

Crónicas do coração humano

Já lhes chamaram ‘hinos ao nada’. Mas as peças de Beckett captam o sentido de estar vivo – e é por isso que ainda são inspiradoras.

Conor McPherson

The Guardian, 1 de Março de 2006

A certa altura das suas memórias, *Almost a Gentleman*, o grande dramaturgo britânico John Osborne deixa escapar os seus verdadeiros sentimentos em relação a um seu contemporâneo do Royal Court durante a década de 50, Samuel Beckett. Escreve com lânguido escárnio sobre a “admiração apostólica” que Beckett inspirava no fundador e director do Royal Court, George Devine. “O tio Sam tinha uma sorte tremenda de se parecer, de facto, com uma das suas peças, um ícone esculpido dos seus próprios textos. O cadáver eriçado e o olhar montanhoso eram o final purificador que deificava toda o esforço, piedade ou esperança.” Osborne prossegue, dizendo que se a cara de Beckett fosse mais gorda e menos heróica de aparência “a reacção àquela voz sem tom talvez não tivesse sido tão imediata.” Termina declarando, com um mau gosto mal disfarçado e uma pontinha de alegria, que George Devine não foi capaz de assegurar um actor que estrelasse como Hamm na estreia inglesa de *Endgame* e que “ficou reduzido a ter de tentar ele mesmo... Foi um acto de coragem, mas não provocou comoção. Parecia o mastigar bastante longo de uma ameixa muito seca, mas nunca me passaria pela cabeça dizê-lo.”

A perspectiva de Osborne sobre Beckett é obviamente colorida por um receio profissional compreensível (do ponto de vista de outro dramaturgo) em relação a mais um figurão no teatro daquela época. Na verdade, a admiração apostólica que Beckett ainda suscita em certos fazedores de teatro e académicos talvez não lhe tenha feito bem nenhum aos olhos dos seus críticos. Os fãs podem facilmente cair numa espécie de fetichismo, tipificado pelos teatros que nunca produzem um peça dele se puderem antes montar festivais inteiros dedicados à sua obra (como está a acontecer no Barbican este mês), ou por actores que interpretam tantas das suas peças que ficam conhecidos, quase exclusivamente, como actores Beckettianos. Mas não há como negar a sua influência. Nenhum outro dramaturgo contemporâneo inspirou tantos tipos diversos de artistas e pensadores. Beckett influenciou pintores, escultores, cenógrafos, realizadores, filósofos, coreógrafos, encenadores, actores, músicos e, claro, escritores, de uma tal forma que apenas poderia confundir John Osborne.

Na minha opinião, é provável que as peças de Beckett sejam mais bem apreciadas (ahã) isoladamente, uma vez que cada uma delas é um mundo, admiravelmente concebido, determinado e focado sobre si mesmo. Se ver várias peças juntas aumenta a consciência da similitude entre as mesmas, poderá não ajudar a perceber como é único o que há-de melhor na sua obra, mesmo no seio do seu cânone. Julgo que as peças vão continuar a ecoar ao longo dos tempos porque Beckett conseguiu articular um sentimento, e não uma ideia. E esse sentimento é a premissa humana única de se estar vivo e consciente. É claro que é um sentimento muito complicado (e é uma ideia complicada), mas ele faz com que pareça simples porque o seu imenso génio, a par da sua incomparável potência literária, foi a precisão e a clareza que trouxe ao retrato da própria condição humana. Que o tenha feito de forma imensamente calorosa, com humor e momentos de tristeza profunda, alguns dos mais comoventes que podemos sentir no teatro, também diz do seu ofício enquanto dramaturgo colossal.

Qualquer prospecção às suas peças tem de começar com *Waiting for Godot* (1952) [*À espera de Godot*]. A peça revestiu-se de uma ressonância semelhante à de algumas das melhores peças de Shakespeare, e continuará a tê-la. Até as pessoas que nunca a viram têm uma vaga daquilo que é. Numa paisagem nua e sombria, dois homens aparentemente vagabundos, Vladimir e Estragon, tentam passar o tempo enquanto esperam por alguém chamado Godot. A peça estende-se por dois dias (ou, mais concretamente, duas noites) e ao longo de ambos eles vivem [situações de] tédio opressivo, violência gratuita, contemplação espiritual estéril, verdadeira amizade, co-dependência desconfortável, profundo anseio e, finalmente, incerteza extrema e dilacerante. Têm dificuldade em recordar-se do dia anterior. Não sabem se hão-de partir ou continuar à espera. Não há qualquer resolução, na acepção tradicional da palavra. Mas é realmente uma peça revolucionária porque toma a mente humana como objecto e dramatiza-a, de forma brilhante, dividindo-a em dois.

Vladimir e Estragon falam um com o outro daquela maneira ansiosa e instigadora que os seres humanos usam para falar consigo mesmos em privacidade. Os seus medos são exprimidos e desconsiderados, apenas para que sejam [depois] reiterados de formas ligeiramente diferentes. O amor e o ódio que nutrem um pelo outro acotovelam-se e até chegam a conjugar-se num mesmo momento minúsculo e impossível.

Os psicólogos sugerem que a diferença entre um raciocínio produtivo e a preocupação é a de que o raciocínio produtivo flui, move-se em direcção a um qualquer tipo de conclusão ou sentido de resolução. A preocupação consiste nos mesmos pensamentos perturbadores [permanentemente] às voltas, como uma melodia irritante. É assim que Vladimir e Estragon comunicam e dramatizam a própria experiência subjectiva. As suas zangas e considerações conjugam-se frequentemente para formar uma espécie de fluxo inconclusivo, como se partilhassem uma só mente, mas resultam sempre em insatisfação. Perto do início do segundo acto, por exemplo, quando falam, irritados, de “todas as vozes mortas”:

Vladimir: O que é que elas dizem?

Estragon: Falam das suas vidas.

Vladimir: Não lhes chega ter vivido.

Estragon: Têm de falar sobre isso.

Vladimir: Não lhes chega estar mortas.

Estragon: Não é suficiente.

Silêncio.

Vladimir: Fazem um barulho de penas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: De cinzas.

Estragon: De folhas.

Longo silêncio.

Vladimir: Diz alguma coisa!

Estragon: Estou a tentar. *

Sem um terceiro elemento que actue como ponto de referência para as suas especulações erráticas, eles estão condenados a circular pelos mesmos tópicos interminavelmente – e não gostam disso. Estão à espera de Godot, mas também estão a contemplar o suicídio. Como Hamlet, são destituídos até de poder para acabar com as suas vidas, porque suspeitam que isso os possa conduzir a uma outra, talvez ainda mais dolorosa, forma de existência.

À *Espera de Godot*, tal como *Hamlet*, constitui um marco na literatura mundial porque apresenta, de forma inteiramente nova, um eu ansioso, moderno, dividido, que testemunha a crueldade arbitrária da existência, incapaz de a compreender, mas condenado a vivê-la. É a conclusão lógica e emocional da fundação Cartesiana do mundo contemporâneo ocidental: “Penso, logo existo.” Sendo a existência do pensamento a nossa única constante, nenhum ser superior ou divindade pode julgar pela mente racional moderna.

Tendo em conta que Beckett começou a escrever peças no rescaldo do terrível genocídio que foi a Segunda Guerra Mundial, guerra em que ele lutou ao lado da Resistência Francesa, é um testamento ao seu carácter que as peças, ainda que patinem no gelo quebradiço da nossa mortalidade, possam ser tão divertidas. Godot está cheio de piadas verbais e de números visuais de *slapstick* baseados em – o que mais poderia ser? – confusão e equívoco. Ao mesmo tempo que expõe a ferida da mente pós-religiosa, verte um unguento de calor humano abençoado, apenas possível através do acto comunal da apresentação pública e do riso. A própria experiência de apreciação e compreensão da peça transforma-se na sua mensagem optimista, por oposição a qualquer coisa fluentemente pronunciada em palco por uma personagem.

Na sua peça seguinte, *Endgame* (1957), Beckett retira o foco das suas rumações sobre o pensamento humano e passa-o para o exame à moral. É uma peça de mestre, cheia de piadas e de uma profundidade real, construída como um vício que aguenta as suas ideias e que persegue o centro do palco de forma arrebatadora e inquietante.

Enquanto que *Godot* é situado num exterior implacável, quase incarácterístico, *Endgame* passa-se numa espécie de *bunker* claustrofóbico. Hamm é cego e não pode andar. Recebe assistência de Clov, que pouco mais faz que circular por ali, entrando e saindo do quarto para realizar os desejos infantis de Hamm. Não o faz apenas porque Hamm possui a combinação da despenha que os alimenta, mas também porque parece não haver nenhum outro sítio para onde ir. Eles podem ver para [o lado de fora] por duas janelinhas imundas, a que Clov chega por meio de uma escada, mas não há nada (ou “zero”) lá fora. Os dois outros ocupantes do quarto são Nagg e Nell, pais de Hamm, que ele relegou a viver em baldes do lixo. É verdadeiramente uma visão apocalíptica, quase um boletim do auge da Guerra Fria, com a ameaça constante de aniquilação nuclear.

Mas, mais uma vez, gosto de ver esta peça como uma imagem da mente humana em movimento – só que desta vez é o que se passa na nossa mente quando pensamos noutros seres humanos. As personagens são torturadas por noções de responsabilidade e pelo nosso desejo de nos libertarmos delas. Hamm vai tentando, ao longo da peça, contar a história, ou “crónica”, como ele lhe chama, de como lhe pediram que acolhesse uma criança para a salvar de morrer à fome. A história causa a Hamm um grande desconforto, à medida que ele volta a juntar as peças fazendo uso de tantas notas desviantes quanto possível para adiar a conclusão. Apercebemo-nos de que ele tem relutância em revelar o fim da história uma vez que o coloca numa situação moral de armadilha. Se recusar salvar a criança, terá responsabilidade pessoal pela sua morte, mesmo que não a tenha pessoalmente causado? E se realmente salvar a criança, terá aceitado a responsabilidade lógica de salvar quem quer que seja em situação semelhante? É-lhe perfeitamente impossível salvar toda a gente e ele receia que essa sua incapacidade só lhe venha a causar mais sofrimento psíquico.

Em reacção a este problema desconcertante, ele parece ter suspenso toda a sua vida. Implora a Clov (que pode até ser a criança que um dia tenha salvo) que “aparafuse a tampa” dos baldes em que os seus pais vivem. Para Hamm, a crueldade parece ser mais fácil do que a compaixão – causa-lhe menos angústia pessoal. Mas Beckett semeia a peça de imenso humor e de pistas intrigantes para o sofrimento interior de Hamm, sugerindo que o ferrão aguçado da escolha moral é o preço que pagamos por estarmos vivos.

Um eco do contador de histórias relutante volta a emergir em *Krapp's Last Tape* (1958) [*A última gravação de Krapp*]. Estamos novamente perante um eu dividido, mas, desta vez, conseguido de forma brilhante e realista com a presença de um gravador. Aconchegado na sua pequena “toca”, Krapp volta a ouvir entradas antigas do seu diário e comenta-as praguejando e passando à frente a fita, zangado, ao mesmo tempo que se prepara para acrescentar uma nova entrada. Na peça, a tensão é gerada pela sua procura e, como acabamos por perceber, pelo seu receio face [ao aparecimento de] um momento significativo. Ele parece rejeitar as gravações do seu eu passado com repugnância, sugerindo que o seu eu presente e que a gravação desta noite serão também futuramente rejeitados. A sua vida parece ser um exercício literal de marcação do tempo, um registo das suas aventuras sexuais cada vez mais rarefeitas e da sua incapacidade risível de abandonar a dependência de álcool – e de bananas. Mas Beckett surpreende o público ao permitir que Krapp tropece num registo com 30 anos de um momento de perfeita, quase hipnótica, felicidade, numa barca, num ribeiro, com uma antiga amante: “Estávamos ali deitados imóveis. Mas por baixo de nós tudo se movia, e nos movia, docemente, para cima e para baixo, de um lado para o outro. (Pausa) Passava da meia-noite. Nunca ouvimos tal silêncio. A terra podia ser desabitada.”

Krapp tenta então desconsiderar este registo com uma nova gravação, mas dá por si a ouvi-lo outra vez, estático e enfeitado à medida que a peça acaba. São uns minutos arrepiantes, já que Beckett ilustra a impossibilidade de sequer evitarmos as nossas experiências de vida e descartarmos as nossas memórias, porque viver um momento que seja de felicidade abençoa-nos com uma espécie de fé cósmica que está para lá da linguagem e, conseqüentemente, para lá da negação.

Talvez a suprema ironia no cerne das peças de Beckett, e precisamente a questão que escapou a John Osborne, seja a de que, apesar de muitas vezes ser levemente descrito como um existencialista europeu do século XX que criou hinos ao “nada”, ele foi, de facto, um pagão irlandês que procurou celebrar o mistério infinito e a resistência do coração humano através de rituais públicos. As suas peças não são fáceis de interpretar e nenhuma pode ter sido fácil de escrever. Mas julgo que cada uma delas é imensamente pessoal (talvez por isso nunca tenha dado entrevistas) e se, por um lado, ele delapidava a obra até que ela chegasse à sua estrutura básica, ao mesmo tempo deixava que os seus sentimentos transparecessem. É isto que imbui as suas peças de um enorme poder. Também são dedicadas e respeitadas para um público: é isto que as torna duradouras. E enquanto continuarem a ser levadas à cena com um olho na nossa ansiedade espiritual e outro na casca de banana, sê-lo-ão para gerações ainda por nascer.

* Beckett, Samuel. *À espera de Godot*, trad. José Maria Vieira Mendes. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.