

TEATRO  
NACIONAL  
S. JOAO




TEATRO CARLOS ALBERTO  
13—23 ABR 2023

ESTREIA

dur. aprox. 1:00

M/12 anos

Conversa com o Rui  
16 Abr



A Última  
Gravação  
de Krapp  
de Samuel  
Beckett

encenação, cenografia e figurino

Nuno  
Carinhas

qua+qui+sáb—19:00  
sex—21:00  
dom—16:00

tradução  
Francisco Luís Parreira

interpretação  
João Cardoso

desenho de luz  
Nuno Meira

desenho de som  
Francisco Leal

assistência de encenação  
João Castro

coprodução  
Centro Cultural de Belém  
Teatro Nacional São João

# POR AQUI, O SILÊNCIO INDISPENSÁVEL

NUNO CARINHAS

Escrever sobre Krapp, ou qualquer outra personagem de Beckett, pode ser um motivo ocioso e muito pouco memorável. Samuel Beckett escreveu, traduziu, rescreveu, limou até à perfeição da forma as suas narrativas, irrepreensíveis pedaços de vida. Ganhou o Prémio Nobel, e sobre ele e os seus feitos escreveram-se teses por esse mundo fora. Estou-lhe reconhecido pelas suas sínteses a preto-e-branco para colorir, conforme a possibilidade do colorista de mão leve.

Se nos propomos recomeçar, que não seja por enfado, nem por vontade de continuar a esgravatar onde não se deve. Há sempre para ver de novo, em cada caminhada que se repete: a humidade do ar, a luz, a ligeireza da marcha mudam. Esta é uma dramaturgia exacta, miúda, sobre quem não se queixa em tempo real. Uma dramaturgia que se tece sobre décadas de acontecimentos, desejos e ambições. De quem tem tempo a mais, e consequentemente a menos. Experiência feita pelo tempo do uso do corpo e da escrita. Ai, os olhos da amada que se abrem para deixar entrar: alguém tem esta noção de acesso tão mágico e pueril aos sessenta e nove anos. Mas entrar como e para quê, não importa, senão aos nascidos bichos uns dos outros, fora de nomenclaturas, que morrem bichos. Quem dera usar o bâton da amada uma última vez, para relembrar os beijos memoráveis. Damos a Krapp um chão de árvores, casa na paisagem, saudável e idílica. O mesmo chão que já vinha com o actor João Cardoso, o Tio Vânia [O Tio Vânia, 2005],\* quando éramos melancólicos em exercício do teatro de Tchekhov. O “fora de cena” é sacrário, relicário, sarcófago, mobília monástica de *Uma Noite no Futuro* (2018), espectáculo onde esta peça estava encravada no lugar do meio. Do mesmo *Futuro*, os candeeiros. Os sobressaltos de silêncio pressentidos concluem-se com imagens finais de *Um Fragmento de Monólogo*,<sup>1</sup> outra memória da nossa “desgarrada”

beckettiana, numa clamorosa homenagem ao amigo que nos falta e que por isso sempre nos acompanha, Paulo Eduardo Carvalho. Tudo para testemunho em gravação na “fita magnética” do tempo que nos cabe antes de acabar. Mais razões? Sim, como a confiança entre pares, porque confiam, prosseguindo um passado já antigo de boas construções: Francisco Leal e Nuno Meira, o som, a luz e a fúria de contar, com João Castro por aliado.

*A Última Gravação de Krapp* (1958) relata uma história de amor, das que apeteçam ouvir contar com o pudor do ouvinte, espectador prosaico da vida alheia. Caixa 3, bobine 5: “Mãe enfim em paz, bola preta, enfermeira morena, melhoria da condição intestinal, memorável equinócio, adeus ao amor.” Pelo caminho, vislumbres da “velha Menina McGlome”, que canta a hora certa; Bianca dos olhos calorosos; “uma rapariga com um casaco verde esfarrapado”; a Mãe morrendo; Fanny, “espectro de velha puta escalavrada”. Vida sexual “absorvente”, cantar e não cantar. O ócio do velho comedor de bananas, pré-Andy Warhol. Beckett, agente provocador dos instintos. Agora que as multidões satisfazem a necessidade de projecção em políticos e acontecimentos mediocres, *A Última Gravação de Krapp* é uma bizarra comunicação, uma peça do museu vibrante do teatro disfórico, que convive com uma sociedade de euforias inqualificáveis. Por aqui, o silêncio indispensável, e o tempo para ver e ouvir o pouco que há para contar da vida sem importância de um velho misantropo.

---

\* João Cardoso foi também Francis Hardy (*O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, de Brian Friel, 2000), Adão (*Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, 2009), Willie (*Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett, 2013), Capitão, Porteiro, Velho, Assassino, Doutor (*Macbeth*, de William Shakespeare, 2017), Otelo (*Otelo*, de William Shakespeare, 2018) e Édipo (*O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, 2019), em espetáculos meus. *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn (2020), uma encenação partilhada. Apesar de tudo, estamos sempre a começar, devemo-nos isso!

1 Gravação de João Tuna de um dos dramáticos de *Todos os que Falam*, de Samuel Beckett, enc. Nuno Carinhas (2006).

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

## O SENTIDO DA VIDA

EDMUNDO CORDEIRO\*

Não sei o que possa fazer mais. Novelos sem trapos, não há. *Não, não os queria de volta.* Não se aprende, no início. Não se entende, no fim. E tanto anda como desanda. E a lama no escuro. Não há remédio. Não interessa. A acção não é sublime. Podia ser. E pode vir daí, o sublime? De onde? O velho estilo, o teatro. Afinal. Comer bananas, ser muito cuidadoso com ninharias. Bananas e bobines. Ninharias? Obsessões. O tesouro. Os tesouros, isso não – porque mais que um, anula o... anula o efeito. Talvez mais que um anule o efeito. Destroços. Destroços e, por entre eles, o tesouro. Cravo no peito, asno feito, sim, mas muitos destroços.

O texto de *A Última Gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, começa assim: “A late evening in the future.” “Un soir, tard, d’ici quelque temps.” “Uma noite, no futuro.” Toda a gente sabe o que “no futuro” quer dizer. Em 1934-36 surgiu a gravação em fita magnética, que se enrola numa bobine, mas o uso doméstico, só na década de 1950. A peça foi escrita em 1958. E hoje – e podia ser hoje o futuro – também já não seria assim, com os usos solitários das redes sociais (curiosa designação). Mas isto não interessa grande coisa, ou melhor, interessa porque dá possibilidades ao encenador.

Podemos muito bem suspeitar de que há já algum tempo que Krapp ouve sempre a mesma bobine, a *estafermazinha*, a *patifória* que não vem logo à mão – quer dizer, não sempre, mas muitas vezes, nos últimos tempos, vamos supor. Ele vai logo à procura, no livro de registos, da *caixa 3... bobine 5*, e mesmo que se surpreenda com a descrição, isso é natural, com a idade, e fará certamente parte do lado picante do exercício. Ele quer ouvir, ou quer comentar – quer dizer, *gravar*? Pelas contas, Krapp tem, nesta última gravação, 69-70 anos. E está a ouvir uma bobine gravada quando tinha 39, na qual comenta uma outra gravação de quando tinha uns 25 anos. Toda uma vida, em camadas, concentrada, varada neste momento, como numa espetada. A cada gesto de Krapp, a cada palavra de Krapp, a vertigem de uma vida. Arrepiante.

*What remains of all that misery? All that old misery. Que fica de toda esta miséria? Toda aquela miséria?* E tudo se mistura. Nesta última gravação, o Krapp de 69-70 anos repreende o Krapp de 39 anos com as mesmas palavras com que o Krapp de 39 anos repreende o Krapp de 25 anos. O Krapp... É estranho que ainda possa haver ilusões, seja a ilusão de que possa haver vários Krapp, seja a ilusão de que Krapp possa ainda emendar-se, tornar-se melhor, etc. Portanto, não é isso. É um exercício de fustigação sem dó até que se chega mesmo à última gravação, quando se é vencido mesmo, quando já não se grava, quando já não se comenta, quando já não se fustiga nada.

A peça tem um jogo engenhoso de repetições, com difracções. É aí que é poderosamente teatral, porque desprende a todo o instante a possibilidade viva da representação *para*. É completamente teatral: está fixa no espaço, à distância. A composição cinematográfica não entra aqui: detalhes e movimentos anulariam a distância e o hieratismo (e, vamos dizer, o burlesco), que fazem tanto parte da disposição quanto a ideia da gravação como máquina do tempo.<sup>1</sup>

Mencionemos dois destes movimentos de difracção. Um primeiro mais cantado, e talvez por isso mais à superfície, e um segundo que tem que ver com o *sentido da vida*.

Primeiro. Krapp lança na gravação do dia dos seus 39 anos uma manifesta interrogação: *Hei-de eu cantar quando tiver a idade dela, se lá chegar?* (Krapp refere-se a uma velha Miss, que canta *canções do seu tempo*.) Diz que não. *Cantava eu em rapaz?* Diz que não. *Alguma vez cantei?* Diz que não. Mas Krapp, com 69-70 anos, canta mesmo, vai cantar mesmo. Canta uma vez, e depois outra, o início de um hino de oração [“Now the day is over”, 1865] com letra do sacerdote anglicano Sabine Baring-Gould: *Now the day is over, Night is drawing nigh-igh, Shadows... Termina agora o dia,/ A noite quase quase a chegar;/ Sombras...* Um hino que verosimilmente era cantado por mães e avós às crianças e que para sempre fica. Tem isto importância? Tem, porque é o tempo que se levanta, para lá de todas as significações. E porque é a canção do fim, mas como lengalenga, ritornelo do tempo que se esvai – e que se homenageia sem se dar por isso, sem

exaltações. Da primeira vez, Krapp terá bebido três copos, ou mais, terá bebido da mesma garrafa, ou de três garrafas diferentes – três rolhas que saltam. (A didascália, a instrução – neste caso, quanto a um efeito sonoro. E ainda o tilintar que há-de vir mais tarde, entre garrafa e copo. Bebe-se muito, tudo o indica, na penumbra; imagem sonora da *decantação do indivíduo*.) Verosimilmente, tratar-se-á de um hino que se canta nas Vésperas, a oração da noite, segundo a Liturgia das Horas. E é assim que surge de novo a canção “Now the day is over” – Krapp diz que voltara às Vésperas, como em criança, e diz isto depois de se referir a Fanny, *bony old ghost of a whore, espectro de velha puta escalavrada*. São destroços. Tudo se mistura no *recipiente do passado, agitado e multicolorido pelos fenómenos das suas horas*.<sup>2</sup>

Segundo. É a imagem. Chegar à imagem. Emblema da sua vida. Aquela memorável noite de Março. A visão, por fim. *A visão, por fim. É isto, segundo creio, o que principalmente tenho de deixar gravado esta noite* – diz Krapp com 39 anos, ouvido por Krapp com 69-70 anos. Krapp chega à imagem e por três vezes, na peça, volta a ela. Conseguir repetir a imagem mais forte, o resumo, melhor, o pico, o cume da sua vida. Viver! Na peça, anunciada a visão (a imagem), Krapp quer chegar depressa ao ponto da imagem, e avança, e avança, e avança a fita. E chega ao primeiro foco: “a cara no seu peito, a mão nela. Ali deitados, sem nos movermos. Mas por baixo de nós tudo se movia, e nos movia, mansamente, para cima e para baixo e de um lado ao outro.” E chega ao segundo foco, que começa um pouco antes do primeiro foco – o sol a prumo, Krapp inclina-se para fazer sombra, para que a sua amada possa abrir os olhos: “Inclinei-me sobre ela para lhes fazer sombra e eles abriram-se. (Pausa. Baixo.) Deixaram-me entrar. (Pausa.) Seguimos por entre os juncos e a barca encahou. E como, suspirando, se vergavam sob a proa, os juncos! (Pausa.) Reclinei-me sobre o seu corpo, a cara no seu peito, a mão nela. Ali deitados, sem nos movermos. Mas por baixo de nós tudo se movia, e nos movia, mansamente, para cima e para baixo, e de um lado ao outro.” E chega ao terceiro foco, já depois de ter feito a sua própria gravação

desse dia, comentando a bobine que esteve a ouvir e a re-ouvir – o terceiro foco começa, aliás, tal como o segundo, na enunciação da renúncia de ambos, da renúncia dos amantes ao amor: “Tornei a dizer-lhe que era escusado, que não valia a pena insistirmos, e ela, sem abrir os olhos, concordou. (Pausa.) Pedi-lhe que olhasse para mim e, pouco depois – (Pausa.) – e, pouco depois, olhou, mas os olhos como fendas por causa da luz que a transtornava. Inclinei-me sobre ela para lhes fazer sombra e eles abriram-se. (Pausa. Baixo.) Deixaram-me entrar. (Pausa.) Seguimos por entre os juncos e a barca encahou. E como, suspirando, se vergavam sob a proa, os juncos! (Pausa.) Reclinei-me sobre o seu corpo, a cara no seu peito, a mão nela. Ali deitados, sem nos movermos. Mas por baixo de nós tudo se movia, e nos movia, mansamente, para cima e para baixo, e de um lado ao outro.”

É isto. Não podemos dizer o quê, o que é, especificamente, esta imagem. A imagem é este todo: a renúncia dos amantes ao amor é o amor. Temos a renúncia dos amantes e temos o movimento sem que se movam – *tudo se movia, e nos movia, mansamente, para cima e para baixo, e de um lado ao outro*. O que os lábios de Krapp a seguir repetem em silêncio – didascália – só pode ser isto: *para cima e para baixo, e de um lado ao outro*. O movimento simples e pleno, integral – que integra, que concentra a imagem. *Now the day is over. Termina agora o dia*. A última gravação de Krapp. Última. É um desejo muito muito grande. Não se pode morrer. Não se pode senão morrer. *Pano*.

---

1 A título de corroboração quanto a esta relação teatro-cinema, segundo a opinião acima, e atendo-nos somente a isso, mencione-se *Krapp's Last Tape*, de Samuel Beckett, com Harold Pinter, numa realização de Ian Rickson, 2007.

2 “The individual is the seat of a constant process of decantation, decantation from the vessel containing the fluid of future time, sluggish, pale, and monochrome, to the vessel containing the fluid of past time, agitated and multicoloured by the phenomena of its hours.” Samuel Beckett, *Proust*, Grove Press, Nova Iorque, p. 4-5.

\* Professor e ensaísta.



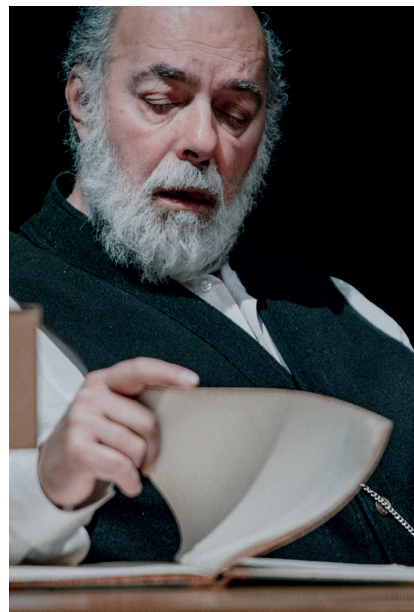
## “UM PASSO ATRÁS”

FRANCISCO LUÍS PARREIRA\*

A partir de *Dias Felizes* e *A Última Gravação de Krapp*, o teatro de Beckett passa a ser dominado pela forma monológica: é um adquirido da *doxa* beckettiana. Só com boa vontade, porém, se identificará nessa inflexão uma espécie de “triumfo do monólogo”: a inflexão, com efeito, não fez mais do que exibir e exponenciar o carácter problemático dessa forma. Para Beckett, o monólogo nunca foi a *uma única voz*. É o que se apreende, desde logo, nas partes monologadas das primeiras peças, de cuja natureza *dual* as “vozes” e as citações de Winnie ou as bobines de Krapp serão apenas a ampliação. O discurso de Pozzo sobre o anoitecer, no *Godot*, e a “crónica” de Hamm, no *Fim de Partida*, são reflexões comicamente comprometidas com o seu próprio comentário, e por isso geradas numa dissociação ou perturbação recíproca dos tons apropriados: a de Pozzo entre o “lírico” e o “prosaico”, a de Hamm entre o “narrativo” e o “normal”. Essa dissociação é por outro lado articulada à relação entre senhor e servo, que a potencia. Pozzo ordena a Lucky que pense, e este produz uma longa e desconexa cadeia de citação, ela

própria um palimpsesto dos *sermons joyeux* dos carnavais medievais; Hamm extrai de Clov o “revelador” monólogo final, que não é mais, por fim, do que a paródia de uma vulgar cançoneta de *music-hall*. Nestes dois exemplos, a forma monologada é maquinicamente regulada, e o falante um servo. Essa estrutura reaparece em *Krapp*, quando interrompe ou faz avançar a bobine, ou no *Impromptu do Ohio*, quando o Auditor pontualiza com um bater de mão a “triste história” que lhe é contada, ou ainda em *Play*, cujo monólogo, disperso por três vozes, é reorganizado heteronimicamente pela luz cénica, que está no lugar do Grande Auditor (ou Inquisidor). Em vez de revelar ou confirmar a identidade, sua atribuição tradicional, o monólogo antes parece ser a forma apta à notação de um distúrbio ou esvaziamento da identidade. Mas *A Última Gravação de Krapp* e a tecnologia do magnetofone introduzem uma novidade: tornam possível visualizar a relação entre a repetição como operação temporal (metonimizada na reprodução acústica) e a deserção da identidade monologada. Ao ser capturada e entificada em bobines, esta identidade, desembaraçada de interlocutores, é mais livre de exibir a heteronímia interna ao seu movimento.

Krapp está a meio caminho. No seu refúgio plausível e no seu “realismo” cénico, ainda não é uma voz; mas, disperso nas suas bobines, já não é uma figura. A que vem esta distinção e que caminho é esse? Ele indica um padrão evolutivo da prosa de Beckett que repercute no seu teatro. A literatura inicial de Beckett é uma iteração de figuras em decomposição física ou emocional, desertadas da esperança, assíduas das retrospecções compulsivas e acrimoniosas, convictas de que os lapsos da juventude, em especial os amorosos, as precipitaram numa afasia equivalente a uma queda metafísica. Porém, a partir de *O Inominável*, o texto *regulador* de Krapp, tratar-se-á apenas de vozes desencarnadas, cuja actividade principal é a busca do princípio que as prolonga indefinidamente, que não são *ante* nem *post mortem*, que estão em lugar nenhum, ou antes num limiar entre a repetição e a extinção que permanece por descrever através de métodos fenomenológicos. Para elas, o tempo é infinitamente distenso e, nesse aspecto, Beckett é a inversão de Heinrich von Kleist, cuja literatura exprime a *pressão* do tempo, a sua contracção catastrófica. Delas pode ser dito que foram dispersas no tempo, que são a consciência dessa dispersão com a qual não sabem o que fazer. Nesse estertor, tudo lhes falta – membros, circunstância, mobilidade, nome, futuro e passado: só não lhes falta tempo. Qualquer coisa permanece, e por isso falam, não porque, falando, se adie a extinção, mas porque, já que alguma coisa persiste, há que falar. Para ninguém falam, não têm alteridade. Ruminam apenas imagens do tempo, porque a verdade substancial do tempo se ausentou. Dir-se-ia: essa é a situação do discurso interior; contudo, não é possível dizer dessas vozes que há nelas uma retenção qualquer da interioridade. De que *não* há essa retenção é sinal o continuarem a falar: é uma deslocação geológica, a que não assiste promontório ou ponto de vantagem que permita suscitar a questão da finalidade. Em relação a elas, Krapp está apenas um passo atrás.



---

\* Excerto de “A voz entra dividida na sua noite futura”, texto originalmente publicado no Manual de Leitura de *Uma Noite no Futuro* (2018).

produção executiva

Eunice Basto  
Mónica Rocha

direção de palco  
Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco  
Filipe Silva

direção de cena  
Cátia Esteves

luz

Filipe Pinheiro  
coordenação  
Adão Gonçalves  
Alexandre Vieira  
José Rodrigues  
Marcelo Ribeiro  
Nuno Gonçalves

maquinaria

Filipe Silva  
coordenação  
António Quaresma  
Joel Santos  
Jorge Silva  
Lídio Pontes  
Nuno Guedes  
Paulo Ferreira

som

Joel Azevedo  
coordenação  
Fábio Ferreira

APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



STCP



AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto  
Polícia de Segurança Pública  
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

# Últimas quimeras. (Com veemência.) É recalcá- -las!

Edição  
Teatro Nacional  
São João

coordenação  
Fátima Castro Silva

fotografia  
João Tuna

design gráfico  
Pedro Nora

impressão  
Empresa Diário do Porto, Lda.

Não é permitido filmar, gravar  
ou fotografar  
durante o espetáculo.  
O uso de telemóveis e outros  
dispositivos eletrónicos é  
incómodo, tanto para os  
intérpretes como para os  
espectadores.



O TNSJ É MEMBRO

MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

