

## OS CURIOSOS CLÁSSICOS DO TEATRO DE VIRGILIO PIÑERA

No momento atual, quando o comércio eletrônico de livros e os sebos virtuais tornaram cada vez mais escassos os livros “difíceis de conseguir”, o *Teatro Completo* do cubano Virgilio Piñera (1912-1979) surge como uma singular exceção. Publicado em duas diferentes edições cubanas – a primeira em 1960 e a seguinte somente em 2002 – o livro praticamente não circulou fora da Ilha. A atual reedição é do ano de 2006, e conta com tiragem de trinta mil exemplares, segundo informa a editora. Eis o paradoxo: o exemplar pode ser adquirido em Cuba “por menos de um dólar”, desde que pago em moeda nacional, e desde que não precise ser remetido para o estrangeiro, já que a editora não dispõe de meios para remessa internacional. O *Teatro Completo* de Piñera é, portanto, para os brasileiros e hispânicos do mundo, um não-lançamento, um autêntico livro bem difícil de conseguir<sup>1</sup>.

Um dos efeitos dessa particular situação editorial é que, no mundo, o Piñera narrador é relativamente difundido através da edição espanhola dos *Cuentos completos* (Alfaguara, 1999) e em traduções brasileiras (*Contos frios seguidos de outros contos*, Iluminuras, 1989; *A carne de René*, Siciliano, 1990; ARX, 2003), mas o Piñera teatral continua sendo praticamente inédito fora de Cuba. Já na Ilha, conforme relata o diretor de teatro Reinaldo Montero, Piñera “es un autor vivo, cuya omnipresencia asombra”.

É possível nos perguntarmos, parafraseando do autor: quem é o Piñera teatral que não conhecemos e quem é o Piñera teatral que hoje se conhece em Cuba? A atual edição cubana de certa forma nos dificulta uma das vias mais interessantes para tal resposta, aquela que poderia ser obtida através das palavras do próprio autor, pelo saboroso prefácio da edição de 1960, “Piñera teatral”. Em tal texto, Virgilio discorria acerca de suas primeiras obras teatrais e perguntava-se sobre sua condição de dramaturgo com tão poucas peças (à época seis), num país em que mal havia tradição de dramaturgia. Para o leitor de hoje, a releitura daquele texto representaria ainda o privilégio de conhecer a visão, no calor da hora, que tinha Piñera acerca da recém-ocorrida Revolução Cubana, bem como de seu líder, Fidel Castro. Além de

---

<sup>1</sup> Virgilio Piñera. *Teatro Completo*. Letras Cubanas, 2006.

conhecer as curiosas relações tecidas pelo dramaturgo entre o contexto histórico cubano e a própria obra dramática. Destacam-se naquele prólogo o quase juvenil otimismo de Virgílio Piñera quanto à figura de Fidel e à revolução e, paradoxalmente, sua lucidez de que a produção artística pós-revolução não seria mais a mesma na Ilha.

Infelizmente, quem tiver acesso à nova edição do *Teatro Completo*, não lerá esse texto fundamental do dramaturgo. O antigo prefácio foi substituído por outro, a cargo do crítico Rine Leal, cujo título já é um indicativo do que virá a seguir: à inflexão quase interrogativa que havia em “Piñera teatral” (1960), Leal substitui por um cabal “Piñera todo teatral” (1989), suspendendo a interrogação irônica que servia de convite aos leitores. Rine Leal, com seu prefácio, termina por deslocar Piñera da auto-proclamada marginalidade – ele se intitulava autor “casi teatral” – para a canonização das Letras, ao referir-se ao autor nos seguintes termos: “cada generación, cada época, produce su dramaturgo. (...) Para los hombres de mi época, que comenzábamos a escribir en los años cincuenta, ese dramaturgo es Virgilio Piñera” (p. V). Piñera, em seu prólogo, falava do lugar movente de quem escreve e desconfia de si mesmo; já Rine Leal enuncia a partir da estabilidade judicativa que promove o canonicato. Situação incômoda para o dramaturgo que tanto prezava a negação em suas obras.

É preciso acrescentar que o prólogo de Leal é uma sorte de glosa comentada de “Piñera teatral”, o qual é lido e citado longamente. No campo da política, o olhar otimista de Piñera em relação à Revolução que, como se sabe, mudou bastante nos anos seguintes, é relido por Rine Leal numa chave que confere ao cubano uma espécie de salvo conduto de autor revolucionário. O novo prefaciador chega a citar, a certa altura, o crítico A. Zis, que em seu *Fundamentos de la estética marxista* (Moscou, 1976) diz: “A ‘poner las manillas del reloj por el reloj de la revolución’ llama hoy a sus colegas en el arte el escritor cubano Piñera” (p. XII). Um Piñera revolucionário, pois, é o Piñera teatral da nova edição cubana.

O fundamental é que o teatro de Piñera, independentemente do prefácio, está vivo, e integralmente republicado. A nova edição ganha em alento, com a inclusão de vários outros textos dramáticos e de alguns de primeira publicação. Estão lá obras fundamentais como *Dos viejos pánicos* (1967), vencedora do Premio Casa de las Américas; além de curiosos exercícios de estilo inéditos, como *El encarne* (1969), em que personagens clássicos do teatro ocidental, como Mefistófeles, Rigoletto e a Electra Garrigó (do próprio Piñera) têm que se enfrentar com um diretorzinho de

teatro de revista que os vai dirigir; há espaço ainda para a joyceana *Nacimiento de palabras* (1969), em que combinatórias vocais de diferentes letras e sílabas vão gerando cadeias significantes imprevistas.

Ao lado dessas, estão outras peças mais difundidas, conhecidas já na primeira edição do *Teatro Completo*: *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Falsa Alarma*, *La Boda*, *El Flaco y el Gordo*, *Aire Frío*, *El Filántropo*. Relê-las hoje, reunidas, permite uma visão algo distinta do Virgílio Piñera teatral; não mais aquela trazida por ele mesmo no calor da Revolução Cubana, em 1960; tampouco a do espanto cubano ante a queda do Muro de Berlim – contexto em que Rine Leal escreveu o prefácio, em 1989.

Ao ler ou reler as peças hoje, talvez o leitor se lembre de Nelson Rodrigues, de Franz Kafka, de Eugene O’Neill, de Eugène Ionesco e de Sigmund Freud. E certamente se lembrará bastante de Fidel Castro. Não como matrizes ou influências diretas na escrita de Piñera, mas como autores ou personagens afins a seu teatro. E sem precisar entrar no mérito das leituras ou desleituras, é preciso dizer que, já no prefácio de 1960, Piñera se ocupava em negar as influências de *As moscas* de Sartre em sua *Electra Garrigó*, bem como da *Cantora Careca* de Ionesco em sua *Falsa Alarma*. Não é de hoje que tais nomes orbitam em torno a seu teatro. Esgotadas as angústias da influência e o fetiche pelas novidades, e ignorando-se a face perversa da literatura comparada, talvez o leitor possa hoje deleitar-se com o teatro de Piñera sob outra perspectiva. E o maior deleite certamente não está na releitura da *Electra* de Sófocles pela *Electra Garrigó*; a qual, passados os anos, parece ter se reduzido a uma leitura incipiente dos postulados freudianos do Complexo de Édipo, num espelhismo algo esquemático entre os pais Agamenón e Clitemnestra e os filhos Orestes e Electra, que só se resolve com o assassinato da geração precedente.

O veio fértil de Piñera está noutras paragens, como na excelente *Jesús*, em que de maneira bastante hábil, a tradição totalitária cubana – que vai do jugo espanhol e passa pelo ditador Fulgencio Batista – e a cultura cristã, bastante forte na Ilha, passam por uma releitura transgressora pela via da linguagem. O argumento da peça é simples: o barbeiro Jesús García é aclamado pelos vizinhos como o novo Messias, pelos milagres que supostamente estaria fazendo; Jesús tenta em vão recusar a proclamação messiânica, negando enfaticamente tal condição. Ocorre que aquilo que é demanda popular, logo passa a ser acusação, e o barbeiro passa a ser perseguido por proclamar-se o novo Jesus; mas de pouco lhe vale simplesmente negar:

“DETECTIVE SEGUNDO. Así que niega ser el segundo Mesías y resulta que sus padres se llaman José y María (*Al Detective Primero.*) ¿No te parece muy sospechoso todo esto?” (p. 47).

Entretanto, o que poderia ser uma peça de corte kafkiano mostra logo no segundo ato um desvio fundamental: inserindo-se subversivamente nos discursos totalizadores, o barbeiro encontra um lugar de onde pode, ardidamente, afirmar-se pela via da negação:

“JESÚS. Tengo una verdad: la de no ser el nuevo Mesías. Aquellos que la comparten son mis discípulos.” (p. 56).

Assim, fazendo sua profissão de fé o *não ser* o novo Messias, Jesús García capitaliza a demanda popular e se burla dela. E, ao perceber que seu fim é iminente, faz inclusive entre seus prosélitos uma ceia de despedida:

“JESÚS. (...) Oíd: Comed de esta carne porque ella es mi pan, y bebed de esta sangre porque ella es mi vino... (*Lanza una carcajada*) (...) ¡Los límites se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta! (*Pausa*) ¡Amigos, brindo por la muerte eterna!” (p. 64).

Sua escolha de afirmar-se como o *não-Messias* confere a ele uma liberdade que lhe era desconhecida, mas da qual se vale com habilidade:

“JESÚS. ¡Cuánta inocencia! ¿No acabas de comprender que no siendo Jesús puedo darme el lujo de unos cuantos embustes?” (p. 65).

O Jesús de Piñera parece fazer lembrar ao leitor que tanto no Estado totalitário quanto na Igreja Católica sempre se é – de antemão – culpado de algo; Jesús García, bom cidadão, bom barbeiro, dribla com suas sutilezas verbais e seus torneios o inexorável trazido por ambas instâncias, e com isso prolonga o desafio do seu dizer onde a fala é negada de antemão. Assim, afirma-se ao menos até dar de cara com o seu destino de personagem trágico.

O outro grande momento cênico de Piñera é *Dos viejos pánicos*, peça que trata da solidão, da frustração, do desejo e da morte pela perspectiva da velhice. Há apenas dois personagens, o casal de sexagenários Tota e Tabo, que encontram num erótico jogo teatral um consolo para as dificuldades de seu solitário casamento. Encenam sua própria relação. O medo da morte e a mesura do que convém não ser dito são abolidos num jogo no qual tudo se pode dizer (relembrando alguns momentos catárticos do teatro de Nelson Rodrigues), os amores perdidos podem ser revividos, o ódio que sentem um pelo outro pode ganhar vazão. A liberdade, a agressividade e o prazer duram o tempo do jogo; e logo Tota e Tabo voltam ao medo cotidiano:

“TOTA. Vamos, cretino, vuelve a tu materia. Ahora estamos vivos, ahora hay que vivir, tomar la píldora, dormir, despertar, tener miedo, y jugar, y volver a dormir y volver a despertar” (p. 504).

Nessa peça ressurgem a imagem do governo totalitário, que lhes vem espreitar através de um perturbador questionário que devem responder; uma vez mais, o sentido é dado de antemão e antecede a resposta. Não importa o que se diga, que aquele que fala cairá nas malhas de um sentido anterior:

“TOTA. (...) ‘Se casó con el que actualmente es su esposo por amor o por miedo?’ (*Pausa. Levanta la cabeza.*) (...)

TABO. ¿Te das cuenta? Saben tanto de ti y de tu vida que son como si fueras tú misma.

TOTA. Son preguntas que meten miedo. ¿Cómo contesto ésta?

TABO. Lo que contestes no va a tener mayor importancia. Fíjate, en el fondo ellos no preguntan.

TOTA. (*gritando*) Y si no preguntan, ¿qué carajo es lo que hacen? /

TABO. (*con mucha calma*) Contestan, contestan por tí. (...)” (p. 495).

Assim, no teatro de Piñera, o que é na via da linguagem da ordem do absurdo, pode ser entendido como tentativa de escapar ao sentido. Sentidos que são dados de antemão no totalitarismo dos governos e da religião, e ainda mais quando ambos caminham juntos. Afé se entende o alcance da astúcia de Jesús García, inapreensível nas malhas da negação de uma condição de Messias nunca afirmada por ele; e o alcance do jogo lúdico do casal Tota e Tabo, desviando-se do medo, que é também medo da morte. Que este espaço de fuga não seja perene, que seja fugaz como o tempo da enunciação, como a duração dos jogos de linguagem, não obsta para que haja (auto)afirmação entre as negações e o absurdo dos personagens de Piñera.

WILSON ALVES-BEZERRA