquier país hispanoamericano. Si la falta de una concreta localización por una parte depende como ya se ha dicho, de la voluntad de universalizar la historia, por otra parte también tiene como objetivo crear un espacio mítico adecuado a una narración épica.<sup>8</sup>

\*\*\*

Considero que a historicidade do texto de Dorfman serve como uma representação para entender aqueles anos e também para pensar sobre o momento atual, ou seja, ela não está presa no passado, já que cada época lhe atribui um novo significado. Tanto é verdade que, ainda hoje (e sobretudo hoje), na América Latina, a luta pelo direito à memória e à verdade se faz presente. Suzana Lisboa, representante da Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos esclarece: “nossa luta é para que o Estado brasileiro esclareça as circunstâncias das mortes dos desaparecidos políticos, onde e como morreram, entregue os restos mortais aos familiares e pela punição dos responsáveis pelas mortes e torturas durante a ditadura.”<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Alusão à ditadura chilena, período em que os corpos de perseguidos políticos eram atirados no rio Mapocho, que corta Santiago do Chile de leste a oeste por 30 km.

<sup>7</sup> DORFMAN, A. *Viudas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

<sup>8</sup> CUSATO, D. A. *La denuncia de los desaparecidos en Viudas de Ariel Dorfman*. Disponível em <[http://www.disum-didattica.unict.it/ex\\_lingue/ispianistica/cusato/Viudas.pdf](http://www.disum-didattica.unict.it/ex_lingue/ispianistica/cusato/Viudas.pdf)>. Acesso em 16 set. 2013.

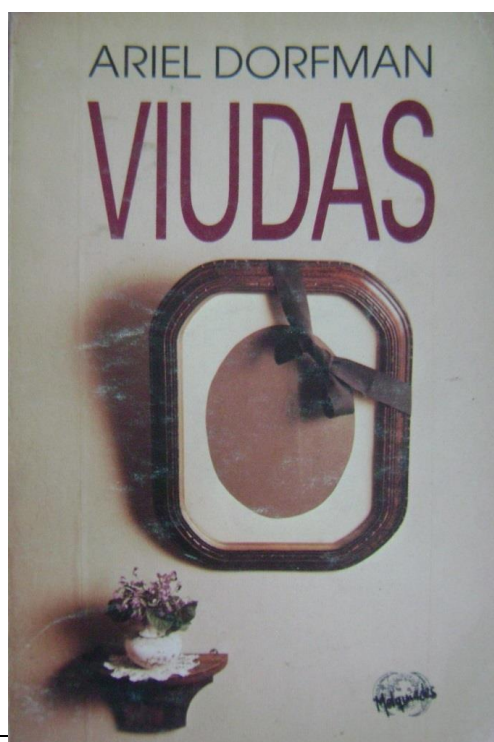
<sup>9</sup> Entrevista de Suzana Lisboa concedida a Pedro Luiz Maia em 01 dez. 2010. Disponível em <<http://arlesophia.com.br/2010/01/verdade-e-justica-japrajaula-desarquiveja/>>. Acesso em 16 set. 2013. Importa destacar que no Brasil, a Lei de Anistia – Lei N° 6.683, de 28 de agosto de 1979 – impede alguns agentes da ditadura que praticaram crimes sejam julgados e punidos.

Se ainda há um silêncio ou, como quer Enrique Padrós, um “esquecimento organizado”<sup>10</sup>, em diversas esferas da sociedade latino-americana acerca dos anos de ditaduras, por outro lado existem produções cotidianas de outras memórias e histórias sobre o período. Especificamente no âmbito teatral, alguns grupos têm se empenhado em teatralizar memórias do período.<sup>11</sup>

Esse é o caso do grupo gaúcho Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz que, em 2011, se apropriou do texto de Dorfman com a intenção de construir um espetáculo sobre os perseguidos políticos pela ditadura militar brasileira. Este não foi o primeiro encontro da Tribo com Dorfman. Em 1997 o grupo encenou *A morte e a donzela*, premiada com o Prêmio Açorianos de melhor cenografia e iluminação. A peça tem como temática a violência institucionalizada pelas ditaduras militares que se utilizaram da tortura como forma de repressão.

No ano de 2004, por conta do V Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre, alguns atores do Ói Nós encontraram com Ariel Dorfman e, durante a conversa, contaram que haviam encenado *A morte e a donzela*. Na ocasião, Dorfman entregou ao grupo uma edição de *Viudas*, sugerindo que um dia criassem um espetáculo baseado no texto.

A edição em questão é a de 1987, a primeira edição chilena.



<sup>10</sup> PADRÓS, E. S. História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. *Tempo e Argumento*: Revista do Programa de Pós-graduação da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 30-45, jan./jun. 2009, p. 37.

<sup>11</sup> Considerando a produção recente do teatro político da América Latina, destaco: *Dar não dói, o que dói é resistir* (2004) do Tá na Rua, *O amargo santo da purificação* (2008) do Ói Nós Aqui Traveis (RS), *Orfeu Mestiço* (2011) do Núcleo Bartolomeu (SP), *Ópera dos Vivos* (2011) da Cia. do Latão (SP), *Viúvas – performance sobre a ausência* (2011) do Ói Nós Aqui Traveiz. No Chile: *Soy Tumba* (2009) de Claudia di Girolémo e *Villa + Discurso* (2011) de Guillermo Calderón, ambos de Santiago do Chile.



Viudas. Capa. Editora Melquíades, 1987.

A capa da publicação traz, de maneira centralizada, o que seria um porta-retrato de parede. Contudo, o lugar destinado a fotografia, está vazio. A moldura está envolta, em parte, por uma fita com um laço de cor preta, o que sugere luto. Também consta na capa o nome da editora – Melquiades – e o nome da obra e do autor, o que informa que, nesta edição, a obra já era assinada por Dorfman. Esta edição ficou guardada por alguns anos, até que em 2010, alguns atores a resgatou e deu início ao processo de montagem do espetáculo.

Importa lembrar que,

O Ói Nós Aqui Traveiz surge, começa a ser gestado, no final de [19]77 que é um ano de muita ebulição social, com a volta das grandes manifestações pelas liberdades democráticas, pela anistia aos exilados e preso políticos. Então é nesse fervor do momento que alguns jovens artistas, dentre eles estudantes de teatro, se uniram com uma ideia de fazer um teatro que estivesse ligado a tudo o que estava acontecendo no país. Na época, acreditava-se que o teatro estava apático, que o teatro não estava respondendo ao momento social que vivia. Essa é a origem do Ói Nós Aqui Traveiz, uma vontade de fazer um teatro que fizesse uma reflexão crítica da sociedade em que a gente vivia, mas também trazendo elementos inovadores na sua forma.<sup>12</sup>

Nessa perspectiva, é um teatro que visa à reflexão; trata-se de uma desconstrução e reconstrução crítica do mundo em que se vive, das histórias e das memórias compartilhadas socialmente. Desde a primeira encenação, o grupo toca em problemas existentes na sociedade. *A divina proporção*, escrita por Júlio Zanolta e dirigida por Paulo Flores, com estreia em 31 de março de 1978, tinha como pano de fundo o problema habitacional. No mesmo dia, o grupo encenou também *A felicidade não esperneia, Patati Patatá*, que mostrava a desumanização da medicina. Também destacam-se na trajetória da Tribo: *Fim de Partida*, de Samuel Beckett, encenada em 1986 e vencedora do Prêmio Açoriano nas categorias de melhor ator, atriz especial, ator coadjuvante, cenografia e figurino; *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process*, de 2003, vencedora do Prêmio Açoriano de melhor espetáculo, melhor produção, melhor trilha sonora e melhor atriz coadjuvante; em 2008, ao completar 30 anos de atuação, o grupo estreou o espetáculo de rua *O amargo santo da purificação*, criação coletiva sobre a vida do guerrilheiro Carlos Marighella.

---

<sup>12</sup> Paulo Flores em entrevista para o Programa 30 anos do Ói Nós Aqui Traveiz. TVE Repórter, sem data e demais indicações. (Acervo pessoal).



Ao longo de mais de três décadas de existência, o Ói Nóis realizou 31 espetáculos entre montagens de rua e em espaços cênicos não-convencionais de teatro o que é, em sentido adicional, convergente com uma proposta sociopolítica adotada pela Tribo. Esta escolha de espaço tem também uma relação direta com o público a se atingir, não sendo somente aquele que pode e frequenta as tradicionais salas de espetáculo, que não permite uma ampla relação entre atores e espectadores. A proposta do Ói Nóis é, portanto, distanciar-se desses limitantes espaços fecha

É com essa proposta de desenvolvimento de um teatro realizado em espaços abertos e em comunicação direta entre atores e público que, para a Tribo, é a essência do teatro, que se desenvolveu o seu *Teatro de Vivência*, isto é, a possibilidade do espectador compartilhar a cena com os atores. Nesse ínterim, em 20 de janeiro de 2011 o grupo estreou *Viúvas – performance sobre a ausência*.<sup>13</sup> Como já foi mencionado, a narrativa é sobre mulheres que tiveram seus maridos, pais, filhos e irmãos assassinados e atirados às águas, conforme alusão à ditadura chilena por Dorfman. Como toda obra de arte é uma construção, há um caminho entre a proposta original e a sua materialização através do teatro. Em *Viúvas*, o Ói Nóis desconstruiu o texto de Dorfman reunindo alguns temas para o seu espetáculo: Sophia, a viúva que contempla o rio é quem conduz a dor, a revolta e o choro; o exército de executivos que querem fazer do lugar uma indústria de fertilizantes; o *flashback* que retrata o romance de Sophia e seu marido e como a comunidade era feliz e festeira antes dos desaparecimentos e, o próprio local escolhido para as apresentações: a Ilha do Presídio, um local marcado pelas memórias do cárcere político.<sup>14</sup>

O *Teatro de Vivência* foi levado ao ápice em *Viúvas*: para que os interessados pudessem assistir ao espetáculo, era necessária a retirada de uma senha, a partir das 17 horas, na Usina do

---

<sup>13</sup> Ficha técnica:

Encenação coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz a partir do texto de Ariel Dorfman.

Roteiro, iluminação, figurino e adereços: criação coletiva.

Produção: Terreira da Tribo Produções Artísticas.

Elenco: Paulo Flores, Tânia Farias, Clélio Cardoso, Renan Leandro, Edgar Alves, Marta Haas, Paula Carvalho, Eugênio Barboza, Roberto Corbo, Sandra Steil, Anelise Vargas, Jorge Gil, Caroline Vetori, Karina Sieben, Raquel Zepka, Eduardo Cardoso, Cléber Vinícius, Paola Mallmann, Camila Alfonso, Alessandro Muller, Alex Pantera, Aline Ferraz, Letícia Virtuoso e Geison Burgedurf.

Operação de luz: Charles Brito.

Costureira: Heloísa Cônsul.

Estreia: 20/01/2011.

Local: Ilha do Presídio.

<sup>14</sup> A Ilha das Pedras Brancas, chamada também de Ilha do Presídio, fica no rio Guaíba, a 2,5 km de Porto Alegre. Trata-se de uma área de aproximadamente 4,5 mil m<sup>2</sup>. Sua ocupação teve início em 1857, quando foi construída a Quarta Casa de Pólvora pelo Exército Imperial. Em 1930, a ilha foi abandonada pelos militares. Em 1956 foi transformada em presídio. Com a ditadura de 1964, a ilha começou a receber os presos políticos até ser desativada, em 1983, quando o governador Jair Soares ordenou o fechamento da prisão. Nesse momento, a administração da ilha passou da Secretaria de Segurança para a Secretaria de Turismo. Em 2006, o município de Guaíba obteve autorização para o uso da ilha, porém ela se mantém inutilizada. Sobre a Ilha do Presídio ver BERGER, C. e MAROCCO, B. (orgs.). *Ilha do Presídio, uma reportagem de ideias*. Porto Alegre: Editora Livretos, 2008. Ver também <<http://ilhapedrasbrancasguaiba.blogspot.com.br/>>. Acesso em 16 set. 2013.



Gasômetro, uma vez que, por noite, apenas 40 pessoas poderiam participar. No início da noite essas pessoas eram transportadas por uma embarcação locada pela Tribo até a Ilha do Presídio. Durante esta viagem, de aproximadamente 30 minutos, o espetáculo já começava: um ator que já se encontrava em meio aos espectadores e misturado a eles, a poucos metros da Ilha começa a interpretar um escritor no exílio, fato que remete à biografia de Dorfman:

Quando eu estava exilado, eu não conseguia dormir a noite, eu ficava esperando que todos esses sons estranhos, desse país estranho, estrangeiro, que habitava, eu ficava esperando que cada som, que cada som desaparecesse. Eu ficava esperando que as crianças no apartamento ao lado fossem para a cama, para que suas vozes não me lembrassem que não eram as minhas crianças lá do outro lado da parede. Para eu não ter que lembrar que as minhas crianças não estavam comigo. Ficava esperando que seus pais, e todos os outros pais e mães da vizinhança deixassem de discutir nessa língua que eu ainda não entendia. Quando alguém está longe de sua pátria e não pode conciliar o sono e até os cachorros não latem da mesma forma, foi então que eu pensei: “Minha pátria? Importa tanto? De verdade, eu tenho que nomeá-la?” Entre os tristes países que vemos pela televisão e tantos, tantos que não vemos nunca, todos, todos os lugares, aonde poucos homens decidem a vida ou a morte do resto dos habitantes, “tenho mesmo que nomear este país?”. Ele é como este lugar, é exatamente como este lugar, aonde o rio flui e uma mulher espera. Eu não acho necessário contar-lhes como se chama o meu país.<sup>15</sup>

Ao desembarcar, a primeira cena que o público visualiza é de Sophia, protagonizada por Tânia Farias, sentada em uma pedra, como quem espera por alguém. A partir daí o público é conduzido pelos caminhos e memórias de um passado recente. Ele percorre com os personagens as escadarias que dão acesso ao Presídio, o seu interior com suas celas em que, os presos de outrora agora são representados com mulheres socando pilões (o que poderia ter alusão às torturas), e às ruínas do Presídio. A performance<sup>16</sup>, portanto, tem a sua força poética potencializada pelo espaço onde acontece, que auxilia na construção do espetáculo, na medida em que é um local com forte carga histórica ou, como quer Pierre Nora, um “lugar de memória.”<sup>17</sup>

A utilização deste espaço não-convencional para a encenação pretende estabelecer uma relação entre os sentidos do trabalho sobre o imaginário e a história recente da América Latina e as referências simbólicas, o registro emocional, os elementos de memória e o caráter institucional da Ilha do Presídio.<sup>18</sup>

Se na edição com que o grupo teve contato visualiza-se na capa uma ausência representada pelo porta-retrato sem foto e com uma fita preta, no Programa do espetáculo

<sup>15</sup> Extraído do DVD *Viúvas* – performance sobre a ausência. (Acervo pessoal).

<sup>16</sup> Utilizo no sentido etimológico da palavra: atuação ou desempenho.

<sup>17</sup> Termo cunhado pelo historiador francês Pierre Nora, para quem os lugares de memórias são construções históricas reveladoras dos processos sociais. Podem ser locais materiais e imateriais onde a memória de uma sociedade está cristalizada, onde grupos se reconhecem, se identificam, compartilham de um sentimento de pertencimento. Ver NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, 1993, p. 7-28.

<sup>18</sup> *Viúvas* – performance sobre a ausência. Programa do espetáculo. (Acervo pessoal).



reconstruído pelo Ói Nóis essa ausência aparece através de uma personagem, em primeiro plano e de forma centralizada, carregando uma cadeira nas costas. Tal alusão, inclusive, aparece em várias cenas do espetáculo, sugerindo tanto ausência como um peso que a protagonista carrega por lutar pela busca de esclarecimentos sobre os desaparecidos.



Viúvas. Programa do espetáculo. Ói Nóis Aqui Traveiz, 2011.

\*\*\*

O caminho entre texto e cena, entre livro e palco, entre os escritos de Dorfman e as performances do Ói Nóis, considerando o universo da apropriação e da criação de sentidos/significados, demanda a atenção para o diálogo da história com outras áreas do conhecimento, como o teatro e as artes e o trabalho com fontes documentais que não são – e aqui especificamente pouco são – escritas.

Em “Do monopólio da escrita ao repertório ilimitado das fontes: um século de mutações da história”, Pomian está interessado em apontar o vínculo entre as transformações



pela qual passou a historiografia francesa do final do século XIX e as fontes documentais envolvidas. Assim, o autor mostra a importância de outras disciplinas para a diversificação dos objetos de história e o processo em que o texto escrito deixa de ser fonte exclusiva, a partir da produção e análise de arquivos de história oral e visual.

No âmbito historiográfico, Pomian evoca Marc Bloch e seus estudos sobre geografia histórica e história rural, nos quais tentou incorporar “as paisagens [que] também se constituem, à sua maneira, em documentos.”<sup>19</sup> Daí o seu interesse em “formas de moradia, produção, consumo, relações na comunidade.”<sup>20</sup> É nesse ínterim que, para Pomian, “os historiadores se dão conta de novos objetos de pesquisa: as epidemias, a higiene e a medicina, o amor e a sexualidade, a família, o comportamento frente à reprodução e à morte, às idades, ao corpo, à saúde e às doenças.”<sup>21</sup> O interesse do autor é sustentar que a história, portanto, deixa de ser vista e sistematizada apenas no suporte de escrita, para ser também oral e visual.

Assim como Pomian, o historiador francês Roger Chartier também é teórico importante para pensar nas relações entre literatura e cultura escrita e, particularmente, para os textos de teatro na Europa, do século XVI ao XVIII. O livro “Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida” é obra valiosa que me auxilia a pensar a história das apropriações textuais, as formas como foram lidos e mobilizados em diversos contextos culturais e sociais os mesmos textos que já não eram os mesmos, ou seja, pensar a historicidade de *Viudas e Viúvas*, seus modos de composição, formas de publicação, circulação etc.

Na obra em questão, há uma tentativa de Chartier em recuperar, como historiador, um texto de Shakespeare. Para Chartier, a história de *Dom Quixote*, *Cardenio* e *Double Falshood* – de 1605 até os dias de hoje – é exemplar para mostrar a plasticidade que as obras literárias e teatrais têm. O historiador busca investigar a produção, apresentação, desaparecimento e reaparecimento de uma peça que tem provavelmente Shakespeare como um de seus autores: *The History of Cardenio*.

O interesse de Chartier está na primeira adaptação feita pela Companhia de Shakespeare durante o reinado de Jaime I. Era um momento em que Inglaterra e Espanha haviam saído de uma guerra de grande impacto e o teatro inglês passou a depreciar a Espanha.

---

<sup>19</sup> POMIAN, K, *op. cit.*, p. 19.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 21.

Para entender a adaptação da história presente em D. Quixote para os palcos ingleses, Chartier estudou outras obras que surgiram na França e na Espanha no mesmo momento. Também observou o caminho que os manuscritos da peça podem ter percorrido desde a encenação em 1613 até a adaptação de 1727, por Theobald – para entender as modificações que o texto original pode ter sofrido. Através da trajetória da peça, Chartier nos mostra como textos importantes se perderam em meio ao mercado nascente das publicações e obras escritas para o teatro e como eram adulterados, adaptados e editados.

No capítulo VI, “Cardenio representado. Inglaterra, 1660-1727”, Chartier percorre as traduções; os livretos de colportagem (de venda ambulante); as abreviações (com Cardenio); os fascículos (publicações periódicas, em partes); o teatro, para investigar sua questão: onde Theobald teria buscado inspiração para revisar e adaptar a peça de Shakespeare?

A análise começa pelas ilustrações que poderiam ter inspirado os dramaturgos desejosos de adaptar a obra e atrair a imaginação dos leitores, e que aparecem reproduzidas em livros. As primeiras edições de D. Quixote não têm imagens e, por isso, não puderam repercutir na imaginação de Fletcher e Shakespeare, mas Cardenio de 1613, adaptado pela Companhia Devenant nos anos 1660 (que não foi representada), pode estar influenciada por edições de Dom Quixote que trazem imagens. As imagens aparecem na primeira edição ilustrada do livro em 1657, impressa em Dordrecht pelo gravurista Jacob Savery. Três gravuras das doze que ilustram a primeira parte se referem à novela de Cardenio.

Neste capítulo, Chartier também percorre, faz uma investigação sobre os livros de venda ambulante, que eram edições resumidas publicadas por livreiros londrinos e distribuídos nos setores mais humildes, com muitas edições e tiragens. Também analisa como algumas das edições mais representativas deste gênero adaptaram a história de Dom Quixote e em que medida aludiam ou ignoravam Cardenio.

Da mesma forma, Chartier percorre o palco inglês através de Thomas d’Urfey e sua peça *The Comical History of Don Quixote*, representada em 1694, para mostrar como o dramaturgo toma liberdade com o texto de Cervantes, dando comicidade a personagens que não existem na história original. D’Urfey joga com os espectadores que se lembram do texto original e se deliciam com as múltiplas variantes introduzidas ali: “Trata da história de Cervantes com uma grande liberdade, confundindo a narrativa, misturando os episódios e acrescentando muito de sua própria invenção.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> CHARTIER, R. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare*, op. cit., p. 224.



Desse modo, Chartier me inspira a perceber como cada forma de representação se dirige a um público particular, cada uma mobiliza um repertório de experiências, referências e ressignificações.

\*\*\*

Quando Dorfman escreveu *Viudas* pela primeira vez, ele o fez no calor do momento, quando a ditadura de Pinochet completava dez anos com milhares de mortos e desaparecidos políticos. Quarenta anos depois, as questões suscitadas em sua obra estão presentes na sociedade contemporânea. O Chile voltou à democracia em 1990. Porém foi uma transição delicada, uma vez que, mesmo não ocupando mais a presidência, Pinochet assumiu o comando das Forças Armadas, podendo intimidar aqueles que tivessem a pretensão de punir as violações dos direitos humanos durante o regime militar. Foi com a eleição de Patricio Aylwin, para presidente, em 1989, que foi nomeada uma comissão para investigar crimes da ditadura mas, o relatório final não identificaria e nem julgaria os culpados. Nesse âmbito, Dorfman reconheceu a importância da comissão, mas não concordou com a impunidade dos assassinos:

Esta comissão foi, sem dúvida, um importante marco para o processo de cicatrização das feridas profundas do passado. A verdade acerca do terror que se perpetrou contra uma sociedade inteira sempre havia existido para nós de maneira fragmentária e privada. Agora, finalmente, seria reconhecida de maneira pública, estabelecida, impossível de desmentir, como parte da história oficial da nação. Que essa verdade se fizesse comum e se compartilhasse era um passo essencial para que a comunidade resolvesse suas fraturas e superasse as divisões e ódios do passado. O preço dessa estratégia se pagava, todavia, com a impunidade para os assassinos, a falta de justiça para o país e a angústia de centenas de milhares de vítimas, aqueles sobreviventes cuja experiência traumática seria relegada ao esquecimento.<sup>23</sup>

Já o Brasil, no contexto da América Latina, é o país mais atrasado nas investigações e publicizações dos crimes da ditadura, embora nos últimos anos o debate acerca do período tenha aparecido de forma mais contundente, até mesmo pela proximidade dos 50 anos do golpe de 1964, suscitando memórias. Foi somente em 1995, com a Lei Nº 9.140/95<sup>24</sup>, que o Estado brasileiro reconheceu de imediato 136 desaparecidos políticos, mas as circunstâncias das mortes e a localização dos corpos ainda hoje permanecem desconhecidas para a maioria dos familiares.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> DORFMAN, A. A morte e a donzela. Programa do espetáculo. (Acervo pessoal).

<sup>24</sup> “Reconhece como mortos pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9140compilada.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9140compilada.htm)>. Acesso em 18 set. 2013.

<sup>25</sup> Posteriormente, foram reconhecidos os desaparecimentos de mais 40 corpos. Do total de 176 desaparecidos, até 2010 somente quatro haviam sido encontrados. A partir de 2012, com a instituição da Comissão Nacional da Verdade, que analisa fatos relativos ao período, principalmente aqueles relativos à violação dos direitos humanos, juntamente com o trabalho da Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos, as autoridades vêm sendo pressionadas e trabalhos estão sendo feitos na localização e identificação de corpos.

A luta de alguns setores e comissões em prol da verdade e da memória compõe um movimento no qual pretende-se retirar os desaparecidos políticos de uma posição dos esquecidos, de uma exclusão histórica. Assim, ao pensar o texto de Dorfman e o espetáculo do Ói Nós, acredito serem pertinentes as teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin, que ao se referir ao narrador, o aponta como aquele que deve ir na contramão das grandes narrativas, das tradicionais. Ao contrário, ele deve recolher os cacos, aquilo que é ocultado, silenciado pela história oficial. O narrador, para Benjamin, deve ir ao encontro do sentido de lembrar, que é explicado por Jeane Marie Gagnebin:

Tal lembrança implica uma certa ascensão da atividade historiadora que em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido, ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A lembrança também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer o passado, mas também de agir sobre o presente.<sup>26</sup>

Em sentido adicional, o Ói Nós, ao fazer o papel do narrador em Benjamin, ao lembrar um período da história recente do Brasil, toma a história como mestra da vida, isto é, entende a história como algo que precisa ser contada para que jamais seja repetida.

Ariel Dorfman, ao escrever *Viudas*, desempenhou um papel de narrador. Deixou sua obra para seus leitores e para a posteridade. O Ói Nós, ao entrar em contato com o texto, foi leitor/ouvinte e, ao encená-la, também narrador, para que outros possam ser testemunhas. *Viudas* e *Viúvas* representam uma atitude política do “não esquecer”, escolha que ancora a atitude de Dorfman e do Ói Nós diante da sua época, do seu país e do seu público. Diz a neta de Sophia segurando um bebê ao final da peça:

Há histórias que pedem a gritos para ser contadas e, se não há palavras ainda para elas, criam-se pele para esperar o momento. O vento as leva, e a fumaça, e o rio, as palavras de cada história encontrarão o caminho até o lugar mais solitário e afastado, sempre que haja alguém que queira escutar.<sup>27</sup>

## Referências bibliográficas.

BERGER, C. e MAROCCO, B. (orgs.). *Ilha do Presídio, uma reportagem de ideias*. Porto Alegre: Editora Livretos, 2008.

<sup>26</sup> GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 55.

<sup>27</sup> Extraído do DVD *Viúvas* – performance sobre a ausência. (Acervo pessoal).



CHARTIER, R. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHARTIER, R. Escutar os mortos com os olhos. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142010000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt) Acesso em 12 jan. 2014.

CUSATO, D. A. *La denuncia de los desaparecidos en Viudas de Ariel Dorfman*. Disponível em <[http://www.disum-didattica.unict.it/ex\\_lingue/ispanistica/cusato/Viudas.pdf](http://www.disum-didattica.unict.it/ex_lingue/ispanistica/cusato/Viudas.pdf)>. Acesso em 16 set. 2013.

DORFMAN, A. *Más Allá del miedo. El largo adiós a Pinochet*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

DORFMAN, A. *Viudas*: (novela). México: Siglo XXI Editores, 1981.

DORFMAN, A. *Viudas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, 1993, p. 7-28.

PADRÓS, E. S. História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. *Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-graduação da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina*. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 30-45, jan./jun. 2009.

POMIAN, K. Do monopólio da escrita ao repertório ilimitado das fontes: um século de mutações da história. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, jan.-jun., 2012, pp. 15-34. Disponível em <<http://www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/564/436>>. Acesso em 08 nov. 2014.