

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

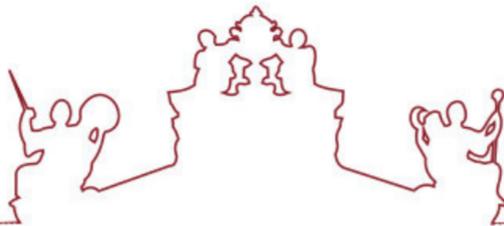
Trabalho de Projeto

Dramaturgia do silêncio: o caso de Krapp

Daniel António Neto Rocha

Orientador(es) | Paulo Alves Pereira

Évora 2022



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

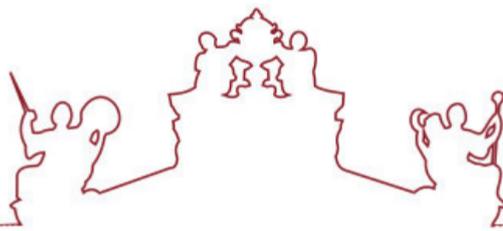
Trabalho de Projeto

Dramaturgia do silêncio: o caso de Krapp

Daniel António Neto Rocha

Orientador(es) | Paulo Alves Pereira

Évora 2022



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Isabel Maria Bezelga (Universidade de Évora)

Vogais | Carla Ferreira de Castro (Universidade de Évora) (Arguente)
Paulo Alves Pereira (Universidade de Évora) (Orientador)

Dedico este momento às mãos quentes com quem partilhei a minha vida desde tenra idade e que, hoje, me confortam em memória.

Agradecimentos

Agradecer é um ato de completa liberdade e de entrega aos outros, tal como o é o momento em que público e ator partilham o mesmo instante num qualquer espaço de representação. Também este espaço de agradecimentos é isso mesmo: o momento de partilha entre aquele que dispôs do tempo (e o ajeitou à sua medida!) e os outros que o completaram inteiramente, seja com palavras de incentivo, seja com a leitura atenta dos seus rascunhos, seja com a existência necessária para que o objetivo, enfim, se mantivesse vivo e atizado.

Aos meus filhos, o Sérgio e o João, a razão da minha vida e da minha busca intensa por melhores e mais interessantes dias.

À minha mãe, Julieta, por ser a pedra onde tudo assenta.

À minha família, por tudo o que são.

Ao Professor Paulo Alves Pereira, meu orientador e amigo, agradeço, acima de tudo, a amizade e a noção de busca contínua pela solução mais humana.

À Professora Christine Zurbach, pelo exemplo de rigor e de saber com que desde início me impregnou.

À Professora Isabel Bezelga, pela humanidade constante que emana e pela confiança que sempre demonstrou em mim.

À Professora Ana Tamen, à Professora Beatriz Cantinho, ao Professor Marcos Santos, ao Professor Jorge Sá, à Professora Lucília Valente e ao Professor José Alberto Ferreira, pelas aprendizagens que me permitiram.

Ao António Freixo, ao Filipe Barbosa e ao Arménio Bernardo, pela amizade e crítica constantes em busca de algo que nos preencha e satisfaça.

À Heidy Gonçalves, pela atenção neste desafio que lhe fiz.

À Ana, à Mardgínia, à Carla, à Anna, à Nereida, à Gheysla, à Clara e à Luísa, pela amizade e pelas palavras que sempre foram nossas.

A Samuel Beckett, por ter existido e por me ter dado a honra de ler a humanidade e a defesa da vida com que encheu os textos.

Ao Instituto de Gouveia, por me ter dado espaço para mais uma loucura.

E a todos os que de alguma forma participaram na construção ou assistiram a *EU! KRAPP...*, pelo interesse e partilha destes instantes.

Resumo

Dramaturgia do silêncio: O caso de Krapp

Este projeto de mestrado assenta em três pressupostos relacionados com a discussão e expressão dramáticas e consequente construção de um espetáculo teatral a partir de *A última gravação de Krapp* e sob a estética do silêncio preconizada por Samuel Beckett. Desta forma, estuda-se o conceito de literalidade e a sua compreensão enquanto redutora ou expansora da polissignificação cénica. Faz-se, também, uma análise do “diálogo” de Beckett com a procura de novos campos de atuação dramática que se mostram derogadores de convenções, abrindo caminhos para uma leitura pós-dramática. Conclui-se a abordagem teórica com uma reflexão em torno da crítica silenciosa de Beckett ao processo de fixação e de perpetuação da História. Por fim, a reflexão acerca da conceção estética e da montagem final da peça *EU! KRAPP...* demonstrará as formas de valorização e de integração do público enquanto participante no processo de construção de sentidos e identificando-o como membro/dono da solidão abordada em palco. Segue-se uma reflexão aprofundada de todos os componentes dramáticos e cénicos usados para a construção da peça, com especial enfoque na palavra enquanto adereço cénico pontuado pelo silêncio.

Palavras-chave: Literalidade; História; Teatro; Samuel Beckett; Dramaturgia.

Abstract

Dramaturgy of silence: The case of Krapp

This master's project is based on three assumptions related to dramaturgical discussion and expression and the consequent construction of a theatrical show from *Krapp's Last Tape* and under the aesthetics of silence advocated by Samuel Beckett. In this way, the concept of literality and its understanding as a reducer or expander of scenic polysignification are studied. An analysis is also made of Beckett's "dialogue" with the search for new fields of dramaturgical action that prove to be derogators of conventions, opening paths for a postdramatic reading. The theoretical approach is concluded with a reflection on Beckett's silent criticism of the process of fixation and perpetuation of History. In the end, the reflection on the aesthetic design and final assembly of the piece *EU! KRAPP...* will demonstrate the ways of valuing and integrating the public as a participant in the process of building meanings and identifying it as a member/owner of the loneliness approached on stage. There follows an in-depth reflection of all the dramaturgical and scenic components used for the construction of the play, with a special focus on the word as a scenic prop punctuated by silence.

Keywords: Literality; History; Theater; Samuel Beckett; Dramaturgy.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
0. ANTES DE COMEÇAR: TEATRO E LITERATURA, DUAS FACES DA MESMA MOEDA	14
1. A FORJA DE A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP	18
1.1. Contextualização e estética	18
1.2. Análise dramaturgica.....	24
1.3. Análise da personagem.....	26
2. DA PALAVRA AO SENTIDO.....	30
2.1. O conceito de “literalidade”	30
2.2. A construção do sentido performativo	32
2.3. A literalidade em Beckett	34
3. KRAPP E A SÁTIRA HISTÓRICA.....	38
3.1. O pós-estruturalismo e a dialética histórica	38
3.2. A ação comunicativa enquanto ação teatral	39
3.3. A transformação do facto histórico em subjetividade na peça <i>A última gravação de Krapp</i>	40
4. DRAMATURGIA DO SILÊNCIO	42
4.1. A dramaturgia modernista	42
4.2. A evolução dramaturgica até ao pós-dramático	43
4.3. As convenções dramaturgicas de Beckett com o silêncio	46
5. A CONSTRUÇÃO DE <i>EU! KRAPP</i>... ..	48
5.1. Perguntas e respostas para um fim	49
5.2. O ambiente de sentido e seu aparato	53
5.3. A palavra enquanto objeto cénico	59
5.4. Processo de pesquisa, ensaios e de opções de encenação	60
5.4.1. Pesquisa.....	60
5.4.2. Ensaios	62
5.4.3. Opções de encenação	63
5.5. A “dramaturgia do silêncio” em <i>Eu! Krapp</i>	65
5.6. A representação	66
5.6.1. Sonoplastia	67
5.6.2. Vídeo	72
5.6.3. Luminotecnia.....	75
5.6.4. Adereços.....	82
5.6.5. Caraterização e figurinos.....	84
5.7. A construção física da personagem	86
5.8. A estreia	90

6. DEPOIS DE A CORTINA FECHAR: ECOS E ANÁLISE À CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS.....	93
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
APÊNDICES.....	103
Apêndice 1 – Guião de <i>EU! KRAPP</i>	104
Apêndice 2 – Texto gravado na bobina cinco	121
Apêndice 3 – Cartaz 1	128
Apêndice 4 – Cartaz 2	129
Apêndice 5 – Divulgação nas Redes Sociais.....	130
Apêndice 6 – <i>Teaser</i> da estreia.....	131
Apêndice 7 – Convite para a estreia.....	132
Apêndice 8 – Bilhete da estreia.....	133
Apêndice 9 – Folha de Sala Digital.....	134
Apêndice 10 – Classificação Etária - Registo	140
Apêndice 11 – Desenho de Luz.....	141
Apêndice 12 – Construção do espaço cénico na Casa da Cultura de Famalicão da Serra	143
Apêndice 13 – <i>Trailer</i> de <i>EU! KRAPP</i>	149
ANEXOS	150
Anexo 1 – Texto “O enforcamento”, de George Orwell.....	151
Anexo 2 – Texto adaptado de “Carta a Kappus”, de Rainer Maria Rilke	156
Anexo 3 – Comunicação Social	158
Anexo 4 – Pintura de Geer van Velde.....	163
Anexo 5 – Pintura de Bram van Velde.....	164
Anexo 6 – Fotografia de Samuel Beckett.....	165

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Mesa de Krapp com luz de candeeiro	56
Fotografia 2 - Mesa de Krapp com luz de candeeiro e luz da porta da arrecadação	57
Fotografia 3 - Quadros de Judite e Holofernes (apenas mostrados, nunca mencionados)	59
Fotografia 4 - Krapp ouve Orwell	68
Fotografia 5 - Balde que acolhe as gotas de água	69
Fotografia 6 - Krapp liga o rádio.....	70
Fotografia 7 - Krapp corta pedaços da barba e corta as gotas de água.....	71
Fotografia 8 - Videoprojeção na roupa interior de Krapp	73
Fotografia 9 - Vídeoprojetado sobre a personagem e aparato de cena.....	74
Fotografia 10 - Cabeça de Krapp isolada e com pendor expressionista.....	76
Fotografia 11 - Krapp e a sua mesa.....	77
Fotografia 12 - Luz nos baldes que recolhem a água	78
Fotografia 13 - Iluminação do armário e de Krapp a beber	78
Fotografia 14 - Movimentação de Krapp no quarto de vestir	79
Fotografia 15 - Luz em contra da dança de Krapp	80
Fotografia 16 - Gag da banana	81
Fotografia 17 - Conjunto de elementos junto à mesa de Krapp	83
Fotografia 18 - Máscara de Krapp.....	86
Fotografia 19 - A preparação de Krapp no camarim.....	87
Fotografia 20 - Em modo de transformação em Krapp.....	89
Fotografia 21 - Ensaios, ensaios e mais ensaios para preparar a estreia	91
Fotografia 22 - Visão da plateia a partir do palco	92

INTRODUÇÃO

Acabo de ouvir o estúpido cretino por quem me tomava há trinta anos...

(Samuel Beckett, *A última gravação de Krapp*)

Se há passagem de *A última gravação de Krapp* que nos ressoa diariamente na memória desde a primeira leitura, é aquela que transcrevemos e que utilizamos como epígrafe desta Introdução. A razão? É a mais intrigante e, ao mesmo tempo, a mais esclarecedora.

O misterioso caminho que nos encaminhou para o estudo mais aprofundado deste texto de Samuel Beckett, e para a construção de um projeto teatral a partir dele, deve-se muito ao simples facto de uma expressão como “há trinta anos” possuir uma ambivalência comunicativa que permite, na nossa opinião, o questionamento da aparente literalidade e a sua questionação enquanto objeto expressivo que possui uma intencionalidade para além da sua própria significação. É, de facto, logo no início do grande monólogo de Krapp, o já velho, que é sugerida esta passagem epifânica que, de aparência tão insignificante, será a chave para a interpretação daquilo que nos apetece apelidar como “Dramaturgia do Silêncio”.

De certa forma, reconhecemos nesta passagem da peça um *tromp l’oeil* que pretende servir como elemento de distorção macrotectual, invocando a certeza, mas obrigando a questionar a língua enquanto geradora de múltiplos sentidos que, ao contrário de outros textos que “embarcam” na expressão clara da literariedade, surgem da aparente ausência de matéria literária. Samuel Beckett experimenta, pensamos, em *A última gravação de Krapp* uma estratégia de derrogação de convenções que obriga o texto a mostrar-se literal de forma a atingir a sua poeticidade e a sua existência literária. E é neste interstício, onde estas duas superfícies de representação textual se encontram, que o código teatral ganha especial relevância e que as opções (Beckett preferiria, seguindo *Bartleby*, que eu falasse de “experimentações”), que a construção dramática permite, se expandem e intensificam.

Assim, e assentes no desejo de aprofundar a compreensão da dramaturgia de Beckett e de a reconhecer, olhámos com atenção para a peça *A última gravação de Krapp*

e para o conjunto de estratégias novas ou incomuns que ela apresenta. No entendimento de Gontarski (2015), com o qual estamos de acordo,

O próprio Beckett pode ser considerado um artista neste lugar do intermediário, nem totalmente de seu tempo nem totalmente do nosso; pode-se dizer que entre presença e ausência, nenhuma dessas coisas inteiramente, mesmo que sempre também, em parte, ambas. (p. 249)

Nesta passagem, onde se reflete a obra do dramaturgo irlandês à luz de Bergson e Deleuze, abre-se um diálogo que perseguimos no projeto e que trata a ambivalência do texto na sua relação com a cena e com a estética do silêncio, a estética dos múltiplos sentidos e múltiplas camadas de interpretação que esta peça comporta e que originam um imenso campo de opções teatrais e de representação.

É neste contexto que olhamos, e concordamos nisso com toda a crítica, que o grande tema, o motor de toda a ação, deverá ser o arrependimento. Dessa forma, procurámos, na transposição de Beckett para o nosso projeto, uma teatralidade que fizesse apelo à compreensão/ visão de um viver sem sentido aparente para além da manutenção da própria vida, pois existe, no nosso entendimento, a necessidade de mostrar hábitos, gestos e comportamentos que sejam entendidos como repetidos há muitos anos, levando no jogo cénico a uma repetição dupla ou tripla do mesmo gesto ou movimentação. A intenção, mais do que a percepção de um movimento repetido, foi procurar que esse movimento se transforme em algo que se assemelhe a um gesto mecânico, mas envelhecido, difícil e cansado.

A organização deste projeto de mestrado assentou em três caminhos de investigação, que se interligam na peça de Beckett, e na construção de um espetáculo teatral que siga a estética do silêncio beckettiana.

Como afirmamos acima, a obra de Beckett surge envolta numa singularidade (aliás referida por muitos autores), mas completamente envolvida pela atualidade da discussão literária e metodológica que os movimentos nascidos no Pós-modernismo provocaram. O envolvimento teórico do projeto tocará, portanto, nesta singularidade e na forma como ela dialoga com o seu tempo e com alguns dos autores e pensadores de então, tentando encontrar respostas e propostas teatrais baseadas nessa relação dialética entre o texto e a sua teatralidade que, a determinado momento, Beckett vivia intensamente.

Neste seguimento, as leituras procuraram compreender o conceito de “literalidade” enquanto fornecedor de pistas para a polissignificação cénica, partindo da reflexão de Barthes (1984), de José Maria Vieira Mendes e de Jean-Pierre Sarrazac. A intenção foi perceber de que forma Beckett transforma a escrita e a língua literárias e ornamentadas em escrita e língua literais e despidas de pretensões, criando ao mesmo tempo uma nova linguagem artística baseada na palavra. Deste ponto, procuramos perceber de que forma foi original na construção do sentido ao nível das artes performativas e apoiamo-nos nos textos de Erika Fisher-Lichte. O objetivo é claro, pois pretendemos mostrar que esta nova linguagem é a fonte da sua escrita teatral e que está presente em *A última gravação de Krapp*.

Esta pesquisa permitiu-nos ainda perceber os novos campos de atuação dramática criados por Beckett que se assumem como interrogadores de convenções e comprovar o “diálogo” com a construção do sentido não só no seu tempo mas também nos dias de hoje. Interessou-nos, então, perceber de que forma é que ele iniciou um novo pensamento dramático e de que forma é que isso poderá ajudar-nos a constituir uma abordagem diferente no seguimento do conceito de “dramaturgia do silêncio”. Para esta reflexão foram importantes os estudos realizados, por exemplo, por James Knowlson, Hans-Thies Lehmann e ainda outros autores.

Por fim, constatámos que *A última gravação de Krapp* pode ser lida como uma crítica irónica de Samuel Beckett ao papel da memória e dos instrumentos de preservação e disseminação da História, transformando a peça num objeto dialético e simbólico transformável em objeto de análise e discussão cénica. Demostramos, portanto, que existe uma crítica, nas entrelinhas da peça, aos procedimentos de fixação da História e aos seus agentes.

A metodologia de trabalho seguida procurou, numa primeira parte, efetuar estudos sobre o texto literário e teatral que permitam uma análise e expansão para a construção do sentido e da multissignificação ao nível do teatro. Depois avançou-se para a análise de estratégias dramáticas, desde o pós-modernismo até ao pós-dramático, que incidam na busca do sentido e que possam agregar-se em torno do conceito de “dramaturgia do silêncio”. Por fim, procurou obter-se a perceção crítica da peça com o estudo do papel do pós-estruturalismo na definição de novas linhas de leitura que definam o facto histórico enquanto instrumento dialético e simbólico.

Já num segundo momento, procuramos proceder à análise e posterior montagem cénica a partir da dramaturgia do silêncio, recorrendo a estéticas modernistas, pós-modernistas, pós-dramáticas e performativas.

O objetivo geral deste projeto foi comprovar a existência de uma dramaturgia do silêncio na peça *A última gravação de Krapp* e verificar a sua exequibilidade numa nova encenação.

O caminho não foi fácil e o tempo para pensar e trabalhar no projeto não foram sempre os desejados, mas o resultado final está à vista e o resultado de tudo isto é a compreensão de uma nova estética dramatúrgica que nasce da linguagem de Samuel Beckett e que tem, no meio de toda esta angústia que nos vai consumindo aos poucos, o condão de nos trazer de volta para o centro de cena e para o espaço de silêncio que, afinal, é o ponto de partida para o espaço vazio da criação.

0. ANTES DE COMEÇAR: TEATRO E LITERATURA, DUAS FACES DA MESMA MOEDA

Uma das discussões mais interessantes em termos de produção de argumentos em favor de “uma coisa ou de outra coisa” no nosso estudo é o encontro com a eterna e infinita discussão acerca da relação entre literatura e teatro. Não faremos neste capítulo, que pretendemos que seja breve e mais assertivo daquilo que pensamos nós sobre o tema e sobre o nosso próprio trabalho enquanto dramaturgo e encenador, uma profunda reflexão acerca das razões que transformaram esta relação numa espécie de acerto de contas pós-marital. É nosso objetivo, unicamente, esclarecer os leitores deste trabalho acerca da nossa própria visão da relação entre estes dois termos e tornar, esperamos, a leitura numa agradável visita às nossas ideias e formas de lidar com “o problema” que advém das “coisas” que, apesar de tudo, vão mantendo contacto.

Certamente que, como reconhece José Maria Vieira Mendes (2016) e nós nos juntamos a ele,

(...) muitas das afirmações que contradigo, poderiam ter sido feitas por mim em outros tempos, o que significa que a discussão reproduz muitas vezes as que fui tendo comigo. (p.16)

Que é o mesmo que dizer que no ponto central de qualquer discussão, mesmo sobre literatura ou teatro, como é o caso, as verdades absolutas vão sendo confrontadas com o estudo e com a experiência que o dia seguinte traz a lume e que permite que o crescimento, muitas vezes através da prática artística (a cada vez mais presente *poiesis*), e a maturação das ideias se vão transformando em novas certezas ou pontos de discussão a ter em conta. Por certo que, no caso português, a mudança e a criação no ensino superior de centros de investigação artísticos e teatrais permitiu que ao debate académico de origem predominantemente literária se juntassem académicos e investigadores da prática artística, o que equilibrou a discussão e permitiu, diremos nós, uma maior justiça crítica para os que tendem a ser derogadores de regras (não direi convenções dada a flutuação destas mesmas dentro da própria literatura, criando os períodos e géneros) que, paternal e exageradamente, têm sido usadas para legitimar uns e discriminar outros.

De facto, uma das questões com que nos deparamos desde que começámos a estudar o papel de Aristóteles e da sua *Poética* (2004) na definição, e aprisionamento convencional, do teatro é de que a leitura dessa mesma obra nunca deixou de ser feita de um ponto de vista do tradutor. Esclareçamos. Aristóteles, no século IV a.C., elabora um conjunto de reflexões sobre criação artística e poética junto dos seus discípulos, não se referindo exclusivamente ao teatro, onde sublinha “o modo como se imita cada um destes objectos [homens]” (Aristóteles, 2004, p. 40), dando conta de que existem “modos” (atente-se sempre na utilização do plural) de fazer a “imitação”. Sublinhemos o facto, apesar de não ser completamente relevante, de que os registos dessas suas aulas terão sido efetuados pelos seus discípulos e não por ele próprio. Junte-se, portanto, a subjetividade (um dos “modos”) de quem faz a audição e a transcrição das palavras à interpretação posterior de outros sobre essas mesmas palavras que se faz também de forma subjetiva (outro dos “modos”) e, ironicamente, parece existir a noção de que o mesmo objeto (textual?) pode servir diferentes olhares artísticos, incluindo, afirmamos, sobre a própria *Poética*. Atentemos depois que o texto onde se faz esta clara alusão a “modos” de fazer a “imitação” fixa Aristóteles e as “suas regras” como normativos do fazer teatral até ao século XVIII. Felizmente, a este tempo, Diderot e Lessing impuseram uma nova reflexão sobre o teatro e a dramaturgia. O pensador alemão diz-nos mesmo que a sua principal intenção, nas reflexões efetuadas na célebre *Dramaturgia de Hamburgo*, é “apenas espalhar *fermenta cognitionis*, o fermento da cognição.” (Lessing, 2005, p.165), que é o mesmo que afirmar que pretende que o “seu” teatro comece a ser pensado por todos e não dominado por qualquer “sistema” que, na verdade, não quis impor. Dá Lessing, portanto, o tom para a evolução que se pretende que aconteça no teatro e, acrescentamos nós, para a evolução que se pretende que aconteça na relação entre literatura e teatro: que se pensem e não se impeçam. Mas será que a visão “aristotélica” do teatro está, nos dias de hoje, afastada da discussão entre literatura e teatro? Pensamos que não dada a pequena reflexão (principalmente por falta de atualização de programas de ensino e pela parca formação teatral dos professores) que existe sobre e com o tema.

Devemos, ainda no seguimento do que fomos afirmando atrás, parar um pouco no próprio papel que a classe artística teatral tem tido para esclarecer dúvidas ou ajudar a definir ou compreender esta mesma questão. Se estivermos atentos, a grande questão não reside no estudo apurado daquilo que cada um produz ou na compreensão da sua própria linha de pensamento. Infelizmente, e como bem afirma Vieira Mendes (2016),

Aquilo a que até aqui se assistiu foi que, dependendo da posição ou ponto de vista que se escolha, preenche-se a palavra “teatro” com as características da vontade respetiva, revestindo-as, para as tornar mais convincentes, com uma aura metafísica. (p. 65)

O “gosto pessoal” assume então a preponderância e não existe contraditório possível. Este tem sido, aliás, um dos grandes fatores de atraso e de prejuízo para a discussão e esclarecimento cabais daquilo que são a literatura ou o teatro em Portugal, pois a discussão termina sempre quando um dos polos assume o lugar de alimentador dessa mesma conversação. Na atualidade confirma-se isto mesmo quando José Maria Vieira Mendes, no texto “O teatro na literatura dramática” (2020, p. 30), afirma que “É o ‘teatro’, entidade institucional e disciplina artística, que não só legitima como garante a visibilidade do género dramático.” Isto é, a literatura dramática (ou mesmo a literatura no sentido mais lato) não é já essencial para a construção de espetáculos, mas continua a ser uma opção (a mais óbvia e a mais escolhida, atrevemo-nos a afirmar) que está fortemente ligada ao fazer teatro, nem que seja apenas como ponto de partida ou na relação com a cena ou memória dos criadores ou do público. É isto mesmo que Joseph Danan defende num interessante texto com o feliz título de “Texto ausente”. Aqui, Danan faz a exploração de um conjunto de textos, alguns deles canónicos da literatura mundial, que não sendo primeiramente pensados para teatro se transformam em motivo para espetáculos teatrais através da sua “transmutação para outros regimes de presença: alusiva, intermedial, imagética, corporal, sonora e, talvez mais ainda, mental.” (Danan, 2020, p. 18).

E é neste ponto que, na nossa opinião, o texto transmutado assegura que a literatura surja enquanto presença ausente no espetáculo teatral de forma que, seja através das influências que se pressentem ou seja através das intertextualidades que se identificam (até mesmo com ideias vertidas a partir de autores como Artaud ou Craig), não exista um completo apagamento daquilo que são as aprendizagens que se irão revelar na construção ou desconstrução do que é visível (mesmo que não seja audível). As leituras literárias, tanto do criador do espetáculo como do próprio espectador (público), trazem para o centro da compreensão um conjunto de signos que terão de ser obrigatoriamente decifrados. Eis a “moeda” e as suas duas faces.

O teatro e a literatura são, então, dada a necessária relação entre o primeiro com a letra (mesmo não visível) que é imagem da segunda, inconciliáveis e por mais que se

tente o apagamento de uma em relação à outra pensamos que tal facto apenas aumentará o grau de relação que se estabelece entre as duas.

Na realidade, talvez contagiados pelo excesso de fundamentalismos e de radicalismos que pululam por todas as áreas da sociedade e que se embrenham cada vez mais nas artes, há uma visão que em vez de criatividade e vanguarda prefere o afastamento (ou a aparência dele!) entre teatro e literatura. Pensamos que isso não se coaduna e vai mesmo na direção oposta do próprio processo de evolução e de aprendizagem que vai concentrando a atenção dos criadores na sua *poiesis* pessoal. Mas talvez isto seja assim devido à existência de um mundo que não para e ao qual pertence a cena teatral que, como afirma Daniel Tércio, “se tem transmutado numa estrutura vertiginosa” (Tércio, 2008).

1. A FORJA DE A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP

1.1. Contextualização e estética

Os anos 50 do século XX ficaram marcados pelos ecos da Segunda Guerra Mundial e (um pouco por toda a Europa) por iniciativas de reconstrução física, mas também de reinvenção e de recuperação económica de todos os países da parte ocidental. Este período ficou, de facto, conhecido como “os anos de ouro do capitalismo europeu” (Ramos dos Santos, 1979) e são claros os sinais de grande crescimento económico e de baixa taxa de desemprego. Também neste seguimento, é óbvio o absurdo em que a sociedade se envolve, quase esquecendo os anos difíceis em que se viveu e as dificuldades e crimes cometidos. Mario Vargas Llosa (2012) refere mesmo que passámos para uma “civilização do espetáculo” e justifica-o ao afirmar que

(...) não nos aborrecemos, evitamos o que perturba, preocupa e angustia, passou a ser, para sectores sociais cada vez mais amplos da cúspide à base da pirâmide social, um mandato geracional, isso a que Ortega y Gasset chamava «o espírito do nosso tempo», o deus saboroso, mimado e frívolo a que todos, sabendo-o ou não, prestamos homenagem há pelo menos meio século e a cada dia mais. (pp. 32-33)

Samuel Beckett, na antecâmara da invasão da Polónia pelas tropas da Alemanha nazi, conjugou em si duas facetas distintas, como nos conta James Knowlson (2014, p. 290). Numa primeira fase, revelou-se bem-humorado (talvez não acreditando no início de uma nova guerra) e fazia recorrentemente piadas sobre Hitler na correspondência trocada com vários amigos. Perante o avanço das tropas nazis e com os responsáveis políticos a apelarem à mobilização contra aquele inimigo, Beckett assume a defesa da vida humana e coloca-se à disposição do país. Hoje todos sabemos o papel que desempenhou na Resistência Francesa durante a Segunda Guerra Mundial (algo bem exposto na comunicação “The Irish and France: Three Centuries of Military Relations”, que foi feita em 2013 no National Museum of Ireland e que mereceu comentários em jornais da

época¹). Ele, no contacto com as barbaridades da guerra, ficou a conhecer bem a dimensão humana e a sua fragilidade, assim como a ambição desmedida e o egocentrismo que narcisicamente o homem cultivava. Desta forma não é estranho que tenha construído toda a sua reflexão literária e filosófica (existencialista?) centrando a sua atenção nessa mesma dimensão e suas projeções. Porém, ao invés da construção de um intenso imaginário metafórico e feito de reflexões muito transcendentais, ele centra a atenção no drama real, no palpável, na partitura (Martins, 2012) de sons e de silêncios, de sombras e de brilhos, que fazem com que “O vômito acre e a poia de ferro.” (Beckett, 1958) possam ter significado para além do meramente escatológico, atingindo a sublimidade do discurso poético. Curiosamente, Giorgio Strehler, conhecido encenador de feição brechtiana, acentua esta percepção real e a sua similitude analítica com Brecht ao afirmar que

(...) el abstracto Beckett, el metafísico Beckett, ha vivido concretamente alguna experiencia estremecedora, ha arriesgado su propia vida como militante de la resistencia francesa. (Monleón, 1982, p. 92)

A construção da poética no seu discurso literário tem, de facto, uma origem na percepção da realidade, e no contacto com a mesma, que o levou, como esclarece um interessante artigo de John Russell Brown (1997/1998), a repensar a sua escrita:

It was not until 1946, with the War over, that Beckett was able to revisit his homeland and birthplace for the first time in nine years, an event, on his own testimony, that had major effects on his life and his writing. (...) He also had "a vision" - that is his own word for it - which led him to see himself and his life's work in a new way. (p. 292)

Esta “visão”, tida no pós-guerra, é essencial para a estética que o autor seguirá, uma vez que Beckett viu “at this moment that he must accept and write about his own ignorance” (Brown, 1997/1998, p. 293). Ainda mais curioso é o transporte deste elemento biográfico para a peça que escolhemos trabalhar: *A última gravação de Krapp*. Como será de prever

¹ Tanto no jornal irlandês *The Irish News* (<https://www.irishtimes.com/news/beckett-s>) como no *Belfast Telegraph* (<https://www.belfasttelegraph.co.uk/entertainment/theatre-arts/samuel-beckett>) é feita menção às atividades em prol da resistência francesa que darão a Samuel Beckett a condecoração com a “Croix de Guerre” por parte do governo francês.

num escritor obsessivo pela procura da perfeição, em Beckett nada é ocasional e o facto de a bobina (a da rememoração do ano que passou até ao seu trigésimo-nono aniversário) que será escutada antes da sua última gravação² indicar aproximadamente a mesma idade que o escritor tinha em 1946 é indício da ligação importante que existe entre a sua biografia e a peça. De facto, e segundo a biografia *Damned to fame*,

During the opening weeks of 1958, while he was in a mood of very deep depression, he stayed alone at Ussy. Memories of Ethna when she was young and full of life and wit were juxtaposed with thoughts of her now, sick and dying. These memories helped to inspire the short, now famous play that he wrote fairly quickly in February 1958. (Knowlson, 2014, p. 425)

A depressão profunda em que Samuel Beckett se viu envolvido foi motivada pela morte anunciada de Ethna Maccarthy, “Beckett’s own former love” (Knowlson, 2014, p. 425). Um cancro terminal localizado na garganta reaproximou os antigos amantes e motivou uma intensa troca de cartas durante os meses de vida de Ethna, mas Beckett ficou devastado: “He was utterly devastated” (Knowlson, 2014, p. 425). Se dúvidas existissem sobre a influência que este episódio teve na escrita da peça *A última gravação de Krapp*, elas ficaram clarificadas numa das cartas enviadas a Ethna, onde ele refere que “I’ve written in English a stage monologue for Pat Magee which I think you will like if no one else.” (Knowlson, 2014, p. 426).

Não podemos, no entanto, cingir a leitura da peça a uma espécie de busca de uma constante biográfica ou de sujeição a uma identificação com o ator. Leia-se, na citação seguinte, a forma clara e analítica como James Knowlson trata este mesmo aspeto:

Krapp’s Last Tape contains many personal elements. Beckett’s walks in the hills with his father and his favourite Kerry Blue terrier lie behind the memory of the younger Krapp tramping on a hazy Croghan with the bitch, stopping to listen to the peal of the church bells. ‘At night, when I can’t sleep,’ he had written earlier to Susan Manning, ‘I do the old walks again and stand beside him again one Xmas morning in the fields near Glencullen, listening to

² Sabe-se que nas indicações que Beckett deu aos atores Martin Held, em 1969, e Jean Martin, em 1970, terá indicado que Krapp pressentia a morte nas sombras e que apareceria morto no dia seguinte (Fletcher, 2006, p. 179 e 190).

the chapel bells.’ Beckett had also experienced a parallel lack of success to Krapp’s ‘Seventeen copies sold ... to free circulating libraries beyond the seas’ with the French Murphy and had spent many an evening sitting alone at the ‘Wine-house’ or village pub ‘before the fire with closed eyes, separating the grain from the husks’. Experiences of a very different order of importance to Beckett have lost their personal, purely local significance and have been more successfully integrated into the play’s thematic structure. Even the most poignant memory of all, that of his mother’s death some eight years before, has now been absorbed into a carefully structured pattern of images of black and white, sense and spirit, that Beckett later described in terms of Manichean dualism. Personal elements cannot simply be pinned down, then, to comfortable real-life equivalences. They convey more universal feelings of yearning or loss, nostalgia or regret, aspiration or failure.³ (Knowlson, 2014, p. 427)

Como bem demonstra a teoria de criação literária de vários autores (pensamos neste caso especificamente na de Fernando Pessoa consubstanciada no poema “Autopsicografia”), a utilização de elementos biográficos ou simplesmente vividos pelo autor não obriga a uma identificação plena com a obra, pois a sua função é meramente inspiracional. Neste caso, nascem da própria vivência do autor um conjunto de elementos que vão servir como “universal feelings” que, mais do que reduzir a obra ao sujeito inicial, nos transportam para uma dimensão universal e que permitem leituras perceptíveis em todos os continentes. Uma espécie de identificação generalizada que só as grandes obras permitem e que, no caso desta peça, é claramente visível.

Desde a sua estreia que muitos críticos veem esta peça como a “opus magnum” teatral de Beckett. Em 1960, no já centenário jornal norte-americano “New Republic”, Robert Brunstein fazia a crítica à primeira encenação americana de *A última gravação de Krapp* e dizia:

Krapp’s Last Tape is Samuel Beckett’s latest, and very possibly his best, dramatic poem about the old age of the world. Still obsessed with the alienation, vacuity, and decay of life upon a planet devoid of God and hope, Beckett is finally able to sound those chords of compassion which have always vibrated

³ Sublinhado nosso.

quietly in his other work. Yet, what really strikes me as new is the extraordinary economy of the writing, the absolute flawlessness of the form. (Graver & Federman, 2005, p. 213)

De facto, a concisão com que a peça foi urdida não permitiu a Beckett falhas ou devaneios, tendo-lhe exigido um rigor e uma precisão de escolhas (tanto textuais como cénicas) que, talvez, nunca ele próprio tenha experimentado em peças anteriores.

Fletcher (2006) faz a mais entusiasmada apreciação de *A Última Gravação de Krapp*, considerando mesmo que é com esta peça que Beckett consegue o avanço determinante na sua obra, pela capacidade de revolucionar o que se pensava ser impossível. De facto, Fletcher consegue dar-nos um vislumbre daquilo que é a capacidade superior de inovação teatral através da relação do potencial tecnológico com o campo performativo (destacamos que a evolução tecnológica no teatro estava, principalmente, focada nos aspetos técnicos de luz e som, não na abordagem do texto). Este potencial que referimos surge, em Beckett, como elemento transgressor das bases gélidas do monólogo, até então convencionadas e nunca colocadas em causa.

The breakthrough came with *Krapp's Last Tape*, perhaps his most perfect theatre piece. In this play a single character is doubled, then trebled, by the use of a timely mechanical invention, the magnetic tape recorder (...). Perfect dramatic form, beautifully crafted, and totally convincing in its effortless modernity: that is what strikes us now about *Krapp's Last Tape*.

(...) It is perhaps still too early to say, of course; but it *is* clear that Beckett has done as much as any dramatist in the twentieth century to extend and modify the resources of the stage, to adapt its millennial arts to the expression of the concerns and anxieties of the present age. (...) so Beckett has found the means of setting out the metaphysical doubts that torment us now in forms that, like all radical innovations, surprise at first and then in a short space of time begin to seem natural and inevitable. (Fletcher, 2006, pp. 16-17)

Glenn Hughes, num interessante estudo realizado em pleno século XXI e com o mesmo tom de Fletcher, demonstra de forma consistente as razões que levaram a que a peça *A Última Gravação de Krapp* (1958) tenha merecido e seja considerada por muitos

críticos como a mais perfeita obra para teatro de Beckett. No seu longo artigo de 2017, Glenn Hughes aponta a perfeição ao nível da organização e da inovação dramática, que se centra entre o aspeto antigo (a ideia de um monólogo quase estático) e o carácter fragmentário (que será marca da dramaturgia pós-dramática), e a opção por ali desenvolver de forma objetiva, ao mesmo tempo que poética, temas que facilmente cairiam no grotesco ou no ridículo. Nesta peça de Beckett são elevados, no entanto, de forma extremamente natural através da solidão humana que carregam para o pensamento mais sublime. Como o consegue? Através da simplicidade rica da linguagem do dramaturgo.

Ana Tamen (2015) consegue transmitir-nos um bom resumo desta simplicidade rica do autor, ao sublinhar que essa linguagem

(...) da teatralidade (...) expressa sobretudo no depuramento e no minimalismo de uma linguagem também trivial, que porém aludia a toda a profundidade do Ser, como se a trivialidade se tivesse tornado um veículo privilegiado da metafísica (...) (p. 104)

Ao longo das várias leituras que efetuámos, percebemos que não estamos perante uma peça que apela ao romantismo da ação, ao feito heroico que poderá descambar numa morte por amor ou num suicídio que justifique o sofrimento que a personagem enfrenta. Existe, sim, em Krapp, e no conjunto da obra de Beckett, uma recusa do desespero que impele ao suicídio. Por outro lado, há a noção, e a intenção, de percorrer sempre os trilhos da angústia humana perante o absurdo da vida e a incerteza que a própria realidade apresenta (Hughes, 2017, p. 22).

É, podemos afirmá-lo, uma das chaves para a compreensão da peça que trabalhamos, e para a restante obra de Beckett, a noção de que ele escreve com a perfeita noção daquele que seria o sofrimento real das suas personagens, ou seja, ele escreve com a perfeita noção daquilo de que é feito o homem enquanto ser pertencente a um universo no qual está aprisionado e sem qualquer hipótese de sair.

Para além disso, e não escondendo o que nos diz Patrice Pavis acerca do Absurdo no teatro (2019, pp. 17-18), podemos defender que esta peça é exemplar ao nível da sua dramaturgia do silêncio (conceito que defendemos como enunciador da estética seguida por Beckett ao longo da sua vida literária, mais do que qualquer ligação ao Absurdo). Pensamos que na escrita dramatúrgica de Krapp não existe uma linearidade evidente na

definição de uma intriga ou da própria personagem, que é “retalhada” e dada ao espectador/ leitor de forma fragmentária. Tudo existe e se mantém no que não é dito ou mostrado pelo ator, criando um conjunto de significações que obrigam a uma aproximação à “Dramaturgia do espectador” de que nos fala Pavis (2014). Estamos, então, no campo do silêncio. O silêncio é a base onde se revela algum absurdo (“princípio estrutural para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem [repare-se nas vozes diferenciadas que fazem parte da personagem e que são tão diferentes] e a ausência da imagem harmoniosa da humanidade”⁴ (Pavis, 2019)), mas onde se revela, essencialmente, o agônico da velhice pelas escolhas do passado.

1.2. Análise dramática

A peça *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, traz-nos uma personagem com um conjunto de características muito específicas em cada um dos seus registos. Lembremo-nos que estamos perante uma peça onde assistimos ao aparecimento em cena dos múltiplos que constituem a vida de um sujeito, que é o mesmo que dizer que somos confrontados, no seguimento do conceito de duração de Bergson (2005), com a sua transformação. Isto é, percebemos que na análise geral da personagem existe uma profunda reação de crítica a cada eu (do Krapp mais velho em relação ao Krapp da gravação dos 39 anos e deste em relação ao que terá cerca de 27 anos).

Ao observarmos Krapp de 39 anos quando critica o comportamento enamorado do Krapp com 27 anos ou mesmo o universo de sonhos e de sentimentos que este último tem em relação à vida real, percebemos a diferença de pensamentos. Também verificamos essa crítica (diferente, claro!) do Krapp de cerca de 70 anos em relação ao Krapp de 39, quando o mais velho se apercebe do ser sem sentimentos e narcisista que foi na altura da “visão”.

Esta relação do “personagem presente” do momento da gravação em relação à voz que ouve é fundamental para a evolução da peça e para a compreensão inteira da personagem, pois demonstra (algo que vai ter influência no pensamento do próprio encenador ao querer mostrar a peça) que o homem/ o espectador tem de ter consciência da sua própria evolução e da importância ou não das escolhas que faz. É, de forma sublime e quase impercetível, um diálogo (que na nossa adaptação para *Eu! Krapp...* destacamos)

⁴ Tradução nossa destas passagens.

que se cria entre a bobina e Krapp, entre os fragmentos de significação que se tocam e que se transformam em leituras claras (ou metafísicas?) sobre a própria decadência que provocamos em nós. Percebemos, com esta análise contínua da personagem, que Krapp, ao longo da sua vida, fez escolhas que falharam e que o deixaram só e angustiado (recusou as mulheres - só quis usá-las para retirar prazer sexual -, recusou o amor e recusou a vida familiar – como fica patente no desejo de morte da própria mãe). Por tudo isto, uma das linhas mestras da ação é o equilíbrio a conseguir neste “diálogo múltiplo” da personagem consigo próprio através das memórias físicas e das mecânicas (o magnetofone e as bobinas).

Uma segunda linha mestra da peça está no encadeamento de silêncios e de sombras, nesse jogo sonoro e visual que se estabelece desde o início e que para além de ser importante para a “imagem” da peça também o é para o(s) sentido(s) que se querem transmitir. De facto, o jogo entre escuridão e luz é uma marca do texto de Beckett para acentuar a separação entre o desejo e a racionalidade (note-se que a banana é comida na sombra, assim como o beber também ocorre em parte incerta): a parte iluminada é o caminho que ele escolheu e onde se senta (a mesa – de trabalho?); e a parte escura, aquela que pretende manter incógnita, a dos vícios e dos desejos reprimidos. Note-se que as bobinas gravadas não estão localizadas num armário visível ao público, mas sim num compartimento escuro, escondido, onde é impossível perceber algo, para além de estarem todas dentro de caixas que as isolam ainda mais. Há esta hipérbole constante de diferenciação entre o som e o silêncio, entre o respirar e o suspirar e o beber e zangar-se. Krapp usa os sons para falar de forma clara, para demonstrar toda a vivência interior que o sufoca.

Por fim, como terceira linha mestra está o magnetofone. Parecerá estranha a alusão, mas o magnetofone centra a atenção independentemente da personagem, transformando-se numa outra personagem existente na peça. Passamos a explicar melhor. Numa época de desenvolvimentos tecnológicos, de apogeu dos meios cinematográficos e de formas de comunicação (seja o telefone, a rádio ou a televisão), a história passa a estar contida nesses elementos de difusão global, transformando a verdade de tudo naquilo que é dito, mostrado ou fixado através desses meios. Krapp, no entanto, demonstra que as suas gravações (a história fixada da sua vida) não passam de erros, de momentos mal escolhidos e mal pensados, que levaram à angústia existencial em que vive “no futuro” (Beckett, 1958). Há, de certa forma, com o magnetofone e as suas gravações uma tentativa de demonstração da fuga para a cristalização de um instante artificial que

não é, na verdade, a verdadeira essência, o verdadeiro eu - a tal duração de Bergson de que falávamos acima. Dá-se, portanto, um paralelismo crítico (e consciente da parte de Beckett) entre toda a manipulação da história universal e a própria história pessoal, sendo que no caso de Krapp será ele próprio a “desmontar” a sua própria história.

1.3. Análise da personagem

Krapp é, portanto, na visão criativa de Beckett um homem velho⁵, desiludido com a vida e com as opções que tomou enquanto jovem e que o trouxeram para uma angústia existencial muito evidente. Ele vive “no futuro” (Beckett, 1958), sem haver uma data concreta ou definida, pois isso pouco interessa. Sobrevive no seu tempo agarrado ao tempo passado, guardado na memória que falha ou nas bobinas de que pouco se recorda já ter gravado, querendo muito vivenciar aqueles momentos que poderiam ter alterado o rumo da sua vida e tê-lo, talvez, levado à realização pessoal. Porém, fez a escolha de seguir a carreira de escritor (bem marcada na *Última Gravação de Krapp* pela referência às “dezassete cópias vendidas para bibliotecas itinerantes de além-mar”), centrado e concentrado numa vida intelectual que o afastou de qualquer tipo de vivência amorosa e de realização familiar. Este desígnio arrasta-o para o fracasso e uma vida à espera da morte, que surgirá, acreditamos, pouco depois deste último dia de gravação. Ele é, portanto, nessa “noite, no futuro” uma espécie de “cadáver adiado” - como aquele de que nos fala Fernando Pessoa (1933) na *Mensagem* -, mas que “não procria”.

Assumimos desde logo que as circunstâncias dadas que rodeiam Krapp são a vida triste que tem, no meio da solidão e do abandono, dependente do álcool e do recurso a prostitutas de forma a fazer esquecer a falta do amor e da vida íntima que recusou ao afastar a hipótese de um casamento. Para além disso, vive imerso em nada, num vazio

⁵ Há a referência na tradução de Francisco Luís Parreira à idade de 69 anos, sendo esta idade comum a vária da bibliografia que consultámos. Porém, não pensamos que ele tenha mesmo 69 anos devido à ausência de referências exatas a essa idade. O foco de Beckett está na linguagem e nas incertezas que ela própria provoca. Dessa forma, durante a gravação dos 39 anos ouvimos a referência à audição de gravações que “devem ser de há dez ou doze anos” (Beckett, 1958). Beckett, propositadamente, lança a questão da incerteza para cima de qualquer referência imprecisa a datações ou marcas temporais. Assim, entendemos que, quando Krapp refere que esteve a “ouvir o estúpido cretino por quem me tomava há trinta anos”, a indicação dos “trinta anos” não conjuga em si precisão e pode ser linguisticamente arredondada para facilitar a comunicação – sabemos que a preguiça linguística é uma característica de todos os idiomas e de todos os falantes -, nada havendo que impossibilite que fossem vinte e oito ou mesmo trinta e dois anos.

que é preenchido pela falta de objetivos futuros e pela existência teimosa em olhar para o que perdeu no passado.

De certa forma, Krapp (a personagem) está num instante em que se relaciona sempre com o “e se?”. Daí que o “«se» mágico” sugerido por Stanislávski para a construção da personagem por parte do ator está no centro da própria personagem, pois Krapp velho vive numa circunstância em que se interroga continuamente sobre os “ses” que poderiam ter alterado a sua vida.

Este “«se» mágico” estará constantemente relacionado com todas as ações físicas que a personagem sugere ao ator para a construção da personagem e da própria vivência interior da personagem, pois a personagem é, em si mesma, a imagem desta agitação questionadora sobre a própria vida (há existencialismo, metafísica, poética dentro da personagem, consubstanciada numa linguagem imediata e dura), como notamos no discurso cortado por pausas, por lembranças quase desligadas, por fragmentos de tempos passados que vão surgindo e vão criando uma imagem difusa de uma vida. Por outro lado, o Krapp dos 39 anos é bem mais simples de entender ao nível da sua construção, pois apresenta-se como alguém que não tem dúvidas sobre o caminho a seguir (abandonar tudo em nome da “opus magnum”). Para a construção dessa voz arrogante, cheia de certezas, parece não existir um “e se as coisas correm mal?”. Existe sim o “«se» mágico” que o conduz a escolher apenas o caminho do sucesso e das relações transitórias, rápidas, fugazes. Um alimentar das necessidades físicas de relacionamento sexual e vida boémia.

Temos, portanto, objetivos interiores bem distintos. Krapp com 39 anos quer ter sucesso à força, quer abandonar toda e qualquer distração que possa surgir na sua vida, quer ser reconhecido e admirado por todos e todas, quer alimentar-se sexualmente e desligar-se imediatamente do objeto sexual. Já Krapp mais velho quer matar aquele seu passado de arrogância e de vida solitária, quer aqueles olhos que não lhe saem da memória: os de Bianca (?), os da “rapariga com um casaco verde coçado na plataforma de uma gare ferroviária?” (Beckett, 1958). Quer viver/reviver os dias felizes, quer voltar atrás no tempo. E o super-objetivo que Krapp velho persegue é mesmo o querer voltar a viver esses dias felizes, como bem vemos nas movimentações (a busca incessante pelo momento certo da fita, as pausas da fita, as repetições de diferentes passagens) que são convocadas ao longo da peça.

Daí a importância das ações exteriores e das ações interiores na relação que é estabelecida com o espaço cénico e com a projeção de espaços vivenciais (com a recorrência às circunstâncias dadas de um passado) ao longo desta peça. Realmente, na

relação de Krapp com a voz da bobina há todo um conjunto de vivências interiores que não devem nem podem por parte do ator recorrer à autoconsciência, pois esta limita essa mesma ação. Essas ações interiores, de conflito com o pensamento e formas de agir anteriores ao tempo presente por parte da personagem, são experienciadas e vividas sem pensar “se estão bem” ou “se estão de acordo com”. São vividas, pois refletem-se posteriormente nas ações exteriores, seja na relação de Krapp com os objetos, com o cenário ou com a voz que emana do gravador.

Reconhecemos a existência de um universo de sequências dentro desta peça. Por um lado, aquelas que dizem respeito à relação física entre Krapp e o espaço, que vão desde o “simples” olhar (angustiado) para o vazio (da sua própria vida) até ao demonstrar (com volúpia e intensidade) de vícios. Depois temos a procura vertiginosa, por vezes violenta, por “aquela” bobina específica e o prazer que o encontrar dela lhe dão. Durante a audição, Krapp mostra vontade em ouvir de forma clara e temos as suas reações desgostosas ao assumir do narcisismo e da vida solitária que Krapp de 39 anos defende. Temos também as reações contemplativas às referências e aos silêncios que a vida do Krapp de 39 anos possuía. A sequência de alguma concordância, e de algum riso, entre Krapp e a sua voz da bobina quando riem do jovem sonhador que ele (eles?) próprio era com vinte e sete anos. Porém, a sequência mais intensa surge depois: por um lado temos a descrição dos dias em que a mãe morre (num misto de trágico e cómico); e do outro temos a “visão”, a decisão de abandonar de vez qualquer ideia de realização amorosa e familiar em nome do seu futuro. No final desta sequência, marcada por uma intensidade sexual e sensual que é partilhada por ambos os Krapp, surge a última sequência: a afirmação da mentira. Krapp com trinta e nove anos assume, para evitar cair nesse “erro”, que já não vai a tempo de ser feliz com o amor.

Por outro lado, no monólogo de Krapp mais velho, as sequências são também fragmentárias e diversas. Vê-se a recriminação da atitude da voz da bobina seguida do olhar apaixonado (“os olhos que ela tinha”) em direção ao passado. Este olhar em direção ao passado é depois interrompido pela constatação da incerteza e da falta de lógica de gravar algo sobre este último ano. Segue-se a referência aos vícios e à vida sem sentido. Após este momento, segue-se a alusão à bobina como elemento de prazer, quase equivalente à masturbação. Segue-se a constatação do fracasso literário e o abandono a que está votado no meio de sonhos irrealizáveis. Segue-se a demonstração da fraqueza com as lágrimas provocadas pela leitura do romance *Effi Briest*, de Theodor Fontane, ou de algumas cartas de uma antiga paixão. Esta sequência mais emotiva dá, imediatamente,

lugar ao encontro quase falhado com a prostituta Fanny, revelando duas sequências que mostram a possibilidade do amor e a forma como o comportamento animal supera o mais amoroso. Há espaço para uma sequência de busca de redenção, na alusão à religião através do Hino Luterano “Now the day is over”, que é cantado com voz de barítono enfraquecida pelo tempo e quase interrompida pela tosse. Esta sequência de aproximação ao divino, como espaço de salvação, é quebrada por um efeito cômico: Krapp refere que adormeceu e caiu do banco onde se sentava na igreja. E a sequência final que, quase convocando as últimas imagens que veremos antes da morte, sugere o regresso ao início de tudo, à vida miserável, mas feliz, na sua aldeia e com a sua família.

2. DA PALAVRA AO SENTIDO

2.1. O conceito de “literalidade”

A ruptura imposta pelos modernistas e a avalanche de provocações à ordem instituída que as vanguardas trouxeram para o “campo de batalha” das artes foram essenciais para que também no teatro se desse início a um movimento de renovação. De facto, a crise do teatro no início do século XX é evidente e as primeiras razões apontadas para essa crise são comumente identificadas como estando no “público”. Artaud, nos seus textos, confirma essa acusação e refere que a mira aponta para a receção de textos teatrais por esse mesmo público, que é também o principal financiador do espetáculo teatral. Porém, Artaud não concorda com o que é referido e tende a movimentar essa mesma tónica para a qualidade das representações que, segundo ele, é cada vez menor. A este nível, Antonin Artaud posiciona-se, através de um olhar duro e sério, para a análise daquilo que foi feito com o teatro e que tem limitado a linguagem teatral no início do século. É, portanto, contra “um teatro cujo desafio estético era representar o real” que “o princípio de literalidade afirma a presença, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro.” (Sarrazac, 2013, p. 82).

Desta forma inicia-se o rompimento com o, apelidado por Brecht, teatro aristotélico. Artaud “propõe romper com o princípio de analogia que, da mimese aristotélica ao realismo do século XIX, regia a representação teatral” (Sarrazac, 2013, p. 82). É o mesmo Artaud que, numa interessante reflexão para a compreensão deste princípio da literalidade, nos diz que

We want to revive certain images, but images that are evident and tangible, images that are not tainted with an eternal disillusionment. We are creating a theater not in order to put on plays but so that all that is obscure, hidden, and unrevealed in the mind will be manifested in a kind of material, objective projection. We do not seek, as has been done before, as has always been characteristic of the theater, to give the illusion of what is not, but on the contrary, to present to the eye certain tableaux, certain indestructible, undeniable images that will speak directly to the mind. The objects, the props, even the scenery which will appear on the stage will have to be understood in an

immediate sense, without transposition; they will have to be taken not for what they represent but for what they really are⁶. *Mise en scene* properly speaking, the movements of the actors, must be regarded solely as the visible signs of an invisible or secret language. There will not be a single theatrical gesture that will not carry behind it all the fatality of life and the mysterious encounters of dreams. Whatever in life has a prophetic, divinatory meaning, whatever corresponds to a presentiment or proceeds from a fertile error of the mind, will sooner or later appear upon our stage. (Artaud, 1976, p. 160)

É a defesa do que acontece e é lido pelo espectador que está em causa e que revoluciona o até então representado. A simbologia é trocada pelos objetos concretos e libertados de significação, num claro apelo ao silêncio que a cena deverá emanar. Eles devem ser funcionais no palco para permitir que seja toda a teatralidade do ator que carrega a linguagem a ser interpretada pelo espectador. A peça de teatro origina uma oscilação entre o realismo da cena e o “Estar-aí” (Sarrazac, 2013), ou seja, há uma relação direta entre o público e o que acontece em cena, sem ilusões.

A ideia geral da literalidade surge então como atraente a críticos como Barthes e Dort, e o princípio da literalidade assume como finalidade a afirmação da presença e materialidade do teatro (Sarrazac, 2013). Exemplo disso é a definição daquilo a que se chama o “objeto literal”. A função dramaturgica deste objeto é estar presente, sem qualquer significado simbólico ou leitura metafórica, isolando-se assim todo o peso de sentido que pudesse transportar para a cena. Destaca-se assim o jogo teatral ao invés do jogo simbólico, enquanto se seguem as premissas preconizadas por Artaud.

Brecht surge então como o grande autor capaz de revolucionar o presente da representação, principalmente devido ao facto de a dramaturgia brechtiana integrar não só a literalidade mas também as dimensões históricas, sociais e políticas. A dramaturgia brechtiana apela à reflexão necessária para o encontro dos sentidos dos textos que a literalidade do texto permite. Poderemos, no entanto, perguntar se a construção dos textos e o despojamento de símbolos não está, apenas, a esconder algum tipo de sentido implícito que Brecht procura trazer para os seus textos, nomeadamente ao nível da construção política, moral e ética das suas peças. Porém, Brecht não obriga a uma leitura de aceitação daquilo que se mostra, apelando, como sabemos, a uma partilha reflexiva.

⁶ Sublinhado nosso.

Percebemos, portanto, que a literalidade funciona como um efeito de distanciamento em que os objetos cénicos não são mais do que aquilo que são, livres de símbolos ou de mensagens subliminares, potenciando a apreensão de sentidos, locais e fragmentários, na materialidade da cena (Sarrazac, 2013).

Entendemos, a partir desta leitura, que a literalidade - a pura presença teatral - permite ver um objeto a partir da sua própria fragmentação ou da sua opacidade completa e decifrá-lo com a clara noção de nunca se conseguir uma completa decifração, transformando e ampliando assim o potencial de sentido que a peça ou objeto permitem. Dá-se a intensificação daquilo que é a matéria teatral e permite-se ao espectador o confronto não com respostas mas com interrogações acerca daquilo que acontece no palco, deixando que ele participe de forma plena na construção da sua leitura e não o forçando a seguir apenas o que queremos que siga.

A questão que se colocará mais tarde com a teatralidade e com os excessos da literalidade, principalmente a partir da ascensão dos eventos performativos, é se não se está a construir algo que não permite obter qualquer sentido. Mas essa é outra questão que não abordaremos aqui.

2.2. A construção do sentido performativo

O espaço criativo de Beckett também propiciará o encontro entre pensamentos díspares e ele fará uma análise e confrontará a sua obra com as estéticas contemporâneas à sua escrita. Daí ser importante perceber melhor o que se passava no mundo das artes ao redor de Beckett.

Nesta confluência de artes, Fischer-Lichte (2019) destaca como figuras preponderantes nesta viragem performativa a influência que o coletivo Fluxus (onde predominavam as figuras de Joseph Beuys e de Wolf Vostell). Este coletivo foi fundado em 1960 e agregou desde o seu início um conjunto de artistas visuais e de músicos de múltiplas proveniências. O seu fundador, Maciunas, dizia que o seu propósito era “promote a revolutionary flood and tide in art, promote living art, anti-art” (Tate, s.d.). Também dessa época é destacado o trabalho de Hermann Nitsch pertencente ao coletivo Accionistas Vienenses, que concebeu uma ação que envolvia o “sacrifício e o esquartejar de um cordeiro” (Fischer-Lichte, 2019) em comunhão entre atores e espectadores (envolvendo-se fisicamente estes nas múltiplas ações).

No domínio da música a construção de sentido performativo também foi marcante. Em busca de uma nova linguagem (e ação, dizemos nós) musical, destacou-se a figura de John Cage na década de 50. Deste autor, destaque-se a peça *4'33''*, uma música/peça silenciosa que durava exatamente quatro minutos e trinta e três segundos e que chocou pela ausência de notas, trazendo para o palco do auditório um confronto com uma estética do silêncio desconhecida para o mundo incansável da construção sonora. Era já uma aproximação à Dramaturgia do Silêncio de que aqui falaremos e que procuraremos definir. Ainda no campo musical, e nesta perseguição do sentido performativo, convém destacar a figura de Karlheinz Stockhausen, no campo da chamada “música cênica”, de Dieter Schnebel, na “música visual”, e de Mauricio Kagel, no “teatro instrumental”. Em todos eles há uma clara fusão de áreas artísticas (uma clara tentativa de conjugar em si a obra de arte total), atingindo-se através desta experimentação no campo da música a construção de uma nova linguagem que contém propósitos de integração com outras. Poderemos ouvir/ver bem este elemento de fusão na composição *Tierkreis*, de Stockhausen, onde através da música se constroem imensos cenários “visuais” relacionados com o zodíaco. Também Dieter Schnebel, através da experimentação vocal, se localiza no campo de confluência de múltiplas áreas artísticas, originando uma significação “fonética” ou “sonora”. Já Mauricio Kagel associa imagem, música e gesto de forma a criar uma significação “musical” teatral e muito inusitada, rompendo com a “norma” (como podemos observar em “Antítese”).

No campo da literatura, e numa fase mais tardia (anos 80 e 90), é fixada a atenção em momentos de leituras públicas que rompem a norma e têm associadas outras disciplinas. Relata-se então a leitura efetuada por Günter Grass, prémio Nobel da literatura em 1999, da obra *Der Butt* sendo acompanhado por um baterista (algo chocante para os apreciadores de literatura que teriam preferido um violino ou um instrumento mais sereno). Ou a leitura do coletivo Angelus Novus da *Ilíada*, de Homero, durante 22 horas. Dá-se, no campo da literatura a recção e a tentativa de impor o texto como centro da performance.

Ainda nos anos 60, a importância da palavra é também motivo de “revolução” no teatro. Ou seja, Peter Handke pretende uma redefinição do papel do ator e do espectador no seio do teatro, procurando uma “saída” do campo da ilusão como até então era conhecida para uma nova relação que (o próprio o reconhecerá em entrevista) retire o texto da dramaturgia até então conhecida. Peter Handke é um dramaturgo anticonvencional (mostra-o a peça *Insulto ao Público*, de 1966) e tenta centrar a atenção

do espectador na análise rigorosa das palavras e do discurso. Recebeu o prémio Nobel da Literatura em 2019.

Ainda nos anos 60, surgem dois grupos que estão ligados a performances e que procuram uma nova relação entre espectador e atores. O *Living Theater*, de Julian Beck e de Judith Malina, imbuído pela ideia de revolução social, provocava no espectador o desejo de entrar em cena, em ser parte da peça, promovendo uma espécie de rebelião que pretendia ser extensível à sociedade em geral. São conhecidas e reconhecidas as suas encenações pela utilização minimalista e quase totalmente centrada no ator dos objetos cénicos (por exemplo, o trono de Creonte em *Antígona*) e dos figurinos resolvidos com roupas do dia-a-dia. O *Performance Group* surgiu em 1968 a partir de um workshop conduzido por Richard Schechner em 1967 e trouxe para a cena, principalmente com “*Dionysus in 69*”, um conjunto alargado de transgressões, nomeadamente a existência de espectadores no centro da cena e o assumir da nudez.

Propositadamente, e ao contrário de Fischer-Lichte, deixámos Marina Abramovic para o final da reflexão. Em 1975, com *Lips of Thomas*, ela coloca no campo performativo um misto de artes visuais/ plásticas e de ritualidade que abre espaço a um universo de significações por vezes violentas. Há, com Abramovic, um regresso à ritualização visual que, como é referido por Fischer-Lichte, se aproxima de ritos religiosos. Existe em Marina Abramovic um atrativo muito singular e que, penso, serviu para o seu estabelecer no centro das artes performativas: o silêncio que rodeia cada uma das suas performances.

Como podemos notar, a vi(r)agem performativa não é uma linha bem definida que, sequencialmente, dê lugar a uma lógica de construção. Apercebemo-nos que depende da intersecção de várias áreas artísticas que procuram a experimentação ou, tal como os modernistas no início do mesmo século, a marcação de um espaço de significação que seja originado através do choque provocado pela diferença. E no teatro de Beckett?

2.3. A literalidade em Beckett

A revolução literária protagonizada por Beckett ao nível do teatro, principalmente por altura dos anos 50, é algo que devemos assumir como essencial para a própria evolução do teatro e para uma nova relação entre o campo da teatralidade e do texto, para além de uma renovação linguística até então não experimentada. De facto, o teatro de

Beckett provocou ondas de choque um pouco por todo o mundo, tanto literário como político.

Antes de nos debruçarmos atentamente sobre o conceito de literalidade em Beckett, reparemos nas palavras de um censor português da Inspeção de Espectáculos, o braço armado de lápis azul atento à produção artística portuguesa nos anos 50, sobre a peça “À espera de Godot”, então com tradução de Ricardo Alberty:

Trata-se duma peça a que bem se pode aplicar o rótulo de “surrealista”. De duvidoso valor literário, aparentemente mal traduzida, sem visível finalidade moral, parece nada ter que a recomende.

Frequentemente aparecem expressões obscenas que só não se suprimem porque se prefere votar pela reprovação, entendendo-se que assim se defende o público português dum género de teatro pseudocultural que, em nossa opinião, não deve merecer a condescendência da Comissão. (Secretariado Nacional de Informação, 1958)

Não merecendo, obviamente, qualquer tipo de atenção devido à qualidade da escrita ou à reflexão crítica, este pequeno esgar de autoritarismo do Estado Novo (que felizmente não surtiu efeito e a peça pôde ser produzida) revela bem a dificuldade de compreensão da revolução que Beckett trouxe para o mundo das letras. Curiosamente, e também nos anos 50, Ruben A, talvez o mais revolucionário escritor português ao nível da prosa, foi também vítima da sua capacidade de inovação linguística. Diz-nos Paulo Rodrigues Ferreira o seguinte:

Em Novembro de 1950, depois da leitura de *Páginas II*, Salazar desconsiderou o estilo de pendor surrealista do autor, tendo comentado com o seu ministro da Educação, Fernando Andrade Pires de Lima, que alguém que não sabia escrever em bom português não poderia representar Portugal nem ensinar a língua, sugerindo o seu afastamento das funções que exercia em Inglaterra. (Ferreira, s.d.)

Estamos, portanto, na época das incompreensões, das diferentes velocidades do entendimento, da necessária abertura de horizontes para ver as vanguardas, da mudança que Beckett abraçou e que, obviamente, lhe provocou alguns dissabores.

Vejamos que tanto Barthes como Dort não consideram que a revolução ao nível das palavras que Beckett empreende pertença ao mesmo nível da literalidade que conseguem identificar em Brecht e que consideram como um efeito de estranhamento. De facto, olham para os textos de Beckett e consideram-nos como pertencentes ao “teatro metafísico” e à “vanguarda burguesa” (Sarrazac, 2013). Sarrazac defende que a posição deles se deve ao facto de olharem para o teatro de Beckett de um ponto de vista idealista e puramente literário. Pensamos que Barthes, nesta fase, está ainda imerso na ideia de equilíbrio entre escritor e sociedade, na ideia de que tudo tem de estar de acordo e que o escritor é expressão dessa mesma sociedade (1984, p. 33). Porém, o mesmo Barthes compreende que há uma revolução ao nível do modernismo que irá abalar as próprias bases da relação entre escrita e fala, entre significante e o referente. Dá-se a criação de uma “escrita branca, livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa da linguagem (Barthes, 1984, p.63).

Beckett procura uma nova linguagem, onde consiga aproximar-se do sentido no nada e de aceder à abstração literária. Para isso, ele precisa de abrir espaço para a utilização das palavras em situações novas, onde essas mesmas palavras percam o sentido que possuíam anteriormente, ou seja, de forma a aceder à autonomia literária (Casanova, 2006). Sabemos que Beckett desde cedo se destacou na procura de novos caminhos para a literatura, com especial enfoque na do seu próprio país. Esse processo de escape à sua própria tradição literária é bem explorado por Pascale Casanova (2002) e está substanciado na seguinte passagem:

A invenção por Beckett da autonomia literária mais absoluta é ainda o produto paradoxal da história literária irlandesa, o grau mais elevado da subversão e da emancipação literárias que só se pode perceber e compreender a partir da totalidade da história do espaço literário irlandês. (p. 384)

No entanto, Beckett pretende que a revolução que empreende seja feita nos mesmos moldes em que foram feitas as revoluções no campo da pintura ou da música, onde a dissolução imagética seja uma realidade e um potenciador de novos caminhos de significação. A identificação da “palavra” como o grande elemento a ser burilado de novo

por Beckett, de forma a fugir à “apoteose da palavra” que o próprio identifica em Joyce (Casanova, 2006).

Ele vai procurar, portanto, a literalidade das palavras, o seu despojamento de paramentos ou de metáforas, a renúncia às assunções literárias até então sempre presentes e impeditivas de leituras não marcadas, limpas. José Maria Vieira Mendes (2016) diz-nos que o “drama da peça de Beckett (...) é o dilema da incompreensão provocado por um excesso de significado das palavras” (p. 92). Assim sendo, a procura pela literalidade é uma luta contra esse excesso e uma tentativa de trazer o sentido para o momento da enunciação, de forma que as palavras signifiquem apenas o que significam em cena e não sejam determinadas por qualquer contexto exterior a essa existência no palco. Como é óbvio, esta busca pela literalidade por parte de Beckett implicará de seguida a entrada na equação de um novo tipo de espectador ou um novo conceito para esse mesmo espectador. O conceito de literalidade defendido por Beckett exige que seja o espectador a dar significado às palavras que surgem em cena e que são conjugadas naquele momento de enunciação. As leituras e as construções de sentido ficam então dependentes daquilo que o palco possui e dá a conhecer através de personagens que lembram ao público que nesse mesmo palco estão atores que representam.

Como lembra Pascale Casanova (2006), Beckett dá-nos a conhecer

The persistence of a conception of thought and creations so contrary the whole enchanted representation of creative and artistic activity that it is almost self-destructive of it, is also an act of supreme courage by an artist exhibiting not the end of art, but his wish to put an end to habitual artistic illusion and belief. The refusal of a spiritual transcendence in favour of objectively describable material functions explains how Beckett could see in the images produced by Van Velde an 'incredible objectivity'. (p. 91)

E esta tentativa de dar a conhecer o fim, numa espécie de autodestruição significativa, da representação encantada da atividade artística e criativa através da necessária observação objetiva, é também a forma como Beckett se destaca na visão pós-modernista em que ele, a partir dos anos 50, se torna exemplo máximo e principal fonte de origem de elementos de construção estética.

3. KRAPP E A SÁTIRA HISTÓRICA

3.1. O pós-estruturalismo e a dialética histórica

Não se pense, no entanto, que só a arte e os seus movimentos estéticos é que estão agitados neste período do pós-guerra. Essa grande agitação no campo das artes e, mais especificamente, no campo teatral, junta-se ao de vários movimentos filosóficos que se transmutam em movimentos interdisciplinares que começam a olhar para o seu tempo de um ponto de vista menos individualista. Neste caso, o pós-estruturalismo, que surge numa espécie de superação do estruturalismo, aborda e conjuga diálogos interdisciplinares entre a literatura e outras artes e ciências.

Neste seguimento, e ao nível dos estudos da linguagem, o pós-estruturalismo vai marcar um avanço significativo nos estudos linguísticos e literários com grande influência no campo teatral: o significante e o significado separam-se. O que isto quer dizer é que a um significante não corresponderá apenas um significado ou que um significado não representa apenas um significante, deixando a significação direta de estar sempre presente. Desta forma, percebemos que existe uma maior instabilidade na comunicação e que as possibilidades de interpretação são mais variadas do que inicialmente se pensava. Terry Eagleton (2006, p. 195) diz-nos mesmo que a linguagem, nesta abordagem pós-estruturalista, se espalha como se de uma “teia” infinita se tratasse e sem conexões ou inter-relações óbvias. Escusado será afirmar que este novo campo de abordagem da linguagem terá uma imensa aceitação por parte de Samuel Beckett nas suas inovações pós-modernistas e na procura de novos caminhos para a expressão de sentido. O próprio indivíduo, sendo constituído pela linguagem, também é instável na produção ou compreensão do instrumento de significação, procurando uma unidade ou uma desunião que no passo seguinte poderá ser exatamente o seu contrário.

A linguagem passa então a ser um veículo de interpretação e de espaço criativo que deve desconstruir mais do que construir. Isso mesmo percebeu Roland Barthes ao reconhecer que não existe uma crítica única, uma “metalinguagem derradeira” (Eagleton, 2006, p. 206). A linguagem literária passa, neste momento, a ser um espaço de ambiguidade pura e de significados vazios, pois não é possível atribuir uma significação final a qualquer dos significantes. E este é o espaço de abertura dos textos, escritos ou orais, para o espaço do leitor/espectador criador e não apenas consumidor. Existe, desde

logo, uma obra aberta que interessa investigar, percorrer, analisar e sobre a qual podemos especular.

Desta forma de olhar para o texto, potencializamos também o pensamento dialético que propicia a autorreflexão que é uma exigência da modernidade. E, neste âmbito, poderemos mesmo afirmar que, ao nível da evolução dos movimentos teatrais, é no campo da capacidade dialética da sociedade e do meio artístico que se obtém a visão do novo, do transgressor à ordem vigente e do inovador que potencia a criação original. Percebemos, neste passo, que a dialética histórica confronta diferentes tempos ou movimentos contrários, deles exigindo imaginação e capacidade de se suplantar ao outro.

Assim, assumimos que a dialética histórica necessita da análise das várias camadas da história para poder romper com aquilo que primeiramente estava definido e assim dar lugar a um pensamento novo que reative a chama do entendimento e da comunicação, elementos primordiais para que a ação teatral seja uma realidade.

3.2. A ação comunicativa enquanto ação teatral

A teoria da ação comunicativa preconizada por Habermas fundamenta-se na capacidade que os indivíduos têm de se relacionarem em grupos e entre grupos. Baseia-se principalmente na ideia de que a linguagem propicia e origina transformações, possibilitando a ação sobre diversos elementos e aspetos da sociedade. Neste campo, percebemos a relação que se estabelece ou aproxima da ação teatral, também elemento capaz de provocar a transformação da sociedade através da reflexão que potencia.

A ação comunicativa é, para Habermas, o resultado da interação entre sujeitos que, através da linguagem, se relacionam com o propósito de chegarem a um entendimento, sendo que nesse processo

(...) eles se remetem a pretensões de validade criticáveis quanto à sua *veracidade*, *correção normativa* e *autenticidade*, cada uma destas pretensões referindo-se respectivamente a um *mundo objetivo* dos fatos, a um *mundo social* das normas e a um mundo das experiências *subjetivas*.
(Rezende Pinto, 1995, p. 80)

Este entendimento dependerá também do contexto em que os procedimentos decorrem, uma vez que cada falante ativará os conhecimentos e experiências que possui ou obteve anteriormente: o mundo da vida (Lebenswelt). Este mundo da vida divide-se em três componentes: Cultura (conhecimento), Sociedade (ordens) e Pessoa (competências). Segundo esta organização, existe

(...) uma correlação direta entre ação comunicativa e mundo da vida, já que cabe à primeira a reprodução das estruturas simbólicas do segundo (cultura, sociedade, pessoa). Assim, sob o aspecto do *entendimento mútuo*, a ação comunicativa serve para transmitir e renovar o *saber cultural*; sob o aspecto de *coordenar a ação*, ela propicia a *integração social*; e sob o aspecto da *socialização*, ela serve à formação da *personalidade individual*. (Rezende Pinto, 1995, p. 81)

Entendemos, portanto, que existe uma aproximação entre aquilo que é a ação comunicativa e a ação teatral. A ação teatral age também sobre as três estruturas simbólicas do mundo da vida, ao nível do saber cultural, da integração social e da formação da personalidade individual, aumentando a capacidade reflexiva e de análise do mundo e das suas diversas facetas e permitindo que exista uma maior atenção relativamente aos factos, às normas e às experiências subjetivas.

3.3. A transformação do facto histórico em subjetividade na peça *A última gravação de Krapp*

As primeiras leituras da peça *A última gravação de Krapp* foram para nós de descoberta e de inquietação. Não pela dificuldade do texto ou da mensagem demasiado agonizante, mas pela percepção total de que Samuel Beckett tinha criado um texto onde a História, enquanto disciplina guardiã da verdade ou de factos considerados absolutos, estava a ser criticada e, de certa forma, ridicularizada. Não há, obviamente, nenhuma alusão direta a esse facto, a essa sátira, mas os mecanismos de construção da peça e o desenvolvimento da personagem, entre a voz guardada anualmente em bobinas e a personagem envelhecida em palco, demonstram que existe uma perfeita desadequação entre aquilo que a personagem era e aquilo que, na “realidade”, ela é.

A nossa reflexão e a nossa intenção ao chamar para esta reflexão a “sátira” vai ao encontro daquilo que assumimos em cima, pois verificamos que o facto histórico é muitas vezes considerado como verdade absoluta e como o único elemento capaz de contar a história de uma época ou de um qualquer sujeito. No entanto, verificamos que existe na contemporaneidade uma tendência para cercear a realidade histórica até ao ponto que interessa mostrar, afastando o não ético ou os factos menos positivos de qualquer momento. Daí a nossa reflexão, pois o compromisso assumido pela ação comunicativa com a veracidade, a correção normativa e a autenticidade, não deveria permitir, tratando-se de uma ação fundamental para a prossecução da História como disciplina, que dúvidas houvesse na sua estabilização ou fixação.

Assim, verificamos que Krapp, ao ouvir a sua história gravada/ fixada nas bobinas, refuta e rejeita muitas das informações que ali são dispostas como verdades absolutas. Foi ele que as ditou! É ele o fixador daqueles factos históricos tão verdadeiros e tão objetivos! Porém, numa análise posterior, ele verifica que, afinal, nada do que gravou é absoluto e incontestável. Tudo não passou de memórias de um tempo em que fez uma análise subjetiva das suas próprias decisões.

Num interessante artigo sobre a relação entre a obra de Samuel Beckett e Henry Bergson, Gontarski (2011) acaba por nos dar conta do falhanço de Krapp, pois este continua prisioneiro dos hábitos da memória. Não existe uma libertação completa desta personagem dos hábitos subjetivos que o isolam e que dividem em vários momentos a sua existência, a sua duração, forçando-o a uma contínua análise que, como sabemos, o impede de seguir a intuição que o poderia levar à felicidade. Krapp prefere, na sua juventude, fazer história e fundamentar a sua existência naquilo que julga que perdurará no tempo, mas consegue apenas juntar em caixas a sua análise subjetiva de alguns dos tempos.

Beckett, na nossa opinião, escreve a peça também com o propósito de demonstrar que a História é subjetiva e que a qualquer momento pode ser confrontada com o seu contrário ou com o seu ridículo através da ação teatral:

Krapp's taped rendition of the past, its representation, is inauthentic, little more than a series of snapshots. (Gontarsky, 2011, p. 72)

4. DRAMATURGIA DO SILÊNCIO

4.1. A dramaturgia modernista

Segundo a reflexão e a exposição de Erika Fischer-Lichte (2019), a viragem performativa nas artes operou-se sensivelmente em todo o Ocidente por volta dos anos 60 do século XX, tendo gerado um “impulso criativo” que levou à criação de novos géneros de arte, nomeadamente a *action-art* e a *performance-art*. Esta viragem fez com que as fronteiras entre as diversas artes se esbatessem e que elas próprias se tenham transformado em algo mais fluido.

Porém, e como encontramos referido na mesma obra, alguma da dinâmica desta viragem performativa ter-se-á precipitado devido à influência de ações teóricas e artísticas no início do mesmo século por parte de Filippo Tommaso Marinetti, um dos mais importantes precursores do movimento modernista. Marinetti foi um escritor e poeta italiano que é identificado como o fundador do Futurismo (publicou o *Manifesto Futurista* a 20 de fevereiro de 1909 no jornal *Le Figaro*) e que influenciou com as suas ideias uma geração de artistas que ficaram conhecidos como os modernistas ou vanguardistas (Ferreira, 2008). Podemos, com toda a certeza, considerar que foi a influência deste escritor que deu origem à chamada Geração de *Orpheu*, em Portugal, e alguns anos mais tarde aos apelidados “loucos anos 20” em Paris.

As décadas seguintes apresentaram muitos artistas que, confrontados com o Naturalismo reinante no meio teatral e com a sua “subordinação” ao texto literário, empreenderam uma demanda (o conceito de textocentrismo fica então no centro da discussão) que preconizava a ascensão de todo o aparato cénico e da técnica do ator, relegando o texto para segundo plano (vejam-se o exemplo de Artaud e de Grotowski). Porém, o teatro continuou a desenvolver-se e a transformar-se ao longo dos tempos de variadas formas, e, como aponta Zurbach (2012),

“concebido fora dum quadro disciplinar cada vez mais vasto, resultado da dissolução das fronteiras entre as artes e com as artes, bem como de um novo relacionamento com os novos medias – em que o teatro de Bob Wilson foi pioneiro – a tomarem conta do palco, ao mesmo tempo que se constata uma

teatralização crescente das artes, com o teatro a pôr-se a falar diferentes linguagens”. (p. 10)

É no cerne do confronto das várias linguagens artísticas, e na constatação de cada vez maior variação de propostas dramáticas ao nível teatral, que Beckett empreende a sua própria ação. E se Bob Wilson é o grande nome da conjugação total entre o teatro e os “novos media”, Beckett começa alguns anos antes a experimentar a introdução da tecnologia, como vemos na peça *A última gravação de Krapp*. Se Bob Wilson o vai fazer com a intenção de criar um universo onírico através da imagem, Beckett pretende revolucionar as convenções teatrais e abalar a própria forma de ver e ouvir as peças de teatro. De facto, Beckett recusa a poeticidade da sua obra e foge à metáfora, ao imediato, ao já previsto, dando espaço para a abstração (Casanova, 2006).

4.2. A evolução dramática até ao pós-dramático

Com o estabelecer do modernismo como agitador da arte, começam a desaparecer as possibilidades de fixação e de elaboração de normas convencionais para a elaboração de uma poética, por exemplo, modernista. No modernismo desaparece a capacidade de síntese (Lehmann, 2017), pois tudo é excesso e agitação, e aquilo que era entendido como um quadro normativo passa a ser um espaço de experimentações e de novas procuras.

A passagem de um pensamento artístico capaz de criar um quadro de síntese, agregador de um conjunto de convenções de uma época histórica ou de géneros e estéticas, existiu apenas até ao século XX. De lá para cá, a partir do modernismo, passamos para um pensamento artístico que funciona como “um toque a reunir (...), um cómodo rótulo para descrever um estilo de atuação, uma atitude de produção e de receção, uma maneira «atual» de fazer teatro”⁷ (Pavis, 2017, p. 421).

A dramaturgia evoluiu, então, num sentido diferente, que poderemos apelidar de inovador ou vanguardista, através de um conjunto de expressões teatrais e dramáticas a que chamamos de pós-modernistas. Estabeleceram-se novas relações interdisciplinares e não só. A relação do teatro com a História (e as diferentes versões dessa mesma História) e com a memória (as várias memórias) estabeleceu-se de forma diferente daquela que

⁷ Tradução de Christine Zurbach.

preservava os modelos antigos e as tradições, como na época do romantismo, do realismo ou no naturalismo. Como nos diz Marvin Carlson (2020),

(...) a dramaturgia e o tempo pós-modernos tendem a favorecer a reutilização consciente de materiais assombrados pela memória, mas de uma maneira irônica e declarada, bem diferente da utilização clássica. (p. 33)

Esta utilização “diferente” dos materiais potencia e atrai para a mudança ao nível dramático, dado que a dramaturgia é vista como pertencente ao modelo antigo. Afastando-se de “origens críticas e políticas” (Pavis, 2014), a dramaturgia procura a sua própria renovação e vai-se mostrando através das chamadas dramaturgias novas.

Como é óbvio, todo o espetáculo artístico que codifica uma mensagem, ou que o pretende codificar para partilhar com o espectador, necessita de se analisar e de analisar o campo de receção do outro. Esse pensamento necessário sobre a construção do espetáculo, mesmo que se tente minimizar ou modificar ao máximo, estará sempre presente na necessária materialização desse mesmo espetáculo.

É da reformulação dramática dos espetáculos que irá surgir todo um mundo novo ao nível da abordagem dos textos ou da teatralidade, permitindo que se desenvolvam novas formas de expressão e experimentação teatrais. Estas novas formas dramáticas dão, por vezes, azo a entendimentos que, anos mais tarde, poderemos considerar abusivos ou mesmo fora de sentido. É o caso de Beckett e da sua inclusão como um dos expoentes máximos do Teatro do Absurdo, conceito forjado por Martin Esslin. Talvez essa inclusão seja abusiva e não abarque completamente a riqueza única de Beckett, algo que o mesmo Esslin (2018) sugere nesta mesma obra ao afirmar que

As peças de Beckett têm ainda menos enredo que outras obras do Teatro do Absurdo. Em vez de um desenvolvimento linear, apresentam a inquirição de seu autor sobre a condição humana por um método que é essencialmente polifônico; confrontam o público com uma estrutura organizada de asseverações e imagens que se interpenetram e que devem ser apreendidas em sua totalidade, à maneira dos diferentes temas de uma sinfonia, que ganham em significado por sua interação simultânea. (p. 47)

Esta indefinição deve-se, principalmente, ao facto de Beckett ter enveredado por um caminho diferente ao nível da forma (Casanova, 2006). Pensamos que, ao contrário de muitos outros autores que se tentam separar da literatura, Beckett pretende que seja a literatura a reinventar-se artisticamente. Assim, e conforme nos diz Pascale Casanova (2006),

The literary abstraction he invented, at the cost of a lifetime's enormous effort, in order to put literature on a par with all the major artistic revolutions of the twentieth century - especially pictorial abstraction - was to be based on an unprecedented literary combinatory. The art of logic was placed in the service of 'abstractivation', a dynamic peculiar to each text, which proceeds from words to the withdrawal of meaning - that is, from meaning to delivering realist representation its quietus. (p. 12)

E é esta fragmentação da palavra, retirando-lhe o sentido e permitindo a criação de significados novos, que resulta na construção da sua própria dramaturgia a partir do escuro e do vazio (“the dim and void”) (Casanova, 2006, p. 12).

Olhamos então para o desenvolvimento da dramaturgia num tempo pós-moderno e apercebemo-nos de que existe uma tentativa de fuga às formas mais tradicionais do fazer teatral e ao realismo que ainda imperava. Neste teatro pós-moderno imperam princípios contraditórios e colagens, a combinatória de estilos diferentes, e princípios de fragmentação e de desconstrução (Carlson, 2020), numa atitude consciente de que é o espectador, e as armas de que dispõe, quem deve unir e restituir coerência à obra (Pavis, 2014, p. 422).

O mesmo acontece ao nível das práticas teatrais que Lehmann apelidou de pós-dramáticas, que se conjugam numa tentativa de apagar as influências dramáticas das suas obras, tanto ao nível do texto como do teatro. São, na nossa opinião, tentativas ainda mais extremadas (extremistas?) do que nas produções pós-modernistas, pois apoiam-se numa construção total da montagem a partir de artes tradicionalmente não pertencentes ou na órbita do teatro. Isso permitirá apelar à participação do público através da imaginação e desencadear associações. Porém, não existe uma linha conciliadora entre obras, mas sim experimentações avulsas que permitam a descoberta de pontos de contacto (Lehmann, 2017; Sarrazac, 2013). Estamos, de novo, no espaço do aparecimento de novos -ismos e, de certa forma, de extremismos artísticos.

4.3. As convenções dramáticas de Beckett com o silêncio

Percebemos, e concordamos, com a observação que aponte para o possível exagero que plasmamos neste ponto. De facto, também a nós nos parece exagerado referir que existem convenções na construção dramática que Beckett traz para as suas peças. No entanto, e distanciando-se da poeticidade imensa de Artaud, Beckett tem necessidade de materializar a abstração artística que procura imprimir nos seus textos e, nessa materialização da palavra enquanto objeto em cena, obriga a uma construção que segue determinados propósitos e nos dá linhas condutoras dramáticas dessa construção artística.

Interessa-nos, pois, observar indicações que, presentes em *A última gravação de Krapp*, nos dão exemplos perfeitos da literalidade que a cena de Beckett possui e que abre espaços de interpretação importantes para a materialização de um teatro onde o sentido se constrói no confronto entre a ação cénica e a sua interpretação por parte do espectador.

Sabemos que o “silêncio”, enquanto abordagem cénica, possui uma força intensa em Beckett. Isso mesmo nos dizem Héléne Kuntz e Arnaud Rykner (2013):

À luz de experimentos tão diversos quanto os de Maeterlinck, Beckett ou Handke, o silêncio aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional. (p. 143)

A verdade é que a dramaturgia preconizada por Beckett para a construção de *A última gravação de Krapp* comporta variados momentos de fragmentação, desde logo devido à coexistência de Krapp na sua multiplicidade polifónica, ou seja, das gravações de Krapp que serão ouvidas através do magnetofone. Porém, também a existência dupla entre a sombra e a luz, entre o mostrado e o escondido, funcionam como uma câmara de sentidos a serem despertados devido à sua ausência de explicitações.

Portanto, desde logo precisaremos de definir este silêncio em cena como um elemento de comunicação de informações que, e consideramos isto brilhante, Beckett concede ao espectador escutar. Vejamos melhor, o silêncio, como nós o entendemos, não é um espaço de ausência de sons. O silêncio é um espaço de ausência do próprio silêncio,

pois nele habitam continuamente *inputs* (sejam sonoros, imagéticos ou visuais) que corporizam o não dito, o indizível.

Beckett, pensamo-lo, tinha também o silêncio nas suas peças como um elemento de comunicação constante ao nível da construção de sentidos, sendo que em *A última gravação de Krapp* o silêncio está presente em toda a peça e durante toda a audição. Repare-se que não prevê qualquer tipo de banda sonora ao nível das indicações cénicas da peça. Isto revela, na nossa leitura, que ele pretendia que não houvesse inferências a partir de qualquer música escolhida ou composta precisamente para a peça. Porém, existem em grande quantidade as PAUSAS. Pensamos que todas as pausas da peça representam ou querem assumir silêncios, que são complementados pela escuridão que envolve a cena.

Esta é a base para a estética do NADA, para o ponto de partida para a compreensão completa e absoluta entregue ao espectador. E talvez o melhor elenco de convenções de uma dramaturgia de Beckett esteja contido nas seguintes afirmações de Knowlson:

Heat and cold, white and black – with a brief intermediate grey – stillness and silence characterise the little world that is summoned up here by an imagination that is determined not to expire utterly. (Knowlson, 2014, p. 508)

He was as conscious of the importance of precisely timed silence as any modern composer. While directing his own plays, musical terms like ‘piano’, ‘fortissimo’, ‘andante’, ‘allegro’, ‘da capo’, ‘cadenza’ tripped lightly off his tongue at rehearsals. (Knowlson, 2014, p. 624)

5. A CONSTRUÇÃO DE *EU! KRAPP...*

Há, na ordem do dia dos encenadores e apreciadores de teatro, uma constante ideia de que em Samuel Beckett, e mais especificamente nas suas obras dramáticas, não se pode alterar nada, nem que seja com a mudança de uma vírgula ou intenção da personagem. Esta ideia, que vem sendo alimentada ao longo dos tempos, tem como base de sustentação o conhecimento (que tivemos através da partilha dos seus cadernos de encenação) do trabalho aturado e de pormenor que o dramaturgo feito encenador efetuou ao longo dos anos. Ryngaert (1998) mostra-nos isso mesmo ao analisar a peça *Cette fois* e ao dizer que

Beckett multiplica as indicações cênicas até à obsessão, como que para impedir qualquer desvio. Dessa forma, em *Cette fois*, ele indica até a duração dos seus silêncios:

Silêncio de 7 segundos. Olhos abertos. Respiração audível, lenta e regular.

(p. 63)

Tendo em consideração tudo aquilo que rodeia a escrita e o ato revolucionário ao nível da representação das peças do autor, decidimos seguir Beckett naquilo que ele tinha de derogador das regras então instituídas. Lançámo-nos em busca, constante, por um espetáculo diferenciador do ponto de vista estético e que procurasse continuamente aprimorar aquilo que nele identificamos como a sua “Dramaturgia do Silêncio”.

Iniciámos então um diálogo com a sua obra e com a envolvente de toda a sua produção literária e cénica. Como é óbvio, nem o tempo nem a vasta extensão da obra do autor e da bibliografia já editada sobre Beckett nos permitiram a completa colheita de tudo, mas acreditamos que em *EU! KRAPP...* conseguimos criar uma obra nossa com o Beckett “completo” dentro, que é o mesmo que dizer que o diálogo que assumimos como ponto de criação artística entre nós e Beckett foi um objetivo que nos permitiu desenvolver não só conhecimentos a partir da obra do autor mas também da sua própria aprendizagem artística. Destacamos, portanto, na nossa peça, o diálogo com os artistas que fizeram parte do seu círculo de influências e que o rodearam. Como veremos mais à frente, sublinhámos aqui uma das suas principais influências plásticas: o pintor neerlandês

Bram van Velde. Ressalte-se que toda a estética de Beckett relacionada com o “falhanço eterno” nasceu do cruzamento de olhares artísticos que Beckett tão bem soube honrar até aos dias finais de criação e da sua própria vida.

Fizemos, portanto, na procura de um espetáculo diferenciador, derogador, uma abordagem que conjuga o respeito pela obra do dramaturgo irlandês, mas optando por um olhar diferente das várias encenações que consultámos de *A última gravação de Krapp*. Acreditamos e sabemos que a força que Beckett quis transparecer na personagem Krapp é sublinhada e reforçada na construção que dele fizemos para este nosso *EU! KRAPP...*, atualizando-o para outros e novos pontos de encontro com uma realidade social dos nossos dias e permitindo que, através dele, se pressinta a nossa dramaturgia do silêncio que é uma das marcas também existentes no teatro de Samuel Beckett.

5.1. Perguntas e respostas para um fim

Na nossa maneira de intervir na sociedade e de nos posicionarmos em relação aos caminhos que o mundo vai percorrendo, há toda uma impossibilidade de nos abstrairmos daquilo que acontece e que, invariavelmente, vai alterando a nossa forma de pensar, de agir e de sentir. Assim, toda a nossa reflexão pessoal, profissional e artística, se conjuga sempre na tentativa utópica (sabemos que frágil e inconsequente) de apagar as desigualdades ou as injustiças que se nos apresentam. Daí que a primeira pergunta que se nos colocou aquando da escolha de trabalhar com um texto de Beckett foi sobre a possibilidade ou não de esse texto poder ajudar-nos a refletir com o público acerca da sociedade em que vivemos.

A resposta que encontrámos durante o estudo do autor e da peça foi-nos muito grata e muito positiva. Podemos até afirmar que foi bastante encorajadora, uma vez que, como abordámos em cima, Samuel Beckett não se escondeu durante a Segunda Guerra Mundial, tendo tido uma participação bastante ativa. Daí que as perguntas se imponham: Há algo que tenha modificado o escritor nesse tempo? Isso trouxe algo de diferente à sua escrita? Pensamos que sim e James Knowlson (2014) refere-o com maior propriedade:

The war years as a whole had a profound effect on Beckett. It is difficult to imagine him writing the stories, novels and plays that he produced in the creative maelstrom of the immediate postwar period without the experiences of those five

years. It was one thing to appreciate fear, danger, anxiety and deprivation intellectually. It was quite another to live them himself, as he had done at the time he was stabbed or when he was in hiding or on the run. Metaphysical Angst, he had learned, could be profoundly disquieting and depressing. But it was seldom life-threatening, except for those few individuals who could not live with their awareness of the void and committed suicide. Many of the features of his later prose and plays arise directly from his experiences of radical uncertainty, disorientation, exile, hunger and need. Acute awareness of the ambivalence that is part of charity also probably derives from this period in his life. Humour had proved, however, a strong lifeline many times before. And, in occupied Paris, Roussillon and St-Lô, together with an appreciation of life's simplest pleasures, it became one of the few things that made life at all tolerable. (pp. 339-340)

De facto, ao longo das leituras que efetuámos, encontramos alguns elementos que apontam para esta nota moral em Beckett. Repare-se, por exemplo, no texto “The capital of the ruins” em que Beckett (1995) relata a sua experiência como membro da Cruz vermelha irlandesa num hospital de campanha criado na cidade de Saint-Lô (França) durante a já mencionada Segunda Guerra Mundial. Para além do relato intenso sobre a cidade destruída e sobre as condições miseráveis em que os sobreviventes viviam, surge, já no final do texto, uma referência à possibilidade de tanta desgraça poder conduzir aqueles que a sentiram a encontrar a humanidade e a partilhá-la:

And having done so I may perhaps venture to mention another, more remote but perhaps of greater import in certain quarters, I mean the possibility that some of those who were in Saint-Lô will come home realising that they got at least as good as they gave, that they got indeed what they could hardly give, a vision and sense of a time-honoured conception of humanity in ruins, and perhaps even an inkling of the terms in which our condition is to be thought again⁸. These will have been in France. (Beckett, 1995, p. 221)

Assim sendo, e estando perfeitamente conscientes da humanidade que transborda dos textos de Beckett, quisemos que essa mesma humanidade pudesse ser transparecida em

⁸ Sublinhado nosso.

EU! KRAPP..., pois o mundo continua a precisar de humanidade. Apesar de a personagem se apresentar inicialmente (através da “bobina cinco”) como alguém desprezível, narcisista e completamente desinteressada de qualquer vivência comum, pensamos que não deveríamos partir de um julgamento rápido e demasiado direto. Defendemos, portanto, que a personagem deverá ter um tempo para se mostrar e para crescer com o público durante a peça, criando um laço que permita que a descoberta da personagem seja feita por cada um dos espectadores ao invés de lhes ser servida uma personagem fechada e completamente definida desde o início, possibilitando a construção de leituras sobre aquele homem em cada um dos elementos do público.

Por outro lado, toda a ambiência da peça original se limitava ao espaço fechado da mesa de Krapp. Perguntámos, então, se a peça e a intenção de Beckett conseguiria sobreviver a uma atualização do seu espaço e da sua abordagem, através de uma encenação que incluía elementos associados ao teatro pós-dramático (Lehmann, 2017). A nossa surpresa foi a de ter encontrado, assim o consideramos, um ponto de encontro entre aquilo que *A última gravação de Krapp* propunha, através da visão pós-modernista de Beckett, com os propósitos pós-dramáticos que são agora reconhecidos como inovadores ou revolucionários. Pensamos, e talvez estejamos a ser abusivos, que existia já em Beckett uma forma de pensar o teatro muito inovadora e muito próxima da montagem cénica que hoje mesmo se apelida de vanguardista.

(...) o teatro pós-dramático não é apenas *um novo tipo de texto na encenação* (e menos ainda um novo tipo de texto teatral), mas um modo de utilização dos signos no teatro que revolve por completo estes dois níveis do teatro, através da qualidade estruturalmente alterada do texto da performance: ele torna-se mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que experiência transmitida, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais impulso energético do que informação. (Lehmann, 2017, p. 124)

Assim o afirma Lehmann na análise que faz do papel do teatro pós-dramático. Pensamos que já em Beckett haveria em potência este “modo de utilização dos signos do teatro”, pois, defendemo-lo, ele exige do seu público uma maior atenção à presença do ator, à partilha que o público tem de efetuar com aquilo que vê e à construção *per si* do fio de

leitura que começou por seguir. Procurámos, portanto, que a construção do espetáculo tivesse estes aspetos em consideração.

Por fim, a pergunta que colocámos como grande impulsionadora do nosso trabalho em função do nosso público: Conseguiremos criar um espetáculo que permita a diferentes públicos uma leitura e uma perceção dele enquanto um todo? A interrogação que se nos colocava não é despicienda nem tem mais do que a dúvida que provém da experiência histórica ao nível da relação que se veio a estabelecer ao longo dos tempos na receção teatral por parte dos públicos, seja de uma forma romântica ou de uma forma épica. Tentámos por isso fugir à identificação total ou ao afastamento total, potenciando uma obra híbrida em que houvesse por parte do público uma sensação contínua de possibilidade e impossibilidade na sua pertença à ação. O que significa isto? Que ao público é oferecida uma experiência participativa ao nível da procura de sentidos e de reconhecimento de alguns aspetos daquilo que está a ser mostrado, mas sempre com uma total noção de que não há uma identificação completa, pois haverá sempre um momento de estranhamento que, não criando uma fronteira contínua, recorde ao espectador que ali, em palco, tudo o que acontece é teatro. Neste seguimento, concordamos com a análise de José Maria Vieira Mendes (2016, pp. 92-101) ao indiciar que em Beckett existe uma tentativa de nivelamento no papel da relação entre o público e a personagem, abrindo-se um caminho de interpretação que nos importa abordar na construção do nosso espetáculo e que consiste na abertura de caminhos de sentido que serão (pelo menos em hipótese para o público) ambíguos até ao final. Neste contexto, interessa-nos, para público deste nosso espetáculo, aquele público que Rancière (2010, p. 22) compara com “o aluno ou o cientista”. Aquele espectador que

Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na *performance* refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou. Deste modo, ele e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (Rancière, 2010, p. 22)

Queremos, também, que não seja só a experiência do espetáculo a propiciar a interpretação. O espectador deve trazer para a experiência do nosso espetáculo toda uma experiência anterior que lhe permita criar todo um universo de compreensão que complemente e, de certa forma, refaça toda a sua visão teatral. Elin Diamond, na “Introdução” à obra *Performance and cultural politics* (1996), resume bem esta nossa intenção ao afirmar que

Thus while a performance embeds traces of other performances, it also produces experiences whose interpretation only partially depends on previous experience. This creates the terminology of “re” in discussions of performance, as I *reembody*, *reinscribe*, *reconfigure*, *resignify*. “Re” acknowledges the preexisting discursive field, the repetition – and the desire to repeat – within the performative present, while “embody”, “configure”, “inscribe”, “signify”, assert the possibility of materializing something that exceeds our knowledge, that alters the shape of sites and imagines other as yet unsuspected modes of being. (pp. 1-2)

5.2. O ambiente de sentido e seu aparato

Por tudo o que vem sendo exposto acima, definimos que todo o ambiente de sentido e todo o aparato que propicie a interpretação deverá ser conduzido pelo princípio da confrontação plena (no sentido de observação e de busca de leituras pessoais daquilo que se vê) entre o público e o espaço cénico que esse público é convidado a “espreitar”. Desde a abertura da porta da sala de apresentação do espetáculo até ao momento da saída (podemos até aqui incluir os que saem antes do final da peça pelos mais variados motivos), tudo deve ser partilhado entre cena e experiência pessoal de cada um dos espectadores, não lhes facilitando a vida com o expectável ou com considerações pré-assumidas de que o público precisa de um livro de instruções. Desta forma, decidimos não esconder nada do público, possibilitando-lhe, a dado momento, a visão total daquilo que, numa fase inicial, não é completamente perceptível à sua visão, mas que é expectável. Expliquemo-nos!

Desde o início dos trabalhos com *EU! KRAPP...* que definimos que queríamos fugir da construção inicial proposta por Beckett para a sua peça e para sua personagem, ou seja, queríamos que a existência de Krapp fosse completa (aproximando-a de um qualquer homem na sua situação) e que estivesse afastada de qualquer tipo de *clown* ou de ridicularização, pois esses elementos retirariam o foco daquilo que está verdadeiramente em causa ao nível da representação e da própria interpretação: o sentimento de falhanço por culpa própria. O *clownesco*, na nossa opinião, empurraria a interpretação do público para algo demasiado ficcionado e completamente distanciado da existência humana que pretendemos trazer para a discussão. Foi, então, com agradável surpresa que, durante a nossa investigação, descobrimos que o próprio Beckett, ao longo do tempo, foi alterando o seu texto e as suas encenações, tendo vislumbrado também a mais-valia de humanizar a personagem ao invés de a manter risível:

Similarly, in his 1969 production of *Krapp's Last Tape* in Berlin, Beckett eliminated as a distraction Krapp's clown makeup, and dressed him in shabby rather than comical clothes. While once again separating speech from motion, this time he moved Krapp towards pathos, (...)

The changes that Beckett made to *Krapp's Last Tape* for his Berlin production subsequently became more or less definitive so far as he was concerned. They were nearly all incorporated, and further refined, in productions he was involved in after 1969, (...) (Fletcher, 2006, p. 129)

De facto, o super-objetivo desta nossa personagem é tentar reviver o passado, os “dias felizes”, através do recurso à “tecnologia” do magnetofone, esta espécie de máquina temporal que permite guardar a memória passada. Por isso, assumimos que na sociedade de hoje, e tentámos ao máximo trazer a personagem para a luz dos nossos dias, Krapp teria de ser um homem velho e desleixado que vive sozinho na sua casa e rodeado por todos os seus pertences. A rodeá-lo estão também todos os seus vícios, aos quais ele procura resistir, mas, tal como ao longo da sua vida, não o consegue. No mesmo tempo tenta reviver, como dizemos acima, aqueles “dias felizes” que presentiu no passado. Porém, estes “dias felizes” guardados em bobinas (um dos elementos que assume o tratamento pós-modernista do tema) servirão apenas para o estabelecimento de um diálogo reflexivo, provocador e estranho com a sua própria voz, o seu “eu” passado.

Krapp tem momentos em que já não se lembra daquilo que gravou, sendo isso notório através do conjunto de didascálias, que apontam para a dúvida acerca daquilo que lê no livro de registos ou ouve durante a audição da “bobina cinco”.

É o conflito com aquilo que foi que procurámos estabelecer na definição e construção desta personagem que para além de quase cego e quase surdo é já também refém da degradação da memória. Como é visível na nossa explanação, a construção da personagem passou pela abordagem muito humana e casuística no tratamento do “velho monte de esterco” (ver tradução do texto efetuada por nós no Apêndice 1) que se apresenta ao público. Decidimos não o caracterizar como uma personagem marginalizada pela sociedade, transformando-o num pedinte, a expressão maior da pobreza ou da solidão no século XXI. Preferimos dar-lhe um tratamento mais humano no plano das suas contradições, ficando assim mais permeável a uma maior transmissão de sentidos e de leituras, visto que a colocámos no centro da sua própria existência silenciosa, mas dinâmica.

Mas como isolar a personagem dentro da sua própria existência, dentro da sua duração? Pensámos muito sobre esta questão e sobre de que forma o tempo age em nós e nos transforma. De facto, nada se mantém idêntico ao longo do tempo, seja através do desgaste, da amputação ou da transformação (voluntária ou involuntária) do sujeito. Assim, tudo o que rodeia Krapp, ao nível da construção do espaço cénico ou dos adereços que serão utilizados, possui um aspeto gasto e velho. A nossa intenção foi confrontar o público com a estranheza daquilo que já não é utilizado, ao mesmo tempo que, em determinados momentos, se usam elementos modernos ou o “caos” da máquina de cena. O espaço que rodeia a personagem deverá, portanto, demonstrar estas oscilações, esta confluência de camadas de significação temporal, mas sem se afastar da centralidade da mesa de Krapp e do silêncio. Este silêncio que se impõe como principal impulsionador de toda a ação.

Na construção global do aparato do espetáculo *EU! KRAPP...* apontámos, então, de forma clara e decidida para a existência de um espaço que não estabeleça (mais do que as condições físicas dos espaços de representação já apresentam) um distanciamento entre o público e a personagem. Desta forma, definimos um ponto central para toda a encenação que é a mesa de Krapp (honrando também a influência de Beckett e o papel central da sua peça), mas prevendo no desenho de luz da representação (ver Apêndice 11) a abertura de espaços diferentes e habitados pela ação que vão para além dos limites da cena inicial. Este desenho de luz, que se cinge inicialmente ao espaço da personagem, acaba mesmo

por envolver o público nas quatro paredes da sala em companhia da personagem, através da sugerida troca de lugares entre espectador e personagem no final do espetáculo.

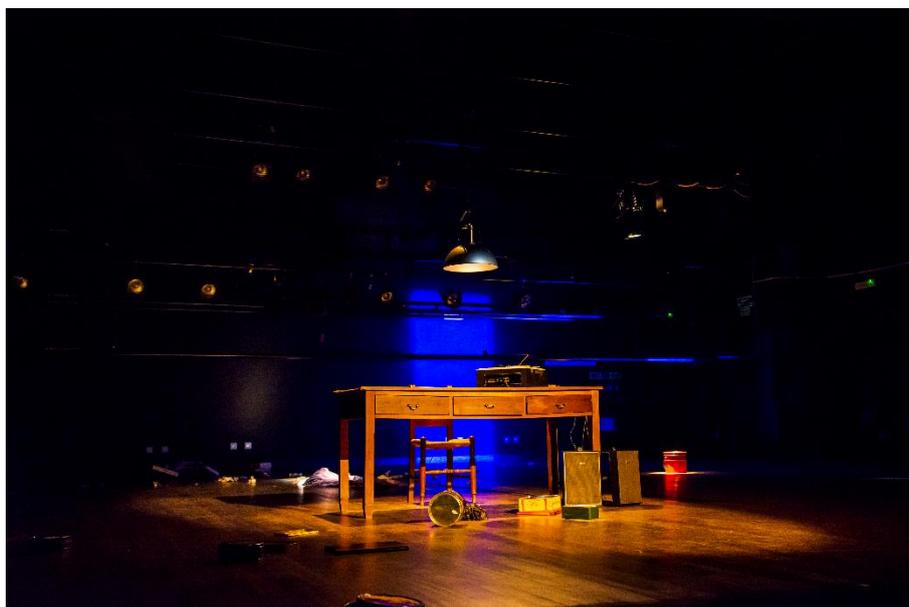


Fotografia 1 - Mesa de Krapp com luz de candeeiro

O espaço cénico, tal como o conhecimento, vai apontando para a abertura de camadas que irão potenciar novas leituras e novas possibilidades de sentido. Na sua elaboração, apontámos essencialmente para a limpeza de sentidos imediatos, um pouco no seguimento da tentativa da literalidade em Beckett. A contenção do espaço cénico ao mínimo possível em cada instante, pensamos, abre espaço para a indagação, criando, previsivelmente, uma maior abrangência de leituras e, conseqüentemente, de participação do espectador na construção da sua leitura da peça. Essa minimização do espaço cénico, efetuada com recurso ao desenho de luz idealizado para o espetáculo, será complementada com o seu contrário, ou seja, o preenchimento da cena é feito pela voz, a palavra feita adereço cénico de múltiplas formas (algo de que falaremos no ponto seguinte). Desta forma, o silêncio (tão característico em Beckett e apreciado por nós) transforma-se em ação e preencherá o espaço, assumindo um papel essencial na construção de sentidos. Num pequeno e interessante artigo chamado “O silêncio em Samuel Beckett”, Maria Margarida Costa Pinto (2006) apresenta, por exemplo, as “pausas” como elementos plenos de relevância semântica e pragmática, acrescentando que

É neste sentido que a indeterminação e a auto-contradição das palavras interagem, palavras essas que rodeiam as infinitas ambiguidades das unidades lexicais com a simples utilização de um espaço vazio pleno de significado(s) em construção. (p. 361)

O silêncio predispõe-se, desde logo, a ser um espaço habitado pelas inferências do público à sugestão da encenação, o que tentámos através de uma dramaturgia completamente assente neste propósito de permitir ao público a sua leitura silenciosa.



Fotografia 2 - Mesa de Krapp com luz de candeeiro e luz da porta da arrecadação

No ponto que diz respeito ao aparato cénico, apontámos até aqui a minimização, porém também a maximização terá o seu momento. Para isso, procurámos que a fragmentação fosse visível e decidimos trazer uma relação de intertextualidade que tornasse presentes os “ruídos” na cena e que revelasse essa análise da condição humana que nos interessa desde o início deste projeto.

A nossa revelação, a nossa “visão”, encaminhou-nos, portanto, para uma análise feita por Beckett num catálogo de uma exposição de pintura dos irmãos Van Velde, curiosamente intitulada “O mundo e as calças”. Ao referir-se à pintura de Geer Van Velde (ver Anexo 4), diz-nos que “c’est une peinture d’un calme et d’une douceur extraordinaires. Décidément, je n’y comprends rien. Elle ne fait pas de bruit.” (Beckett, 2014, p. 19). Num momento posterior em que fala sobre a pintura de Bram Van Velde, o

pintor que mais admira e que dá origem a reflexão de Beckett sobre a estética criativa do falhar, faz uma reflexão muito interessante e que nos obrigou a olhar para o espaço cénico de forma bem diferente. Diz-nos Beckett que a pintura de Bram Van Velde (ver Anexo 5) “fait un bruit très caractérisé, celui de la porte qui claque au loin, le petit bruit sourd de la porte qu’on vient de faire claquer à l’arracher du mur.” (Beckett, 2014, p. 19).

Beckett aponta as diferenças que presente nos dois irmãos e faz, nesse mesmo texto, uma pergunta fulcral para a sua própria obra: “Comment représenter le changement?” (Beckett, 2014, p. 19). Poderíamos traduzir para português esta pergunta, mas parece-nos que seria sempre curta a possibilidade de interpretação. De facto, Samuel Beckett coloca a questão que está no centro de um dilema que atinge todos os artistas e todos os criativos. Também nós nos questionámos desde o início sobre a forma de tornar o espaço cénico diferenciador.

Optámos então pela desconstrução, pela fragmentação do espaço, pela imagem de desconstrução metateatral (Fotografia 2) que envolve aquele ponto central da ação que é a mesa de Krapp. O facto de todo o aparato cénico e de sentido poder ser contaminado pelos momentos em que a desconstrução do espaço é visível serve para dar espaço à elaboração ainda de mais leituras do espectador, enquanto permite que estejamos, no meio desta nossa dramaturgia do silêncio, a dar espaço de análise, como já referimos, à condição humana. E, como temos vindo a defender ao longo deste projeto, a grande motivação de Beckett (que identifica como sendo também a dos irmãos Van Velde), com a qual nos identificámos desde cedo, é a condição humana: “C’est qu’au fond la peinture ne les intéresse pas. Ce qui les intéresse, c’est la condition humaine.” (Beckett, 2014, p. 20).

A Fotografia 2 mostra, portanto, os ecos da nossa concordância com Beckett e com a estética do falhar criativo que a pintura de Bram Van Velde propicia, assumindo-se que a porta da arrecadação de Krapp, local onde guarda a bebida e as caixas com as gravações, quando é aberta irá iluminar a envolvente da mesa de Krapp. Neste passo, a desordem passa a ser observável, pois optámos esteticamente por, no meio das sombras, deixar visíveis e em diferentes níveis as varas e os projetores, mostrando através desta alteração metateatral o mundo fora da teia.

Mostra-se assim o que o silêncio esconde e, ao mesmo tempo que continua o silêncio da personagem, criam-se mais “sons” que serão lidos por cada um dos espectadores.

5.3. A palavra enquanto objeto cénico

Trabalhámos o nosso espetáculo através daquilo a que chamamos dramaturgia do silêncio, uma análise de textos e intenções que tem como ponto central o jogo de silêncios e de sombras que se conjugam com diversos outros elementos na criação de sentidos ou de linhas de sentido que possibilitem a construção de leituras por parte dos espectadores.



Fotografia 3 - Quadros de Judite e Holofernes (apenas mostrados, nunca mencionados) grafitados com palavras

Nesse seguimento, é fundamental considerarmos que preparámos o espetáculo com a consciência de que as palavras (trabalhadas na tradução de forma a serem o mais literais possível) ganhassem um estatuto de objeto cénico. Aparentemente impossível, uma vez que estamos habituados a que os objetos sejam palpáveis e visíveis a partir da sua materialidade, seguimos e concordámos com aquilo que Anne Ubersfeld defende quando apresenta a definição de OBJETO no seu livro *Os termos-chave da análise do teatro* (2012). Diz-nos ela que

No teatro, um objecto é uma coisa que está em cena, eventualmente manipulável por um actor e que tem lugar no texto como lexema (é uma palavra).

1 – Uma coisa não é necessariamente um objecto, mas todas as coisas se transformam em objecto pelo facto de estarem em cena e de ganharem sentido precisamente por esse facto: nenhuma coisa em cena

pode ser casual, torna-se fruto duma actividade artística. Por isso mesmo, o objecto se torna signo, pela sua função no interior do conjunto dos signos da representação: torna-se signo entre os signos. Mas também, pelo facto de não ter função de objecto no mundo real, transforma-se num signo que se refere ao mundo real.⁹ (Ubersfeld, 2012, p. 75)

Convocámos, portanto, as palavras como “coisas” que estão em cena, de múltiplas formas, a partir do silêncio que as rodeia, transformando-as, quando necessárias à representação, em objetos que são manipulados pelo ator (através da sua articulação ou da sua manipulação no magnetofone ou no rádio) ou convocadas pela cena (como no caso em que surgem grafitadas nos quadros que fazem parte da “caverna” de Krapp – Fotografia 3) para possibilitarem ao espectador as construções de sentido que potenciam o aparecimento de leituras individuais.

Esta materialização das palavras e sua transformação, no nosso entendimento, em objeto cénico decorre na mente do espectador a partir da tensão que se cria entre personagem, silêncio e palavra.

Sabemos que a significação excessiva das palavras lhes pode retirar sentidos, pois a carga significativa é substituída por um conjunto de contextos em que a mesma já ocorreu ou mesmo com a herança cultural ou política que o tempo lhe atribuiu. Daí esta nossa visão das palavras literais, que significam apenas o que devem significar em cena, devendo revestir-se, então, daquilo que é partilhado pela personagem e lido pelo espectador.

5.4. Processo de pesquisa, ensaios e de opções de encenação

5.4.1. Pesquisa

De forma a conseguir trabalhar este texto e transformá-lo de acordo com as nossas próprias ideias, optámos por pesquisar muito sobre a vida e obra de Samuel Beckett e sobre a sociedade económica e social do pós-guerra (início dos anos 50 do séc. XX) para

⁹ Sublinhado nosso.

tentar perceber alguns pontos de contacto que pudessem existir, principalmente, com a sociedade atual. Daí partimos para a tentativa de compreensão da personagem, nomeadamente ao nível da descoberta das possíveis razões que levaram Krapp de 39 anos a decidir cortar relações com a vida amorosa e familiar. Note-se que considerámos que a construção e montagem da peça deveria partir, até por se tratar de um monólogo, da personagem de forma a possibilitar a descoberta dessa mesma personagem.

Da pesquisa resultou a compreensão de que a peça foi escrita, como demonstrámos no capítulo 1, num período de algum sofrimento por parte de Samuel Beckett devido à doença terminal de uma amiga próxima (“But it was the terminally ill Ethna MacCarthy who occupied the tenderest centre of his thoughts” (Knowlson, 2014, p. 428)), algo que potenciou a sensação, pensamo-lo, de perda em relação a algo que ocorreu no passado. Verificámos também que a escrita da peça acontece numa fase de grande crescimento artístico e de grande conhecimento das tendências criativas nas mais diversas manifestações artísticas. Por outro lado, a mesma pesquisa mostrou-nos que a época de algum conforto económico possibilitou que houvesse uma confiança enorme (exagerada?) no futuro e nas possibilidades que um homem (a sociedade ainda possuía a ideia da família assente no patriarcado, tal como hoje ainda existe na sociedade portuguesa) tinha para viver livre de impedimentos (familiares ou económicos).

Esta pesquisa inicial possibilitou-nos a perceção do comportamento do Krapp de 39 anos e das razões que motivaram a fúria, o olhar violento, de Krapp velho em relação àquele. Nunca colocámos qualquer tipo de julgamento na análise da personagem e do seu desenvolvimento, apropriando-nos sempre das circunstâncias dadas que julgámos mais eficazes para essa mesma construção da personagem. Aplicámos, portanto, uma metodologia que potenciou a vivência das emoções verdadeiras através da imaginação, mas utilizando metodologicamente várias influências, nomeadamente Stanislávski, Brecht e Artaud.

A determinado momento, depois de apreendidas várias características de Krapp, houve necessidade de partir para a construção de todo o ambiente em que a personagem vive na peça, pois teria de existir um equilíbrio rigoroso entre a vivência interior e a exterior, sendo que a exterior só poderia ser atingida pelo contacto (Deleuze, G., 1999) entre as realidades, entre as superfícies, sem qualquer barreira. Neste passo, decidimos optar por uma nova tradução de *A última gravação de Krapp*, que fosse ao encontro daquilo que pensávamos ser o ambiente linguístico em que a personagem deveria surgir. Fizemos então uma tradução (Apêndice 1) mais literal da peça, evitando ao máximo a

existência de metáforas ou de uma linguagem demasiadamente literária, e atualizámos algumas expressões de forma que alguns topónimos fossem substituídos por localizações menos precisas, mas mais interessantes para a leitura do espectador. Construámos, portanto, uma tradução não exata e pouco literária que nos permitiu desenrolar as nossas ideias para a adaptação da peça à nossa dramaturgia do silêncio pensada para o espetáculo final: *EU! KRAPP*....

5.4.2. Ensaios

O trabalho de palco, os ensaios e todas as opções cénicas sofreram diversas alterações e limitações devido ao pico da pandemia de Covid19 que nos obrigou a um trabalho difícil de procura de uma sala que potenciase o trabalho e não o deixasse ficar apenas no plano das intenções. A primeira opção, que foi pensada e prevista no plano de desenvolvimento deste projeto, foi o Pequeno Auditório do Teatro Municipal da Guarda, onde poderia existir um acompanhamento técnico diário que possibilitasse a experimentação e a implementação de soluções de uma forma mais rápida. Porém, a hipótese dessa sala foi afastada pelo seu Diretor devido à pandemia e ao cancelamento de um conjunto de atividades, impedindo, a cerca de três meses da estreia, a construção da “caverna” de Krapp, o espaço cénico de crescimento do espetáculo *EU! KRAPP*.... A nossa intenção de levar à cena, no período por nós pensado, levou-nos a procurar uma solução alternativa: a Casa da Cultura de Famalicão da Serra, uma sala bem conhecida por nós, com todas as condições técnicas e que permitiria um trabalho sério e rigoroso. O problema da sala é a inexistência de técnicos, logo todo o trabalho técnico teria de ser pensado, executado e experimentado por nós. Apesar de parecer ser uma missão impossível, pensámos em Grotowski e na capacidade de ser ator que manipula em cena todos os elementos técnicos de forma a conseguir o ambiente de sentido que pretende. A base do trabalho foi esta: tentar ao máximo que tudo o que acontece em cena seja manipulado pelo ator. E começámos a trabalhar.

Começámos por transformar todo o palco (ver Apêndice 12), livrando-o de todo o panejamento e possibilitando a visão integral ao espectador. A nossa pesquisa neste campo, pretendia perceber se seria possível colocar em cena as nossas ideias acerca do espaço vazio (Brook, 2011) que possibilita a leitura do seu potencial de preenchimento pelo espectador. Assim sendo, apenas a sombra esconderia ou serviria de refúgio ao ator

e sua personagem, havendo um espaço cénico construído de forma a fazer parte da “partitura” de silêncios e de sombras que a dramaturgia do silêncio exige. Para além disso, permitia que toda a máquina teatral, toda a caixa de palco, fosse visível, literalmente, permitindo que todo o espaço cénico contivesse todos os elementos necessários ao desenvolvimento da representação, mas que funcionasse como o espaço vazio de onde parte a construção de sentidos por parte do espectador.

Quando começámos a ensaiar no espaço já ajustado às nossas pretensões, estivemos sempre num diálogo constante entre a personagem e o seu espaço. A adequação diária do espaço às necessidades do ator e personagem assemelhou-se à vivência diária de uma qualquer casa. A personagem estava, portanto, a viver na “caverna” onde tinha passado todos os anos da sua vida, percebendo e deslocando-se quase cegamente entre cada milímetro daquele palco. Isso fez com que houvesse uma inclusão no espetáculo final de alguns aspetos que, inicialmente, não estavam previstos. Falamos, por exemplo, do ambiente sonoro que existe desde o início até ao fim do espetáculo: as gotas de água que caem em dois baldes. O conjunto de ensaios que fomos fazendo no espaço permitiu-nos enfrentar algumas dificuldades originadas pela não utilização diária da Casa da Cultura de Famalicão da Serra, sendo que uma delas tinha a ver com uma pequena intromissão de água no telhado. Num dos dias de ensaio, essa goteira estava mais ativa e molhou o palco. Foi então que, ao colocarmos um pequeno alguidar para apanhar a água, percebemos que a sonoridade da gota a cair criava um potencial cénico fenomenal e quisemos que fosse aquela a base sonora de todo o espetáculo, numa espécie de destruição da atenção do público ou da possibilidade de criação de uma linha de interpretação que os espectadores pudessem ter ao seu dispor.

5.4.3. Opções de encenação

Podemos dizer que todos os ensaios serviram para a descoberta de possibilidades de representação, de hipóteses de construção ou de novas formas de montagem, sendo que fomos, ao longo desses ensaios, simplificando e optando sempre por uma dramaturgia do silêncio, ou seja, deixando que fossem os silêncios e a interpretação do público o mais importante a ter em conta e oferecendo continuamente da nossa parte a precisão do texto e a precisão dos momentos. Demos, então, tempo ao espectador para fazer a leitura e para

que retirasse toda e qualquer conclusão que considerasse sua e que em nada fosse conduzida por nós.

Optámos, portanto, por uma integração do espectador no ato de construção de sentidos que o espetáculo potenciava através da totalidade de elementos que estavam a ser mostrados em cena. Para isso, seguimos a nossa própria dramaturgia do silêncio, que condensámos da leitura de Beckett e do potencial de sentido que o silêncio comporta. Mas foram várias as opções estéticas e conceptuais que convocámos para o nosso trabalho.

Desde logo o pós-modernismo e o carácter fragmentário da peça, o conceito de teatro do absurdo nas dimensões da “desintegração da linguagem” e da “ausência da imagem harmoniosa da humanidade”¹⁰ (Pavis, P., 2019). Estes elementos são visíveis na construção inicial da peça que cria a ilusão de que tudo está desligado, desde o aparecimento da cara de Krapp, até à audição de um texto de Orwell, passando pela projeção de imagens de um Krapp passado, indo até à dança desajeitada e culminando na audição de uma carta sonora. Mas depois existe a dispersão da voz da personagem através dos avanços e recuos, da repetição e da manipulação de velocidades das gravações na utilização do magnetofone, mas também nas mudanças de tom e de humor que são mostradas ao longo da peça por Krapp.

O carácter fragmentário do nosso espetáculo está também associado ao trabalho de Brecht e à criação de vários *Vorgang* que vão permitindo ao espectador a descodificação e construção dos sentidos que o espetáculo provoca. A quebra da linearidade do espetáculo e as estratégias de distanciamento, nomeadamente ao nível da narrativa descontínua e pulverizada nas várias vozes das gravações e imagens, possibilitam a ampliação de leituras.

Convocámos ainda a perspetiva pós-dramática, permitindo que a sugestão se sobreponha ao mostrar, mesmo que isso perturbe quase continuamente (e ainda bem!) o espectador que, como também foi referido em cima, é convocado para a necessidade de ligar as pontas soltas que vão ficando, propositadamente, ao longo da representação. Pensamos que este é um dos aspetos que é salientado ao nível da dramaturgia pós-dramática, mas que faz parte, desde logo, da construção estética que Beckett traz para a cena e que pode ser lida como um eco no século XXI de uma perspetiva pós-modernista.

¹⁰ Tradução nossa destas passagens.

Ao nível da construção da personagem, seguimos a via da vivência das emoções, sugerida por Stanislávski, mas sempre de forma que o ator estivesse sempre perto do limite das emoções, mas não se deixasse dominar por elas. Pretendemos ainda que, em determinados momentos da construção física da personagem (por exemplo na dança), a personagem pudesse, através de uma intensificação diferente dos movimentos, desaparecer e dar lugar ao ator. Esta opção, consciente e intencional, pretendia trazer para a cena o distanciamento e a fuga a qualquer ideia de realismo e de identificação completa do espectador com a personagem, lembrando o primeiro de que se trata de teatro e de que o compromisso dele é acompanhar, continuamente, a leitura dos elementos cénicos que lhe são apresentados.

5.5. A “dramaturgia do silêncio” em *EU! KRAPP...*

Sabemos que na nossa contemporaneidade existe uma dispersão, para não dizer confusão, de montagens de peças de teatro que, alicerçadas no conhecimento cibernético ou futurista, surgem plenas de momentos de convocação da atenção do espectador e que o tornam refém de uma necessária postura hiperativa em termos de visão do todo que se apresenta. Não serão só as vanguardas e a capacidade criativa do artista, que respeitamos em absoluto, que decidem esta construção dramaturgicada das peças, esta intensa convocação da atenção do público para aquilo que se faz em cena, pensamos que será uma tentativa de concorrer com a sociedade atual no tempo a que Guy Debord chama de “pseudocíclico”. Este tempo pseudocíclico é o tempo que responde às necessidades capitalistas da indústria, é o “tempo que se baseia na produção de mercadorias”, sendo ele próprio uma “mercadoria consumível” (Debord, 2021, p. 98). Estamos, então, num tempo em que se oferece através das artes e do teatro aquilo que já temos em demasia: o excesso de tudo.

Por tudo o que a arte representa hoje, pensámos que seria adequado formular esta nossa visão dramaturgicada a que chamámos “Dramaturgia do Silêncio”. Baseámo-nos, principalmente, naquilo que a leitura e investigação sobre Beckett nos proporcionou no contacto com a limpeza de significados das palavras e com a utilização do silêncio como elemento primordial na construção de sentidos. Aliámos tudo isso à nossa própria compreensão do silêncio como elemento primordial para a reconstrução do pensamento e da sociedade, e pensámos em fazer com que tudo aconteça no cerne da existência

humana: o refúgio da “caverna”. Sabemos que os comportamentos sociais, a hipocrisia e o engano são elementos muito importantes na elaboração de conflitos que potenciam a ação dramática, mas também sabemos que esses conflitos estão cada vez mais fora da vida social (a discórdia impede a ascensão), passando principalmente para o foro familiar (onde a hierarquia familiar se torna mais rígida em função de compensar os impedimentos sociais). E voltamos à “caverna”. Não a “caverna” cibernética ou plena de câmaras para onde fingimos viver todos os segundos da nossa vida, mas a “caverna” onde nos despimos de artifícios, de fingimentos e ousamos viver livres, nem que seja para nós próprios. Esta foi uma das nossas interrogações ao longo do período em que formulámos esta ideia da dramaturgia do silêncio: o que é um homem no meio deste turbilhão tecnológico e financeiro?

A estas questões respondemos com silêncio, com tempo, com observação e com solidão. Estes são os quatro eixos em que se desenvolve *EU! KRAPP...* e a sua dramaturgia. Neste espetáculo dá-se prioridade ao silêncio e à escuta desse mesmo silêncio. Não se está atento ao tempo que passa, apesar do olhar ocasional da personagem para o relógio que, curiosamente, está estragado. Observa-se cuidadosamente a movimentação da personagem e as suas dificuldades. E estamos atentos à solidão que, no final das contas, é o que nos resta quando todo o “fogo” que temos em nós se apagar.

5.6. A representação

A montagem do espetáculo *EU! KRAPP...* seguiu uma linha que permitiu a integral adequação à sala de teatro, havendo uma completa identificação entre personagem e espaço cénico (a “caverna” de Krapp). Todo o trabalho foi feito para que o público, através deste palco completamente aberto, pudesse acompanhar a vivência natural da personagem no seu espaço e segundo os seus hábitos e tempos, permitindo ao espectador que dessa observação retirasse as informações suficientes para construir as suas próprias leituras. Sublinhamos aqui a utilização da palavra “tempo” como um elemento essencial para a dramaturgia do silêncio que assumimos como campo de construção do espetáculo e para o confronto que decidimos ter com a cada vez menor propensão do público para os momentos de atenção. Esse foi outro dos desafios e, ao mesmo tempo, uma das dúvidas que fomos tendo durante o processo de criação: estaria o espectador disponível para desligar de tudo, de todo o barulho, de toda a voragem dos

tempos e partilhar um espaço, durante oitenta minutos, com uma personagem que vive imerso no silêncio?

A personagem, nesta nossa representação, de índole antinaturalista, respira, movimenta-se, olha e sente com o peso dos seus dias e da sua duração. Nada, provindo do exterior, tem qualquer impacto no seu ritmo. Não existe, portanto, qualquer peso exterior que a obrigue a fazer algo diferente daquilo que pensa ou deseja fazer. Desta forma, convoca desde o início o espectador para um pacto de compreensão mútua ao nível do jogo de silêncios ou de barulhos que devem ser ouvidos e observados como essenciais para a procura de sentidos. O espectador irá “invadir” o espaço de Krapp e ficará, conscientemente, dentro da casa daquele homem velho que vive apenas os seus dias como sempre os viveu: envelhecendo.

De forma a seguirmos uma linha lógica de apresentação dos diferentes elementos da representação, ao mesmo tempo que justificamos ou damos uma leitura possível para a sua escolha, seguimos aqui o ponto de vista do público, desde o início do espetáculo, trazendo a sucessão dos diferentes elementos com os quais o público será confrontado, através dos vários fragmentos que constituem a peça. Relembramos as palavras de Rancière (2010, p. 22) quando compara o espectador com “o aluno ou o cientista”, pois também com a peça *EU! KRAPP...* este espectador terá de observar, selecionar, comparar e interpretar. É este o convite feito ao espectador, esperando nós que ele aceite seguir este desafio que lhe oferecemos.

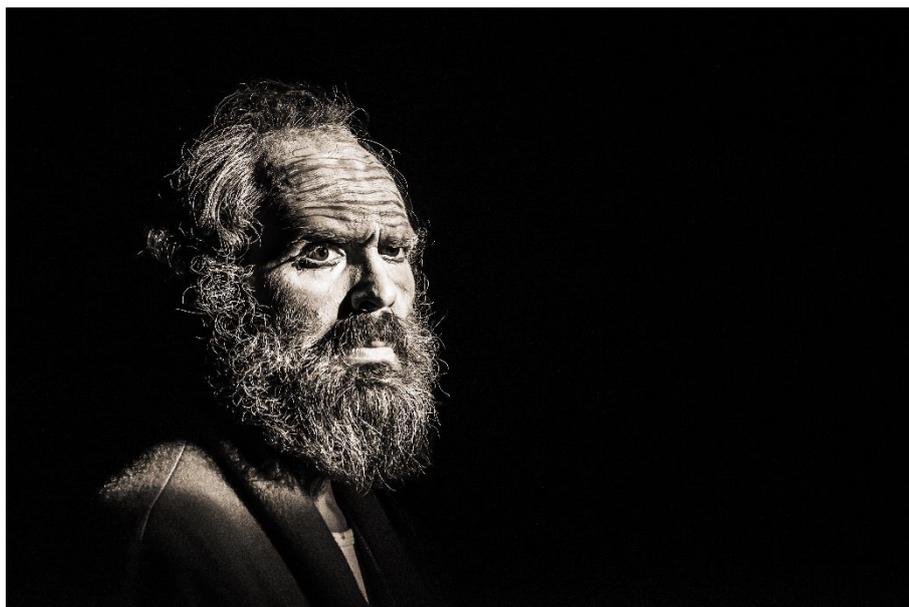
5.6.1. Sonoplastia

Optámos por começar por revelar alguns aspetos acerca da sonoplastia do espetáculo, pois toda ela é representativa da nossa dramaturgia do silêncio, nomeadamente ao nível daquilo que são as expectativas do público e daquilo que foram as nossas opções. Como é óbvio, o silêncio faz parte da nossa conceção geral do espetáculo. Mas de que silêncio falamos? Falamos da presença do silêncio ou da sua ausência? E pensamos em Danan e no seu “Texto ausente” (2020), e na forma como o que não é audível tem uma presença contínua através da coexistência de outros elementos. Talvez o nosso silêncio seja essa confluência de elementos. Continuemos.

Em diversas ocasiões, em contextos de criação literária ou artística e mesmo em reflexões conjuntas sobre a importância daquilo que nos rodeia, temos defendido que o

silêncio é essencial para toda a criação. A razão é tão óbvia que surpreende pela sua simplicidade: defendemos sempre que o silêncio é o ingrediente mais importante para tudo porque nos permite ouvir tudo. Mesmo o que não é dito. Daí que a nossa dramaturgia parte desse contexto do silêncio que permite que tudo nos seja revelado através da audição, mas também através da visão.

Os nossos objetos sonoros iniciam-se com o confronto do espectador com a bobina que contém o texto “Um enforcamento”, de George Orwell. Propositadamente, o texto já está a ser emitido através das colunas do magnetofone (toda a sonoplastia controlável da peça é emitida a partir do magnetofone e controlada pelo ator) enquanto o público entra na sala e se senta, de forma a provocar uma reação de estranheza e de, pensamo-lo, maior atenção às palavras que estão a ser ouvidas (e por vezes repetidas) pela personagem que, tal como o som, se apresenta apenas parcialmente iluminado (ver Fotografia 4), mas encoberto pelo fumo do cigarro que fuma enquanto assiste à entrada do público.



Fotografia 4 - Krapp ouve Orwell

Escolhemos esta primeira faixa sonora, um texto fabuloso, mas terrível ao nível do sentido, com a intenção de o manipular até à exaustão, ou seja, percebemos desde o início da construção dramática do espetáculo que era impossível o espectador tomar atenção a todo o texto e apreender toda a sua riqueza literária, mas não era o sentido literário que nos interessava. Tal como Beckett procurou a abstração, também nós pretendemos que não fosse o texto, a sua história completa, a ganhar dimensão, mas sim determinadas

passagens a ser lidas pelo espectador de forma autónoma e isolada. As palavras desse texto, na nossa proposta, deveriam ganhar um sentido diverso: de abertura de sentidos e não de concentração. Assim, depois da entrada do público, a personagem ganha o espaço de manipulador do magnetofone e das suas bobinas e brinca com o texto, fragmentando-o, através de uma sucessão imensa de avanços e recuos, e de troca de velocidades que possibilita o aparecimento de uma rutura motivada pela constante repetição (Deleuze, 2000). As palavras que vão sendo escolhidas pela fragmentação perdem então a ligação com o texto original e surgem desprovidas dos significados que o contexto literário lhes trazia, tornando-se objetos da cena.

Após o texto terminar, o silêncio invade a cena e o segundo elemento sonoplástico ressalta: as gotas de água. O espectador é mergulhado numa sonoridade dura e irritante de goteiras de águas que caem em dois baldes de metal. São gotas de água que se entranham no telhado da casa de Krapp e que são apanhadas por baldes colocados pelo habitante da casa para essa mesma função, mas o facto de ser um som forte no meio do silêncio permite, pensamos nós, um jogo de observação e de tentativa de concentração que fragmenta a atenção do espectador, levando-o para níveis de leitura que podem ir desde a vivência ou experiência pessoal até a leituras históricas ou culturais. Este som das gotas a cair nos baldes acompanha todo o espetáculo, pois são, verdadeiramente, gotas de água a cair em baldes (Fotografia 5), logo não manipuláveis pelo ator.



Fotografia 5 - Balde que acolhe as gotas de água

Ao longo da peça, são também audíveis os sons provocados pelo ato de beber da personagem, existindo o som da garrafa, da rolha ou do deitar de líquido nos copos, mas também o procurar dentro das gavetas provoca barulhos do choque de objetos.

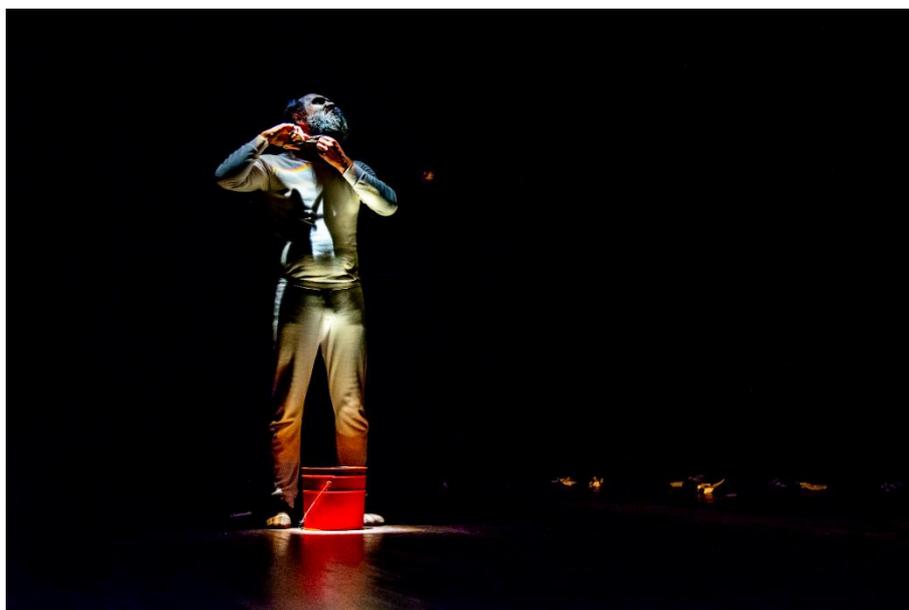


Fotografia 6 - Krapp liga o rádio

Um terceiro momento de grande importância ao nível da sonoplastia pensada para o espetáculo passa pela sonoridade do rádio (Fotografia 6). A nossa opção passou pela inclusão de um rádio antigo que possui características que demonstram o passar do tempo, voltando nós a colocar em cena um objeto que é “vítima” da duração preconizada por Bergson. Para além disso, permitiu-nos o contacto de corpos, não só do ator com aquele rádio, mas também a possibilidade de contacto do espectador com as memórias que aquele modelo de rádio lhe permite reativar. O papel do rádio foi simples e teve como auge o som agressivo e irritante que permitiu partilhar com os espectadores. De facto, depois de uns breves momentos de procura e encontro com frequências de sonoridade mais agradável, onde se ouvia música (de forma completamente aleatória) ou outras propostas radiofónicas (tal como jogos de futebol ou discos pedidos), o som é bruscamente alterado para um ruído muito agressivo (mais um jogo de contrastes). Esta aleatoriedade permite sempre a construção de leituras diferentes, seja pelo reconhecer de alguma sonoridade emitida pelo rádio ou pela não obtenção de uma dessas sonoridades. O objetivo final de Krapp é deixar durante alguns minutos, na interseção do vídeo (falaremos deste a seguir), uma frequência plena de ruído, um espectro eletromagnético

que funcione em choque, fragmentando a ideia central do vídeo, com a percepção mais realista, mas sempre dúplice, emitida pelas imagens.

Depois desta sonoridade agressiva e estranha, voltamos ao silêncio, ao ritmo originado pelas goteiras e, por fim, aos compassos provocados pela tesoura que corta a barba de Krapp e que corta as gotas de água (Fotografia 7).



Fotografia 7 - Krapp corta pedaços da barba e corta as gotas de água

Daqui para a frente, existe um ímpeto de sonoridades. Krapp procura a bobina com a ária “Deh vieni alla finestra”, da ópera *Don Giovanni*, de Mozart. Uma convocação objetiva dos tempos de galã desta personagem e um apelo para uma vivência amorosa que nos interessava destacar de forma a humanizarmos a personagem. Volta Krapp a repetir, por vezes em tom de gozo, passagens da ária. Interessa-nos, neste ponto, criar a dúvida sobre a verdadeira intenção de convocar esta música. Furioso pela falta de agilidade (haveremos de falar disto no ponto dedicado ao movimento da personagem), Krapp arranca a bobina e deita-a fora. Tenta beber e, de seguida, parte a garrafa que se encontra vazia. Regressa, então, ao magnetofone de forma a ouvir a carta de uma amada, uma carta de Rilke, que volta a sofrer a fragmentação através de avanços e recuos contínuos. Regressa de seguida o silêncio.

Num momento de sonoplastia reduzida às goteiras e à respiração, por vezes profunda, da personagem, ouvimos a movimentação de Krapp enquanto come as bananas, a ida de Krapp à arrecadação e o som das garrafas e copos que por ali existem. Ouve-se

a porta a bater, ouve-se o bulício das caixas que guardam as bobinas contendo as gravações dos dias de aniversários passados e ouvimos Krapp a beber. Tudo isto é literal, nada disto tem segundas intenções para além de mostrar a movimentação da personagem.

Ouve-se então a bobina cinco, o Krapp de 39 anos, uma voz mais jovem e plena de confiança e de vaidade. Os 39 anos são um espaço de liberdade total, seja de pensamentos, de atitudes ou de ambições. É o momento da libertação total das amarras familiares protagonizada pela morte da mãe, que o deixa livre para ser o que quiser ou, como veremos mais tarde, para ser o que, no entanto, não conseguirá ser.

Em contraponto à bobina cinco, surge o monólogo de Krapp velho, para o qual utilizamos o magnetofone para aumentar o volume da personagem enquanto brinca plasticamente com a voz e com os efeitos de aproximação ou afastamento da boca ao microfone. Trazemos, neste passo, uma rememoração do trabalho de Grotowski e das potencialidades de manipulação do ator através dos meios tecnológicos. Depois, num último instante, ouvimos uma faixa perdida na gravação.

Note-se que existe, nestas opções de sonoplastia, um conjunto de insinuações que poderão ser tidas em conta no ato de leitura por parte do espectador. Por transporte para os tempos atuais, mas sem alusões diretas a isso, procurámos passar pela evolução tecnológica ao nível sonoro: a faixa escondida num *Compact-Disc* ou o audiolivro. Porém, nenhuma das opções que seguimos se esgota na nossa ideia. Bem pelo contrário, quisemos que não existisse um seguimento de uma qualquer linha de pensamento única. Aliás, a fragmentação, que optámos por trazer para a peça através da sonoplastia, pretendeu sempre criar dificuldades de interpretação e não facilitar a vida ao espectador, para que este se sentisse atraído para a resolução do seu próprio jogo interpretativo.

5.6.2. Vídeo

Desde o início do projeto que o conceito de construção de diversas camadas em contacto fez parte do nosso imaginário, tal como as superfícies em contacto de Deleuze estão continuamente na nossa memória. Assim sendo, decidimos que a construção dramaturgica do espetáculo deveria incidir também no apelo à memória e à repetição. O suporte vídeo que elaborámos para a peça fixou-se então nesta nossa ideia. Desta forma, recuperámos alguns vídeos produzidos durante a parte curricular deste Mestrado e “colámos” (numa concretização do nosso estudo sobre a evolução dramaturgica até à fase

pós-dramática) as várias camadas neste projeto, fazendo com que a movimentação de Krapp não seja apenas tida em conta através das palavras despidas de significação, mas que haja uma leitura visual de um Krapp mais jovem a caminhar e a vivenciar algo que está em cena, mas que continua a ser de duvidosa interpretação.



Fotografia 8 - Videoprojeção na roupa interior de Krapp

No início da visualização do vídeo, a cena escurece, um dos baldes vermelhos que apanha as gotas fica visível (a imagem da decadência real de Krapp) e parece existir o rejuvenescimento de Krapp: o corpo da personagem serve de tela onde é projetado o rosto de Krapp mais novo (Fotografia 8). Este surge depois a deslocar-se. Esta projeção e sobreposição do vídeo, e a conseqüente ligação entre vários elementos comuns, mas não iguais, permite o estabelecer de uma harmonização. Vergílio Ferreira diz-nos que “é essa harmonização, essa integração de elementos vários, que organiza uma ótica para se entender o mundo e a vida” (1982, p. 66), ou seja, passado e presente (a duração) estão em cena na união do conjunto de mudanças que fazem parte daquilo que é a “persistência dos existentes” referida por Bergson (Carvalho, 2012).

Dá-se depois a ligação de tudo: a personagem envolvida por imagens e sons ruidosos do rádio (o espectro eletromagnético), enquanto o seu corpo serve de tela enquanto lê e rasga as cartas. Conjuga-se tudo neste instante (Fotografia 9), numa relação de afetação contrastiva entre personagem e o objeto fílmico que os une numa e só duração real (Bergson, 2005).

Num momento central do filme e da colagem que fazemos na superfície de Krapp em cena, onde poderemos especular sobre o seu comportamento dândi, boêmio ou libertino, confrontamos o sem-número de beijos (a célebre cena do “Cinema Paraíso”, de Giuseppe Tornatore) com a insatisfação da personagem que rejeita o que está “no seu corpo”, continuando a rasgar, ainda com mais violência, as cartas, numa rejeição da ficção (vivencial?) criada na mente da personagem mas irreal ao nível da existência física: o amor como impossibilidade ou como falsidade experimentada.

Há, de seguida, o regresso ao sítio de onde, efetivamente, nunca saiu: a sua mesa. E o apagar dessa “vivência” conflituosa consigo próprio no meio do ruído intenso que o rádio continua a debitar.



Fotografia 9 - Vídeo projetado sobre a personagem e aparato de cena

É o momento do regresso à sua própria existência real em cena. Já não tem o roupão e a roupa interior branca, manchada pela sujidade dos descuidos, é bem visível. O balde mantém-se visível e é a única memória que resta em cena da colagem entre vídeo e presente. A luz da mesa de Krapp regressa e as cartas serão de seguida, tal como o filme, esquecidas numa das gavetas do armário.

5.6.3. Luminotecnia

Se a Sonoplastia foi importante para o nosso desenho de uma dramaturgia, também a Luminotecnia o foi. Assim, através do desenho de luz que fomos construindo e desenvolvendo de forma a mostrar apenas aquilo que potenciase as leituras do espectador, percebemos que, com essas opções de luminotecnia, poderíamos criar um espaço que fechasse a personagem dentro do seu labirinto pessoal. O jogo entre sombra e luz é essencial a este diálogo entre personagem e espectador, pois é ele que possibilita a compreensão de uma vivência perdida e por vezes encontrada, fechada e por vezes libertada, ansiada e tantas vezes perdida. Inicialmente, ponderámos em fechar mais a personagem no seu espaço e não ampliar em demasia os seus movimentos em cena com a iluminação de alguns *Vorgang*, mas percebemos que poderíamos acrescentar alguma poeticidade à cena, não a cobrindo completamente com esse véu, se abrissemos cada um dos espaços desse labirinto no momento do desenvolvimento da intenção de Krapp para o completo encontro do espectador com um dos elementos da sua expressão.

Poderemos começar então por afirmar que optámos por uma iluminação intimista para que, propositadamente, se criem barreiras visuais entre os diversos elementos que constituem o espaço cénico. Por um lado, isso permitiu acentuar a dificuldade de visão de Krapp e, por outro, permitiu criar a impressão de um espaço que parece respirar e ampliar-se, mas que acaba por voltar a encolher até ao desaparecimento da personagem. O facto de o espaço ser, por vezes, condensado ao máximo numa ilha de luz, permite a compreensão completa da ligação da personagem ao seu espaço, pois ela revela uma imensa agilidade em se movimentar nas sombras (dando mais uma linha de leitura ao espectador).

Na abertura do espetáculo, Krapp está em cena apenas com a cabeça iluminada pela luz (Fotografia 10). A concentração e as linhas de leitura centram-se todas no rosto velho e na expressividade que, a dado momento, se transforma em algo performativo e grotesco, assemelhando-se a alguém que espreita por um pequeno espaço de liberdade, mas que está a ser apertado até ao limite, ou a algo onírico que nos consome até à morte. Expressão inicial do fim? Poderá ser uma das linhas de leitura. Pensamos que esta concisão do espaço de luz, que bate fugazmente no candeeiro da mesa de Krapp, cola imediatamente aquela personagem ao espaço cénico como ser agónico e ser feito sombra.



Fotografia 10 - Cabeça de Krapp isolada e com pendor expressionista

Assim que Krapp desaparece, sem a luz se apagar, logo surge a luz da mesa, que será presença quase constante até ao final do espetáculo (Fotografia 11), e Krapp “acorda” do sonho e é envolvido por essa luz.

O ponto mais iluminado é, propositadamente, a mesa, dada a importância central na peça. O magnetofone é então visível, assim como as colunas de onde o som provém. A percebemo-nos de que a mesa é velha e imperfeita, mas também Krapp o é. Tudo o resto à sua volta continua na penumbra. Os primeiros movimentos da personagem são por entre as sombras, principalmente para beber.

Numa fase posterior, o desenho de luz incide de forma recortada sobre o rádio (Fotografia 6) quando Krapp o liga. Fica visível o rádio, feito personagem naquele instante que dará, posteriormente, origem ao aparecimento do vídeo enquanto tudo se apaga.

A projeção vídeo funciona então como um elemento também integrante do desenho de luz, pois permite a visualização de todo o espaço, do imenso vazio que rodeia Krapp (Fotografia 9). Porém, esse vazio é preenchido pela metateatralidade, pois, quando entramos, tocamos (no interior de Krapp) e vemos todos os adereços de cena que serão convocados a partir daí. De forma inesperada para o espectador, há um olhar prévio a que

lhe é permitido aceder de forma caótica, mas que criará, como nos interessa, um jogo especulativo sobre o porquê daqueles elementos.



Fotografia 11 - Krapp e a sua mesa

Após a projeção do vídeo, ficam em cena dois elementos que pretendem, através do desenho de luz, funcionar como espoletadores de sentidos e de um tipo de iluminação de *Vorgang* muito pouco convencional. O balde da esquerda baixa surge logo a seguir ao vídeo e, numa fase posterior, é desvendado o balde da direita média (Fotografia 12). Como afirmámos, a sua presença nota-se pela cor aberrante e forte que escolhemos para os marcar, que a luz faz ainda mais visível. A intenção foi destacá-los dentro da sua, aparente, insignificância. No entanto, são importantes para o quase marcar do ritmo da cena, ao acolherem ritmicamente as gotas e ao fornecerem uma expressão possível ao passar do tempo, como se de um metrónomo se tratasse. Para além disso, fornecem uma luz muito crua nos momentos em que inesperadamente a personagem começa a cortar a barba e as gotas (uma *gag* que vem aliviar um momento de tensão evidente entre Krapp e a sua vivência negra), e quando a personagem vai dar laudas à prostituta Fanny enquanto cospe no balde. São imagens fortes, grotescas, mas de uma poeticidade que consideramos imensa.



Fotografia 12 - Luz nos baldes que recolhem a água

O desenho de luz incide também de forma muito presente no armário onde Krapp guarda as cartas, uma garrafa de vinho e algumas bobinas de audição constante (Fotografia 13). Essa luz destaca os vícios, mas também as expressões das reações de Krapp aos momentos de alguma agitação sentimental. Seja a expressão de satisfação, de angústia ou de fim. É junto a este armário que se desenvolvem alguns *Vorgang* importantes para as leituras do espectador na compreensão da personagem e da peça.



Fotografia 13 - Iluminação do armário e de Krapp a beber

Ao nos referirmos ao tratamento metateatral da peça, teremos obrigatoriamente de falar da proposta luminotécnica do quarto de vestir de Krapp. A dado momento, e perante a vontade em dançar, Krapp “rompe” a cena, passa por baixo das varas e projetores e vai para o fundo do palco, para a esquerda alta (Fotografia 3). Aí está o quarto de vestir, onde todas as suas roupas estão arrumadas em caixas de sapatos. Note-se que existe uma das versões de encenações de Beckett em que ele guarda as bobinas em caixas de sapatos. Nesta nossa proposta, decidimos incluir as caixas de sapatos como espaço guarda-roupa. Por cima, temos uma luz de tonalidade azul, mais fria, a incidir no quadro que retrata uma mulher, debaixo da qual Krapp se veste. Na outra ponta temos o quadro de um homem, que se apagará na transição para a dança. A cor que incide no quadro do homem, alaranjada, é a mesma que está presente no quarto de vestir de Krapp, potenciando uma ligação interpretativa da relação entre os dois homens, pictórica e real. A luz serve ainda para demonstrar todos os movimentos e dificuldades de Krapp (Fotografia 14), que com o peso da idade se mostra cansado e com pouca agilidade para se vestir. No entanto, a luz deixa perceber a expressão de satisfação e alegria de Krapp pelo engano que irá vivenciar. Saliente-se que é completamente assumida a metateatralidade ao nível da personagem metida dentro da máquina de cena, pois pretendemos criar aqui um efeito de distanciamento entre realidade e teatralidade.



Fotografia 14 - Movimentação de Krapp no quarto de vestir

O jogo da personagem na sua luz com o quadro que está sobre ele (o quadro da mulher) é claro e abre um campo de insinuações possível para a leitura que o espectador pode fazer da cena, acrescentando-lhe, posteriormente, a codificação que pode ser criada com o quadro do homem, na ponta oposta e que está iluminado pela mesma cor de Krapp. O jogo luminotécnico é propositado e pretende mostrar, acima de tudo, dois quadros que estão em cena, como estariam num qualquer escritório de escritor ou numa casa. Porém, o triângulo de luz que se assume entre os homens (Krapp e quadro) e a mulher (com cor diferente) poderá funcionar como um construtor de sentidos à visão do espectador.

Depois de se vestir e de carregar os sapatos para os calçar sentado na cadeira, ficamos só com a luz da mesa de Krapp. Este momento servirá para “normalizar” a leitura do espectador, que poderá, ou não, pensar que a personagem poderá sair de cena ou optar por algo transcendente. O facto é que não, pois queremos apenas mostrar um homem velho e a sua dificuldade em calçar-se.

Assim que se calça, regressa ao magnetofone e coloca a música. Começa então a dançar, lentamente, como um velho dança, mas a luz que ilumina a dança é a luz da metateatralidade.



Fotografia 15 - Luz em contra da dança de Krapp

É a luz frontal (Fotografia 15) para o público, que o “cega” a espaços e que lhe permite aperceber-se das sombras que Krapp cria nesta movimentação desajeitada e lenta. No entanto, o distanciamento que a metateatralidade provoca está também no

aparecimento do ator em vez da personagem. A velocidade da dança aumenta e é o ator que se mostra até a personagem o parar, desiludida, e apagar todas as luzes. Três vezes existe este jogo de luz e sombra que o espectador enfrenta com a personagem. Três vezes em que a máquina de cena se mostra e quebra a harmonia da ária. Assim que Krapp desliga a música, furioso pela impossibilidade de reviver o passado, voltámos à luz da mesa de Krapp. Voltamos à prisão de Krapp.

Ficamos na luz da mesa de Krapp até ao momento, mais uma *gag*, em que Krapp não resiste ao vício de comer bananas e, depois de dar voltas à gaveta onde as guarda, fica junto à ribalta num espaço de luz limitado pela sombra (Fotografia 16). O jogo teatral assume um efeito contrário ao que Beckett preconizava nas suas encenações. Tratando-se de uma extensão da luz da mesa e de uma sugestão descarada ao vício, decidimos que a banana deveria ser comida de forma bem visível, para mostrar que era uma banana que era comida em público. Optámos, então, por criar um *Vorgang* em que a banana nunca saía da luz, apesar de a personagem se movimentar entre a luz e a sombra. De uma forma cômica para o público, o vício parecia encurralado à vista de todos. Na transição entre o a degustação da primeira banana e do guardar no bolso da segunda, toda a movimentação se repetiu, inclusive a da luz que desapareceu e voltou a aparecer no preciso momento em que surgira na primeira vez.



Fotografia 16 - Gag da banana

O outro ponto de luz importante e, talvez, o mais misterioso é o da luz da arrecadação (Fotografia 2). Pensamos, como Beckett, que Krapp está perto da morte no momento em que o encontramos em cena. Poderá ser logo depois de o público abandonar o seu espaço ou daí a algum tempo. Porém, pensámos também que Krapp teria de criar um efeito que pudesse apontar para essa possibilidade dentro da própria cena. Criámos então a luz da porta da arrecadação que acende sempre que se ouve Krapp a abrir a porta. Ouve-se o abrir da porta, vê-se a luz da porta a entrar em cena, mas nunca se vê a sombra de Krapp a atravessar essa mesma luz da porta. Sublinhemos que optámos por sujar o recorte da porta com a constatação das sombras provocadas pelas varas e projetores. Neste caso, apeteceu-nos confrontar o público com a impossibilidade física e com o potencial comunicativo de algo sem sentido aparente para que o sentido, a leitura da personagem e da sua existência, fosse tido em conta pelo espectador. Esta luz e este jogo irá manter-se daqui até ao final do espetáculo, sempre que a personagem necessitar de ir à arrecadação.

Chegamos, por fim, à última cena e ao último pensamento que produzimos em termos luminotécnicos. Krapp, nos instantes em que a gravação da bobina cinco termina, fica silenciosamente a ouvir apenas o correr da fita no magnetofone. Na sua cara, incide um fio de luz do projetor que está continuamente na sua cara até que, lentamente, vai apagando, ficando apenas a luz de presença do magnetofone. Ao mesmo tempo que isto acontece, acende uma luz no público que vai mudando de lugar, numa espécie de dança que convoca o público para procurar ou para se esconder dessa mesma luz, ao mesmo tempo que se assemelha ao movimento noturno ao volante de um carro. Surge então a faixa secreta escondida na fita que, mais do que representar a personagem, está dirigida ao espectador, à existência do próprio espectador.

5.6.4. Adereços

Fomos ao longo dos pontos anteriores referindo e justificando a utilização de vários adereços de cena, sendo que neste espaço trataremos mais pormenorizadamente aqueles sobre os quais ainda não tecemos considerações. Seguiremos uma linha temporal, desde o início até ao final do espetáculo, para introduzirmos todos esses adereços e, de forma breve, tentar explicar a sua função em cena.



Fotografia 17 - Conjunto de elementos junto à mesa de Krapp

A peça começa com Krapp a fumar e a cigarrilha, que se vê acesa na sua mão, vai sendo um ponto luminoso que se movimenta continuamente. Depois de terminar a audição do texto inicial, Krapp vai tentar acender outra cigarrilha com um isqueiro antigo que não acende, mas que funciona visualmente ao criar faíscas. Este isqueiro vai ser atirado para o chão, assim como a cigarrilha, não sendo demasiadamente visível pelo público.

Optámos por dispor a mesa no centro da cena, mesmo debaixo do candeeiro (Fotografia 17), pois é um elemento essencial para a própria gravitação da personagem à sua volta. Por uma questão de estética e de possibilidades, optámos por uma com três gavetas (nas encenações de Beckett a mesa tem sempre duas). Nenhuma das gavetas tem fechadura. Na gaveta do centro encontram-se as bananas, elementos que sugerem o vício doentio que provoca “as fezes duras”, a obstipação de que sofre a personagem. Na gaveta da esquerda encontra-se o micro e o tripé para o micro. Optámos por um tripé de concerto, dos que são usados para sonorizar baterias, de forma a quebrar as expectativas e a imagem harmoniosa do todo. As bobinas virgens, onde está a bobina a utilizar no momento da gravação desta noite, estão na gaveta da direita. Em cima da mesa está o magnetofone, que ocupa aquele espaço desde o início até ao final da peça, pois representa o único espaço de evasão e de familiaridade que Krapp ainda tem, assemelhando-se, pelas carícias de que é alvo, a um objeto de prazer.

O candeeiro assume-se como o único ponto de luz da cena e tudo o que fica para lá dos seus limites está na sombra. É visível e invisível ao mesmo tempo, já que a sua cor permite que um olhar menos atento o perca de vista.

Mais atrás temos o armário (Fotografia 13), que se encontra quase sempre no escuro. Para além de sustentar o rádio de Krapp, esconde uma tesoura, uma garrafa de vinho (um outro vício de Krapp), duas bobinas (com a ária de Mozart e a carta falada) e as cartas escritas a Krapp. É uma espécie de túmulo de recordações próximas que originam outras leituras.

No fundo da cena, visíveis com a luz da projeção do vídeo e das opções luminotécnicas, encontramos os quadros (do nosso amigo e pintor holandês Jos van den Hoogen) de Judite e Holofernes. São quadros com valor simbólico, mas que colocámos escondidos para destacar apenas o trabalho de *graffiti* que permite o contacto com a palavra enquanto objeto visual que suja o espaço da pintura. Não descartámos, no entanto, a possibilidade de leitura das figuras ali representadas por parte do espectador. Ainda visível no fundo do palco está o “monte” de caixas de sapatos, que contêm a roupa e os sapatos de Krapp.

Ao longo do espetáculo, Krapp espreita o envelope onde foi escrevendo coisas que terá de gravar nesse dia, o relógio que lhe permite perceber se é hora de gravar a sua última bobina e, numa fase intermédia entre a audição e a gravação, a banana que retira do bolso.

Na arrecadação estão guardadas as várias caixas de metal onde preserva as gravações dos vários anos que passaram, o livro de registos das bobinas, o dicionário e mais garrafas de vinho e copos.

Já falámos em cima dos baldes vermelhos que servem para captar as gotas de água que funcionam como metrónomo, com uma cor vermelha, agressiva, que apela, mais uma vez à metateatralidade.

5.6.5. Caraterização e figurinos

A definição de um figurino para a nossa personagem foi um processo extremamente interessante e que cresceu com as leituras que efetuámos. Decidimos que não seguiríamos qualquer indicação de Beckett para esta decisão de vestir Krapp. Porém,

a leitura de *First Love* (Beckett, 1974) deu-nos uma ótima sugestão daquilo que seria a roupa para a nossa personagem:

It was in this narrow space, guarded on three sides only, that I had to change, I mean exchange my dressing-gown and nightgown for my travelling costume, I mean shoes, socks, trousers, shirt, coat, greatcoat and hat, I can think of nothing else. (p. 15)

Decidimos então que Krapp não usasse pijama, mas que se vestisse com a roupa interior que é comum a homens mais velhos: ceroulas e camisola interior. Por cima, já que ele estaria em casa, optámos por um roupão. Para se calçar, decidimos que seriam umas pantufas muito velhas e gastas. Criámos uma imagem de um homem real (Fotografias 11 e 13).

Após o primeiro impacto e a utilização da roupa interior como tela, pensámos no seguimento da peça e decidimos que haveria o momento de este homem se vestir para dançar. Nesse ponto, optámos por uma roupa que aproximasse a personagem de uma leitura real. Escolhemos então um figurino comum a um homem velho: sapatos pretos, calças cinzentas e camisa clara (de cor bege). Seria um espaço de luz (a cor clara) naquele corpo já coberto pelo negro da própria vida, pensámos nós. Para além disso, a camisa possui um bolso onde Krapp coloca e guarda a segunda banana, que descasca no meio da peça e à qual regressa antes do monólogo (optando, mais uma vez, por não a comer).

Ao nível da caracterização (Fotografia 18) construiu-se uma fisicalidade que mostrasse os cerca de 70 anos de Krapp e apostou-se num aspeto descuidado de todo o corpo, do cabelo e da barba, ambos grisalhos.

Confessamos que foi o olhar para muitos homens de alguma idade que nos sugeriu esta caracterização. Por um lado, a tentativa nesses homens de se ocultar a velhice através de mil cuidados com a barba, com o cabelo e com a roupa. Do outro lado, a impossibilidade de ocultar rugas e o grisalho do cabelo. Neste ponto, a própria imagem de Samuel Beckett foi importante (Anexo 6) porque ele tinha um rosto bastante marcado por rugas.



Fotografia 18 - Máscara de Krapp

A máscara que definimos tem influências expressionistas, mas não em exagero (Fotografias 4 e 18). A nossa intenção foi aproximar a personagem de um homem, tentando que se assemelhasse a um homem, mas não deixando que o público o visse apenas como um homem, pois ali estava um ator. Como afirmámos em cima, a tonalidade esbranquiçada do rosto serviu para dar uma imagem de Krapp como se de um espetro se tratasse e permitiu a base ideal para o desenhar das rugas. O tom esbranquiçado e a pele com manchas notam-se em toda a pele visível do ator. A velhice e a perda da vitalidade de um homem tinham de ser visíveis no ator.

5.7. A construção física da personagem

Na fase inicial de organização do projeto, não previmos e propusemos a integração deste ponto, na nossa reflexão, acerca da construção física da personagem que, também, tivemos como missão levar a palco. Certamente, a mente de encenador que cada vez mais reconhecemos possuir, toldou-nos a visão e impediu-nos de perceber que as pantufas e os sapatos de Krapp estavam ali à nossa frente e precisavam de pés e restante corpo que com eles circulassem. Daí que, confessamo-lo, este momento talvez seja o mais ingénuo e sincero de todos os que compõem este projeto.



Fotografia 19 - A preparação de Krapp no camarim

Desde a decisão de montar o espetáculo *EU! KRAPP...* até ao início dos ensaios que ficámos felizes por podermos colocar em cena uma personagem capaz de nos levar aos limites da nossa capacidade enquanto intérpretes. Na realidade, o grande desafio passava muito pela capacidade de criar e vivenciar de forma capaz e consistente aquele homem velho que nos parecia ser impossível de colocar em palco. A dificuldade que se apossava na nossa direção fez-nos recordar ensinamentos antigos e um ditado da nossa infância: tempos difíceis, fazem homens fortes. O espaço da dúvida pessoal e da inquietação inicial deu lugar ao ator feliz e “esvaziado” de quaisquer tipos de influências que o limitassem. Pensámos então na teorização do corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari (1999), e na necessária profundidade para atingir os limites desta personagem. Pensámos também na nossa reflexão acerca do corpo anárquico, na capacidade de não ter regras, mas conseguir atingir o máximo de nós nos limites de nós próprios. Começámos aqui a criar Krapp.

Pensámos muito sobre a necessidade de trabalhar com alguém que pudesse ver-nos a experimentar gestos, movimentos, olhares e respirações. Porém, dada toda a necessidade de isolamento por causa da pandemia, optámos (e ainda bem) por um trabalho solitário e extremamente interior, tanto no sentido físico como psicológico. Houve muitos dias, antes de começarmos a ensaiar a dicção ou a projeção do texto, em que, simplesmente, ficámos a olhar para o espaço que nos rodeava e sentíamos a necessidade de “Estar-aí”, nessa relação de intimidade sem palavras que, no entanto, faria

transparecer a personagem para o espaço e para aquele seu tempo. Na verdade, pensamos que durante aquele período de reconhecimento mútuo entre o espaço e a personagem houve o desenvolvimento e a construção de uma temporalidade física e psicológica que é, se assim o podemos afirmar, a duração de Krapp. Uma duração que crescia no ator sem qualquer necessidade de ações físicas ou de movimentos desnecessários. Talvez fosse a descoberta da imanência de Krapp no interior do ator. Neste ponto, o silêncio, a adaptação ao silêncio próprio da sala, foram o único objetivo do ator e esse objetivo talvez fosse a constatação no ator da sua posição de espectador no próprio espetáculo.

Começámos então a trazer o texto para palco e, passo a passo, experimentámos várias atitudes e várias formas de expressão para todos os momentos. Conhecedores de várias indicações de Beckett e de tantos outros sobre as possibilidades de fazer Krapp, escolhemos sempre deixar que o nosso contacto pessoal com a vontade da personagem decidisse o caminho a seguir.

A construção psicológica da personagem envolveu o contacto com memórias pessoais que, de alguma forma, fossem próximas das vivências de Krapp. Apesar de a nossa vida não ter tido o conjunto de experiências que Krapp revelou ter, outras houve que asseguravam o nosso contacto com a superfície daquele homem. Fomos então ao nosso passado, às cartas de amor perdidas em caixas fechadas, às pessoas que foram desaparecendo de forma cruel e aos pensamentos solitários que, muitas vezes, nos encaminham para o campo das lágrimas. Podemos dizer que seguimos, de forma a perceber bem aquele homem, por uma via de recuperação de vivências próximas das dele e da tentativa de perceber que emoção teríamos tido. Fomos, neste tempo de preparação, levados para um terreno que estava a entrar no extravasar das emoções. Porém, assomou-se de nós o outro lado. Não somos demasiadamente românticos! No meio da emotividade, percebemos o ridículo deste naturalismo aplicado à nossa personagem e criámos um personagem antinaturalista que funcionasse como catapultor da ironia e do sarcasmo. Apercebemo-nos, então, que a nossa personagem teria de indiciar uma vivência influenciada por Stanislávski, mas quebrada de seguida por Brecht e pelo ator que se mostra, propositadamente, no lugar da personagem.

Precisámos então de trabalhar a personagem fisicamente. Qual a fisicalidade de um homem velho de cerca de setenta anos? Partimos para a observação de amigos e pessoas próximas de forma a decidir o corpo que iríamos assumir. Decidimos optar por uma fisicalidade descuidada, mas não esquelética, e com aspeto desleixado. A curvatura do corpo já acentuada e com alguma dificuldade em andar.



Fotografia 20 - Em modo de transformação em Krapp

A nossa opção e visão apontava ainda para um homem que vive sozinho e que, apesar de ser obsessivo compulsivo ao nível da arrumação das suas coisas, não tem cuidado consigo próprio. Escolhemos então deixar crescer o cabelo e a barba de forma livre, sem cuidados e sem qualquer aparadela. O seu aspeto deveria sugerir ao espectador que ali estava um homem nojentto. Daí ele também fumar e, a meio da peça, cuspir para um dos baldes enquanto se referia à prostituta que o tinha visitado.

Muitas vezes, enquanto ensaiávamos e experimentávamos, pensámos que estaríamos a construir um personagem que faria com que os espectadores fugissem da sala assim que entrassem, tal era o seu aspeto e a sugestão de imundície que emanava. No entanto, percebíamos depois no desenvolvimento da personagem que naquele aspeto vivia um homem que tinha sido carregado com uma imensa provação e só neste momento é que percebera que a sua vida tinha sido destruída pelas suas próprias ações. Percebemos aqui a beleza que emanava também dele, a intensidade que irradiava e que contagiava quem o pudesse ouvir. Afinal, era um homem bom que acabou por fazer durante a vida tudo mal.

Não foi fácil esta construção, mas o Krapp a que chegámos encheu-nos as medidas e faz-nos desejar a cada dia voltar a entrar na sua pele e na sua caverna.

5.8. A estreia

Foi no dia 26 (com repetição no dia 27) de junho de 2021 que aconteceu a estreia do espetáculo, na Casa da Cultura de Famalicão da Serra (Guarda). Já referimos acima as razões que motivaram que a estreia acontecesse nesta sala, por isso não iremos voltar a referi-las. Sendo uma sala marginal, no sentido em que se encontra numa pequena aldeia e com pouca programação, os hábitos de ida a espetáculos não são muito grandes. No entanto, tendo já nós apresentado algumas peças na sala, acreditávamos que poderíamos ter um bom número de espectadores. Para além disso, havia também a problemática questão da pandemia de Covid19, que nos causou tantos problemas e que nos obrigou a limitar o número de pessoas que poderiam assistir: 90 pessoas, pois a sala tem cerca de 180 lugares.

De forma a criar atração para a peça, elaborámos uma estratégia comunicativa que passou por criar vários elementos de divulgação. Começámos por ir partilhando desde março de 2021, através das redes sociais (Apêndice 5), um conjunto de fotografias ou vídeos do processo de ensaios e da preparação física do ator. Estas imagens serviam para irmos prendendo a atenção do público interessado em vir assistir à estreia, apesar de só em abril começarmos a avançar com a ideia de estreia em junho. Ainda em abril, fixámos e avançámos com a data de 26 de junho.

Continuámos a fomentar a curiosidade com as fotografias e vídeos que íamos criando a partir do espaço cénico e da sonoplastia e luminotecnia, até que no final de maio (a cerca de um mês das datas) lançámos dois cartazes (Apêndices 1 e 2) com dados concretos para a estreia, incluindo um endereço eletrónico personalizado - *eukrapp@gmail.com* – para que pudessem ser efetuadas reservas. Os cartazes foram distribuídos em formato físico na região da Guarda e fizemos versões digitais para a inclusão nas redes sociais.

Sensivelmente a cerca de duas semanas, contactámos alguns órgãos de comunicação social e conseguimos que a estreia fosse notícia um pouco por todo o país e, principalmente, na região da Guarda (ver Anexo 3).

Uma semana antes, e para acabar de convencer quem estivesse com dúvidas, lançámos um *teaser* (Apêndice 6) que apelava ao visual, ao sonoro e dava já uma breve amostra daquilo que seria o espetáculo.

Com um período de antecedência considerável, fizemos convites (Apêndice 7) a professores da Universidade de Évora e a responsáveis culturais um pouco de todo o país de forma a potenciarmos as hipóteses deste nosso trabalho poder circular por mais espaços.



Fotografia 21 - Ensaios, ensaios e mais ensaios para preparar a estreia

Propositadamente para o dia da estreia (e também para a repetição do dia seguinte), criámos bilhetes (Apêndice 8) que possuíam um código QR de forma a permitir o acesso seguro, dadas as regras de higiene em voga na altura, a uma Folha de Sala digital (Apêndice 9).

No dia da estreia o nervosismo estava bem presente. Não pela dúvida em relação ao nosso trabalho, mas sim pela incerteza naquilo que seria a receção do público que já nos garantira, através da reserva de bilhetes, que estaria presente. Sabemos que existe sempre uma certa solidariedade por parte de quem nos conhece com os trabalhos que produzimos, mas haveria muitas pessoas para quem este seria o primeiro espetáculo a que assistiriam. Seria bom perceber de que forma seria feita a receção.

De forma a prepararmo-nos e estarmos bem concentrados, efetuámos vários exercícios de aquecimento físico e vocal, ao mesmo tempo que nos afastámos de tudo e de todos com alguma antecedência. O foco estava em Krapp e na sua “caverna”, na vivência absoluta que seria criada em cena e dentro de nós. Estava na hora!



Fotografia 22 - Visão da plateia a partir do palco

Como nota pós-estreia, agrada-nos dizer que foram cerca de 150 pessoas que, no conjunto dos dois dias, assistiram e aplaudiram demoradamente o espetáculo. As reações à construção global do espetáculo e à interpretação ficaram muito acima daquilo que esperávamos, mas comprovaram a sensação de trabalho consistente e extraordinário que tínhamos à medida que a montagem se foi aproximando da estreia.

6. DEPOIS DE A CORTINA FECHAR: ECOS E ANÁLISE À CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Tivemos e vamos ter sempre, na nossa experiência enquanto encenadores e atores, dois princípios básicos que conduzem, desde o seu início até ao seu fim, os nossos trabalhos teatrais. São coisas simples, mas que entendemos que ajudam sempre a um maior enriquecimento de quem connosco trabalha e de quem dispõe do seu tempo para vir ver o nosso trabalho. A primeira é trabalhar de forma honesta com os atores e restante equipa. Já a segunda, assente na primeira e dependente dela, é ter sempre em mente a criação de um espetáculo que considere o espectador como um participante na construção de sentidos, nunca o considerando incapaz de perceber o que viu. De facto, estranhámos a necessidade de em algumas produções haver um momento em que os responsáveis artísticos vêm explicar ao espectador aquilo que este acabou de ver. Como dizemos, a autonomia do espectador ao nível da leitura do espetáculo deve ser total e, sabemo-lo, dessa experiência há-de resultar um cada vez maior e mais sólido conhecimento.

Vem tudo isto a propósito da nossa tentativa de teorizar um pouco sobre aquilo a que chamamos a “construção de sentidos”. Não iremos, de forma alguma, explicar ou conduzir as leituras que foram ou poderão ser realizadas durante a presença enquanto espectador no espetáculo *EU! KRAPP...*, pois damos total liberdade ao espectador para ver, ouvir, pensar e sentir aquilo que quiser durante os oitenta minutos que dura a peça e nos dias ou anos seguintes.

No entanto, sabemos que a proposta colocada em cena vai despertar no espectador um conjunto de leituras individuais que servirão para a construção de sentidos, também eles, individuais e únicos. Tendo em consideração que a proposta que a nossa dramaturgia do silêncio propõe está construída sobre sugestões literais e ações teatrais limpas de sentido metafórico, o espectador terá de ativar, de forma a unir “as pontas soltas”, todos os recursos mentais e culturais de que dispõe para a construção do sentido daquilo que vê. Cada um dos espectadores terá de ativar o seu próprio conhecimento dos “universos possíveis”. Este termo, destacado por Anne Ubersfeld (2012) a partir dos estudos de Umberto Eco, refere-se àquilo que identifica como “uma «construção cultural», uma combinatória de elementos, relacionados com o conjunto de adquiridos culturais do receptor” (p. 99), que no caso de *EU! KRAPP...* é o espectador. Assim, a nossa proposta colocada em cena não estabeleceu de forma nenhuma um grau de conhecimento prévio

para que possa ser vista e analisada pelo espectador. Bem pelo contrário, convocou o espectador para um espetáculo que pode e deve ser lido em diferentes camadas de conhecimento e de experiência artística e cultural.

Anne Ubersfeld (2012) diz-nos ainda o seguinte:

O universo enciclopédico do leitor-espectador compreende o conjunto do que lhe é fornecido pelos seus diversos modos de experiência e pela sua cultura para apreender os objectos artísticos que lhe são propostos. Estas noções são indispensáveis para se compreender o carácter eminentemente provisório das representações teatrais: se o universo do espectador muda, a representação não é recebida da mesma maneira. Pode ver-se onde se situa a cooperação do espectador na elaboração do espectáculo teatral, que funciona a três: o texto (do escritor), os artistas do palco e o espectador (portador dos seus universos pessoais). (p. 99)

O espectador não é, portanto, obrigado a receber a representação como o encenador, por exemplo, pensou que o espectador a deveria receber. Ou, ainda, como o ator imaginou que a sua interpretação deveria ser analisada. Percebemos a ânsia de quem mostra o seu trabalho para que sejam reconhecidas todas as potencialidades de sentido que imagina que a sua obra possui, mas a partir do momento em que novos olhares entram naquilo que se mostra deixamos de ter controlo total sobre as suas potencialidades.

Pensamos que, neste ponto, teatro e literatura se equiparam perfeitamente ao nível da independência da obra depois de libertada pelo criador para o meio dos outros. A não ser assim, e permitam-nos a comparação que poderá ser considerada uma heresia, ainda hoje Adão e Eva viveriam felizes e desavergonhados a olhar as macieiras e suas belas maçãs no Paraíso.

José Maria Vieira Mendes (2016) demonstra isto mesmo, de forma mais elaborada e menos iconoclasta, ao dizer que

As implicações das ideias de teatro no espectador vão bem para lá da relação entre teatro e literatura, embora, na condução do argumento, se tenha aqui focado o olhar nela. O ponto aonde todas as discussões irão parar é sim o da relação do espectáculo com o espectador ou público e o modo como esta relação pauta a

descrição de um espectáculo, de um texto literário ou de um objecto artístico. (p. 203)

O espectador e a sua construção de sentido do espectáculo a que assistiu, neste caso *EU! KRAPP...*, está mais dependente dos seus ecos de conhecimento passado do que da vontade, por mais sonora e vituperante que ela se revelar, do criador do espectáculo. A análise do objeto artístico e o seu reconhecimento como produtor de sentidos acontece porque alguém decidiu ir dialogar com esse objeto artístico de livre e espontânea vontade, predispondo-se a acolher as escolhas, estéticas, gestos e sonoridades de todos os que compõem a cena e a tornam comunicável e perceptível.

A partir do momento em que o último som ou imagem apontam para o final da peça e o público sai da sala de espetáculos, largamos a mão a todo e qualquer sentido que enquanto criadores sonhámos e vemos a obra ganhar uma liberdade de disseminação de sentidos que não poderemos mais controlar. E ainda bem, é sinal de que o espectáculo conseguiu criar os já citados “universal feelings” (Knowlson, 2014, p. 427) que, como afirmámos em cima, dão ao nosso trabalho uma dimensão universal e uma polissignificação que não tem fronteiras temporais ou linguísticas.

CONCLUSÃO

Desde 1999 que Évora e a Escola de Artes estavam no nosso caminho. Quando ainda estudávamos no Ensino Secundário e éramos dinamizadores e “atores” do Centro Cultural de Famalicão da Serra em múltiplas atividades e nas mais diversas disciplinas artísticas (uma espécie de polifonia artística que nos permitia não ter medo de qualquer horizonte), aspirámos a ingressar na licenciatura em Teatro, da Universidade de Évora, mas não o conseguimos. Não o conseguimos porque chegámos atrasados ao processo de candidatura que, naqueles anos, requeria provas de seleção (pensamos que se chamavam assim) cujo prazo já tinha terminado. Foi o fim daquele início possível e o então fechar de um sonho. Hoje, experimentados em muitas outras áreas e trabalhadores profissionais nesta, dizemos que a duração em que vivemos nos deixou mais completos e mais conhecedores para chegar a Évora no ano de 2019 e, de certa forma, realizar o sonho que, há 20 anos, imaginámos que nunca viria a cumprir-se.

Vários anos passaram de estudo e de leituras acerca da língua e da utilização que fazemos dela para comunicar e para partilhar conhecimento, tendo-nos isso moldado a mente para o completo estudo e compreensão dos mecanismos utilizados para a emissão ou receção de determinadas mensagens ou sentidos. Percebemos, portanto, que no nosso trabalho teatral, enquanto dramaturgo, encenador ou ator, temos hoje conhecimentos que, não nos deixando melhores ou piores do que outros, nos permitem pensar a partir de pontos de vista diferentes e, previsivelmente, interessantes para a prossecução das nossas pesquisas.

John Berger abre o seu livro *Modos de ver* (2005) com duas frases que ao longo dos anos temos guardadas na memória: “A vista chega antes das palavras. A criança olha e vê antes de falar” (p. 9). De uma imensa simplicidade, possuem em si também toda uma possibilidade de leituras ou de enfrentamentos, o que tem sido sempre um lugar-comum na nossa reflexão sobre aquilo que é um espetáculo. Sabemos que Berger está, neste livro, focado na análise de pinturas e outros documentos visuais, plenos de pormenores ou de codificações para as quais interessa que se olhe. Porém, ao nível da interpretação plena das potencialidades significativas, vamos mais além e temos por defeito conjugar para estas frases também a alusão ao “ouvir”. A criança, portanto, olha, ouve e vê antes de falar. Considerámos nós, desde o início da elaboração deste nosso projeto, que o

espectador está no centro de tudo. O espectador no sentido geral e não só o que convencionamos apelidar no conjunto das artes como o nosso “espectador ideal”.

Assim, pensámos sempre que o nosso projeto, a sua fundamentação teórica e o espetáculo *EU! KRAPP...*, deveria centrar-se na discussão e análise das formas de o espectador olhar para o palco e as formas como o palco olha para o espectador. Dedicámo-nos, portanto, a um dramaturgo e encenador que revolucionou propostas em palco e exigiu um novo olhar sobre as suas peças. Abrimos, então, espaço para uma reflexão que culmina com a constatação de que deve haver uma proposta de espetáculo que permita várias formas de ser olhado e que possibilite um conjunto de leituras e construção de sentidos capaz de, por exemplo, servir aquele olhar, aquele ouvir e aquele ver similar ao de uma criança. No entanto, o mesmo Berger, ainda no texto de abertura do seu livro, afirma que “Aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afeta o modo como vemos as coisas” (2005, p. 9). Esta alusão não é mais do que a inserção das vivências ou conhecimento pessoais do espectador no processo de atribuição de sentido ao espetáculo a que acabou de assistir.

Fizemos esta alusão a Berger e aos diferentes modos de ver uma obra de arte porque foi assim que olhámos desde o seu início não só para o nosso projeto mas também, e algum tempo antes, para a relação que desenvolvemos com a procura de conhecimento na frequência do Mestrado em Teatro. A descoberta de novos sentidos, para este pedaço de vida que escolhemos viver, é uma necessidade que nos alimenta o conhecimento e que nos obriga a procurar novas formas de expressão teatral capazes de ajudar a solidificar o processo de aprendizagem de todos aqueles que connosco partilham e partilharam algumas horas da sua vida.

Desta forma, mais do que apenas relatar o processo de construção de uma peça, decidimos enveredar pela reflexão atenta e dialética com aquilo que pensamos que constrói e sustenta a evolução do conhecimento: a leitura e construção de sentidos a partir daquilo que nos é dado pelos outros.

De certa forma, sabemos que falhámos, pois não fomos capazes de dar respostas finais aos problemas que levantámos. Mas também sabemos que as únicas respostas finitas são aquelas que amanhã continuaremos a procurar com o mesmo espírito de Samuel Beckett expresso em *Worstward Ho* (1983). Apesar de se falhar, o importante é continuar a tentar e, mais uma vez, voltar a falhar. Mas falhar ainda melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles (2004). *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Artaud, A. (1976). Manifesto for a Theater That Failed. *Selected Writings* (pp. 159-162). Farrar, Straus and Giroux.
- Barthes, Roland (1984). *O grau zero da escrita*. Edições 70.
- Barthes, Roland (2009). *Ensaio críticos*. Edições 70.
- Beckett, S. (1958). *A última gravação de Krapp*. Traduzido por Francisco Luís Parreira.
- Beckett, S. (1974). First love. *First love and other shorts* (pp. 9-36). Grove Press.
- Beckett, S. (1983). *Worstward Ho*. Grove Press.
- Beckett, S. (1995). The capital of the ruins. *The complete short prose 1929-1989* (pp. 219-221). Grove Press.
- Beckett, S. (2014). *Le monde et le pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement*. Les Éditions de Minuit.
- Berger, J. (2005). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gli.
- Bergson, H. (2005). *Evolução Criadora*. Livraria Martins Fontes Editora.
- Besson, J. L. (2013). Pós-dramático. In Sarrazac, J. P. (Org.) (2013). *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (pp. 143-146). Cosac Naify. https://books.google.pt/books/about/L%C3%A9xico_do_drama_moderno_e_contempor%C3%A2ne.html?id=TT5rAAAAQBAJ
- Brook, P. (2011). *O espaço vazio*. Orfeu Negro.
- Brown, J. R. (1997/1998). Revisitings and repetitions in Beckett's Later Works. *Connotations*, Vol. 7.3, 290-305. <https://www.connotations.de/article/john-brown-russell-revisitings-and-repetitions-in-becketts-later-works/>

- Carlson, M. (2020). *Palco assombrado: o teatro enquanto máquina da memória*. Empilhadora.
- Carvalho, M. (2012). A intuição bergsoniana da duração: o tempo da ciência é espaço. *Kairos. Revista de Filosofia & Ciência*, 4, 87-104. <https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/2727>
- Casanova, P. (2002). *A república mundial das letras*. Estação Liberdade.
- Casanova, P. (2006). *Samuel Beckett: Anatomy of a literary revolution*. Verso.
- Danan, J. (2010). *O que é a dramaturgia?*. Editora Licorne.
- Danan, J. (2020). O texto ausente. In Oliveira, Mikael de (Org.) (2020). *A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos* (pp. 14-27). Centro de Estudos de Teatro / FLUL. <https://www.ceteatro.pt/node/403>
- Debord, G. (2021). *A sociedade do espectáculo*. Antígona.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e repetição*. Relógio d' Água.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1999). *Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Editora 34.
- Diamond, E. (Org.) (1996). Introduction. In *Performance and cultural politics* (pp. 1-12). Routledge.
- Eagleton, T. (2006). *Teoria da literatura: uma introdução*. Martins Fontes.
- Esslin, M. (2018). *O teatro do absurdo*. Zahar. https://books.google.pt/books/about/O_Teatro_do_Absurdo.html?id=1ZVRDwAAQBAJ
- Ferreira, P. R. (s.d). Leitão, Ruben Andresen. *Dicionário de Historiadores Portugueses*. https://dichp.bnportugal.gov.pt/historiadores/historiadores_leitao.htm
- Ferreira, S. A. (2008). Marinetti, Filippo Tommaso. In F. C. Martins (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (pp. 438-439). Caminho.
- Ferreira, V. (1982). Da verosimilhança. *Cadernos da Colóquio Letras*, 1, 61-70.

- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo*. Orfeu Negro.
- Fletcher, J. (2006). *About Beckett: the playwright & the work*. Faber & Faber.
- Gontarski, S. E. (2011). ““What it is to have been””: Bergson and Beckett on movement, multiplicity and representation. *Journal of Modern Literature*, Vol. 34, No. 2 (Winter 2011), 65-75. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.34.2.65>
- Gontarski, S. E. (2015). Nos desdobramentos do Teatro Pós-Dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze. *Questão de Crítica*, Vol. VIII nº64, maio, 240-264. <http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2015/05/QdC-Vol-VIII-n64-maio-de-2015-STANLEY-GONTARSKI.pdf>
- Graver, L. & Federman, R. (2005). *The critical heritage: Samuel Beckett*. Routledge.
- Habermas, J. (1994). *Técnica e ciência como «ideologia»*. Edições 70.
- Hughes, G. (2017). Samuel Beckett’s Krapp’s Last Tape and Transcendent Reality. *33rd International Meeting of THE ERIC VOEGELIN SOCIETY*, 2017. <https://sites01.lsu.edu/faculty/voegelin/wp-content/uploads/sites/80/2017/09/Hughes-Beckett-and-Transcendent-Reality.pdf>
- Knowlson, J. (2014). *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. Bloomsbury. <https://books.google.pt/books?id=tKWaBAAAQBAJ>
- Kuntz, H. e Rykner, A. (2013). Silêncio. In Sarrazac, J. P. (Org.) (2013). *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (pp. 143-146). Cosac Naify. https://books.google.pt/books/about/L%C3%A9xico_do_drama_moderno_e_contempor%C3%A2ne.html?id=TT5rAAAAQBAJ
- Kuntz, H. e Sarrazac, J. P. (2013). Literalidade. In Sarrazac, J. P. (Org.) (2013). *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (pp. 82-83). Cosac Naify. https://books.google.pt/books/about/L%C3%A9xico_do_drama_moderno_e_contempor%C3%A2ne.html?id=TT5rAAAAQBAJ
- Lawley, P. (1994). Stages of identity: from *Krapp’s last tape* to *Play*. In Pilling, J. (ed.). *The Cambridge companion to Beckett* (pp. 85-105). Cambridge University Press.

- Lehmann, H. T. (2017). *Teatro pós-dramático*. Orfeu Negro.
- Lessing, G. E. (2005). *Dramaturgia de Hamburgo: selecção antológica*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martins, P. (2012). Olhar entre semibreves: escrita e silêncio em Samuel Beckett e Peter Handke. In *Cómpos 2012 - XXI COMPÓS*. <https://proceedings.science/compos/compos-2012/papers/olhar-entre-semibreves--escrita-e-silencio-em-samuel-beckett-e-peter-handke>
- Monleón, J. (1982). En Milán, con Giorgio Strehler. Un brechtiano hace a Beckett. *Primer acto; Cuadernos de Investigacion Teatral*, n.º 194, 91- 94.
- Oliveira, Mikael de (Org.) (2020). *A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos*. (1.a edição). Centro de Estudos de Teatro / FLUL. <https://www.ceteatro.pt/node/403>
- Pavis, P. (2014). Dramaturgie et postdramaturgie. *Critical Stages*, 9. <http://www.critical-stages.org/9/dramaturgie-et-postdramaturgie/>
- Pavis, P. (2019). *Dictionnaire du théâtre*. (4e édition). Armand Colin.
- Pessoa, F. (1933). Quinta: D. Sebastião, Rei de Portugal. In *Mensagem*. <http://arquivopessoa.net/textos/187>
- Pinto, M. M. C. (2006). O silêncio em Samuel Beckett. In Amaral, A. L. e Cunha, G. (Org.) (2006). *Estudos em Homenagem a Margarida Rosa* (pp. 361-366). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Ramos dos Santos, A. (1979). Política económica e política de emprego: o modelo dos anos 50-60. *Análise Social*, vol. XV (59), 1979-3.º, 611-653. <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223990199V6nCC0zs3Xs98QE5.pdf>
- Rezende Pinto, J. M. (1995). A teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas. *Paidéia*, Fev/Ago 95, 77-96. <https://www.revistas.usp.br/paideia/article/view/6009/7540>

- Sarrazac, J. P. (Org.) (2013). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Cosac Naify.
[https://books.google.pt/books/about/L%C3%A9xico do drama moderno e c
ontempor%C3%A2ne.html?id=TT5rAAAAQBAJ](https://books.google.pt/books/about/L%C3%A9xico_do_drama_moderno_e_contempor%C3%A2ne.html?id=TT5rAAAAQBAJ)
- Sarrazac, J. P. e Fernandes, S. (2013). A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, 13(1), 56-70. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p56-70>
- Secretariado Nacional de Informação (1958). *À espera de Godot*. Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos.
<http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4320062>
- Stanislávski, K. (2018). *Preparação do ator: no seu processo criador de vivência das emoções*. Bicho do Mato.
- Tate (s.d.). “Fluxus”, In *Tate*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>
- Ubersfeld, A. (2012). *Os termos-chave da análise teatral*. Editora Licorne.
- Uhlmann, A. (2006). *Samuel Beckett and the philosophical image*. Cambridge University Press.
- Vargas Llosa, M. (2012). *A civilização do espectáculo*. Quetzal.
- Vieira Mendes, J. M. (2016). *Uma coisa não é outra coisa*. Livros Cotovia.
- Vieira Mendes, J. M. (2020). Literatura dramática sem teatro. In Oliveira, Mikael de (Org.) (2020). *A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos* (pp. 28-41). Centro de Estudos de Teatro / FLUL. <https://www.ceteatro.pt/node/403>
- Zurbach, C. (2012). Haverá um texto neste teatro?. In M. H. Serôdio (Dir.), *Sinais de Cena*, 18 (pp. 9-13). Edições Húmus.

APÊNDICES

Eu! Krapp...

a partir de Samuel Beckett e outros pelintras

(dramaturgia de Daniel Rocha)

1 – Público fora da sala

- Ouve-se o barulho de dentro da sala quando a porta abre.

2 – Entrada do público

- Público deve sentar-se na penumbra, como se fosse uma extensão do escritório de Krapp.

- Palco completamente arrumado/ desarrumado como escritório de Krapp. São visíveis a mesa com três gavetas, a cadeira, o magnetofone em cima da mesa, o pequeno armário com gavetas onde se encontram cartas e outros documentos (importantes para o jogo cénico), um rádio e cima do armário, quadros grafitados dispersos pelo espaço e alguns livros. O candeeiro surge como elemento em destaque sobre a mesa e faz a divisão entre aquilo que é completamente visível e o que não se vê completamente. O espaço contém sinais de vida. Não há cortinas ou indícios de cuidados femininos do espaço, tais como decorações. É o ambiente de um homem e deverá manter-se.

Tudo acontece no futuro. Na caverna de Krapp. No centro e em primeiro plano está um homem idoso e desgastado. Tez branca, gasta, com possíveis rosáceas. Cabelo que ainda existe grisalho e despenteado. Barbudo, barba muito branca. Muito míope (mas sem óculos) e fraco de audição. Voz velha e cansada, por vezes gasta. Entoação característica. Andar custoso.

Em cima da mesa está um magnetofone. Mesa e área adjacente mais próxima estão iluminadas pela luz oriunda do candeeiro. O resto do palco às escuras.

3 – “Um enforcamento” durante a entrada do público

- É feito com Krapp (apenas a sua cara e a cigarrilha acesa são visíveis) já a ouvir uma bobina com o texto “O Enforcamento”, de Orwell, envolto o rosto pelo fumo da cigarrilha.

- Ouvem-se cair gotas de água, algo que se manterá a peça inteira (ou até a água se gastar).

- A meio do texto (“Quem deixou entrar aqui esse maldito animal Krapp desaparece e volta a aparecer como se estivesse a tentar abrir o círculo de luz que lhe aperta o rosto, tentando sair de algo que o oprime e aperta. Depois de duas tentativas agónicas de sair do círculo, a luz ilumina a mesa e ele desperta. Estaria no meio de um sonho? A bobina continua a correr e Krapp vai manipular a gravação, interagindo com ela, acelerando ou tornando lentas as vozes, repetindo passagens ou colocando a sua própria voz sobre o que houve. São ouvidas passagens cruéis. Repetidas para se ter noção da violência que os homens provocam e da qual se riem. Após três repetições de passagens, Krapp avança para a frente da mesa e fica a ouvir. Repete o final do texto assim que ele termina (“O morto estava a trinte metros de distância.”). Ouve-se o barulho das gotas a cair nos baldes. Krapp fica em silêncio durante uns instantes. Krapp olha no vazio como se estivesse a olhar para um corpo morto. Pensa. Reage com nojo. Tenta acender outra cigarrilha. O isqueiro não funciona. Atira-o agressivamente para algures no palco. Dirige-se e senta-se na secretária.

4 – Krapp desliga o gravador de Bobinas

- Onde estava a correr o texto de Orwell.

- Fica sentado a olhar. Algum tempo depois, desloca-se até ao pequeno armário escondido pela escuridão, abre uma gaveta, tira uma garrafa de vinho, tira a rolha com grande barulho, vem beber para a luz. Volta a meter a garrafa na gaveta. Volta para a mesa. Fica sentado a olhar. Respira fundo, olha para o armário e volta lá. Abre outra das gavetas e tira um molho de cartas. Dirige-se à secretária, senta-se, pousa o molho de cartas. Volta a olhar para o local do armário escondido pela escuridão. Levanta-se, dirige-se ao rádio, e liga-o. Assim que liga o rádio, a luz ilumina apenas o rádio. Depois de o rádio aquecer os fusíveis, começa a dar ruído. Krapp procura uma frequência até conseguir ouvir algo definido. Num espasmo, desiste dessa frequência e prefere um ruído forte e desagradável de um espectro eletromagnético com alguma trepidação. Regressa à secretária no meio do ruído e senta-se. Pega nas cartas. A luz de cena apaga-se e, alguns segundos depois, surge o vídeo projetado na sua roupa. Apenas existe a luz do videoprojector. Krapp é, portanto, refém das suas próprias memórias. Caminha enquanto abre alguns envelopes e espreita-os, reagindo violentamente ao conteúdo.

Esta ação está a ser acompanhada pelas imagens do vídeo e sons agressivos vindos do rádio, permitindo várias camadas de interpretação que se tocam e potenciando várias leituras. O corpo de Krapp é a tela de projeção onde se conseguem vislumbrar algumas imagens mais definidas. Algum tempo depois de o vídeo acabar, Krapp senta-se, arruma bruscamente as cartas, não as amachucando, num molho. Levanta-se e leva as cartas para o armário. A luz incide em Krapp e no armário, pela primeira vez. Abre a gaveta e coloca-as lá dentro com todo o cuidado. Fecha a gaveta. Abre a gaveta da garrafa, volta a tirar a garrafa, abre-a e volta a beber. Volta a arrumar a garrafa. Fecha a gaveta. Vai sentar-se na mesa. Fica parado a olhar. Mostra algum desgaste. Dirige-se ao rádio. Desliga o rádio. Repara na tesoura junto ao rádio. Tem um vislumbre do seu futuro. Pega na tesoura e avança violentamente para junto do balde que recolhe as pingas que se infiltram em casa. Aponta a tesoura ao pescoço. Fica alguns segundos a apontar a tesoura para o pescoço. Ouve o som das pingas a cair no balde. Começa a abrir e fechar a tesoura. O som da tesoura lembra-o de outras músicas. Sorri. Atira fora a tesoura. Regressa ao armário. Abre outra gaveta. Escolhe uma bobina. Vai para a secretária. Não se senta. Retira a bobina anterior. Coloca a Bobina da música. Faz oscilar o candeeiro. Trauteia a música que deseja.

5 – Krapp ouve música e dança

- Avança a fita da música, procurando uma passagem específica. Repete algumas passagens de Don Giovanni, de Mozart. Quando chega à passagem que deseja, Krapp fica parado por instantes, sorrindo, como que a ver algo que o modifica. Fura o espaço cénico, limitado pelas varas que estão descidas em várias alturas, e vai até à parede do fundo do palco. Ilumina-se o quadro de Judith. Procura nas várias caixas que aí estão a sua roupa de gala. As caixas voam pelo ar. Vai encontrando e vestindo o que lhe interessa. Calça-se já junto à mesa. Põe a música e começa a dançar desajeitadamente. Começa lentamente, mas transforma-se por vezes e apresenta uma impressionante desenvoltura. Repete três vezes a dança e a quebra final. Ao terminar a passagem desejada, Krapp para e vai de forma violenta desligar o gravador. Está nervoso. Regressa ao móvel. Volta a abrir a gaveta da garrafa. Percebe que está vazia. Atira-a para o fundo do palco e esta parte-se. Fecha a gaveta com violência. A respiração é forte. Fica

pensativo a olhar o vazio. Dirige-se para a secretária e senta-se. Volta a ligar o gravador. Troca a fita. Ouve uma carta.

6 - “Carta”

- Krapp ouve excertos de uma carta de Rilke, deleitando-se com a voz e com as palavras. A dado momento discorda dela, reagindo. Avança e volta atrás nas partes que lhe agradam. No final, fixa-se nas palavras “Sempre sua!”

7 – Arrasta-se o som do silêncio depois da carta.

Krapp desliga o gravador. Krapp mantém-se imóvel por um momento, dá um grande suspiro. Olha para o seu relógio, levando-o até aos olhos. Pega no envelope e leva-o até aos olhos. Volta a ficar quase estático, parado a olhar para o público. De repente, respira fundo, levanta-se e vai até à parte da frente da mesa. Baixa-se, abre a primeira gaveta, espreita para dentro, procura, tira uma bobina de fita, observa, coloca de novo na gaveta, fecha a gaveta abre a segunda gaveta, espreita, sente o que está lá dentro, tira uma banana, olha para ela, fecha a gaveta. Ele vira-se e avança, avança até à ribalta. Para, observa a banana de várias formas, joga com ela. Descasca-a, deita a casca para o público, coloca a ponta da banana na sua boca e continua parado, olhando a plateia. Finalmente, trinca a ponta da banana, vira e começa a comer a banana enquanto anda de um lado para o outro, entre a luz e a sombra. A banana fica sempre na luz, nunca deixando de ser visível. Acaba a banana, regressa à mesa, senta-se, permanece parado, dá um grande suspiro, olha para o seu relógio, leva-o aos olhos, levanta-se e vai para a frente da mesa, abre a segunda gaveta, tira uma segunda banana, olha para ela, fecha a gaveta, vira-se, avança para o fim do palco, trava, volta ao jogo com a banana, descasca-a, atira a casca para o público, coloca a ponta da banana na boca e mantém-se parado, a olhar vagamente para a frente. Finalmente tem uma ideia, sorri, põe a banana no bolso da camisa, e vai imediatamente para os bastidores, para a escuridão. Ouve-se o barulho da porta a abrir e a fechar. Ouvem-se barulhos de garrafas e copos. E de caixas de lata. Surge em cena com caixas nas mãos. Volta ao escuro e regressa à luz trazendo um livro de registos velho e senta-se à mesa. Coloca o livro na mesa, limpa a boca, limpa as mãos na camisa.

KRAPP

(Debruça-se sobre o livro, vira as páginas, encontra a entrada que quer, lê.) Caixa... três... bobina... *(levanta a cabeça e olha em frente) (pausa.)* Bobina! *(sorriso feliz. Pausa. Debruça-se sobre a mesa, começa a agarrar as caixas e a procurar o número.)* Caixa... três... três... quatro... dois... *(surpreendido)* Nove! Meu Deus... sete... a pequena malandra! *(Pega na caixa e olha para ela.)* Caixa três... Bobina... cinco... *(observa as bobinas)* Cinco... Cinco... Seis... Três... *(sorri)* ah! A patifezinha! *(Pega numa bobina e analisa.)* Bobina cinco. *(Coloca-a em cima da mesa, fecha a caixa três e arruma-a ao pé das outras.)* Caixa três, bobina cinco. *(Ele debruça-se sobre o gravador, olha para cima, com satisfação.)* Bobina! *(sorriso feliz. Curva-se, coloca a bobina no gravador, esfrega as mãos.)* Ah! *(Analisa o livro, lê a entrada no rodapé.)* A mãe descansa em paz, finalmente... Hum... A bola preta... *(Ergue a cabeça, olha vagamente para a frente. Confuso.)* A bola preta? *(Pausa. Volta ao livro.)* A enfermeira negra... *(Ele levanta a cabeça, matuta)* A enfermeira negra? *(Pausa. Analisa o livro de novo, lê.)* Pequena melhoria em termos de questões intestinais... Hum... Memorável... O quê? *(Analisa mais ao pormenor.)* Equinócio, equinócio memorável. *(Ergue a cabeça, olha vagamente para a frente. Confuso.)* Equinócio memorável? *(Pausa. Encolhe cabeça e ombros, analisa o livro de registos, lê.)* Adeus ao... - *(vira a página)* – amor.

Levanta a cabeça, reflete, debruça-se sobre o gravador, liga-o e assume uma posição de ouvinte, inclina-se para a frente, cotovelos na mesa, coloca a orelha perto do gravador, olha para a frente.

GRAVAÇÃO

(voz forte, até pomposo, nitidamente a voz do Krapp numa altura muito anterior.) Trinta e nove anos hoje, ressoam como... *(Ao refastelar-se confortavelmente na cadeira, deita abaixo uma das caixas que estava sobre a mesa, diz palavrões, desliga o gravador, varre as caixas e o livro violentamente para o chão, rebobina a fita até ao início, liga o gravador, retoma a sua postura.)* Trinta e nove anos hoje, ressoam como um sino, aparte o meu velho ponto fraco, e intelectualmente tenho agora todas as razões para suspeitar que... *(hesita)*... Na crista da onda – ou por aí. Celebrei a triste ocasião, como nos anos anteriores, discretamente na tasca. Nem uma alma. Sentado em frente ao lume com os

olhos fechados, a separar o grão das cascas, anotei algumas ideias na parte de trás de um envelope. *(Pausa.)* É bom estar de volta ao meu escritório com os meus velhos trapos. *(Pausa.)* Lamento informar que acabei de comer três bananas e só com dificuldade evitei uma quarta... Situações fatais para um homem na minha condição. *(Veementemente)* Esquece-as! *(pausa.)* A nova luz por cima da minha mesa é uma grande melhoria. Com toda esta escuridão à minha volta, sinto-me menos só. *(Pausa.)* De certa forma. *(Pausa.)* Eu adoro levantar-me e movimentar-me nela, e depois regressar até... *(hesita)* mim. Krapp.

KRAPP

(devagar) Krapp...

GRAVAÇÃO

(Pausa.)

O grão, agora pergunto-me o que quero dizer com isto... *(hesita)* Eu acho que me refiro a todas as coisas que valem a pena reter quando todo o pó estiver - quando todo o meu pó estiver assente. Fecho os olhos e tento imaginá-las.

Pausa. Krapp fecha os olhos por um instante.

Silêncio extraordinário esta noite, esforço os meus ouvidos, mas não ouço um som. A velha Sr.^a Maria canta sempre a esta hora. Mas não esta noite. Canções da sua juventude, diz ela. Difícil imaginá-la como uma menina. Contudo, uma mulher maravilhosa. Do Norte, eu acho. *(Pausa)* Cantarei como ela quando for velho, se lá chegar?

KRAPP

(rápido) Sim!

GRAVAÇÃO

Não. *(Pausa.)* Cantava quando era mais novo?

KRAPP

(rápido) Sim!

GRAVAÇÃO

Não. *(Pausa.)* Alguma vez cantei?

KRAPP

(rápido, irritado) Sim!

GRAVAÇÃO

Não.

Pausa. Krapp fica visivelmente zangado.

Estive a ouvir um ano antigo, cheio de trechos variados. Não verifiquei no livro, mas deve ter sido há pelo menos dez ou doze anos. Naquela altura penso que andava a viver uma relação turbulenta com a Bianca na Rua Kedar. Bem, já me liberei disso, Graças a Deus! Um caso perdido. *(Pausa.)* Nada de muito interessante sobre ela, exceto os olhos. Muito calorosos. De repente voltei a vê-los. *(Pausa.)* Incomparáveis. *(Pausa.)* É assim... *(Pausa.)* Estas velhas gravações são tenebrosas, mas eu considero-as muitas vezes - *(Krapp desliga o gravador, reflete, liga o gravador)* - uma ajuda para embarcar numa nova... *(hesita)* retrospectiva. É difícil acreditar que eu alguma vez fui uma cria. A voz, Meu Deus! E as aspirações! *(Breve gargalhada na qual se junta Krapp como ouvinte.)* E as resoluções! *(Breve gargalhada em que Krapp também se junta como ouvinte)* Beber menos, especialmente. *(Breve gargalhada de Krapp como ouvinte apenas.)* Estatísticas! Mil e setecentas horas, das oito mil possíveis, gastas apenas em bares. Mais de vinte por cento, ou mesmo quarenta por cento do total da sua vida acordado. *(Pausa.)* Planos para uma vida... *(hesita)* sexual menos absorvente. A última doença do pai. A busca decadente da felicidade. Evacuação complicada. Sorri com escárnio ao que ele chama a sua juventude e agradece a Deus porque já acabou. *(Pausa.)* Soa a tom falso agora. *(Pausa.)* Sombras da opus... Magnum. Finalizando com um - *(breve riso)* - uivo à Providência. *(Riso prolongado em que o Krapp ouvinte se junta.)* O que resta de todo

este mistério? Uma menina de casaco verde esfarrapado na plataforma da estação de comboios? Não?

Pausa.

Quando olho –

Krapp desliga o gravador, matuta, olha para o seu relógio, levanta-se, vai para os bastidores às escuras. Ouve-se o abrir de garrafas, o som do deitar nos copos e o som do beber. Começa a cantar.

KRAPP *(canta.)*

O dia chegou ao fim,
A noite quase a chegar
Sombras...

Ataque de tosse. Regressa à secretária, senta-se, limpa a boca, liga o gravador, assume a posição de ouvinte de novo.

GRAVAÇÃO

- De volta para o ano que passou, com o que eu espero que seja, talvez, o reluzir do velho olhar que há-de vir, existe naturalmente a casa situada no canal onde a mãe definhava, no fim do outono, após a sua longa viuvez (*Krapp reage*), e o – (*Krapp desliga, rebobina a gravação um pouco, dobra a orelha e aproxima-a do gravador, liga-o*) – onde a mãe definhava, no fim do outono, após a sua longa viuvez, e o -

Krapp desliga o gravador, levanta a cabeça, olha vagamente para a frente. Os seus lábios pronunciam as sílabas da palavra “viuvez”.

KRAPP

(pensativo em diferentes tonalidades) Viuvez? (pausa) Viuvez?

Silêncio. Levanta-se, volta a ir aos bastidores na escuridão, regressa com um dicionário enorme, coloca-o em cima da mesa, senta-se e procura a palavra.

KRAPP

(lê do dicionário.) Estado - ou condição de ser – ou ficar – viúva ou viúvo. *(Ergue a cabeça. Confuso.)* Ser ou ficar?... *(Pausa. Procura novamente no dicionário. Lê.)* “Profundas ervas daninhas da viuvez”... Nome vulgar de ave... A viuvinha ou pássaro tecelão... Plumagem preta do macho... *(Ele olha para cima com satisfação.)* A viuvinha!

Pausa. Fecha o dicionário, arruma-o no canto da secretária e liga o gravador. Assume de novo a posição de ouvinte.

GRAVAÇÃO

- Banco ao pé do açude onde podia espreitar a sua janela. Ali fiquei sentado, no frio cortante, desejando que ela desaparecesse. *(Pausa.)* Nem uma alma, apenas os habituais, amas, crianças, velhotes, cães. Fiquei a conhecê-los bem – apenas pela aparência, é claro. Lembro-me particularmente de uma jovem beleza morena, de branco, bem engomada, um peito incomparável, com um carro de bebé grande e preto, algo fúnebre. Sempre que eu olhava na sua direção, ela tinha os seus olhos postos em mim. Mas quando arranjei coragem suficiente para falar com ela – sem termos sido apresentados - ela ameaçou chamar um polícia. Como se eu tivesse interesse na sua virtude! *(Riso. Pausa.)* A cara que ela tinha! Os olhos! Como... *(hesita)* ...crisólitos! *(Pausa.)* Enfim... *(Pausa.)* Eu estava lá quando – *(Krapp desliga o gravador, reflete, liga-o de novo.)* - baixaram o estore, um daqueles rolos castanhos-sujos, a lançar a bola a um cãozinho branco, por acaso. Olhei para cima e ali estava. Tudo findo e acabado finalmente. Continuei sentado por alguns instantes com a bola na minha mão, o cão ladrava e dava-me patadas. *(Pausa.)* Instantes. Os instantes dela, os meus instantes. *(Pausa.)* Os instantes do cão. *(Pausa.)* Por fim, eu dei-lhe a bola e ele abocanhou-a, calmamente, calmamente.

KRAPP

(devagar) Calmamente!

GRAVAÇÃO

Uma bola de borracha pequena, velha, preta, dura e sólida. *(Pausa.)* Vou continuar a senti-la na minha mão até à hora da minha morte. *(Pausa.)* Eu poderia ter ficado com ela.

KRAPP

(rápido, violento) Pois podias!

GRAVAÇÃO

(Pausa.) Mas dei-a ao cão.

Pausa.

Enfim...

Pausa.

Espiritualmente um ano cheio de profunda melancolia e indignância até àquela noite memorável em março, no final do pontão, com um vento uivante, para nunca mais esquecer, quando finalmente vi tudo. A visão, finalmente. Esta fantasia é o que tenho para gravar este serão, contra o dia em que o meu trabalho estará feito e não reste espaço na minha memória, fria ou quente, para o milagre que... *(hesita)* para o fogo que gerou esta luz. O que eu vi de repente foi que tudo em que acreditava na minha vida, nomeadamente a crença imperturbável na minha sabedoria e nas minhas qualidades, não passava de mera ficção e ilusão que vivia sem noção da minha ignorância. Foi então que o realismo do fim, do falhanço completo e definitivo, me abriu a mente e me mostrou que, *(Krapp desliga impaciente a gravação depois do “nomeadamente”, avança na gravação, liga o aparelho de novo perto de “grandes”)* - grandes rochedos graníticos, a espuma a voar na luz no farol e o cata-vento a rodar como se de uma hélice se tratasse, era finalmente claro para mim que a escuridão em que eu sempre me esforcei por ocultar é na realidade a minha mais adequada proteção e o meu local de

descanso. Ali me mantive em silêncio nesta (*Krapp pragueja, desliga o aparelho depois de “mais”, avança na gravação, liga de novo perto de “inabalável”*) inabalável associação até à minha dissolução da tempestade e da noite com a luz do conhecimento e do fogo que me consumiam de forma interminável. Pressentimos estar em perigo. A vida de cada um era mais importante do que aquilo, a aventura em que entrámos. Foi então que fugimos das vagas e das correntes e decidimos seguir junto à costa. (*Krapp pragueja mais alto, desliga o aparelho depois de “fogo”, avança na gravação, liga-o novamente muito depois junto a “a minha cara”*) - a minha cara no seu peito e a minha mão em cima dela. Mantivemo-nos ali imóveis. Mas por baixo de nós tudo se movimentava, movimentava-nos, suavemente, para cima e para baixo e de um lado e para o outro.

(Pausa.)

Passa da meia-noite. Nunca conheci tal silêncio. A terra parece estar desabitada.

(Pausa.)

Acabo aqui -

(Krapp desliga o gravador, rebobina a fita para trás, liga de novo.)

– Avançámos, com o barco, para a zona norte do lago, tomámos banho junto à margem e fomos levados à deriva pela corrente. Ela estava deitada, esticada nas tábuas com as mãos por baixo da cabeça e os olhos fechados. O sol penetrante, um pouco de brisa, água agradável e agitada. Reparei num arranhão na sua coxa e perguntei-lhe como o tinha arranjado. A apanhar groselhas, disse ela. Insisti que éramos um caso perdido e que não fazia sentido continuarmos, e ela concordou sem abrir os olhos. *(Pausa.)* Pedi-lhe para olhar para mim e depois de alguns instantes - *(pausa)* - depois de alguns instantes ela olhou, mas os olhos eram frinchas, por causa do clarão. Debrucei-me sobre ela para conseguir apanhá-los na sombra e abriram-se *(Pausa. Baixinho.)* Deixa-me entrar.

KRAPP

(ao mesmo tempo que a GRAVAÇÃO) Deixa-me entrar.

GRAVAÇÃO

(Pausa.) Errámos entre os lírios e encalhámos. A forma como se vergavam, gemendo, antes do caule! Deitei-me com ela, com a minha cara no seu peito e a minha mão em cima dela. Mantivemo-nos ali imóveis. Mas por baixo de nós tudo se movimentava, movimentava-nos, suavemente, para cima e para baixo e de um lado e para o outro.

(Pausa.)

Passa da meia-noite. Nunca conheci-

(Krapp desliga o aparelho, reflete. Finalmente, procura nos bolsos, encontra a banana, retira-a, olha-a, coloca-a de novo. Mostra o envelope, remexe, arruma o envelope, olha para o relógio, levanta-se e vai para os bastidores às escuras. Ouve-se o abrir de garrafas, o som do deitar nos copos e o som do beber. Ele volta meio vacilante até à luz, vai até à parte da frente da mesa, abre a primeira gaveta, espreita para dentro, tira uma bobina. Abre a terceira gaveta, procura no seu interior, tira um micro e um tripé. Coloca-os em cima da mesa. Vai para junto da cadeira e monta o tripé, o micro e coloca a bobina nova. A bobina cinco é colocada em cima do dicionário. Senta-se. Olha para o relógio. Pousa-o. Pega no envelope, observa a parte de trás, coloca-o na mesa, junto ao micro. Liga o gravador, tosse, limpa a garganta e começa a gravar.)

KRAPP

Acabei de ouvir aquele patife estúpido por quem eu me tomava há trinta anos, é difícil acreditar que eu era assim tão mau como aquilo. Graças a Deus que já não há nada disso. *(Pausa.)* Os olhos que ela tinha! *(Reflete, apercebe-se que está a gravar o silêncio, desliga, reflete. Por fim.)* Tudo ali, tudo, toda a ... *(Apercebe-se que não está a gravar, liga o gravador)* Tudo ali, tudo sobre este velho monte de esterco, toda a luz e escuridão e fome e fartura... *(hesita)* ... dos tempos! *(Num berro)* Sim! *(Pausa.)* Deixa isso! Meu Deus! Esquece as suas tarefas! Meu Deus! *(Pausa. Farto.)* Enfim, se calhar ele tinha

razão. (Pausa) Se calhar ele tinha razão. (Reflete. Apercebe-se. Desliga. Consulta o envelope.) Pah! (Amarfanha-o e deita-o fora. Reflete. Liga o aparelho.) Nada a dizer, nem um guincho. O que é um ano agora? O vómito azedo e as fezes duras. (Pausa.) Deleitei-me com a palavra bobina. (Com satisfação.) Bobiina! O momento mais feliz do último meio milhão. (Pausa.) Dezassete cópias vendidas, das quais onze a preço de custo para bibliotecas itinerantes gratuitas de além-mar. A ficar conhecido. (Pausa.) Cinco euros e... seis... e qualquer coisa... Oito sem dúvida alguma. (Pausa.) Esgueirei-me lá para fora uma ou duas vezes, antes de o verão ficar frio. Sentei-me a tremer no parque, afogado em sonhos e desejoso de ir embora. Nem uma alma. (Pausa.) Últimas fantasias. (Veementemente.) Esquece-as! (Pausa) Acabei com os olhos a reler a *Effie*, uma página por dia, de novo com lágrimas. Effie... (Pausa.) Podia ser feliz com ela, lá em cima no Báltico, e os pinheiros e as dunas. (Pausa.) Podia? (Pausa.) E ela? (Pausa.) Que vá à merda! (Levanta-se sem parar a gravação, vai aos bastidores beber, começa a rir.) A Fanny! (repete várias vezes rindo. Cospe num dos baldes. Senta-se e continua a gravação.) A Fanny apareceu uma ou outra vez. Fantasma de velha puta escanzelada. Não conseguia fazer grande coisa, mas suponho que é melhor do que esgalhar o pessegueiro. A última vez não foi muito má. Como é que consegues, perguntou, com a tua idade? Eu disse-lhe que andei a poupar-me para ela a vida toda. (Ri de forma descontrolada até acabar a chorar. Pausa.) Fui uma vez às Vésperas, como quando usava calções.

(Pausa. Canta.)

O dia chegou ao fim,
A noite está quase, quase a chegar,
Sombras- (tosse, depois quase inaudível) da tardinha
Pelo céu a pairar

(Suspirando.) Adormeci e caí do banco. (Pausa.) Por vezes, durante a noite, pergunto-me se um último esforço não poderia... (Pausa.) Ah, acaba a tua bebida e vai para a cama. Continua com esse disparate amanhã. Ou deixa-o como está. (Pausa.) Deixa-o como está. (Pausa.) Deita-te confortável no escuro – e divaga. Regressa ao vale na

véspera de Natal, e apanha azevinho, desse de bagas vermelhas. *(Pausa.)* Regressa à aldeia num domingo de manhã, coberto pela neblina, com a cadela, para e escuta os sinos. E por aí adiante. *(Pausa.)* Regressa, regressa. *(Pausa.)* Toda aquela velha miséria! *(Pausa.)* Uma vez não te chegou? *(Pausa.)* Deita-te outra vez com ela! *(Repete descontrolado algumas das passagens.)*

(Debruça-se descontroladamente sobre o gravador, desliga-o, arranca a fita, deita-a fora, atira tudo para o chão. Fica a arfar de cansaço e de descontrolo emocional. Olha em volta para a confusão, começa a acalmar-se, aos poucos. Olha para a bobina cinco. Volta a colocá-la, avança até ao momento que lhe interessa, liga, ouve com o olhar perdido no vazio.)

GRAVAÇÃO

- Groselhas, disse ela. Insisti que éramos um caso perdido e que não fazia sentido continuarmos, e ela concordou sem abrir os olhos. *(Pausa.)* Pedi-lhe para olhar para mim e depois de alguns instantes - *(pausa)* - depois de alguns instantes ela olhou, mas os olhos eram frinchas, por causa do clarão. Debrucei-me sobre ela para conseguir apanhá-los na sombra e abriram-se *(Pausa. Baixinho.)* Deixa-me entrar. *(Pausa.)* Errámos entre os lírios e encalhámos. A forma como se vergavam, gemendo, antes do caule! Deitei-me com ela, com a minha cara no seu peito e a minha mão em cima dela. Mantivemo-nos ali imóveis. Mas por baixo de nós tudo se movimentava, movimentava-nos, suavemente, para cima e para baixo e de um lado e para o outro.

(Pausa. Os lábios de Krapp movem-se. Sem som.)

Passa da meia-noite. Nunca conheci tal silêncio. A terra parece estar desabitada.

(Pausa.)

Acabo aqui esta gravação. Caixa - *(pausa)* - três, bobina - *(pausa)* - cinco. *(Pausa.)* Talvez os meus melhores anos já tenham passado. Quando ainda havia uma hipótese de

felicidade. (Pausa.) Mas eu não os queria de volta. Não com este fogo que agora tenho em mim. Não, eu não os queria de volta.

(Krapp está imóvel a olhar para a frente. A gravador continua a emitir o som da fita, que continua a emitir em silêncio. A luz acompanha o deitar de cabeça em cima do magnetofone. Começa lentamente a desaparecer, enquanto se acendem luzes no público.)

8 – Poema escondido

Em silêncio, como algo que surge do nada, enquanto a cena escurece, vão acendendo projetores que isolam alguns dos espectadores. Palco está escuro e no público estranha-se a luz que rodeia uns e liberta outros. Enquanto isto acontece, da fita surge a voz de Krapp a dizer este poema, como se de uma faixa escondida se tratasse:

Ofegante

Sentado ao volante

Sensível

Da máquina dos sonhos

No pontão incisivo do mar eterno

Assisti ao pôr-do-sol brilhante

Dos dias finais da minha vida.

Branca a névoa

Qual véu marital

Cobre o fogo do sol

Sustento de rosto

Aconchego do corpo

Que me dizia um adeus sereno.

Avancei rumo ao horizonte

Na máquina dos sonhos

Usada e velha

Decrépita ainda capaz.

Nas margens de um jornal velho

Escrevera e rasurara

Um sonho que tive

Embrulhado debaixo das caixas

Enquanto sobrevivia

à vida de merda

À pobreza nua

Que recebe sorrisos.

(A luz dos projetores no público deve desligar no preciso momento em que o poema termina. A fita, e o respetivo silêncio, continuam a correr na escuridão até que se ouve o botão a desligar. Termina aqui a peça.)

Apêndice 2 – Texto gravado na bobina cinco

GRAVAÇÃO

(voz forte, até pomposo, nitidamente a voz do Krapp numa altura muito anterior.)

Trinta e nove anos hoje, ressoam como um sino, aparte o meu velho ponto fraco, e intelectualmente tenho agora todas as razões para suspeitar que... *(hesita)*

... Na crista da onda – ou por aí. Celebrei a triste ocasião, como nos anos anteriores, discretamente na tasca. Nem uma alma. Sentado em frente ao lume com os olhos fechados, a separar o grão das cascas, anotei algumas ideias na parte de trás de um envelope. *(Pausa.)*

É bom estar de volta ao meu escritório com os meus velhos trapos. *(Pausa.)*

Lamento informar que acabei de comer três bananas e só com dificuldade evitei uma quarta...

Situações fatais para um homem na minha condição. *(Veementemente)* Esquece-as!

(pausa.) A nova luz por cima da minha mesa é uma grande melhoria. Com toda esta escuridão à minha volta, sinto-me menos só.

(Pausa.)

De certa forma.

(Pausa.)

Eu adoro levantar-me e movimentar-me nela, e depois regressar até... *(hesita)*

mim. Krapp.

(Pausa.)

O grão, agora pergunto-me o que quero dizer com isto... *(hesita)* Eu acho que me refiro a todas as coisas que valem a pena reter quando todo o pó estiver - quando todo o meu pó estiver assente. Fecho os olhos e tento imaginá-las.

Pausa. Krapp fecha os olhos por um instante.

Silêncio extraordinário esta noite, esforço os meus ouvidos, mas não ouço um som. A velha Sr.^a Maria canta sempre a esta hora. Mas não esta noite. Canções da sua juventude, diz ela. Difícil imaginá-la como uma menina. Contudo, uma mulher maravilhosa. Do Norte, eu acho.

(Pausa) Cantarei como ela quando for velho, se lá chegar? Não. *(Pausa.)* Cantava quando era mais novo? Não.

(Pausa.) Alguma vez cantei? Não.

Pausa.

Estive a ouvir um ano antigo, cheio de trechos variados. Não verifiquei no livro, mas deve ter sido há pelo menos dez ou doze anos. Naquela altura penso que andava a viver uma relação turbulenta com a Bianca na Rua Kedar. Bem, já me livrei disso, Graças a Deus! Um caso perdido. *(Pausa.)* Nada de muito interessante sobre ela, exceto os olhos. Muito calorosos. De repente voltei a vê-los. *(Pausa.)*

Incomparáveis. *(Pausa.)*

É assim... *(Pausa.)*

Estas velhas gravações são tenebrosas, mas eu considero-as muitas vezes uma ajuda para embarcar numa nova... *(hesita)*

retrospectiva. *(pausa)*

É difícil acreditar que eu alguma vez fui uma cria. A voz, Meu Deus! E as aspirações!
(Breve gargalhada na qual se junta Krapp como ouvinte.)

E as resoluções! *(Breve gargalhada em que Krapp também se junta como ouvinte)*

Beber menos, especialmente. Estatísticas! Mil e setecentas horas, das oito mil possíveis, gastas apenas em bares. Mais de vinte por cento, ou mesmo quarenta por cento do total da sua vida acordado. *(Pausa.)*

Planos para uma vida... *(hesita)*

sexual menos absorvente.

A última doença do pai.

A busca decadente da felicidade.

Evacuação complicada.

Sorri com escárnio ao que ele chama a sua juventude e agradece a Deus porque já acabou. *(Pausa.)*

Soa a tom falso agora. *(Pausa.)*

Sombras da opus... Magnum. Finalizando com um – *(breve riso)* – uivo à Providência. *(Riso prolongado em que o Krapp ouvinte se junta.)*

O que resta de todo este mistério? Uma menina de casaco verde esfarrapado na plataforma da estação de comboios? Não?

Pausa.

Quando olho - de volta para o ano que passou, com o que eu espero que seja, talvez, o reluzir do velho olhar que há-de vir, existe naturalmente a casa situada no canal onde a mãe definhava, no fim do outono, após a sua longa viuvez *(Krapp reage)*, e o - banco ao pé do açude onde podia espreitar a sua janela. Ali fiquei sentado, no frio cortante, desejando que ela desaparecesse. *(Pausa.)*

Nem uma alma, apenas os habituais, amas, crianças, velhotes, cães. Fiquei a conhecê-los bem – apenas pela aparência, é claro. Lembro-me particularmente de uma jovem beleza morena, de branco, bem engomada, um peito incomparável, com um carro de bebé grande e preto, algo fúnebre. Sempre que eu olhava na sua direção, ela tinha os seus olhos postos em mim. Mas quando arranjei coragem suficiente para falar com ela – sem termos sido

apresentados - ela ameaçou chamar um polícia. Como se eu tivesse interesse na sua virtude! (*Riso. Pausa.*)

A cara que ela tinha! Os olhos! Como... (*hesita*)

...crisólitos! (*Pausa.*)

Enfim... (*Pausa.*)

Eu estava lá quando - baixaram o estore, um daqueles rolos castanhos-sujos, a lançar a bola a um cãozinho branco, por acaso. Olhei para cima e ali estava. Tudo findo e acabado finalmente. Continuei sentado por alguns instantes com a bola na minha mão, o cão ladrava e dava-me patadas. (*Pausa.*)

Instantes. Os instantes dela, os meus instantes. (*Pausa.*)

Os instantes do cão. (*Pausa.*) Por fim, eu dei-lhe a bola e ele abocanhou-a, calmamente, calmamente. Uma bola de borracha pequena, velha, preta, dura e sólida. (*Pausa.*)

Vou continuar a senti-la na minha mão até à hora da minha morte. (*Pausa.*)

Eu poderia ter ficado com ela. (*Pausa.*)

Mas dei-a ao cão.

Pausa.

Enfim...

Pausa.

Espiritualmente um ano cheio de profunda melancolia e indignância até àquela noite memorável em março, no final do pontão, com um vento uivante, para nunca mais esquecer, quando finalmente vi tudo. A visão, finalmente. Esta fantasia é o que tenho para gravar este serão, contra o dia em que o meu trabalho estará feito e não reste espaço na minha memória, fria ou quente, para o milagre que... (*hesita*)

para o fogo que gerou esta luz. O que eu vi de repente foi que tudo aquilo em que acreditava na minha vida, nomeadamente – a crença imperturbável na minha sabedoria e nas minhas qualidades, não passava de mera ficção e ilusão que vivia sem noção da minha ignorância.

Foi então que o realismo do fim, do falhanço completo e definitivo, me abriu a mente e me mostrou que, - grandes rochedos graníticos, a espuma a voar na luz no farol e o cata-vento a rodar como se de uma hélice se tratasse, era finalmente claro para mim que a escuridão em que eu sempre me esforcei por ocultar é na realidade a minha mais – adequada proteção e o meu local de descanso.

Ali me mantive em silêncio nesta - inabalável associação até à minha dissolução da tempestade e da noite com a luz do conhecimento e do fogo – que me consumiam de forma interminável.

[Presentimos estar em perigo. A vida de cada um era mais importante do que aquilo, a aventura em que entrámos. Foi então que fugimos das vagas e das correntes e decidimos seguir junto à costa. – Avançámos, com o barco, para a zona norte do lago, tomámos banho junto à margem e fomos levados pela corrente à deriva. Ela estava deitada, esticada nas tábuas com as mãos por baixo da cabeça e os olhos fechados. O sol penetrante, um pouco de brisa, água agradável e agitada.

Reparei num arranhão na sua coxa e perguntei-lhe como o tinha arranjado. A apanhar groselhas, disse ela. Insisti que éramos um caso perdido e que não fazia sentido continuarmos, e ela concordou sem abrir os olhos. (*Pausa.*)

Pedi-lhe para olhar para mim e depois de alguns instantes - (*pausa*)

- depois de alguns instantes ela olhou, mas os olhos eram frinchas, por causa do clarão. Debrucei-me sobre ela para conseguir apanhá-los na sombra e abriram-se (*Pausa. Baixinho.*)

Deixa-me entrar. (*Pausa.*)

Errámos entre os lírios e encalhámos. A forma como se vergavam, gemendo, antes do caule! Deitei-me com ela, com a minha cara no seu peito e a minha mão em cima dela. Mantivemo-nos ali imóveis. Mas por baixo de nós tudo se movimentava, movimentava-nos, suavemente, para cima e para baixo e de um lado e para o outro.

(Pausa.)

Passa da meia-noite. Nunca conheci tal silêncio. A terra parece estar desabitada.

(Pausa.)

Acabo aqui esta gravação. Caixa – *(pausa)*

- três, bobina - *(pausa)*

- cinco. *(Pausa.)*

Talvez os meus melhores anos já tenham passado. Quando ainda havia uma hipótese de felicidade. *(Pausa.)*

Mas eu não os queria de volta. Não com este fogo que agora tenho em mim. Não, eu não os queria de volta.

(dois minutos depois)

Ofegante

Sentado ao volante

Sensível

Da máquina dos sonhos

No pontão incisivo do mar eterno

Assisti ao pôr-do-sol brilhante
Dos dias finais da minha vida.

Branca a névoa
Qual véu marital
Cobre o fogo do sol
Sustento de rosto
Aconchego do corpo
Que me dizia um adeus sereno.

Avancei rumo ao horizonte
Na máquina dos sonhos
Usada e velha
Decrépita ainda capaz.

Nas margens de um jornal velho
Escrevera e rasurara
Um sonho que tive
Embrulhado debaixo das caixas
Enquanto sobrevivia
à vida de merda
À pobreza nua
Que recebe sorrisos.

Apêndice 3 – Cartaz 1

EU! KRAPP...
A PARTIR DE SAMUEL BECKETT
E DE OUTROS PELINTRAS
CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO
- DANIEL ROCHA -
NO ÂMBITO DO MESTRADO EM TEATRO
UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ORIENTAÇÃO: PROFESSOR DOUTOR PAULO ALVES PEREIRA

**26 DE JUNHO
21H**

**27 DE JUNHO
16 H**

CASA DA CULTURA DE
FAMALICÃO DA SERRA

INCENTIVART
INCUBADORA DE PROJETOS ARTÍSTICOS | GUARDA

TMG
TEATRO MUNICIPAL DE GUARDA

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

**CASA DA CULTURA DE
FAMALICÃO**

RESERVAS: eukrapp@gmail.com ou 964878211

EU! KRAPP...

A PARTIR DE SAMUEL
BECKETT E DE OUTROS
PELINTRAS

CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO
- DANIEL ROCHA -

NO ÂMBITO DO MESTRADO EM TEATRO
UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ORIENTAÇÃO: PROFESSOR DOUTOR
PAULO ALVES PEREIRA

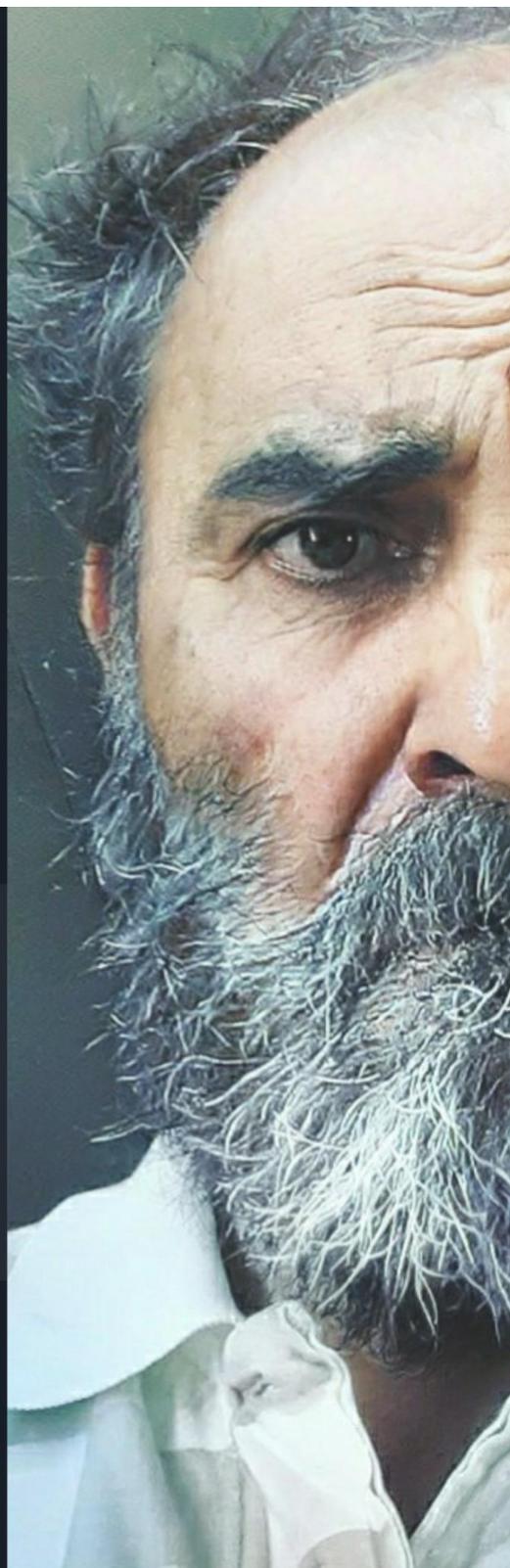
**CASA DA CULTURA DE
FAMALICÃO DA SERRA**

**26 DE JUNHO
21H**

**27 DE JUNHO
16 H**



RESERVAS: EUKRAPP@GMAIL.COM OU 964878211



Apêndice 5 – Divulgação nas Redes Sociais



<https://www.instagram.com/danielantonionetorocha/>



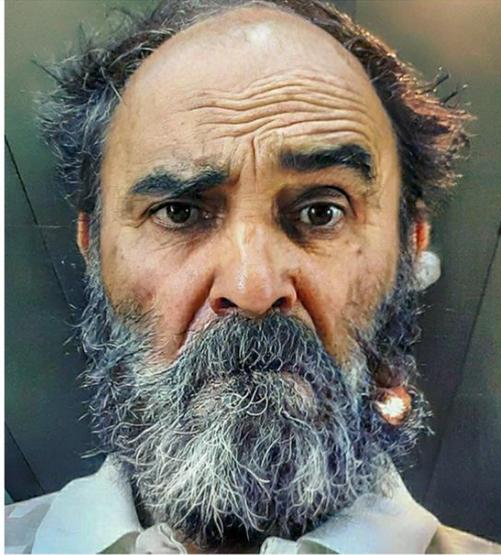
<https://www.facebook.com/danielrochaescritor>

Apêndice 6 – *Teaser* da estreia



<https://www.youtube.com/watch?v=mX1LijYwVog>

Apêndice 7 – Convite para a estreia



EU! KRAPP...

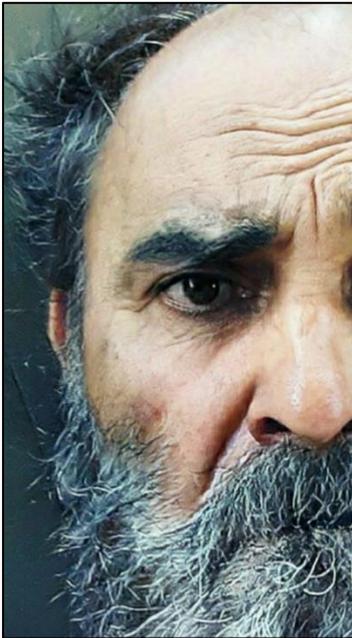
Ex.mo/a Senhor/a,

Daniel Rocha, criador e intérprete, vem por este meio convidar V. Ex. para assistir a estreia da peça *EU! Krapp...*, no âmbito do seu projecto final do Mestrado em Teatro da Universidade de Évora orientado pelo Professor Doutor Paulo Alves Pereira.

Poderá assistir a qualquer uma das sessões (26 de junho, às 21h, ou 27 de junho, às 16h) na Casa da Cultura de Famalicão da Serra (Guarda), tendo que confirmar com antecedência a sua presença através do endereço eukrapp@gmail.com ou do telefone 964878211.

Apoios: Casa da Cultura de Famalicão da Serra, Junta de Freguesia de Famalicão da Serra, Escola de Artes da Universidade de Évora e TMG/Município da Guarda/Incentivart.

Apêndice 8 – Bilhete da estreia



EU! KRAPP...

A PARTIR DE SAMUEL BECKETT
E DE OUTROS PELINTRAS

criação e interpretação
- DANIEL ROCHA -

26 DE JUNHO 21H

CASA DA CULTURA DE
FAMALICÃO DA SERRA



QR-CODE FOLHA DE SALA



OBRIGATÓRIO USO DE MÁSCARA

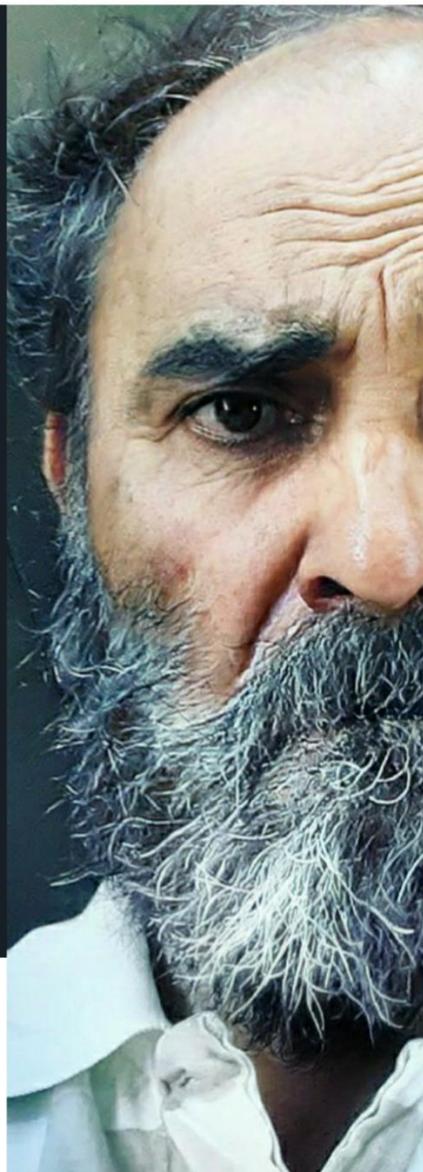


EU! KRAPP...

A PARTIR DE SAMUEL
BECKETT E DE OUTROS
PELINTRAS

CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO
- DANIEL ROCHA -

NO ÂMBITO DO MESTRADO EM TEATRO
UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ORIENTAÇÃO: PROFESSOR DOUTOR
PAULO ALVES PEREIRA



Sinopse

Numa noite, num futuro possível, um homem velho, cansado, com dificuldade em ver e ouvir, espera a hora certa, no dia do seu aniversário, para gravar numa bobina um resumo daquilo que foi o ano que passou. Viciado em bananas e em álcool, vive e ouve os seus pensamentos no meio do silêncio e da escuridão que o rodeiam. Antes da hora da tradicional gravação, procura no livro de registos do seu arquivo uma bobina específica e ouve-a como forma de inspiração. A “caixa três, bobina cinco!” revela-nos o ano dos seus 39 anos e o mergulho nos seus dias amargos: a recusa do amor em nome da obra maior. “Eu! Krapp” mostra-nos a angústia de existir num futuro refém do seu próprio passado e a tentativa desesperada de o reviver através da preservação da memória.

Ficha artística

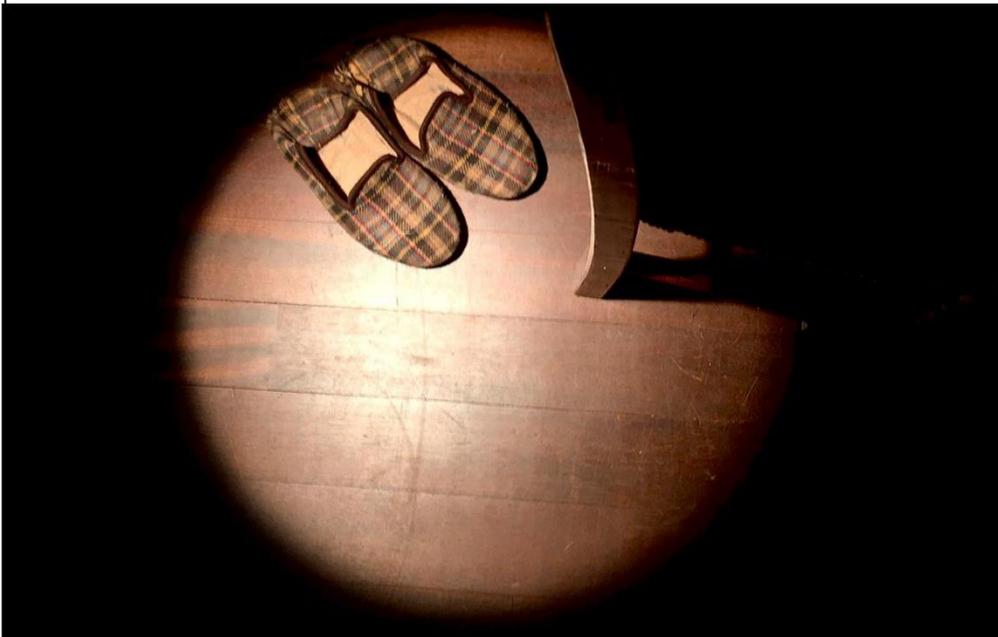
Textos - Samuel Beckett e outros pelintras
Tradução - Heidy Gonçalves
Criação e Interpretação - Daniel Rocha
Caraterização - Eunice Lopes
Orientação - Paulo Alves Pereira
Voz de rapariga - Gracinda Nave
Desenho e Operação de Luz - António Freixo
Vídeo - Luís Costa
Quadros - Jos van den Hoogen
Imagem Gráfica - Sara Esteves

A peça que inspira *Eu! Krapp...*

A peça *A Última Gravação de Krapp* é considerada por muitos críticos como a mais perfeita obra para teatro de Beckett. E para esta ideia, para além da perfeição ao nível da organização e da inovação dramática, entre o aspecto antigo (a ideia de um monólogo quase estático) e o carácter fragmentário (que será marca da dramaturgia pós-dramática), concorre o facto de tocar de forma objectiva ao mesmo tempo que poética em temas que facilmente cairiam no grotesco ou no ridículo, mas que são elevados para o pensamento mais sublime.

Percebemos, portanto, que existe no conjunto da sua obra uma constante recusa do desespero que impele ao suicídio, mas que se percorre sempre os trilhos da angústia humana perante o absurdo da vida e a incerteza que a própria realidade apresenta. Sendo uma das chaves para a compreensão da peça, a noção de que ele escreve com a perfeita noção de sofrimento real (?) das suas personagens, ou seja, escreve com a perfeita noção daquilo de que é feito o homem enquanto ser pertencente a um universo do qual não pode sair.

Para além disso, e tendo em consideração Patrice Pavis, podemos afirmar que esta peça é exemplar ao nível da sua dramaturgia pós-moderna, pois não possui linearidade evidente na definição de uma intriga ou da própria personagem (“retalhada” e dada ao espectador/ leitor de forma fragmentária), obrigando a uma aproximação a uma dramaturgia construída no momento pelo próprio espectador. O absurdo, com que tantas vezes Beckett foi conotado em demasia, é aqui visível ao nível da estruturação caótica da peça e da linguagem desintegrada e apresentada em diversos patamares (as vozes que pertencem à mesma personagem mas que surgem tão diferentes umas das outras) e ao nível da imagem grotesca da própria humanidade.





Samuel Beckett e os outros pelintras

Samuel Beckett, tendo sido um membro activo na resistência Francesa durante a Segunda Guerra Mundial, conhecia bem a dimensão humana e a sua fragilidade, assim como a ambição desmedida e o egocentrismo que narcisicamente o homem cultiva. Desta forma não é estranho que tenha construído toda a sua reflexão literária e filosófica (existencialista?) centrando a sua atenção nessa mesma dimensão e suas projecções. Porém, ao invés da construção de um intenso imaginário metafórico e feito de reflexões muito transcendentais, ele centra a atenção no drama real, no palpável, na “partitura” de sons e de silêncios, de sombras e de brilhos, que fazem com que as referências desagradáveis e literais possam ter significado para além do meramente escatológico, atingindo a sublimidade do discurso poético. A construção da poética no seu discurso literário tem, de facto, uma origem na percepção da realidade que o rodeou e que o levou a repensar a sua escrita. Em 1946, Beckett teve uma “visão” essencial para a estética que o autor seguirá, uma vez que, como escreveu John Brown Russell, viu “que tinha de aceitar e escrever sobre a sua própria ignorância”.

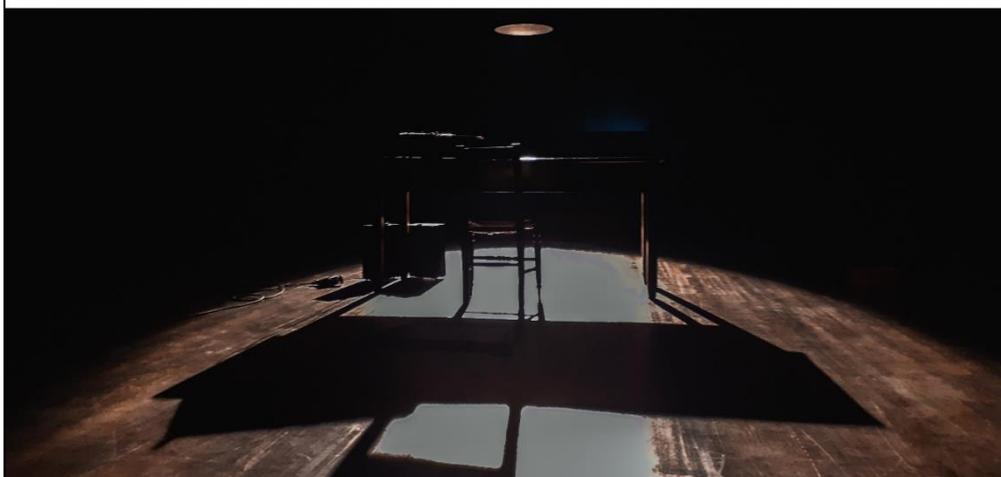
“Outros pelintras” é uma expressão que pretende envolver um conjunto de autores, entre músicos, escritores ou cineastas, que surgem envolvidos na construção dramaturgica de *Eu! Krapp...* e que ajudarão a definir e explorar o conceito de “Dramaturgia do Silêncio”. Serão, portanto, variados e diferentes ao longo das representações da peça. Para este início, foram escolhidas referências a George Orwell, Rainer Maria Rilke, Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Tornatore e Daniel Rocha.

Nota Biográfica

Daniel Rocha

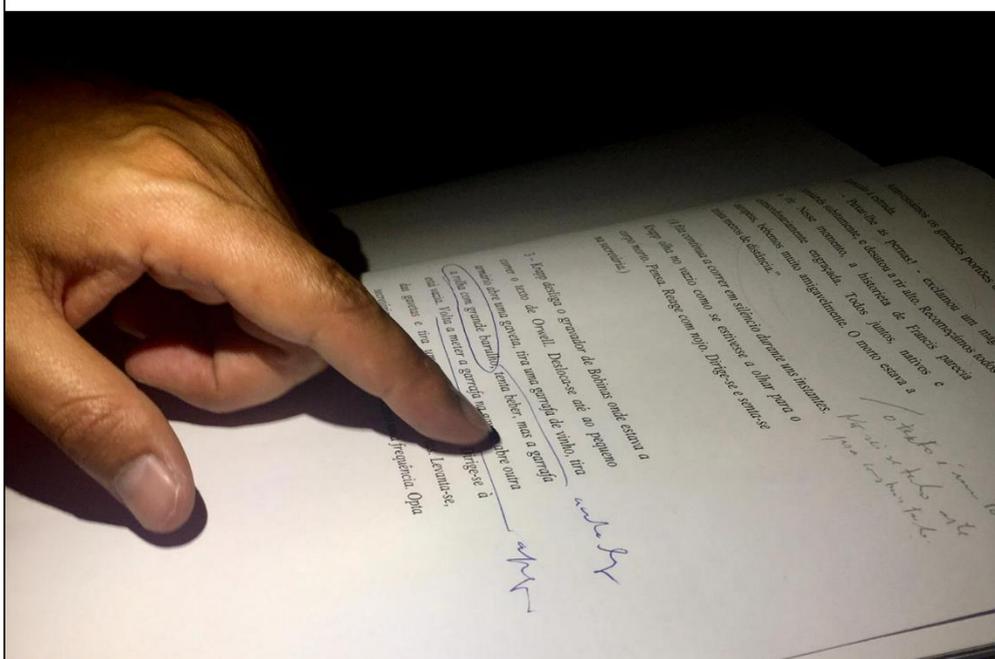
Daniel António Neto Rocha (1982) Nasceu na Guarda. Com uma Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses, e com um Curso de Especialização em Ensino de Português como Língua Estrangeira e Língua Segunda (PLELS), da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), é professor no Instituto de Gouveia - Escola Profissional, onde lecciona a disciplina de Português. Frequenta o Mestrado em Teatro na Universidade de Évora.

No campo teatral, foi autor dos textos do *Julgamento e Morte do Galo do Entrudo 2012* e dos textos do *Julgamento e Morte do Galo do Entrudo 2011*, este último em colaboração, ambos editados pela Câmara Municipal da Guarda (CMG) na Colecção Fio da Memória, e é autor da peça para teatro, publicada e representada pelo Teatro do Imaginário - Grupo de Amigos do Manigoto, *A Casa da Memória* (2013). Em edição de autor, publicou ainda a peça *Um Outro Fim* (2016), que foi apresentada em Março de 2013 no projecto Lab~ do Teatro Municipal da Guarda.



Para além destas obras teatrais já publicadas, devem destacar-se as peças: *O Juízo das Casas* (apresentada em Março de 2014 em Pinhel durante a Feira das Tradições); *Visita encenada ao Juízo* (apresentada em Junho de 2014 na aldeia do Juízo - Pinhel); *O Bem e o Mal* (adaptação da obra de Camilo Castelo Branco, apresentada sumariamente em Agosto de 2014 em Pinhel e com estreia integral em Dezembro de 2014); *Julgamento e Morte do Galo do Entrudo 2015 - In taberna quando sumus* (escrita para a Câmara Municipal da Guarda); *Entrudo Gouveia 2016* (ainda inédito); *História Breve de Pinhel em Um Acto* (apresentado na celebração dos 245 anos da cidade de Pinhel); *Mercúrio, O Doido e a Morte* (baseada em Plauto e em Raúl Brandão, e apresentada em Julho de 2016); *O Ingénuo* (adaptação do romance de Voltaire para o Teatro do CalaFrio); *Entrudo Gouveia 2017* (apresentada em Fevereiro de 2017 em Gouveia); *O Monstro e o Ermitão, Visita Encenada a Castelo Mendo* (escrita para a Câmara Municipal de Almeida e apresentada em Abril de 2017 pelo Teatro do CalaFrio); *Onde está Frei Bernardo?, Visita Encenada a Almeida* (escrita para a Câmara Municipal de Almeida e apresentada em Maio de 2017 pelo Teatro do CalaFrio);

Mas ninguém mata a cegonha? (apresentada em Maio de 2018 em Cem Soldos, Tomar); *Os Paços de Gouveia até à liberdade* (apresentada em Abril de 2018 em Gouveia); *O diário do Tenente-Rei Costa de Almeida*, *Visita Encenada a Almeida*, *O estranho dia de um homem do povo*, *Visita Encenada a Almeida* e *A vingança do Tenente-Rei*, *Visita Encenada a Almeida* (as três escritas para a Câmara Municipal de Almeida e apresentadas em Maio de 2018 pelo Teatro do CalaFrio); *Por Pinhel com Ladislau*, *Visita Encenada a Pinhel* (apresentada em Junho de 2018 em Pinhel); *A Última Ceia* (encomenda da Câmara Municipal da Guarda e apresentada a 19 de Abril de 2019 em Pousade (Guarda) como espectáculo comunitário); *O Século em que a Terra Parou* (apresentada a 31 de Maio de 2019 em Gouveia); *Deixa cair o D - Projecto DES-EM-CAIXA* (apresentada a 21 de Dezembro); *Entrudo Gouveia 2020* (ainda inédito); *A cruz jaz no meu regaço* (ainda inédito); *O que faço agora? - Projecto DES-EM-CAIXA* (apresentada no dia 30 de Dezembro de 2020).



Para além do trabalho como dramaturgo, tem efectuado vários trabalhos de encenação de grande envergadura e outros de pequena dimensão (principalmente com o Teatro do Imaginário do Manigoto, Pinhel). Tem, também, efectuado encenações e coordenação de espectáculos em contexto escolar e formativo. Como actor integrou produções nos seguintes grupos de teatro: Grupo “Natural Invenção” (Escola Secundária Cristina Torres, Figueira da Foz); Teatro do Tintinholho (Guarda); Teatro do Imaginário (Manigoto, Pinhel); e Teatro do Calafrio (Guarda). Para além destes grupos, participou em várias representações do Teatro Municipal da Guarda e da Câmara Municipal da Guarda, e do Instituto de Gouveia - Escola Profissional.

Agradecimentos

Estrela Futebol Clube, Eduardo Trepado, Pedro Ferreira, Marta Esteves, Julieta Bico, Eduardo Martins, Teatro do Imaginário e a todos os que acreditam no trabalho sério.

Apoio à Produção

Casa da Cultura de Famalicão da Serra, Junta de Freguesia de Famalicão da Serra e TMG/Município da Guarda/Incentivart.

Apoio

Escola de Artes da Universidade de Évora.



Contactos

Companhia de Teatro Sou Só

Produção: Daniel Rocha (964878211)
eukrapp@gmail.com
<https://www.facebook.com/danielrochaescritor>



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES



Apêndice 10 – Classificação Etária - Registo



DATA: 2021.08.31

Nº Ref: SIIGAC/2021/3377

Requerente: **DANIEL ANTÓNIO NETO ROCHA**

Comunicação de classificação - Peça teatral / Ópera

Título: **EU! KRAPP...**

Classificação Etária	Nº Registo
M/12	905 / 2021

Exmos Senhores

Informa-se da classificação atribuída ao nº de registo em referência.

Com os melhores cumprimentos

A Técnica Superior

Teresa Cota Dias

Informação Adicional:

DIREÇÃO DE SERVIÇOS DE PROPRIEDADE INTELECTUAL

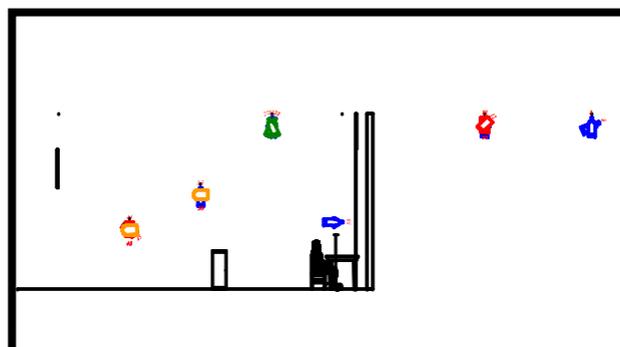
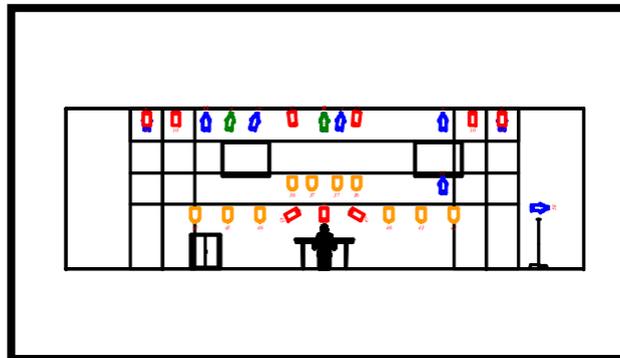
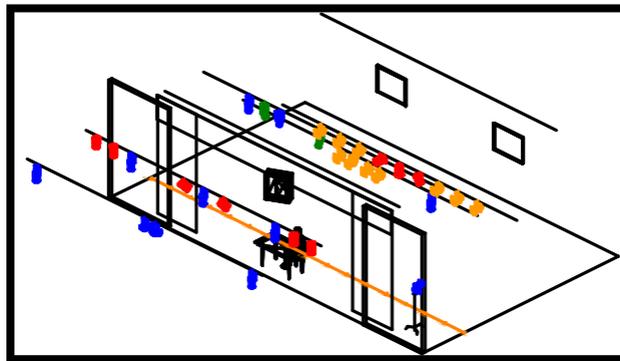
documento processado informaticamente

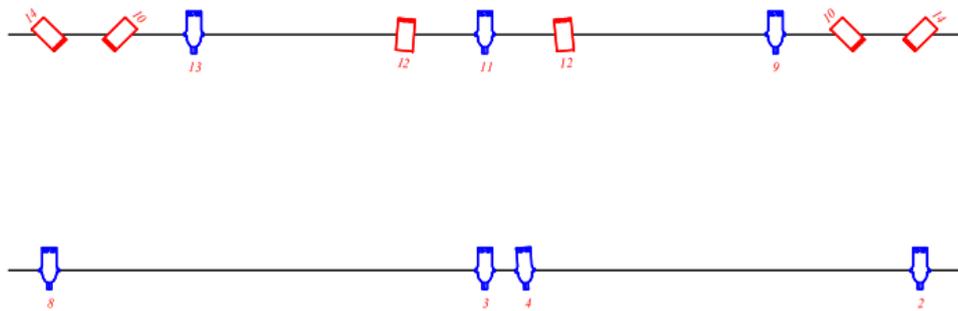
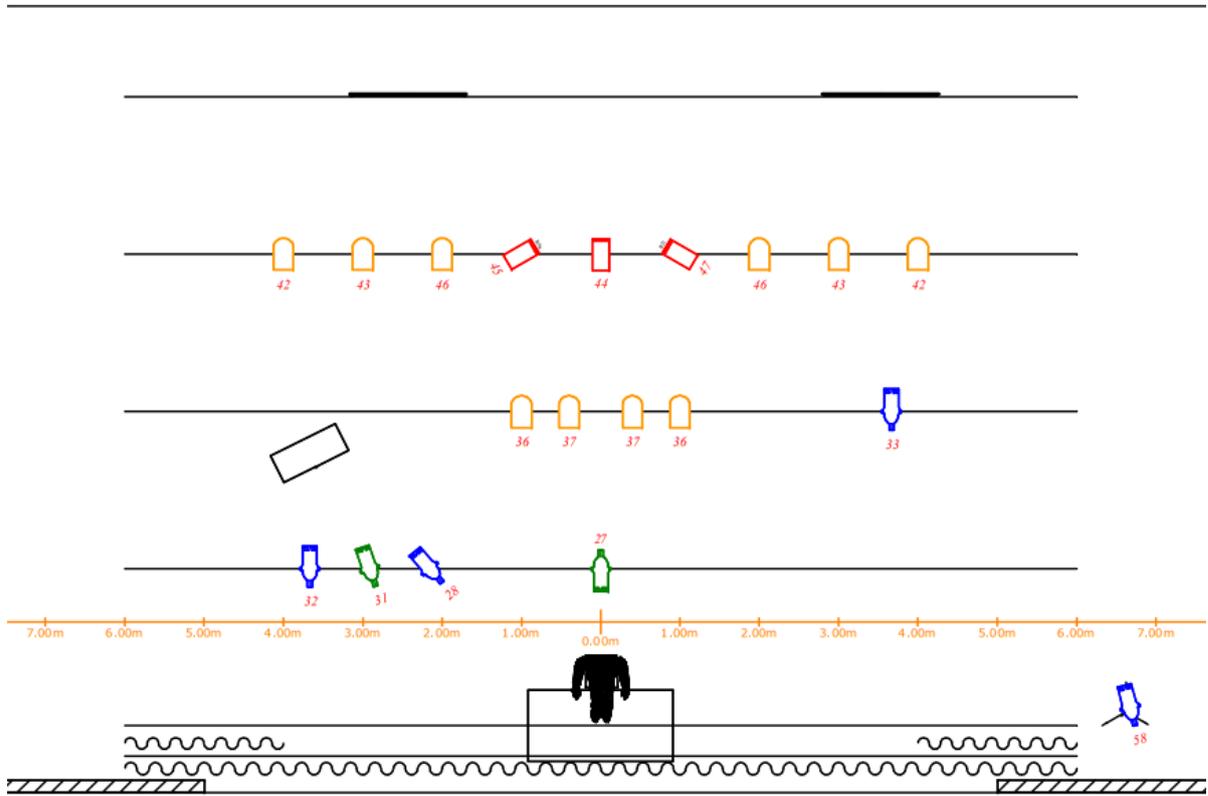
Palácio Foz, Praça dos Restauradores, Apartado 2616, 1116-802 Lisboa

<http://www.igac.gov.pt> igacespetaculos@igac.pt

Apêndice 11 – Desenho de Luz

Legend		
Symbol	Name	Count
	Strand Lighting SL 15/32	11
	Strand Lighting Cantata PC	9
	Strand Lighting SL 23/50	2
	PAR 64	10





Apêndice 12 – Construção do espaço cênico na Casa da Cultura de Famalicão da Serra

1 de março de 2021 (entrada no espaço e disposição de mobiliário de cena)

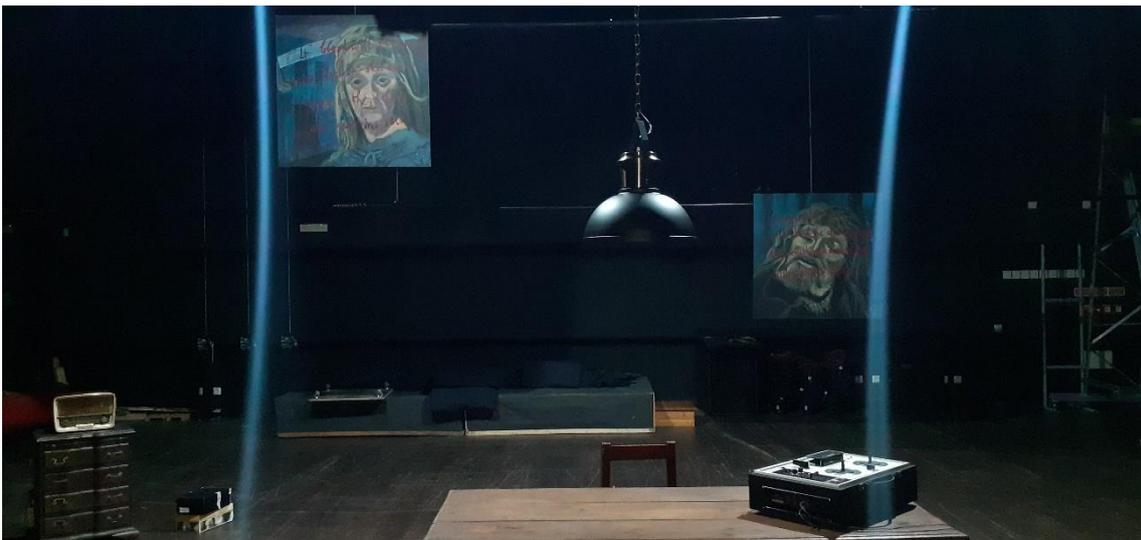


5 de março de 2021 (retirada de panejamento)



13 de março de 2021 (disposição de mobiliário e de quadros na “caverna” de Krapp, e experimentação de intenções de Desenho de Luz)







16 de março de 2021 (limpeza de material depositado no palco, experimentação de disposição de varas mecânicas e manuais de forma “caótica” e colocação de objetos de cena)





16 de março de 2021 (mesa de Krapp)



23 de março de 2021 (experimentação de intenções para o Desenho de Luz)



Apêndice 13 – *Trailer* de EU! KRAPP...



https://drive.google.com/file/d/1LLRi5N3Zb1jita_e1tBl71KpbL9HokAR/view?usp=sharing

g

ANEXOS

Anexo 1 – Texto “O enforcamento”, de George Orwell

Foi na Birmânia, numa encharcada manhã das chuvas. Uma luz desmaiada, como uma prata de chocolate dourada, alongava-se por sobre as paredes altas, entrando no pátio da prisão. Esperávamos no exterior das celas dos condenados, uma fileira de barracões com grades duplas na parte da frente, como pequenas jaulas para animais. Cada cela media cerca de três metros por três e o seu interior era quase completamente despido, excetuando uma cama de tábuas e um cântaro de água potável. Em algumas, homem morenos silenciosos agachavam-se junto das grades internas, enrolados nos seus cobertores. Eram os condenados, que seriam enforcados dentro de uma ou duas semanas.

Um prisioneiro fora retirado da sua cela. Era um hindu, um exíguo dez-réis de gente, de cabeça rapada e olhar ausente e lacrimoso. Tinha um bigode espesso e espetado, absurdamente grande para o seu corpo, um pouco como o bigode de um cómico de cinema. Seis carcereiros indianos altos guardavam-no e preparavam-no para o patíbulo. Dois mantinham-se perto, com espingardas e baionetas afixadas, enquanto os outros o algemavam, passando uma corrente pelas algemas e fixando-a aos seus cintos, amarrando-lhe com firmeza os braços ao corpo. Formavam uma multidão à sua volta, sempre com as mãos em cima dele, agarrando-o com cuidado, como se estivessem a tocar-lhe para se assegurarem de que estava ali. Era como um homem a pegar num peixe ainda vivo que pode saltar de volta para a água. Mas de não resistia de modo algum, abandonando molemente os braços às cordas, como se quase nem notasse o que estava a acontecer.

Bateram as oito, e um toque de corneta, desoladoramente agudo no ar molhado, veio da caserna distante. O superintendente da cadeia, que se mantinha afastado de nós, remexia enfadonhamente o saibro com o seu bastão, e levantou a cabeça ao ouvir o som. Era um médico do exército, com um bigode cinzento que parecia uma escova e uma voz áspera.

- Por amor de Deus, despacha-te Francis! - disse com irritação. - O homem já devia estar morto a esta hora. Ainda não estás pronto?

Francis, o chefe dos carcereiros, um drávida gordo, de farda branca de instrução e óculos de aros amarelos, acenou com a sua mão negra.

- Sim senhor, sim senhor - balbuciou. - Tudo está satisfatoriamente preparado. O verdugo aguarda. Vamos agora.

- Bom, marcha rápida, então. Os prisioneiros não podem tomar o pequeno-almoço, até isto acabar.

Dirigimo-nos para o patíbulo. Dois carcereiros marchavam junto do prisioneiro, um de cada lado, com as espingardas ao ombro; os outros dois marchavam colados a ele, agarrando-o no braço e no ombro, como se estivessem ao mesmo tempo a empurrá-lo e a carregá-lo. Os restantes, magistrados e outros, seguimos de perto.

Subitamente, quando tínhamos avançado três metros, a procissão parou, sem qualquer ordem ou aviso. Uma coisa terrível tinha acontecido - um cão, sabe-se lá vindo de onde, aparecera no pátio. Veio saltar para junto de nós com uma série de latidos altos, e pulava à nossa volta remexendo o corpo, doido de alegria por encontrar, tantos seres humanos juntos. Era um cão grande e cheio de pelo, metade terrier, metade rafeiro. Por um momento, empinou-se à nossa volta e depois, antes de alguém poder fazer alguma coisa, avançou para o prisioneiro e tentou com um salto lambê-lo a cara. Ficámos todos horrorizados, demasiado abalados para agarrar o cão.

- Quem deixou entrar aqui esse maldito animal? - perguntou o superintendente, irado. - Alguém que o agarre!

Um carcereiro, afastado da escolta, tentou desajeitadamente apanhar o cão, que dançava e cabriolava fora do seu alcance, tomando tudo como parte de um jogo. Um carcereiro eurasiático novo apanhou uma mão-cheia de cascalho e tentou afastar o cão atirando-lhe pedras, mas este esquivou-se, dirigindo-se outra vez para nós. Os seus latidos faziam eco nas paredes da prisão. O prisioneiro, agarrado pelos dois carcereiros, olhava sem curiosidade, como se fosse mais uma formalidade do enforcamento. Passaram-se vários minutos, até alguém conseguir apanhar o cão. Pusémos então o meu lenço na sua coleira e continuámos a marcha, com o cão ainda a retorcer-se e a ganir.

Eram cerca de doze metros até ao patíbulo. Observei as costas acastanhadas e nuas do prisioneiro que marchava à minha frente. Caminhava desajeitadamente com os braços amarrados, mas em passo firme, com aquele passo ondulante do indiano, em que os joelhos nunca se desdobram completamente. A cada passo, os seus músculos

deslizavam corretamente no devido lugar, o anel de cabelo da sua cabeça dançava para cima e para baixo, os pés deixavam marcas no saibro molhado. E, apesar dos homens que o agarravam pelos ombros, desviou-se uma vez ligeiramente para evitar uma poça de água.

É curioso, mas até esse momento nunca me apercebera realmente do que significa destruir um homem saudável e consciente. Quando vi o prisioneiro afastar-se para evitar a poça de água, vi o mistério, o mal indizível de cortar a vida de um homem quando está em pleno florescimento. Este homem não estava a morrer, estava vivo tal e qual como nós estávamos vivos. Todos os órgãos do seu corpo estavam a funcionar - as entranhas a digerir a comida, a pele a renovar-se, as unhas a crescer, os tecidos a formar-se - labutando todos em solene inconsequência. As suas unhas continuariam a crescer quando começasse a cair, quando estivesse a cair, com um décimo de segundo de vida. Os seus olhos viram o saibro amarelo e as paredes cinzentas, e o seu cérebro ainda recordava, previa, raciocinava - raciocinava até acerca de poças de água. Ele e nós éramos um grupo de homens caminhando juntos, vendo, ouvindo, sentindo, compreendendo o mesmo mundo; e em dois minutos, com um esticão súbito, um de nós teria partido - um espírito a menos, um mundo a menos.

O patíbulo estava num pátio pequeno, separado dos terrenos principais da prisão e cheio de ervas com espinhos. Era uma construção de tijolo como três lados de um alpendre, com tábuas no topo, e acima disso duas traves e uma barra transversal com uma corda pendente. O verdugo, um recluso de cabelo cinzento, vestido com o uniforme branco da prisão, estava à espera ao lado da sua máquina. Ao entrarmos, cumprimentou-nos com uma vénia servil. A uma palavra de Francis, os dois carcereiros, agarrando o prisioneiro mais de perto que nunca, conduziram-no aos empurrões para o patíbulo e ajudaram-no desajeitadamente a subir a escada. Então o verdugo subiu e ajeitou a corda em torno do pescoço do prisioneiro. Ficámos à espera, a um metro e meio de distância. Os carcereiros formaram um círculo imperfeito em torno do patíbulo. E então, quando se ajeitou o nó, o prisioneiro começou a clamar pelo seu deus. Era um grito alto e reiterado de «Ram! Ram! Ram! Rarm!» Não era urgente e temeroso como uma súplica ou um pedido de ajuda, mas regular, rítmico, quase como o dobrar de um sino. O cão respondeu ao som com um ganido. O verdugo, ainda no patíbulo, desencantou um pequeno saco de algodão, corno os de farinha, e tapou a cara do

prisioneiro. Mas o som, abafado pelo pano, persistiu ainda, uma vez e outra: «Ram! Ram! Ram! Ram!»

O verdugo desceu e ficou à espera, segurando a alavanca. Pareceram passar minutos. O grito regular e abafado do prisioneiro continuava sem parar, «Ram! Ram! Ram!», sem falhar um instante. O superintendente, de cabeça baixa, remexia vagarosamente no chão com o seu bastão; talvez estivesse a contar os gritos, atribuindo ao prisioneiro um número definido – cinquenta, talvez, ou uma centena. Toda a gente perdera a cor. Os indianos tinham ficado cinzentos como café estragado, e uma ou duas das baionetas tremiam. Olhámos para o homem amarrado e encapuçado no cadafalso, e escutámos os seus gritos - cada grito um segundo mais de vida; o mesmo pensamento estava em todos os espíritos: oh, matem-no depressa, acabem com isso, parem esse ruído abominável!

Subitamente, o superintendente resolveu-se. Levantando a cabeça, fez um movimento rápido com o bastão: «Chalo!», gritou quase furiosamente.

Ouviram-se um ruído metálico e depois um silêncio mortal. O prisioneiro fora-se e a corda girava por cima de si.

Libertei o cão, que foi aos saltos imediatamente para a parte de trás do patíbulo; quando lá chegou parou subitamente, ladrou e depois foi para um canto do pátio, onde ficou entre as ervas, olhando timoratamente para nós. Demos a volta ao patíbulo para inspecionar o corpo do prisioneiro. Balouçava com os dedos dos pés apontando diretamente para baixo, numa revolução lenta, morto como uma pedra.

O superintendente levantou o seu bastão e empurrou o corpo acastanhado nu; este oscilou ligeiramente.

- Ele está bem! - disse o superintendente. Abandonou o patíbulo e respirou fundo. O olhar maldisposto desaparecera do seu rosto subitamente. Olhou de relance para o relógio de pulso. - Oito minutos depois das oito. Bem, esta manhã está feita, graças a Deus!

Os carcereiros tiraram as baionetas e saíram em marcha. O cão, sóbrio e ciente de se ter portado mal, escapuliu-se atrás deles. Saímos do patíbulo, passámos as celas dos condenados, onde os prisioneiros aguardavam, e entrámos no grande pátio central da prisão. Os reclusos, sob ordens de carcereiros armados com mocas, comiam já o pequeno-almoço. Acocoravam-se em longas filas, cada um pegando numa tigela de lata,

enquanto dois carcereiros com baldes andavam em volta distribuindo arroz; parecia uma cena muito doméstica e bem-disposta, depois do enforcamento. Um alívio imenso apoderara-se de nós, agora que a tarefa terminara. Sentia-se um impulso para cantar, para desatar a correr, para rir à socapa. Subitamente, toda a gente começou a tagarelar jovialmente.

O rapaz eurasiático que caminhava ao meu lado acenou com a cabeça na direção de onde tínhamos vindo, com um sorriso conhededor:

- Sabe, senhor. o nosso amigo (ele queria dizer o morto), quando soube que o seu recurso fora recusado, mijou no chão da cela. De medo. Aceite por favor um dos meus cigarros, senhor. Não gosta da minha pasta prateada nova, senhor? Do *boxwalah*, duas rupias e oito anás. Estilo europeu de classe.

Várias pessoas riram - de quê, ninguém parecia saber. Francis caminhava com o superintendente, falando loquazmente:

- Bem, senhor, tudo correu da maneira mais satisfatória. Tudo acabou... clique! Assim. Nem sempre corre bem ... oh, não! Soube de casos em que o médico foi obrigado a ir à parte de baixo do patíbulo puxar as pernas de prisioneiro para se assegurar da morte. Muito desagradável!

- Retorcendo-se, hã? Isso é mau! - disse o superintendente.

- Ah, senhor, é pior quando ficam obstinados! Lembro-me de um homem que se agarrou às grades da cela quando fomos buscá-lo. Dificilmente acreditará, senhor, que foram precisos seis carcereiros para o levar, três puxando em cada perna. Tentámos convencê-lo. «Meu caro amigo», dissemos, «pense em toda a mágoa e chatice que nos está a causar!» Mas não, ele não queria ouvir! Ah, foi um grande problema!

Dei comigo a rir muito alto. Toda a gente estava a rir. Mesmo o superintendente sorriu, condescendente.

- O melhor é virem todos beber qualquer coisa, - disse muito jovialmente. - Tenho uma garrafa de uísque no carro. Bem precisamos.

Atravessámos os grandes portões duplos da prisão, em direção à estrada.

- Puxar-lhe as pernas! - exclamou um magistrado birmanês subitamente, e desatou a rir alto. Recomeçámos todos a rir. Nesse momento, a historieta de Francis parecia extraordinariamente engraçada. Todos juntos, nativos e europeus, bebemos muito amigavelmente. O morto estava a trinta metros de distância.

Anexo 2 – Texto adaptado de “Carta a Kappus”, de Rainer Maria Rilke

Paris, 26 de dezembro

O senhor deve saber como estou alegre por ter nas mãos esta sua bela carta. As notícias que me dá, reais e explícitas como são desta vez, parecem-me boas, e quanto mais penso nisso mais elas me parecem realmente boas. Era isto, na verdade, que pretendia dizer-lhe na noite de Natal; mas as festividades chegaram tão depressa com os numerosos e contínuos trabalhos aos quais dedico a minha vida neste Inverno que mal tive tempo para fazer os devidos preparativos, muito menos para escrever.

Entretanto pensei muitas vezes em si nestes dias festivos e imaginei como devia estar tranquilo no seu forte solitário entre as montanhas isoladas, sobre as quais se precipitam os grandes ventos do Sul como se estivessem a devorá-las.

O silêncio em que tais ruídos e movimentos têm lugar deve ser imenso e quando se pensa que a tudo isso ainda se acrescenta a presença do mar longínquo, ressoando talvez como o tom mais profundo daquela harmonia pré-histórica, só lhe posso pedir que deixe a grandiosa solidão exercer a sua influência em si e ela não mais será riscada da sua vida. Essa solidão continuará a ser uma influência anónima e subtilmente decisiva em tudo o que ainda lhe falta fazer e viver, como o sangue dos nossos antepassados que percorre o nosso corpo continuamente, compondo com o nosso próprio sangue o que somos de único e irrepetível a cada passo da nossa vida.

Sim, alegro-me por o senhor levar essa existência firme e exprimível; esse grau, essa farda, esse serviço, todas essas coisas tangíveis e bem delimitadas que nesses meios e entre uma tropa também ela isolada e não muito numerosa se assumem como sérias e necessárias, que assumem um significado vigilante para além do aspeto fútil e de perda de tempo próprios da profissão militar, e que não apenas permitem uma atenção independente, mas que, decididamente, educam. Tudo o que precisamos é de estar perante situações que exercem a sua influência sobre nós, que nos colocam, de tempos a tempos, diante de grandes coisas naturais.

Também a arte é apenas um modo de viver e, sem o saber, vivendo de uma forma ou de outra, podemos nos preparar para ela; estamos mais próximos dela em tudo o que responde à realidade do que nas irreais profissões semiartísticas que, ao refletirem uma certa proximidade à arte, praticamente negam e destroem a existência de toda a arte, tal como o jornalismo o faz, por exemplo, e quase toda a crítica e três quartos do que se chama e pretende ser chamado de literatura. Numa palavra, alegro-me que tenha superado o perigo de cair nessa armadilha e por se encontrar solitário e corajoso algures numa rude realidade. Que o ano que vem o mantenha e o fortaleça nessa posição.

Sempre sua!

Anexo 3 – Comunicação Social

Agência LUSA (15 de julho)

O ator e encenador Daniel Rocha vai apresentar este mês em Famalicão da Serra, Guarda, o espetáculo “Eu! Krapp...”, criado “a partir de Samuel Beckett e outros pelintras”, no âmbito do mestrado em Teatro da Universidade de Évora.

O espetáculo, com criação e interpretação de Daniel Rocha, vai ser apresentado nos dias 26 (21:00) e 27 (16:00) de junho, na Casa da Cultura de Famalicão da Serra, no concelho da Guarda.

Segundo a sinopse da peça, “numa noite, num futuro possível, um homem velho, cansado, com dificuldade em ver e ouvir, espera a hora certa, no dia do seu aniversário, para gravar numa bobina um resumo daquilo que foi o ano que passou”.

“Viciado em bananas e em álcool, vive e ouve os seus pensamentos no meio do silêncio e da escuridão que o rodeiam. Antes da hora da tradicional gravação, procura no livro de registos do seu arquivo uma bobina específica e ouve-a como forma de inspiração. A ‘caixa três, bobina cinco!’ revela-nos o ano dos seus 39 anos e o mergulho nos seus dias amargos: a recusa do amor em nome da obra maior”, acrescenta.

A fonte refere que “Eu! Krapp...” mostra “a angústia de existir num futuro refém do seu próprio passado e a tentativa desesperada de o reviver através da preservação da memória”.

No espetáculo, que é “exigente em termos físicos e psicológicos”, Daniel Rocha, de 39 anos, natural da Guarda, vai interpretar a personagem do velho Krapp. “O aspeto físico [da personagem teatral] é o mais fácil. Em termos psicológicos é mais complexo, porque o Krapp velho é alguém que se revolta contra aquilo que o seu antecessor fez e, de certa forma, estragou-lhe a vida”, contou hoje à Lusa.

O aluno de mestrado está a preparar o espetáculo desde março e, como também é professor no Instituto de Gouveia – Escola Profissional, onde leciona a disciplina de Português, a tarefa “não tem sido fácil”.

O espetáculo “Eu! Krapp...” tem criação e interpretação de Daniel Rocha, caracterização de Eunice Lopes, orientação de Paulo Alves Pereira, desenho e operação de Luz de António Freixo, vídeo de Luís Costa, quadros de Jos van den Hoogen e imagem gráfica de Sara Esteves.

O aluno tem apoios à produção da Casa da Cultura de Famalicão da Serra, Junta de Freguesia de Famalicão da Serra, Universidade de Évora, Teatro Municipal da Guarda/Município da Guarda/Incentivart e Escola de Artes da Universidade de Évora.

Daniel Rocha tem desenvolvido vários projetos de teatro na região da Guarda e encenações e coordenação de espetáculos em contexto escolar e formativo.

Cultura

GUARDA

Teatro

no pequeno auditório

Anabela Faustino sobe ao palco do pequeno auditório do Teatro Municipal da Guarda na Terça-feira, pelas 19h00, para interpretar "EMAIL (desta tua mãe que tanto te ama)", monólogo com texto de Jacinto Lucas Pires e encenação de Ivo Alexandre. Na peça, para maiores de 12 anos, uma mulher escreve um "e-mail" ao filho morto. Durante o processo, vai contando a sua história, tentando soltar-se do estado de negação em que vive há muito e tentando «arrumar a casa e limpar todos os fantasmas».

«Maria tem vivido incapaz de se libertar de um passado demasiado trágico, mas está prestes a avançar. É nesse momento que a vemos, no início do espectáculo. Só falta um pequeno passo para que tudo volte a ser possível, em que um "certo azar" deixe de teimar em aparecer na sua vida. Memórias/palavras, memórias/canções coam neste email para o Paulinho, como se livrassem o mundo de todo o mal», lê-se na sinopse.

Músico

no Café Concerto

O Café Concerto do Teatro Municipal da Guarda recebe na Segunda-feira, às 19h00,

«Todos reunidos numa pessoa só». Trata-se de um concerto/performance, lido e falado, cantado e tocado, para maiores de 6 anos, com projecções, voz, violão, sampler e objectos a cargo de Tomás Cunha Ferreira.

SABUGAL

Exposição no Museu

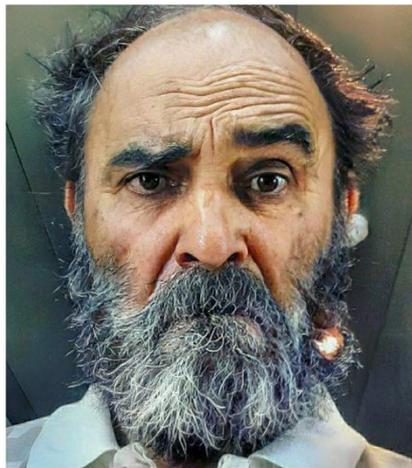
A sala de exposições temporárias do Museu Sabugal tem aberta a exposição

Daniel Rocha estreia "Eu! Krapp..." na Casa da Cultura de Famalicão

A Casa da Cultura de Famalicão da Serra reabre este fim-de-semana com a estreia de "Eu! Krapp...", com criação e interpretação do guardense Daniel Rocha. A peça, que nos mostra «a angústia de existir num futuro refém do seu próprio passado e a tentativa desesperada de o reviver através da preservação da memória», sobe a cena às 21h00 de Sábado e repete às 16h00 no dia seguinte.

A história passa-se «numa noite, num futuro possível, um homem velho, cansado, com dificuldade em ver e ouvir, espera a hora certa, no dia do seu aniversário, para gravar numa bobina um resumo daquilo que foi o ano que passou». «Viciado em bananas e em álcool, vive e ouve os seus pensamentos no meio do silêncio e da escuridão que o rodeiam. Antes da hora da tradicional gravação, procura no livro de registos do seu arquivo uma bobina específica e ouve-a como forma de inspiração. A "caixa três, bobina cinco!" revela-no o ano dos seus 39 anos e o mergulho nos seus dias amargos: a recusa do amor em nome da obra maior», lê-se na sinopse. "Eu! Krapp..." foi criada a partir de textos do romancista, dramaturgo, crítico e poeta irlandês Samuel Beckett (1906-1989), Prémio Nobel da Literatura (1969), que «em 1946 teve uma "visão" essencial para a estética que o autor seguirá, uma vez que, como escreveu John Brown Russell, viu "que tinha de aceitar e escrever sobre a sua própria ignorância"», escreve Daniel Rocha em nota à imprensa sobre a peça, e outros pelintras.

«Outros pelintras», explica, «é uma expressão que pretende envolver um conjunto de autores, entre músicos,



A peça de Daniel Rocha mostra «a angústia de existir num futuro refém do seu próprio passado e a tentativa desesperada de o reviver através da preservação da memória»

escritores ou cineastas, que surgem envolvidos na construção dramática de "Eu! Krapp..." e que ajudarão a definir e explorar o conceito de "Dramaturgia do Silêncio". «Sério, portanto, variados e diferentes ao longo das representações da peça. Para este início, foram escolhidas referências a George Orwell, Rainer Maria Rilke, Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Tomatore e Daniel Rocha», conclui.

Nascido na Guarda em 1982, Daniel Rocha é professor no Instituto de Gouveia – Escola Profissional, onde lecciona a disciplina de Português, e frequenta o Mestrado em Teatro na Universidade de Évora, sendo que a

peça surge no âmbito deste mestrado.

No campo teatral, foi autor dos textos do Julgamento e Morte do Galo do Entrudo 2012 e dos textos do Julgamento e Morte do Galo do Entrudo 2011, este último em colaboração, e é autor da peça para teatro, publicada e representada pelo Teatro do Imaginário – Grupo de Amigos do Manigoto (Pinhel), "A Casa da Memória" (2013).

Para além do trabalho como dramaturgo, tem efectuado vários trabalhos de encenação de grande envergadura e outros de pequena dimensão (principalmente com o Teatro do Imaginário do Manigoto).

GUARDA

Sessão de poesia

A Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço (BMEL) recebe este Sábado, pelas 16h30, a sessão de poesia "Olhar oblíquo", na qual o actor Rui Spranger lê textos de autores portugueses consagrados no século XX, casos de Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade e Herberto Helder.

São textos que, esclarece a BMEL, estabelecem diálogo entre si através das questões da arte poética e pelo questionamento sobre a experiência do tempo e da linguagem criativa face ao real e ao quotidiano.

Diálogo que também existe com textos do livro cuja apresentação se segue a esta leitura.

Apresentação de livro

António José de Almeida apresenta este Sábado na Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço (BMEL), às 17h00, "Refracções", livro de poesia de Jorge Maximino, com textos que nos situam em várias linhas temáticas, unidas pelo questionamento do tempo (a memória, a infância, o real).

«Aparecem cores e formas alusivas a um passado de vinhas, rios, seiva e navios; palavras que ganham texturas e durezas, do cizal ao jacarandá. Os versos brancos escondem, por sua vez, outros ecos em rimas internas, evocações de cores e luzes, linhas e formas imaginárias, numa invenção de aritméticas e geometrias abstraídas da matéria da memória, mas não só. Maximino viaja pela tradição da sua literatura, em atravessamentos pessoais», lê-se na agenda da BMEL.

Sobre o livro, Lilian Jacoto, da Universidade de São Paulo, escreveu no prefácio: «[...]Tenho para mim que esse dom que excede o facto (a memória e a linguagem) seja o fio condutor [...]».

terrasdabeira

Apresentados resultados do projecto CRECCER

terrasdabeira.gmpress.pt

terrasdabeira

ANO XXVI - Nº1459 - 0,70 euros - SEMANÁRIO - Director: Virgílio Mendes Arêdeus, Director adjunto: Manuel Luís F. dos Santos

QUINTA-FEIRA 24 JUNHO 2021

Festival Novos Bardos na Guarda Pág. 14

Daniel Rocha estreia "Eu! Krapp..." na Casa da Cultura de Famalicão

A Casa da Cultura de Famalicão da Serra reabre este fim-de-semana com a estreia de "Eu! Krapp...", com criação e interpretação do guardense Daniel Rocha. A peça sobe ao palco às 21h00 de Sábado e repete às 16h00 no dia seguinte.

Pág. 12

Pág. 14

Quinta dos Termos
BEIRA INTERIOR
Garrafeira Tinto 2016
O regresso de um clássico na Beira Interior.
T: (+351) 275 471 070
comercial@quintadostermos.pt



O Interior

Portagens baixam para metade a partir de 1 de julho

Após votação no Parlamento, por proposta do PSD, Governo deu na semana passada o passo que faltava para a medida entrar em vigor a partir de 1 de julho: uma portaria que contempla reduções de 50 e 75 por cento para veículos a combustão e muito pecu- e antiquários.

IPG Presidente e vice absolvidos no caso dos emails dos antecessores

Tribunal da Guarda ilibou atuais responsáveis do Politécnico de



Jofre Oliveras, que participou no festival de 2020, volta a marcar presença nesta edição

O WOOL, Festival de Arte Urbana da Covilhã, está de regresso à cidade entre sábado e 4 de julho para a oitava edição e celebrar os dez anos de existência daquele que foi o primeiro festival de arte urbana em Portugal. Estão programadas mais de 40 iniciativas que vão envolver os melhores artistas nacionais e internacionais das mais diversas áreas.

Lara Seixo Rodrigues, uma das fundadoras do festival, adianta que «as expectativas são enormes» em torno desta edição comemorativa que contará com artistas e peças produzidas de «grande qualidade». Entre os murais que vão ser pintados, a responsável destaca o do Colectivo Licuado, grupo que vai «estar a trabalhar numa homenagem à primeira exposição científica à Serra da Estrela, que aconteceu há 140 anos», e o de Daniel Eime, «que vai trabalhar sobre a temática da mulher, uma personagem demasiado anónima na indústria têxtil não só a nível local, como também global», disse a O INTERIOR. Em destaque nesta edição estarão também as residências artísticas que vão decorrer num maior espaço de tempo, pois

já estão a ser preparadas desde janeiro e serão apresentadas durante e após o WOOL. Raquel Belli, responsável pela atividade dedicada à fotografia, foi desafiada a recolher fotografias antigas do passado da região para serem expostas nalgumas montras do comércio local. Já Nuno Sarmento, na residência de desenho, vai elaborar um «rolo contínuo ilustrativo dos dez anos do festival, que estimamos venha a ter cerca de 30 metros de comprimento», acrescenta Lara Seixo Rodrigues.

A nível musical, a organizadora destaca o filme musicado "Covilhã Industrial, Pitoresca, e seus arredores", realizado há cem anos e que será sonorizado ao vivo pela banda portuguesa First Breath After Coma. Além disso, será promovido um roteiro sonoro onde o artista Detski, produtor e músico covilhanense, apresentará «dez temas que são paisagens sonoras para cada um dos murais que o próprio escolheu e que foram interpretadas por músicos estrangeiros e portugueses. O WOOL conta ainda com a exposição "Crisis", de Jofre Oliveras, que participou na edição de 2020, e Lucía Herrero; e a ação

comunitária "Juntos, ponto por ponto", orientada por Aheneah, que também orientará o workshop "Arte urbana em ponto cruz".

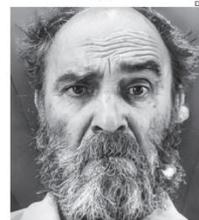
Estão igualmente agendados um concerto de Joana Guerra e visitas guiadas por diversos pontos da cidade da Covilhã. «Estamos a falar de arte visual, plástica, fotografia, desenho, um workshop, visitas guiadas, exposições. Ou seja, há sempre um mix de artes neste festival de arte urbana que acontece em espaço público», afirma Lara Seixo Rodrigues. O WOOL, festival pioneiro deste tipo de arte contemporânea a nível nacional, tem tido muito sucesso desde a sua fundação em 2011. Lara Seixo Rodrigues considera que um dos principais motivos para o êxito será o facto de ser «um festival que tinha muita lógica acontecer num meio muito urbano, como Lisboa ou Porto, e de repente acontece no interior do país». O orçamento desta edição é da ordem dos 83 mil euros, suportados maioritariamente pela Câmara da Covilhã, por uma coprodução com a candidatura da Guarda a Capital Europeia da Cultura em 2027 e por cerca de 20 patrocinadores locais e nacionais.

TEATRO

Daniel Rocha estreia "Eu! Krapp..."

Daniel Rocha estreia este sábado (21 horas) a peça "Eu! Krapp..." na Casa da Cultura de Famalicão da Serra (Guarda).

Com criação a partir de textos «de Samuel Beckett e outros pelintras», o espetáculo é interpretado pelo ator e encenador no âmbito do mestrado em Teatro da Universidade de Évora. A peça mostra «a angústia de existir num futuro refém do seu próprio passado e a tentativa desesperada de o reviver através da preservação da memória». «Numa noite, num futuro possível, um homem velho, cansado, com dificuldade em ver e ouvir, espera a hora certa, no dia do seu aniversário, para gravar numa bobina um resumo daquilo que foi o ano que passou», lê-se na sinopse desta dramaturgia em preparação desde março. "Eu! Krapp..." conta com apoios da Casa da Cultura e unta de Freguesia de



Famalicão da Serra, Universidade de Évora, Teatro Municipal da Guarda/Incentivart e Escola de Artes da Universidade de Évora. O espetáculo é posto no domingo, às 16 horas.

Com 39 anos, Daniel Rocha tem desenvolvido vários projetos de teatro na região da Guarda, encenações e coordenação de espetáculos em contexto escolar e formativo.

EXPOSIÇÃO

"Amália e a Polifonia Beirã" na Moagem

A Moagem, no Fundão, tem patente até 5 de setembro a exposição "Amália e a Polifonia Beirã".

Com curadoria de Pedro Novo e projeto expositivo de Pedro Novo arquitetos, a mostra permite «descobrir as origens sonoras beirãs que Amália nunca negou e valorizou, introduzindo-as no seu repertório». Para tal, recorreu-se à recuperação de Arquivos Sonoros Portugueses criados por Michel Giacometti e

Fernando Lopes Graça em 1972 e 1973 para estabelecer «um processo aparentemente dicotómico entre dois universos, por si só, complexos», adianta a autarquia em comunicado. "Amália e a Polifonia Beirã" revela cantigas e músicas associadas às tradições rurais da Beira Baixa, nomeadamente canções de trabalho, religiosas ou de romaria, «um património material vivo e muitas vezes esquecido».

PATRIMÓNIO

Museu da Covilhã abre na terça-feira

A ministra da Cultura, Graça Fonseca, está na Covilhã na próxima terça-feira para inaugurar o novo museu da cidade.

Situado na Rua António Augusto de Aguiar, junto à Praça do Município, o equipamento está instalado no histórico edifício que albergou o banco BNU e em cuja fachada se destaca o trabalho de cantaria e a decoração em azulejos com temas alusivos ao comércio e aos Descobrimentos. O espaço foi reabilitado para a sua nova

função numa empreitada, que incluiu a musealização, orçada em cerca de 200 mil euros, participados em 85 por cento por fundos europeus. O museu tem como vocação dar a «conhecer e compreender melhor o passado do concelho da Covilhã e contribuir para uma reflexão sobre o seu presente e futuro, estando representadas todas as épocas de ocupação do território, da Pré-história à contemporaneidade, com recursos interativos e inclusivos.

OINTERIOR

Diretor e Editor: Luís Baptista-Martins • Rua Batalha Reis • Parque da Saúde • 6300-668 Guarda

Redação: Luís Martins (Chefe de Redação) e Carina Fernandes. • Conselho Editorial: António Ferreira, Nuno Amaral Jerónimo, Cláudia Quelhas, João Canavilhas, José Carlos Alexandre, Diogo Cabrita e Maurício Vieira.

Colunistas e Colaboradores: Acácio Pereira, Albino Bárbara, Ângela Guerra, António Costa, António Ferreira, António Godinho, Cláudia Quelhas, David Santiago, Diogo Cabrita, Eduardo Lourenço, Fernando Pereira, Fidélia Pissarra, Frederico Lucas, Hélder Sequeira, Honorato Robalo, João Canavilhas, Joana C. Pereira, Joana Dente, João Mendes Rosa, João Morgado, João Santiago Correia, Joaquim Igreja, Jorge Noutel, José Carlos Alexandre, José Carlos Breia Lopes, José Pires Manso, Jólío Sarmento, Melanie Alves, Miguel Castelo Branco, Miguel Moreira, Miguel Sousa Tavares, Norberto Gonçalves, Nuno Jerónimo, Telma Madaleno e Vítor Afonso. Desporto: António Silva, Arlindo Marques, Cristina Sofia, Daniel Soares, José Luís Costa, Miguel Machado e Rui Geraldes. • Cartões: Maurício Vieira. • Paginação: Pedro Duarte. • Projeto Gráfico: Maurício Vieira. • Departamento Comercial: Natália Martins. • Impressão: FIG-Industrias Gráficas, S.A. • Rua António Lucas - 3020-430 Coimbra • Telefone: 239 499 922 • Fax: 239 499 981 • e-mail: fig@fig.pt • Sede, Redação e Publicidade: Rua Batalha Reis • Parque da Saúde • 6300-668 Guarda N.L.P.C. • P-504847422. • Nº de registo na ERC: 123436 • Depósito Legal: 146398/00 • Tiragem desta edição: 5.200 exemplares • Periodicidade: Semanário • Edição Internet: O Interior • Propriedade: JORINTERIOR - Jornal • O Interior, Lda. Detentores com 5% ou mais do capital da empresa: José Luís Carrilho Agostinho de Almeida e Luís Baptista-Martins.

Estatuto Editorial: <https://www.ointerior.pt/licha-tecnica/> • Guarda - Redação/Publicidade: 271212153 • www.ointerior.pt • publicidade@ointerior.pt





Sintonia Livre sábado das 10 às 13 horas 89.6 Fm programa de rádio

24 de junho de 2021 · ⚙

Aí está mais uma emissão de Sintonia Livre.

Para além das rubricas habituais vamos estar "À Conversa com..." Daniel Rocha a propósito de ser este sábado a estreia da sua peça de Teatro "Eu Krapp"

É já este sábado...em Famalicão da Serra

Criação e interpretação de Daniel Rocha, aluno de mestrado está a preparar o espetáculo desde março como também é professor no Instituto de Gouveia - Escola Profissional, onde leciona a disciplina de Português. Fica o convite

Este e outros motivos fazem de si o melhor ouvinte do mundo.

Continuamos na rádio da Nossa Gente, Antena Livre 89.6 fm ou www.896fm.pt

Sintonia Livre porque a rádio é você!

<https://www.mixcloud.com/josé-carvalho5/eu-krapp-com-foi-destaque-em-sintonia-livre-sábado-das-10-às-13-horas-896-fm-programa-de-rádio/>

Cultura

MÚSICA Hoje, dia 18 de junho, pelas 20.30 horas, o Teatro Municipal da Guarda (TMG) recebe 'Terra das 7 Vozes', um espetáculo que evidencia que "o cancionero de uma povoação ajuda a ancorar a memória e a identidade de um lugar. Através das

cantigas que se partilham e delas as que ficam, as que servem, as que passam de pessoas para pessoas, de geração em geração. São as pessoas da terra e as suas vozes, as maiores guardiãs dessa memória", acrescenta a sinopse do espetáculo.



us

va Castelo
o) ganhou a
a e Beatriz
so Bussaco)
competição

rentes pro-
as, os mais
afiaram os
mais alta
. E como
apesar de
condicio-
controlo
o o OMD
te papel
rticular-
mércio,

ssitudes
oral que
arde de
rescidas
rminou
o OMD.
e era ha-
s (atletas
is 40km
ção de-
tes das
vento.

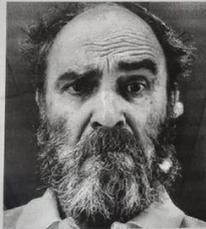
Daniel Rocha estreia a peça 'Eu! Krapp...'

Professor do Instituto de Gouveia estreia peça, nos dias 26 e 27 de junho.

Paulo Prata
pauloprata@abpg.pt

Nos dias 26 e 27 de junho - às 21.00 e 16.00 horas, respetivamente -, Daniel Rocha vai estrear a sua peça 'Eu! Krapp...' (a partir de Samuel Beckett e outros pelintras), na Casa da Cultura de Famalicão da Serra. Trata-se de uma criação e interpretação de Daniel Rocha, no âmbito do Mestrado em Teatro da Universidade de Évora, sob a orientação do Professor Doutor Paulo Alves Pereira.

Natural da Guarda, Daniel António Neto Rocha (1982) é professor no Instituto de Gouveia - Escola Profissional, conta com uma Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses, com um Curso de Especialização em Ensino de Português como Língua Estrangeira e Língua Segunda (PLELS), da Faculdade de



EU! KRAPP...

Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) e frequenta o Mestrado em Teatro na Universidade de Évora.

"Numa noite, num futuro possível, um homem velho, cansado, com dificuldade em ver e ouvir, espera a hora certa, no dia do seu aniversário, para gravar numa bobina um resumo daquilo que foi o

ano que passou. Viciado em bananas e em álcool, vive e ouve os seus pensamentos no meio do silêncio e da escuridão que o rodeiam. Antes da hora da tradicional gravação, procura no livro de registos do seu arquivo uma bobina específica e ouve-a como forma de inspiração. A 'caixa três, bobina cinco!' revela-nos o ano dos seus 39 anos e o mergulho nos seus dias amargos: a recusa do amor em nome da obra maior", refere a sinopse da peça, salientando ainda que "Eu! Krapp... mostra-nos a angústia de existir num futuro refém do seu próprio passado e a tentativa desesperada de o reviver através da preservação da memória".

Os interessados em assistir a uma das duas sessões de estreia da peça 'Eu! Krapp...' poderão fazer a reserva de lugar através do número 964 878 211 ou do endereço eletrónico: eukrapp@gmail.com ▼

Cinema

19 e 20 de junho (sábado e domingo)

Um Homem Furioso

H (Jason Statham) é contratado por uma empresa de transporte de valores. A sua tarefa, apesar de simples, é bastante arriscada, uma vez que implica atravessar Los Angeles com uma carrinha blindada, recheada de grandes quantias de dinheiro. A sua personalidade fria e controlada adequa-se a este tipo de serviço, que não admite falhas. Um dia, a carrinha é parada por um bando de assaltantes. Sem hesitar, H mata cada um dos criminosos. Ao presenciarem amanho sangue-frio, os colegas sentem-se intimidados e põem em causa as origens e intenções do novo colega. O que eles não sabem é que H está em busca do homem que lhe matou o filho e que o seu único pr

Título Original: Wrath of Man | **Realizador:** Taylor Guy P Statham, Holt McCallany, Josh Hartnett, Josh Hartnett | **G**
Pais: GB/EUA | **Ano:** 2021 (Cores, 118 min.) | **Classificaçã**

20 de junho (domingo)

Tom & Jerry

A épica rivalidade entre Tom e Jerry, uma das mais famosas duplas da história dos desenhos animados, é reavivada quando o ratinho vai viver para o Royal Gate Hotel, um dos mais seletos

Anexo 4 – Pintura de Geer van Velde



Composition
1946
Oil on canvas
75 x 54 cm

<https://presidence.fr/en/artists/geer-van-velde/>

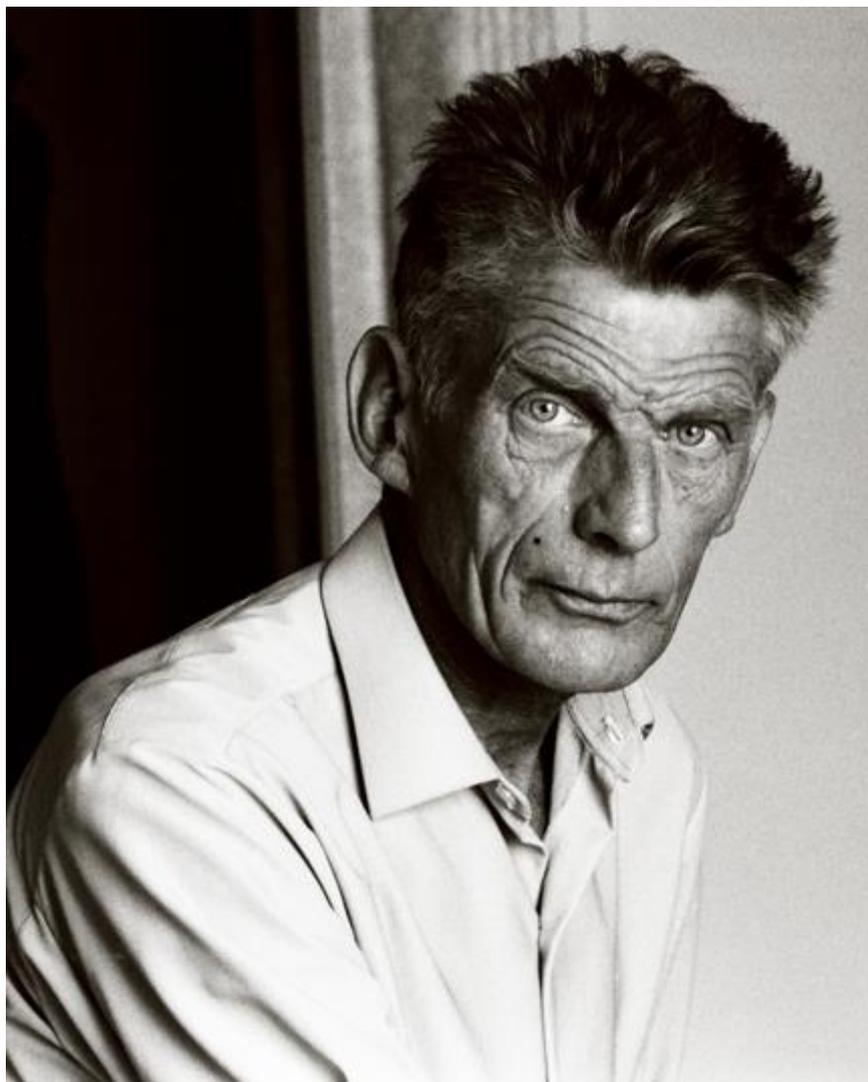
Anexo 5 – Pintura de Bram van Velde



Sans titre (Le Cheval majeur)
1945 (?)
Gouache sur toile
116 x 73 cm

<http://www.collection-20e.mba-lyon.fr/oeuvre/bram-van-velde-sans-titre-le-cheval-majeur-1945/>

Anexo 6 – Fotografia de Samuel Beckett



<https://samuelbeckettociety.org/2019/09/27/samuel-beckett-letters-location-register/>