



A ditadura chilena revisitada estética e dramaturgicamente na obra de Juan Radrigán

The Chilean dictatorship aesthetically and dramaturgically revisited in the work of Juan Radrigán

Marcos Antônio Alexandre

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
CNPq

marcosxandre@yahoo.com

<http://orcid.org/0000-0002-6441-307X>

Resumo: Este artigo propõe tecer considerações sobre a obra dramaturgical de Juan Radrigán, observando a relação de seus textos com o contexto ditatorial chileno. Reconhecido pelo fato de suas personagens serem representantes das classes populares, homens e mulheres que ocupam as margens dos centros urbanos com seus corpos e suas identidades fragmentadas, esteticamente, a produção dramaturgical de Radrigán é nomeada como “teatro da sinceridade”. Trata-se de uma obra que expõe uma linguagem específica, filosófica e poética; uma dramaturgia que dá voz a sujeitos que, apesar de se apresentarem física e psicologicamente degradados, descortinam os “absurdos” do sistema vigente.

Palavras chaves: ditadura chilena; dramaturgia chilena; Juan Radrigán.

Abstract: This article proposes to carry out some considerations about the dramaturgical work of Juan Radrigán, observing the relationship of his texts with the Chilean dictatorial context. Recognized for the fact that his characters are representatives of the popular classes, men and women who occupy the margins of urban centers with their bodies and their fragmented identities, aesthetically, Radrigán’s dramaturgical production is named as “theater of sincerity”. It is a kind of play that exposes a specific, philosophical and poetic language; a drama that gives voice to subjects who, despite of being physically and psychologically degraded, reveal the “absurdities” of the current system.

Keywords: Chilean dictatorship; Chilean dramaturgy; Juan Radrigán.

1 Um breve panorama do Regime Ditatorial no Chile

Para discorrer um pouco sobre a história sociopolítica do Chile, faz-se necessário que eu me atenha ao período entre 1964 e 1973, dois governos reformuladores e com formas diferentes de retórica revolucionária – Eduardo Frei, 1964-1970, e Salvador Allende, 1970-1973. Segundo Simon Collier e William F. Sater (1998), esses governos trataram de produzir reformas estruturais profundas num esforço para remediar os graves problemas sociais e o lento crescimento econômico do Chile. Apesar dos seus sucessos imediatos, nem a “revolução em liberdade” da Democracia Cristã, nem a “transição ao socialismo” dos partidos de esquerda conseguiram seus objetivos. A opinião pública se polarizava de forma crescente durante a presidência de Salvador Allende. Esse, desde o começo de seu governo, lutou para concluir seu programa político. Aumentou consideravelmente o gasto social e realizou esforços decididos para redistribuir a riqueza social, contemplando também a classe mais popular. Como resultado se obtiveram maiores salários e iniciativas importantes no que diz respeito à saúde e à alimentação da população. Muitos chilenos mais pobres comiam e se vestiam melhor que antes. O Estado não lutou apenas para melhorar o bem-estar material, criou inúmeras iniciativas culturais, num grande esforço para levar as artes às massas.

O que deve ser evidenciado é que o Governo de Allende não conseguiu manter o clima positivo de desenvolvimento, pois, logo, passou a sofrer várias pressões de parlamentares, militares e de diversos setores sociais. Greves de caminhoneiros, mobilização popular devido à escassez de alimentos gerada por uma série de medidas¹, a inflação, as enormes filas de espera nas lojas foram alguns dos sérios problemas enfrentados. Esse período de tensões foi consequência de um processo de desestruturação do governo, comandado indiretamente pelos Estados Unidos. Atento a este fato, Gabriel García Márquez (2002) comenta:

Chile não foi escolhido para este escrutínio (o plano Camelot) por casualidade. A antiguidade e a força de seu movimento popular, a tenacidade e a inteligência de seus dirigentes e as próprias

¹ o congelamento dos preços, combinado com aumentos nos salários, fez subir de forma desmedida o consumo interno de alimentos. Para satisfazer a demanda, o governo se viu obrigado a importar mais alimentos. Em 1972, estava gastando 52% dos recursos em importações.

condições econômicas e sociais do país permitiam vislumbrar seu destino. A análise da operação Camelot o confirmou: Chile seria a segunda república socialista do continente, depois de Cuba. De modo que o propósito dos Estados Unidos não era simplesmente impedir o governo de Salvador Allende para preservar as inversões norte-americanas. O propósito grande era repetir a experiência mais atroz e bem sucedida que o imperialismo tinha feito na América Latina: Brasil² (García Márquez, 2002, tradução própria).

É evidente que o país passava por um momento muito difícil. Em 1973, o Chile tinha entrado nos últimos dias da “transição ao socialismo”. A economia se encontrava debilitada e, à medida que a atmosfera piorava, Allende tratou desesperadamente de manter a coesão de seu governo, reorganizando seu gabinete, mas não conseguiu colocar os militares em Ministérios importantes, o que pôs por terra o esforço de reconciliação. Dessa forma, os militares planejaram a operação que retiraria Salvador Allende do poder, passando o governo para as mãos de uma junta militar, mas o General Augusto Pinochet, comandante do exército, afirma-se como o único mandatário. Na terça-feira, 11 de setembro, antes de amanhecer, o exército entrou em ação. Nas primeiras horas da manhã, tinha capturado Concepción la Roja, enquanto a Marinha tomava controle de Valparaíso sem dificuldades. A luta mais forte se deu em Santiago, especialmente, entre o Exército e franco-atiradores. O presidente Allende, informado da rebelião naval nas primeiras horas da manhã, deixou sua residência para se dirigir ao Palácio de La Moneda Ali, inteirou-se de que os comandantes apoiavam o golpe de estado e de que os policiais que defendiam o palácio estavam se retirando, deixando-o virtualmente sem proteção. Do Presidente Allende, ficam suas últimas palavras de ordem dirigidas à nação antes de morrer:

² “Chile no fue escogida por casualidad para este escrutinio (el plan Camelot). La antigüedad y la fuerza de su movimiento popular, la tenacidad y la inteligencia de sus dirigentes, y las propias condiciones económicas y sociales del país permitían vislumbrar su destino. El análisis de la operación Camelot lo confirmó: Chile iba a ser la segunda república socialista del continente. Después de Cuba. De modo que el propósito de los Estados Unidos no era simplemente impedir el gobierno de Salvador Allende para preservar las inversiones norteamericanas. El propósito grande era repetir la experiencia más atroz y fructífera que ha hecho jamás el imperialismo en América Latina: Brasil.”

Trabalhadores de minha Pátria, tenho fé no Chile e no seu destino. Superarão outros homens este momento cinza e amargo no qual a traição pretende se impor. Sigam sabendo que, mais cedo do tarde, novamente se abrirão as grandes alamedas por onde o homem livre passe, para construir uma sociedade melhor. Viva o Chile! Viva o povo! Vivam os trabalhadores! Estas são as últimas palavras e eu tenho certeza de que meu sacrifício não será em vão, tenho a certeza de que, pelo menos, será uma lição moral que castigará a felonía, a covardia e a traição.³ (tradução própria)

O dia 11 de setembro de 1973 – *el once* (como foi chamado pelos chilenos) – produziu a pior ruptura política da história da República chilena e as sequelas foram muito mais prolongadas do que se poderia imaginar. A mão dura de uma repressão inclemente foi a resposta do novo governo: os jornais e as revistas de esquerda desapareceram das bancas; praticamente todas as instituições nacionais importantes ficaram nas mãos de oficiais navais e militares; reitores designados foram colocados à frente das universidades; centros de tortura se tornaram conhecidos, políticos importantes sofreram atentados dentro e fora do país. O controle era tanto que, em setembro de 1981, o general Augusto Pinochet declarou: “Não me movam nenhum folha deste país se eu não a esteja movendo”⁴. Entre os efeitos da crise econômica de 1982-1983, há que se mencionar o surgimento de uma séria oposição ao regime de Pinochet, desencadeada pelo movimento trabalhador, ainda que a iniciativa dos primeiros e poucos protestos proviesse dos sindicatos. O movimento de oposição rapidamente passou para as mãos dos partidos que estavam começando a reviver, pois, apesar de os partidos terem interrompido sua atuação durante os dez anos anteriores, nunca desapareceram.

³ “Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigam ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.” Mensagem transmitida pela rádio Magallanes às 9:03 da manhã no dia 11 de setembro de 1973. Cf. a versão completa em <https://www.youtube.com/watch?v=EC4gSxMzpzQ>.

⁴ “No se mueve ninguna hoja de este país si yo no la estoy moviendo.”

Numa visão sintética, pode-se dizer que, sob a liderança severa do General Pinochet, impôs-se um programa econômico neoliberal no Chile, nos moldes ditatoriais, que durou 17 anos (1973-1990) e levou a cabo uma drástica reorganização nacional. Os resultados são mistos. Num momento de “crescimento econômico”, como afirmam Gabriel Salazar e Julio Pinto (1999, p. 3, tradução própria), “alguns analistas (J. Whelan, J. Collins, A. Przeworski y otros) consideram que a ‘revolução de 1973’ deu ao Chile uma atividade modernizante mais extrema que a do próprio Estados Unidos⁵”. Entretanto, o que deve ser ressaltado é que esse desenvolvimento se deu também a partir do uso abusivo do poder, da força e da coerção dos cidadãos ao jugo de um único homem. Finalmente, o regime Pinochet foi desafiado com êxito pela resistência popular e pela oposição democrática (liderada pelos democratas cristãos e pelos socialistas), que, sob a forma de uma nova coalizão política, tomaram o controle do país em março de 1990.

A ditadura no Chile, assim como aconteceu em outros países latino-americanos, deixou uma marca indelével na vida de milhares de pessoas em todo o país, pois sujeitos tiveram suas existências, direta ou indiretamente, atingidas pelo sistema opressor de diversas formas⁶. Dentro desta perspectiva, o teatro chileno não ficou fora do jugo da ditadura. Segundo Grínor Rojo e Sara Rojo (1992, p. 106), em novembro de 1987, em meio a uma campanha publicitária onde se apregoavam sem descanso as “bondades” do regime, um esquadrão da morte, o Comando 135 da Ação Pacificadora Trizano, concedeu a oitenta e um atores, diretores, dramaturgos (entre eles Gregory Cohen, Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán) e críticos (María de la

⁵ “algunos analistas (J. Whelan, J. Collins, A. Przeworski y otros) consideran que la ‘revolución de 1973’ dio a Chile una actitud modernizante más extrema que la del propio Estados Unidos.”

⁶ Em reportagem do G1, intitulada “Ditadura de Pinochet no Chile deixou mais de 40 mil mortes, diz relatório”, é descrito que “o documento entregue nesta quinta-feira pela Comissão Valech, que atualiza outro relatório feito em 2004, acrescentou 9.800 novas vítimas de torturas e prisão política, que se somam às 27.255 reportadas inicialmente, e 30 novos casos de desaparecidos e executados, que se acrescentam aos 3.195 certificados oficialmente até agora. Desta forma, o total de vítimas oficiais entre executados, desaparecidos e torturados durante os 17 anos que durou a ditadura de Pinochet (1973-1990) subiu para 40.280, apesar de entre os grupos de vítimas se estimar que a cifra possa superar os 100.000.” Cf. (Ditadura [...], 2011).

Luz Hurtado), um mês de prazo para abandonar o país, sob pena de execução sumária, morte sem juízo e desaparecimento definitiva de qualquer lugar onde os surpreendesse o punhal ou a bala. Nesse momento, o Sindicato dos Atores do Chile (SIDARTE) organizou grupos de apoio que acompanharam os ameaçados até seus lares. Entre 23 e 29 de novembro, Edgardo Bruna, presidente do Sindicato, informou sobre esses fatos ao público que ia às apresentações do Festival Pedro de la Barra e, pouco depois, reiterou sua denúncia num ato de solidariedade massivo que aconteceu no *Estadio Nataniel*, com a participação de milhares de pessoas e que “eficientes” policiais, conseguiram reprimir com eficácia suspeita. Entre as vítimas, estava o ator norte-americano Christopher Reeve, que tinha sido enviado por profissionais dos Estados Unidos em solidariedade aos seus colegas chilenos.

Esse breve panorama cumpre com a função de trazer alguns dados referenciais sobre como o período ditatorial no Chile, sem querer aqui dar conta de tudo o que representou este momento histórico fatídico pelo qual passou o país. Vi neste dossiê, que tem como título os “50 anos do golpe do estado no Chile” e que propõe apresentar textos que tratam sobre esse momento nebuloso do país, a possibilidade de eu retomar com grande entusiasmo o trabalho artístico de Juan Radrigán, autor que foi sujeito de minha tese, intitulada *Juan Radrigán e Plínio Marcos: contextos e textos dramáticos/espetaculares* e defendida em 2004 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da UFMG.

2 Juan Radrigán

Juan Radrigán Rojas é um dos nomes mais destacados da dramaturgia chilena do século XX. Vencedor do “Prêmio Nacional de Artes da Representação e Audiovisuais”, em 2011, Radrigán foi um grande impulsionador do teatro popular chileno, principalmente pelo fato de fazer das personagens marginalizadas as protagonistas de suas dramaturgias.

O dramaturgo nasceu em Antofagasta, no dia 23 de janeiro de 1937, e faleceu em Santiago do Chile, no dia 16 de outubro de 2016, aos 79 anos, em plena atividade criativa dentro do campo da arte teatral chilena, deixando uma rica produção dramática e espetacular, além de ter escrito narrativas, poesias e ensaios. Nascido em uma família da classe popular – seu pai era mecânico e sua mãe, professora –, Radrigán não teve

a oportunidade de ir à escola, porque desde criança teve que trabalhar. Graças à mãe, ele e seus três irmãos foram alfabetizados recebendo a educação básica e, desde os doze anos de idade, leu praticamente todo tipo de texto que lhe caía nas mãos. Nessa época, começou a escrever contos e poesia – nunca publicados –, entretanto, como autor, não conferiu valor literário a nenhum de seus escritos de antes de 1973 (*El vino y la cobardia*, romance publicado entre 1962 e 1963, é um deles). Sempre desempenhou diversas funções em sua vida profissional, entre outras: livreiro, vendedor de loja, embalador, líder sindical. Durante muitos anos, trabalhou na indústria têxtil, lutando em prol do movimento operário, sendo, inclusive, líder sindical, e, devido à sua formação autodidata, chegou a ser presidente de vários sindicatos.

Esteve à frente da Companhia de Teatro *El Telón*, até 1986, grupo que surgiu em 1980 – formado por um elenco de atores e Juan Radrigán – com o objetivo de enfrentar uma carência que era abordar a arte teatral em toda sua dimensão. Em princípio, o grupo era dirigido por Nelson Brodt, depois por Alejandro Castillo e José Soza. A encenação das obras escolares foi dirigida por Carlos Matamala. *El Telón* se sustentava por meio das apresentações (que tinham uma média de público de 60 pessoas), da criação de obras para estudantes que faziam parte do currículo de estudo e dos livros escritos por integrantes do grupo (*Poesia Civil* é um deles) e por Radrigán, publicadas por *Céneca*. A companhia tinha como postulados e fundamentos:

- Ser um meio de comunicação de massas.
- Resgatar os valores humanos, como a dignidade.
- Gerar a reflexão.
- Mostrar o homem e a sociedade como transformáveis.
- “trabalhar com e para os valores mais autênticos e nobres, caracterizando, investigando, revelando a travessia social e histórica [do grupo], e assumindo ao mesmo tempo suas contradições, dúvidas e esperanças; realizando trabalho mediante uma linguagem verbal e teatral que o identificando plenamente, o une às aspirações do homem universal.”

- “[construir um] teatro sóbrio, isento de artifícios cênicos e de artimanhas comerciais na sua montagem, que provoca alterações no seu conteúdo temático; dentre os supostos fins do teatro e dentro de suas atribuições, o grupo elege fazer meditar, isto é, confrontar o homem consigo mesmo, levá-lo à grande verdade de que o destino individual é solidário ao destino da comunidade.
- Nosso trabalho é de indagação e rebeldia social e metafísica; nada do que é humano nos é alheio, qualquer luta do homem contra as forças estagnadoras, sejam sociais ou espirituais, comprometemo-nos.” (Télon [...] *apud* Rojo, 1984, p. 27-28)⁷

Os pontos acima descritos não apenas dão conta da trajetória e importância de Juan Radrigán dentro do contexto da arte chilena, como também vêm a integrar sua dramaturgia e produção espetacular. Como escritor, Radrigán pertence ao movimento dramático chileno surgido depois do golpe militar e aparece no panorama nacional com a obra *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), e, desde esse momento, recebeu vários prêmios e teve várias obras montadas, obtendo sucesso de público e de crítica. Entre suas obras, para citar algumas, destaco: *Cuestión de ubicación* (1980), *El loco y la triste* (1980), *Hechos Consumados* (1981), *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (1981), *El toro por las astas* (1982), *Informe para indiferentes* (1983), *El invitado* (1984), *Made in Chile* (1984), *Sin motivo aparente* (1984), *El Pueblo de mal amor* (1986), *La contienda humana* (1988), *El encontramiento* (1996), *Los borrachos de la luna* (1996), *Fantasmas Borrachos* (1997) e *El exilio de la mujer desnuda* (2001).

Além de ter atuado como um dramaturgo que sempre esteve antenado a seu tempo, de ter dirigido e de ter construído seu próprio grupo, Radrigán teve um papel fundamental no desenvolvimento de uma produção dramática dentro do teatro chileno, sendo responsável pela produção de cursos de dramaturgia, cuja oferta, segundo suas próprias palavras, se deu “por gosto e para a sobrevivência” (Radrigán, 2001)⁸.

⁷ No original, em espanhol. Resolvemos fazer a citação em português pelo fato de estarmos utilizando os fragmentos do texto da autora que nos interessavam para a pesquisa. Todas as traduções que integram este artigo são de minha responsabilidade.

⁸ Juan Radrigán me concedeu uma entrevista no dia 9 de agosto de 2001. Nosso encontro aconteceu numa sala do Teatro Cariola, localizado numa zona boêmia da

Desse curso, participaram operários, engenheiros, atores, diretores e Flavia Radrigán⁹, sua filha. O resultado foi que alguns textos escritos por integrantes dessa oficina foram montados por diretores chilenos. A partir dos anos 2000, Radrigán começou a produzir e dirigir seus textos dramáticos, o que, de acordo com o autor, não foi muito difícil, visto que ele havia seguido, ao longo dos anos, as montagens de seus textos. Outro ponto a seu favor foi o fato de escrever suas obras ter permitido que ele estabelecesse um diálogo com as linguagens cênicas que compõem o texto espetacular. Autor de mais de 40 peças, seus textos já foram traduzidos para vários idiomas, sendo alguns montados nos Estados Unidos e em países da América Latina e Europa. Eu tive a honra de traduzir uma de suas peças mais importantes para o português, “Hechos consumados” – “Fatos Consumados”.¹⁰ Vale destacar que Radrigán também dirigiu

região central de Santiago do Chile. Nesse espaço, naquele momento, ele oferecia uma oficina de dramaturgia. Cheguei antes do horário marcado, dez horas da manhã. Às dez e quinze, eu avistava a figura de um senhor de passos firmes que vinha em minha direção. A primeira impressão que tive foi surpreendente: Radrigán me recebera com um sorriso amigável, com um forte aperto de mão e um olhar muito observador. Logo depois dos cumprimentos sociais, um dos funcionários do teatro, a seu pedido, conduziu-nos a uma das salas do espaço que estava livre, onde ele me concedeu uma entrevista, que pode ser consultada integralmente na minha Tese, já citada anteriormente.

⁹ Flávia Radrigán (1964), em 1999, vai, por um pouco mais de um ano, para Hamburgo, onde começa a escrever cartas, tipo conto, ao pai. Quando retorna para o Chile, escuta uma das preocupações de seu progenitor de que não havia relevo na dramaturgia chilena, e, por isso lhe propôs organizar uma oficina de escrita. Dessa oficina surgiu o texto *Lo que importa no es el muerto*, que estreou no dia 12 de novembro de 2003, no Galpón 7, sob a direção de Marco Espinoza, tendo no elenco Óscar Hernández, Marcela Salinas e Mauricio Diocares (*El Mercurio*. 4 de novembro de 2003). Em 2004, aconteceu a estreia de *Un ser perfectamente ridículo*, peça que foi envolvida numa polêmica pelo fato de tratar do encontro de Neruda com o poeta checo Jan Neruda (de quem, dizem, se apropriou do sobrenome) e sua filha Malva Marina, a quem abandonou com poucos anos de vida, criança que nasceu hidrocefálica e que faleceu aos 8 anos, pobre na companhia da mãe holandesa.

¹⁰ Texto publicado no livro *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Grifféro e Michel Azama*, organizado por Marcos Antônio Alexandre, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros e Sara Rojo, lançado em 2009 pela Editora da UFMG. *Hechos consumados* é uma tragédia contemporânea que nos coloca diante da marginalidade de dois seres – Emilio e Marta – que não têm um “espaço” (uma casa) para viver e por isso, como o próprio dramaturgo propõe, encontram-se num terreno

suas peças na Alemanha. Segundo o autor, apesar da linguagem fechada, houve uma pessoa que traduziu a obra para o alemão com o seu apoio linguístico e o sucesso da empreitada deveu-se à temática – o contexto da ditadura – que é universal e ao fato de existirem muitos latino-americanos vivendo naquele país.

3 As dramaturgias de Juan Radrigán atravessadas pelas marcas da ditadura

A dramaturgia de Juan Radrigán como já destaquei é sem dúvida marcada pelo seu tempo e pelas experiências ele que vivenciou como operário e líder sindical. Suas obras colocam em discussão um “cenário” bem específico do país em que as personagens marginalizadas são as protagonistas, retratando e trazendo para discussão o contexto em que homens e mulheres foram vítimas de um sistema opressor que lhes privou dos direitos básicos de existência.

Radrigán e sua obra marcaram o teatro chileno de forma proeminente, colocando em discussão particularidades de um estado-nação em que os subalternizados são pautados a partir de suas particularidades, desvelando aspectos singulares de subjetividades de pessoas que são quase sempre invisibilizadas, pois suas vivências não impactam na manutenção do *status quo*. É essa característica, a de dar voz às personagens marginalizadas, que fez com que a dramaturgia radriganeana começasse a ser seguida e cultuada. Segundo Carola Oyarzún (2001, p. 307)¹¹, “os dramaturgos que fazem oficinas têm muitos discípulos e seguidores e, portanto, é muito possível distinguir, em escritas dramáticas mais jovens, a influência de Radrigán”. Isso explica como a dramaturgia do autor se tornou referência dentro do contexto artístico do

baldio nos extramuros da cidade, num descampado qualquer longe do centro urbano e que, em princípio, não tem dono. Entretanto, logo, aparece um vigia, Miguel, a mando de um proprietário que nunca aparece, para tirá-los do local e esse aparecimento desencadeia todas as ações dramáticas da peça, que é concluída com a morte de Emilio pelas mãos de Miguel, esse defendendo o seu emprego mantendo o terreno do patrão longe do alcance de “invasores” e aquele defendendo sua dignidade, a de não ter que submeter mais uma vez a um sistema opressor que lhe impõe limites o tempo todo.

¹¹ Carola Oyarzún é crítica literária e professora Titular da Escola de Letras da Universidade Católica de Chile, onde leciona teatro e literatura. Ela me concedeu uma entrevista em Santiago do Chile, no dia 2 de agosto de 2001.

Chile. Apesar de ter grande parte de suas peças circunscritas ao contexto ditatorial, Juan Radrigán não teve sua obra diretamente censurada. As montagens de seus textos frequentemente levaram o espectador chileno ao teatro por tratarem de temas marcantes de seu imaginário ideológico, religioso e social, uma vez que os marginalizados enfocados pelo autor sempre fizeram parte de diversos segmentos da sociedade.

Em 2001, quando entrevistei Carola Oyarzún sobre a importância de Radrigán dentro da produção teatral chilena, eu a indaguei sobre o espectador chileno, perguntando se o mesmo ia ao teatro para ver as montagens de seus textos; ela respondeu: “sim, muito. Hoje, Radrigán é um autor muito querido, mas eu suponho que acontece o mesmo no Brasil: o público que vai ao teatro é um público burguês, é um público universitário, não é um público marginal” (Oyarzún, 2001, p. 310). Sua fala me apontou para uma realidade comum entre a sociedade chilena e a brasileira no que diz respeito ao público que continua frequentando as salas de teatro nos dois países e que, em raras exceções, se trata de um espectador pertencente à classe social retratada nos textos produzidos.

O mundo dramático de Radrigán está centrado na dimensão social. María de la Luz Hurtado o define como “um autor de uma grande e única obra sobre a marginalidade e o desamparo total do ser humano contemporâneo no seio da repressiva sociedade capitalista e autoritária”¹² (Hurtado, 1992, *apud* Oyarzún, 1999, p. 205). Perguntei à Carola Oyarzún se, quando Hurtado se referia a Radrigán como “autor de uma única obra”, fazia referência ao contexto dos marginalizados, ela me disse que tinha “a ver porque as personagens de Radrigán são reconhecidas por aparecerem e reaparecerem em todas suas obras. Inclusive você pode ver continuidades. Pode ver que o Monólogo *Isabel desterrada en Isabel* [...] pode ser lido como uma antecipação do *Loco y la triste*” (Oyarzún, 2001, p. 308). Essa continuidade também é temática e tem a ver com a linguagem, com a sensação de abandono, de despojamento e da ausência de lar das personagens.

Em relação à linguagem radriganeana, Carola Oyarzún comenta que essa é bastante provocativa:

¹² “un autor de una gran y única obra acerca de la marginalidad y desamparo total del ser humano contemporáneo en el seno de la represiva sociedad capitalista y autoritaria.”

Não sei se você se recorda, eles se comunicam em grande parte porque se provocam: *tú eres más fea porque caminai como vaca*¹³. Porque é coxa, você se lembra? A coitada tem um problema na perna. Então *tú eres más fea que no sé qué*. Isso faz com que ela responda e ela responde — não é mesmo? — com outra provocação: *¿Qué te quieres decir tú, borracho?* É muito rico tudo o que eles expressam e é capaz de gerar comunicação. Ele nos vai dando uma linguagem, extraordinariamente rica. Se você puder anotar todas as comparações que saem desses verbos, faz um glossário imenso. Coube-me ensinar Radrigán porque nos cursos que dou vêm muitos alunos estrangeiros. Então, eu tinha que fazer um glossário e não termino nunca de fazer o de Radrigán. Tem que fazer um glossário imenso para ver o que significam todos esses ditos, sem falar das palavras que utiliza que são palavras unidas, não é mesmo?: **paa** ao invés de ser **pa – ra**. Enfim, muitas palavras que já não se usam e ele as usa. [...] Nesse semestre, eu estudei com meus alunos *Las brutas* que é muito linda, uma obra preciosa. É uma tragédia. Tem todo o modelo da tragédia. Em *Las brutas* aparecia, e estou certa de que aparece em muitas outras obras de Radrigán, mas estávamos enfocados na discussão dos verbos, ditos, aglutinações e aí, vendo como aspectos que chamam a atenção... Há um verbo muito antigo que é **mentar** que na melhor das hipóteses eu suponho que ainda apareça no dicionário: **mentar**. E **mentar** é uma forma muito antiga que eu me lembro que lendo Radrigán, começo a recordar que, talvez, minha avó usava esse verbo. *Como mentaba mi madre* dizia uma das personagens de *Las brutas*. *Como mentaba mi madre*. **Mentaba** – “como o chamava minha mãe”, “como dizia minha mãe”. E também disse *el mentado*, tal coisa como se conhece tal coisa, “como se diz tal coisa”. Em outro diálogo diz uma das brutas: *lo que le mentan sea* (*sic*). Está falando de roupa. Ela quer comprar, quer ter uma blusa de seda. Então diz *lo que le mentan sea*, *lo que le mentan seda*, mas ela não diz **seda** diz **sea**, salta-se a consoante **d**. Em Radrigán, isso é muito corrente, saltam-se as consoantes. (Oyarzún, 2001, p. 311-313, grifos meus)

Essa linguagem, além de provocativa, torna-se de compreensão difícil para aqueles que não leem espanhol e mesmo para os leitores que dominam o idioma, mas não são chilenos, uma vez que os textos estão

¹³ Carola Oyarzún reproduz a fala como se fosse a personagem.

repletos de ditos, gírias e expressões empregados num registro coloquial do chileno de classe popular. A título de exemplo, vejamos uma fala da personagem Sabina de *Testimonios de las muertes de Sabina* (1979):

– Não, ele não vendia nenhuma bebida; teriam secado em partes, primeiro vendia doces e depois trocava por frutas; agora ele conta com dois quiosques na estação central e este ano já trocou de casaco três vezes. Da outra vez eu estava conversando com a velhinha dos jornais e ela disse que ia lançar uma TV em cores. Todo mundo se recompõe e vamos ladeira abaixo... E você ainda tem ânimo para mexer nas contas¹⁴ (Radrigán, 1988, p. 38).

Comentei com Juan Radrigán que seus textos recuperavam uma linguagem que, em princípio, não fazia parte do cânone literário e lhe perguntei o que significava escrever utilizando um tipo de discurso que, além de fugir ao cânone literário, dava voz ao subalterno. Segundo suas palavras:

Isto está dentro do que eu queria fazer que é levar os marginalizados ao primeiro plano. Os marginalizados, no teatro, são como segundos, secundários. Estão colocados aí não como personagens principais. Em todas minhas obras são personagens principais e as levei com sua linguagem e tudo. Por isso, a linguagem era muito importante para mim e para produzir também uma identificação porque trabalhávamos muito em povoados. [...] percorríamos povoados e lugares e as pessoas não conheciam o que é o teatro. Então, por meio da linguagem, da sua linguagem havia uma identificação com o que estava acontecendo no cenário (Radrigán, 2001 p. 293).

Essa “identificação” a qual se refere Radrigán é a mesma que nos possibilita perceber, conhecer e entender melhor (ou buscar fazê-lo) a sua obra e o ser humano que se pretende retratar por meio dela, personagens que trazem sua linguagem incorporada a seus gestos, corpos e ações.

Outro aspecto importante das obras de Radrigán é a questão religiosa, pois elas estão marcadas por citações bíblicas. Oyarzún nos diz

¹⁴ “–No, no vendía ná trago; la habrían seco a partes, de primera vendía confites y después cambió a la fruta; ahora tiene dos quioscos en la estación central y este año ya ha cambiado abrigo tres veces. La otra vez taba conversando con la vieja de los diarios y decía que’iba a sacar una tele a color. Toos se arreglan y nosotros caa vez vamos más pa’bajo... Y toavía tennis alma de meterme chamullo con las cuentas.”

que em seus textos há a presença de “muitos ecos bíblicos” (Oyarzún, 2001, p. 314). Esses ecos podem ser percebidos em várias obras, aparecendo desde um fragmento do livro sagrado, até mesmo a partir das atitudes e atos das personagens.

Quando entrevistei Radrigán, em nossa conversa, entre outros aspectos presentes em suas peças, eu lhe comentei que a religião era uma temática recorrente e citei a personagem Emilio, de *Hechos consumados*, que expressa que “se encontrasse com Deus lhe diria que não faça com o outro o que não quer que façam com Ele” (Radrigán, 2001, p. 296). Segundo o autor, o meu comentário era procedente, respondendo-me que

no Chile, na América Latina, a religião está muito intocada, [...] logo que chegaram os espanhóis que nos meteram a religião à força, a pau simplesmente, e isso ficou para sempre. Então, as pessoas são muito religiosas e ainda que não se seja religioso esses temas surgem inconscientemente [...] (Radrigán, 2001, p. 296).

Radrigán ainda me confidenciou que lia a Bíblia como poesia, mas que não praticava a religião. Sua fala me fez repensar o que representa a religião na vida de chilenos e brasileiros. O autor se disse não praticante da religião, entretanto, suas personagens assumem muitas características do cristianismo: clamam por Deus e o questionam nos momentos de dificuldades ou de isolamento. Emilio, por exemplo, em *Hechos consumados* reflete que “a pessoa não nasce quando é parida, nasce quando é capaz de viver...”¹⁵ (Radrigán, 1998, p. 186). Sua fala está centrada na consciência de classe, mas não deixa de ter um fundamento filosófico-cristão.

Os ecos da ditadura se fazem presentes no universo dramático radriganeano e são tratados de diversas formas, algumas vezes mais diretas e, em outros momentos, com nuances que exigem do leitor algum conhecimento prévio de fatos que ocorreram no período sombrio no país.

E não é que eu seja doente e teimoso; acontece que eu simplesmente comecei a escrever no meio do inferno e nada mudou, o quadro de horror permanece o mesmo. E não me venham com a porra do disparate sobre os “avanços significativos”: vamos atrás de justiça plena, de libertação plena, e não de melhores condições de escravatura.
[...]

¹⁵ “uno no nace cuando lo paren, nace cuando es capaz de vivir...”

O lugar em que vivemos é um lugar desolado, tenso e vigiado. A ditadura criou uma atmosfera de animais à espreita à nossa volta. Somos um povo invadido, onde patriotas são assassinados dia e noite na mais absoluta impunidade: temos uma igreja liderada por um porco apóstata, uma pessoa infame que traiu os belos princípios e foi, não só contra o povo, mas também contra o seu próprios irmãos de fé; temos apenas um homem justo contra dezenas e dezenas de juízes covardes e impuros; Temos dirigentes da época do cacau, para quem os interesses do seu partido sempre estiveram acima dos interesses do povo; A sua falta de sensibilidade é tal, a sua falta de amor e de dignidade é tal, que arrastaram descaradamente os ridicularizados para um ato tão aberrante como o de obrigá-los a responder publicamente se concordavam ou não que o carrasco continuava a sangrá-los; o que equivalia exactamente a perguntar aos prisioneiros de um campo de concentração nazista se estavam satisfeitos com o seu destino ou não. [...] ¹⁶ (Radrigán, 1989, p. 6-7)

Essa fala de Juan Radrigán extraída do prólogo intitulado “Esta longa luta que não envelhece e nem desiste...”¹⁷, no qual o dramaturgo relata a experiência de trabalho do grupo *El Telón* e apresenta a peça *La*

¹⁶ “Y no es que sea enfermo de empecinado; sucede solamente que comencé a escribir en pleno infierno y nada ha cambiado, el cuadro de horror se mantiene inalterable. Y no me vengan con la puta cantinela de los ‘significativos avances’: Vamos tras la plena justicia, tras la plena liberación, no tras mejores condiciones de esclavitud. [...] El lugar que habitamos es un lugar desolado, tenso y vigilado. La dictadura ha creado en torno nuestro una atmósfera de animales en acecho. Somos un pueblo invadido, donde a los patriotas se les asesina día y noche en la más absoluta impunidad: tenemos una iglesia liderada por un cerdo apóstata, un infame que traicionó los hermosos principios y se fue, no sólo contra el pueblo, sino también contra sus propios hermanos de credo; tenemos un solo justo contra docenas y docenas de jueces cobardes e impuros; tenemos líderes del tiempo de la cocoa, para los que los intereses de su partido han estado siempre antes que los del pueblo; es tal su falta de sensibilidad, es tal su falta de amor y dignidad, que arrastraron sin ningún pudor a los escarnecidos a un acto tan aberrante como ese de obligarle a responder públicamente si estaban de acuerdo o no en que el verdugo siguiera desangrándoles; lo que equivalía exactamente, a preguntarles a los prisioneros de un campo de concentración nazi, si estaban conformes con su suerte o no. [...]”

¹⁷ “Esa larga lucha que no envejece ni se rinde...”

*contienda humana*¹⁸ (1987), demonstra-nos como o sistema ditatorial vivido pelos cidadãos chilenos se faz presente na sua vida. Em 2001, quando o autor me concedeu a entrevista, ele volta ao tema me afirmando que a ditadura ainda não tinha acabado.

Podemos observar essa característica em praticamente toda a obra dramática do autor, onde encontramos ecos, alguns mais “sonoros” que outros, do sistema ditatorial. Suas personagens evocam vozes do passado que ressonam por meio de seus discursos. Em *La contienda humana*, Eladio se encontra “num grande quarto nos extramuros da cidade onde se retirou para ruminar seu desconcerto”. Nesse ambiente, há vários bonecos do tamanho normal de uma pessoa que estão distribuídos anarquicamente no espaço, um deles acaba de receber os últimos toques: é José que ganhará vida e viverá seu compadre durante a trama. O texto, desde o início, insere-nos no mundo do regime ditatorial. Eladio, ao ter um pesadelo, coloca-nos a par do destino de sua mulher, ficando subtendido que foi uma das vítimas do regime:

Os livros, os documentos!... Você é minha funcionária, Inês, não me conhece, salve-se!... Não, não, eles não vão acreditar nisso... Que estamos separados, que você veio me ver!... A porta, estão quebrando a porta!... Vamos pelos fundos!... Não, não vou sair sozinho, você não vai conseguir entretê-los, vem, vem comigo!... Corra, corra, não deixe que te peguem, todos que eles pegaram, foram torturados até a morte!... Corra, corra... venha comigo!...¹⁹
(Radrigán, 1989, p. 11)

Em seguida as duas personagens Eladio e José iniciam uma discussão, que será levada adiante no decorrer de todo o texto, ora se agredindo ora se abraçando. O tema recorrente dessa contenda será a ditadura e suas consequências na vida da personagem Eladio, pai de dois

¹⁸ Esta obra estreou em 19 de fevereiro de 1988, na Genebra, Suíça, e, posteriormente, em 17 de outubro do mesmo ano, no Chile. Traduzida para o alemão, foi montada pela Companhia do Teatro Estatal de Dortmund, sob a direção de Juan Radrigán.

¹⁹ “Los libros, los documentos!... Tú eres mi empleada, Inês, no me conoces, sálvate!... ¡No, no, eso no lo van a creer... Que estamos separados, que me viniste a ver!... ¡La puerta, están echando abajo la puerta!... ¡Salgamos por atrás!... ¡No, solo no me voy, no vas a poder entretenerlos, ven, ven conmigo!... ¡Corre, corre, no dejes que te agarren, a todos los que han agarrado los han torturado hasta la muerte!... ¡Corre, corre... ven conmigo!...”

filhos, que tem a esperança de que sua mulher, Inés, regresse e que eles possam voltar a compor uma família. No decorrer das ações dramáticas, tomamos conhecimento de que seu filho Javier Guzmán Lillo – o único nomeado no texto – fora levado primeiro e que, depois, voltaram para levar a mãe que pede Eladio para fugir, pois assim ele, no papel de marido, poderia lutar para provar a sua inocência. Não se sabe os motivos pelos quais foram feitos prisioneiros mãe e filho. Entretanto, subentende-se, a partir da fala de José, que se trata de uma queima de arquivo: “[...] o terrorista não é considerado como tal, por matar com uma arma ou colocar um bomba, mas também por ativar, por meio de ideias contrárias a nossa civilização ocidental e cristã”²⁰ (Radrigán, 1989, p. 42).

Em *La contienda humana*, como em outras peças de sua obra dramática – *El invitado*, por exemplo, que é aberto com um poema intitulado “O convidado ou a tranquilidade não se paga com nada.”²¹ (Radrigán, 1989, p. 151) –, Radrigán exercita seu gosto pela poesia por meio da personagem Eladio e de seu filho que também é poeta e é citado na trama, mas nunca aparece. Num dos momentos do desenvolvimento das ações dramáticas, Eladio declama um poema de autoria de seu filho que se traduz no sentimento de todos aqueles chilenos – e por que não brasileiros, argentinos, peruanos, mexicanos, entre outros cidadãos – que sobreviveram ao contexto histórico do regime chamado de exceção:

No meu país
os mortos não estão mortos
os vivos não estão vivos.
No meu país, duro no norte, verde no sul,
acontecem coisas que nem o ar entende.
No meu país, demasiado exército, demasiada pobreza,
houve um dia, filho de uma mãe sanguinolenta,
que fomos dormir com esperança e acordamos
dormindo com a traição.
É, desde esse momento,
que os mortos não estão mortos,
que os vivos não estão vivos.
Mas no meu país, que se vangloria de lagos,

²⁰ “[...] el terrorista no sólo es considerado tal, por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar a través de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana.”

²¹ “El invitado o la tranquilidad no se paga con nada”.

mulheres, vinho e montanhas,
a luta é para o homem
o que a chuva faz com a terra.
já te disse:
É um país completamente lindo,
completamente longo e taciturno,
onde as coisas acontecem
que nem o ar entende²² (Radrigán, 1989, p. 22-23).

A poesia da personagem Eladio se revela como uma arma à medida que alegoricamente, por meio da imagem de morte e vida “No meu país os mortos não estão mortos, os vivos não estão vivos”, retrata a história coletiva do Chile fazendo alusão à conquista e à ditadura, através da figura dos desaparecidos políticos. Essa imagem é reforçada, mais uma vez de forma alegórica, por meio da imagem de um braço de um dos bonecos que se encontra no ambiente cênico:

Em algum lugar dos bosques ou dos rios deste país, em algum lugar do deserto ou da cordilheira, há um corpo que espera seus braços, que espera seus olhos, suas pernas ou suas orelhas. E é um corpo tão só, tão desolado, que os ventos os veem com olhos quase humanos. Nenhuma casa se salvará da tristeza enquanto esse corpo não estiver completo; enquanto esse corpo permaneça sozinho. Continuarão amargas as viúvas, como a raiz do absinto: enquanto esse corpo não seja encontrado, nenhum homem estará completo.²³ (Radrigán, 1989, p. 30)

²² “En mi país/ los muertos no están muertos/ los vivos no están vivos./ En mi país, duro de norte, verde de sur,/ pasan cosas que ni el aire comprende./ En mi país, demasiado ejército, demasiada pobreza,/ hubo un día, hijo de sangrienta madre,/ que nos acostamos con la esperanza y despertamos/ durmiendo con la traición./ Es desde entonces/ que los muertos no estamos muertos,/ que los vivos no estamos vivos./ Pero en mi país, presumido de lagos,/ mujeres, vino y cordillera,/ la lucha es al hombre/ lo que la lluvia a la tierra./ ya lo dije:/ es un país cabalmente hermoso,/ cabalmente largo y taciturno,/ donde pasan cosas/que ni el aire comprende.”

²³ En algún lugar de los bosques o de los ríos de este país, en algún lugar del desierto o de la cordillera, hay un cuerpo que espera sus brazos, que espera sus ojos, sus piernas o sus orejas. Y es un cuerpo tan solo, tan desolado, que los vientos lo miran con ojos casi humanos. Ninguna casa se salvará de la tristeza mientras ese cuerpo no esté completo; mientras ese cuerpo siga solo, permanecerán amargas las viudas, como la raíz del ajeno: mientras ese cuerpo no se encuentre, ningún hombre estará completo.

O braço, parte do corpo, remete-nos à imagem de corpo desmembrado, desfigurado, possibilitando que estabeleçamos uma relação direta com a tortura, a “desova” de corpos, os cemitérios clandestinos – enfim, os desaparecidos.

Imagens de degradação humana são retratadas na dramaturgia de Juan Radrigán de diversas formas e sentidos. A estética do absurdo, tão recorrente nas dramaturgias produzidas dentro dos contextos das ditaduras latino-americanas, é um dos recursos que pode ser identificado em muitas de suas peças. O Teatro do Absurdo impôs uma estética de contraste em relação à obra aristotélica ou tradicional, demonstrando-nos o “sem sentido da vida”, de acordo com as ações humanas. Não obstante, segundo Carlos Molina Silva e Jéssica Peña González (2000, p. 48), “no caso de Juan Radrigán, este absurdo é visto em suas obras não como uma estética, mas sim como um tema de discussão ou reflexão de suas personagens”²⁴ Em relação à sua própria dramaturgia, quando indaguei Radrigán (2001) sobre como se dava o seu processo de construção, ele me disse que

o que acontece é que é como uma mescla, uma mescla um pouco inclassificável, mas eu chamo de “teatro da sinceridade”. Nas oficinas que dou, eu sempre digo que devem escrever como se fossem matá-los no outro dia, como se amanhã fossem matá-los, com essa sinceridade, ou seja, não ocultar nada, não temer a nada. Assim tem que escrever (Radrigán, 2001).

Este “teatro da sinceridade”, esta forma de escrever como se fosse o último ato de vida está presente nos textos do autor, onde muitas personagens tomam consciência²⁵ do que representam, a partir do absurdo da existência e do conhecimento de si próprias. É o que acontece com a personagem Emilio, em *Hechos Consumados* (1981), a partir do momento em que, consciente de seu papel, resolve viver segundo seus preceitos. Ele percebe o “absurdo” da realidade em que está inserido e, então, prefere morrer, recusando-se a dar mais um passo, que, nesse caso, representa ir contra seus princípios, sua ética social.

²⁴ “en el caso de Juan Radrigán este absurdo es visto en sus obras no como una estética sino como un tema de discusión o reflexión de sus personajes.”

²⁵ A tomada de consciência é vista, aqui, como um processo que se desprende da filosofia existencial, referindo-se a uma instância mediante à qual o homem adquire a condena, por um lado, e a liberdade, por um outro.

EMÍLIO – Dois passo para onde? Não agradecido, agradeço ocê do fundo da minha`alma. Palavra, se eu pudesse eu começava a chorar até o nariz escorrer de tão emocionado que tô, mas me entendem: já é muitas vez que me obrigaram a dar dois passo, muitas vez que tive que dizer Sim, quando quero dizer Não; já é muitas vez que tive que escolher não ser nada... Não, compadre: dqui, não me mexo.²⁶ (Radrigán, 1998, p. 189)

A angústia existencial²⁷, quer seja somente pela percepção do absurdo ou pela real consciência da falta de sentido que existe na vida e no mundo, é uma constante nas personagens radriganeanas. Desse sentimento advém a “incomunicabilidade” – uma das características da estética do absurdo – que fará parte do universo de várias personagens criadas pelo autor.

Diante da limitação no formato deste artigo e para concluir essas reflexões, tomo a personagem Isabel, do monólogo *Isabel desterrada en Isabel* (1981). Ela, sozinha no mundo, sente falta do pai – que a mãe expulsou de casa quando ela tinha seis anos por não conseguir trabalho para sustentar os filhos – e do companheiro Aliro – que foi preso por matar e manter pássaros no cativeiro, devido a uma denúncia feita por ela própria porque tinha pena dos animais alegando que “Os pássaros são os únicos que cantam, se calarem toda a estrada ficará em silêncio, e nós que nada temos morreremos, esmagados pelo silêncio...”²⁸ (Radrigán, 1998, p. 141). Isabel há mais de um ano não consegue ver o marido que é transferido de um lugar para o outro (obviamente, temos, aqui, novamente, uma alusão aos desaparecidos durante o regime ditatorial). Dessa forma, surge a “incomunicabilidade” e, sem ter com quem conversar, só lhe resta fazer confidências a uma lata de lixo:

²⁶ ¿Dos passos pa dónde? No, muchas gracias, se los agradezco en el alma. Palabra, si pudiera me pondría a llorar a moco tendío de puro emocionao, pero entiéndanme: son muchas veces ya las que me han obligao a dar dos pasos, muchas veces que he tenío que decir Sí, cuando quiero decir No; son muchas veces ya las que he tenío que elegir no ser ná... No, compadre: d'aquí no me muevo. (A tradução tenta manter os traços linguísticos utilizados pelo autor em suas personagens.)

²⁷ que provém de um estado de consciência e do enfrentamento da realidade e é provocada quando o homem não pode satisfazer seus desejos por existir uma realidade que se opõe a eles.

²⁸ “los pájaros son los únicos que cantan, si ellos se callan toa la vía se va a quear calla, y nosotros los que no tenemos na, los vamos a morir aplastaos por el silencio...”

Não, não posso ficar no quarto: tudo o que seus olhos olharam, tudo o que suas mãos tocaram, me deixa triste de repente; Às vez olho para uma cadeira e parece que uma faca me atravessa de um lado pro outro: é por isso que caminho. (Bebe). Mas também não entendo nada, porque quando é dia e tem muita gente na rua, ninguém olha para mim com medo de que eu conte alguma coisa. O que posso fazer, então? Não vou começar a falar sozinha sobre isso, tenho medo de enlouquecer... Caramba, se o Aliro não sair logo meu velho pode até aparecer aí. (Para a lata de lixojarra). Não ria, você acha que por eu ser velha nunca tive pai? ...²⁹(Radrigán, 1998, p. 141)

O fato de falar com a lata de lixo insere a personagem no limiar da loucura e da lucidez: ela reflete consigo mesma que não vai ficar falando sozinha porque tem medo de se tornar louca, no entanto, não se dá conta de que, para os padrões sociais, já o está, uma vez que faz de um objeto interlocutor. A lucidez, por sua vez, é precisa quando tem consciência de que as pessoas a evitam nas ruas por medo do que ela representa – uma andarilha – e se torna mais evidente a partir da percepção do “absurdo” que rodeia a sua existência, fazendo com essa lhe pareça incompreensível: “Mas eu digo, como alguém pode ficar louca de pura solidão, quando há tantas pessoas pra todo lado? Não pode ser ruim. Isso é o que me conforta.”³⁰ (Radrigán, 1998, p. 138)

Podemos perceber a intensidade da degradação social em que se encontra a personagem, que tem sua identidade fragmentada. Suas ações e emoções não correspondem, fazendo com que seus sentimentos sejam agudizados de tal forma que a atitude de afirmar para uma lata de lixo que não vai começar a falar sozinha porque tem medo de ficar louca pode ser vista como algo “normal”, ou seja, a ação de conversar com a lixeira lhe revela, ao mesmo tempo, segredos e desejos, tentando amenizar sua

²⁹ ‘No, no pueo tar en la pieza: too lo que miraron sus ojos, too lo que tocaron sus manos, me llea de golpe pa la tristeza; a veces miro una silla y parece que un puñal me atravesara de parte a parte: por eso salgo andar. (Bebe). Pero tampoco saco na, porque cuando es de día y hay harta gente en la calle, nadie me mira siquiera por mio a que les pia algo. ¿Qué pueo hacer entonces? No me voy a poner a hablar sola a eso sí que le tengo mio, a volverme loca... Pucha, si no sale luego el Aliro, podría aparecer mi taita siquiera por ahí. (Al tarro). No te ríai po, ¿voh creís que porque soy vieja no he tenía nunca padre?...”

³⁰ “Pero yo digo, ¿cómo se va a volver loca una de pura soledá, cuando hay tanta gente por toos laos? No puee ser po. Eso es lo que me conforma.”

solidão perante a si mesma e ao mundo. As ações são desenvolvidas num crescendo até a fragmentação total da personagem:

(Ela fica em silêncio. Fica pensando. Ela lentamente vira a cabeça em direção à lata de lixo, olhando-a fixamente) Ei, bem, puxa; já faz algum tempo que estou falando sozinha poxa. Você não é minha amiga. Ocê não me emprestou um ferro, não me ouviu por uma hora? *(Agressiva)*. Ou ocê também se acha o melhor? *(Dá-lhe um golpe)*. Fala poxa, eu também não sou gente? *(Angustiada)*. Eu não sou gente? *(Sacode a lata)*. Fale, fale, fale! *(Chorosa)*. Não tem ninguém no quarto, não tem ninguém em lugar nenhum... *(Sacudindo a lata de lixo desesperadamente)*. Por favor, fale comigo, fale comigo!...³¹ (Radrigán, 1998, p. 142)

O que aqui se percebe é que o sentimento de solidão é uma constante e se manifesta na presença e na ausência do outro. O abandono pessoal e social é exacerbado nas dramaturgias de Radrigán. O mesmo pode ser verificado com a personagem Eva, de *El loco y la triste*, que como Isabel, não tem casa, não tem ninguém:

Ocê quer sentar e esperar a morte, eu quero sentar e experimentar como é a vida: [...] E onde estou? Onde posso entrar? Quando ando por aí me esforçando, vejo casas por toda parte; todas as ruas, toda a cidade, o mundo todo tá cheio de casas, até os cães às vez tem; mas nunca existiu uma pra mim, como se eu não tivesse nascido gente, como se eu tivesse nascido maldita.³² (Radrigán, 1998. p. 113)

³¹ “*(Calla. Queda pensando. Vuelve lentamente la cabeza hacia el tarro, lo queda mirando con fijeza)*. Oye, güeno, pucha; hace rato qu’estoy hablando yo sola nomá po. ¿Qué no soy amigo mío voh? ¿No me emprestaste un fierro, no m’escuchaste como una hora? *(Agresiva)*. ¿O también te creís muy tremendo? *(Le da un golpe)*. Habla po, ¿qué no soy gente yo también? *(Angustiada)*. ¿No soy gente? *(Lo sacude)*. ¡Habla, habla, habla! *(Llorosa)*. En la pieza no hay nadie, no hay nadie en ninguna parte... *(Sacudiéndolo con desesperación)*. ¡Por favor, háblame, háblame!...”

³² “Voh querís ir a sentarte a esperar la muerte, yo me quiero sentar a probar como es la vía: [...] ¿Y aónde’estoy yo? ¿Aónde pueo entrar? Cuando ando haciéndole empeño veo casas por toas partes; toas las calles, toas la ciudá, too el mundo ta lleno de casas, hasta los perros tienen algunas veces; pero nunca ha havío ninguna pa mí, como si no hubiera nació gente, como si hubiera nació maldecía.”

Na dramaturgia radriganeana, uma das consequências marcantes no que diz respeito a seu caráter social é o isolamento no interior do sistema das personagens. Ainda estreitando a leitura do monólogo *Isabel desterrada en Isabel*, o que pode ser observado na figura de Isabel, uma mulher com mais de quarenta anos, que caminha sozinha pelas ruas remoendo suas memórias, é que ela – no seu mundo de solidão consigo mesma e perante os outros que a rodeiam – é levada a questionar seu próprio universo de insegurança e abandono. Suas falas, geralmente não ouvidas por se tratar de uma pedinte, recebem um tom irônico que nos faz refletir sobre a situação de abandono a qual é submetida como sujeita excluída:

Como ocê quer que me eu fique de bem com a vida, cara, se a gente come nos lixões e dorme nas ruas? Isso é pedir demais, poxa. É pedir demais para que os outros se lembrem da gente, porque eles estão muito ocupados passeando e comendo; o problema é sério, meu velho: se ocê não mandar um pequeno milagre logo, vamo ficar mais sozinho do que na solidão; [...]”³³ (Radrigán, 1998, p. 140)

O isolamento de Isabel perante o mundo desdobra-se em outros temas como a solidão, a falta de comunicação, a loucura e a dignidade.

À guisa de conclusão, posso afirmar que um tema conduz ao outro e todos transcendem a uma total alienação da personagem, levando-a ao ato “absurdo” de se fazer confidente de uma lata de lixo. Ação profusamente perturbadora, entre outras possíveis interpretações, e, por sua vez, muito comum na dramaturgia radriganeana.

Referências

ALEXANDRE, Marcos, Antônio. *Juan Radrigán e Plínio Marcos: Contextos e textos dramáticos/espetaculares*. Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa. 2004. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-5X8G25>. Acesso em: 23 maio 2023.

³³ “¿Cómo querís que te agarren güena, si comen en los basurales y duermen botaos en las calles?, eso es mucho peírles po. Y a los otros también es mucho peírles que se acuerden de voh, porque están muy ocupaos pasiando y comiendo; es grave el problema, viejo: si no te mandai un milagruto luego, los vamo a quear más solos que la soledá; [...]”

COLLIER, Simon; SATER, William F. *Historia de Chile, 1808-1994*. Tradução de Milena Grass. Madrid: Cambridge University Press, 1998.

DITADURA de Pinochet no Chile deixou mais de 40 mil mortes, diz relatório. In: G1. [S. l.], 18 ago. 2011. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/08/novo-relatorio-sobe-para-mais-de-40000-as-vitimas-da-ditadura-de-pinochet.html>.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Chile 1973: Crónica de una tragedia organizada. In: ARCHIVO CHILE: Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”(CEME), Setembro 2002. Disponível em: <http://www.archivochile.com/Izquierda_chilena/vision_gen/ICHvisionengen0018.pdf>. Acesso em: 23 maio 2023.

MOLINA SILVA, Carlos; PEÑA GONZÁLEZ, Jéssica. *El existencialismo en la obra de Juan Radrigán*. Informe final Seminario de grado: Humanismo y marginalidad: una década del teatro chileno (1976-1986). Santiago de Chile: Universidad de Chile – Facultad de Filosofía y Humanidades – Departamento de Literatura, 2000.

OYARZÚN, Carola. Discurso de entrega Premio José Nuez a Juan Radrigán. *Taller de Letras: Revista del Instituto de Letras de Pontificia Universidad Católica de Chile*, Santiago de Chile n. 27, p. 205-208, 1999.

OYARZÚN, Carola. Juan Radrigán visto a partir da leitura crítica de Carola Oyarzún. [Entrevista cedida a] Marcos Antônio Alexandre. Santiago do Chile, 02 ago. 2001. In: ALEXANDRE, Marcos, Antônio. *Juan Radrigán e Plínio Marcos: Contextos e textos dramáticos/espetaculares*. Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa. 2004. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. p. 307-315. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-5X8G25>. Acesso em: 23 maio 2023.

RADRIGÁN, Juan. Dialogando com Juan Radrigán. [Entrevista cedida a] Marcos Antônio Alexandre. Santiago do Chile, 09 ago. 2001. In: ALEXANDRE, Marcos, Antônio. *Juan Radrigán e Plínio Marcos: Contextos e textos dramáticos/espetaculares*. Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa. 2004. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. p. 286-306. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-5X8G25>. Acesso em: 23 maio 2023.

RADRIGÁN, Juan. Discurso de agradecimiento Premio José Nuez. *Taller de Letras: Revista del Instituto de Letras de Pontificia Universidad Católica de Chile*, Santiago de Chile, n. 27, p. 209-210, 1999.

RADRIGÁN, Juan. El príncipe desolado. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano Casa de las Américas*, La Habana, Cuba, n. 111, p. 61-75, dez. 1998.

RADRIGÁN, Juan. Fatos Consumados. *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radirgán, Ramón Griffiero e Michel Azana (org. Marcos Antônio Alexande, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros e Sara Rojo)*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009. p. 37-98.

RADRIGÁN, Juan. *Hechos consumados: Teatro 11 obras*. 2. ed. Santiago: LOM Ediciones, 1998.

RADRIGÁN, Juan. *La Contienda Humana*. Santiago: Ediciones Literatura Alternativa, 1989.

ROJO, Grínor; ROJO, Sara. Teatro chileno: 1983-1987. (Observaciones preliminares). *Teatro: Revista de estudios teatrales*, Madrid, v. 2, n. 2, p. 105-128, dez. 1992.

ROJO, Sara. *Situación Actual de los Teatros Independientes en Chile*. 1984. Tesis para optar al grado de magíster en Letras con mención en Literaturas Hispánicas. Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1984.

SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile I: Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.

Recebido em: 24 de maio de 2023.

Aprovado em: 27 de setembro de 2023.