

MANUAL DE LEITURA

TNSJ
TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

T D
UMA
NOITE

NO
FU

Y T U
RO

Y P

GORMAN: Estão tão apertados que não querem sair.

CREAM: Segure aqui no maço. *(Pausa.)*
Ah o que me arreliam estes polegares malvados. Pode tirá-los vossemecê.
(Pausa.)

GORMAN: Aqui está. *(Pausa.)* Ah sim umas baforadas de quando em vez mas já não é o que era estes paivantes agora já nem pró ceguinho, lembra-se no regimento o de enrolar, lembra-se do tabaco preto aquilo sim é que era tabaco.

CREAM: O tabaco preto de enrolar meu amigo o preto de enrolar, digno da realeza o de enrolar digno da realeza.
(Pausa.) E tem lume aí consigo?

SAMUEL BECKETT
Velha Toada

ESTREIA

Uma Noite no Futuro

com Samuel Beckett e Gil Vicente

Velha Toada (The Old Tune, 1960),
uma adaptação de *La Manivelle*,
de Robert Pinget, e *A Última Gravação*
de *Krapp (Krapp's Last Tape, 1958)*,
de **Samuel Beckett**
tradução **Francisco Luís Parreira**
Auto da Fé (1510),
de **Gil Vicente**

encenação, cenografia e figurinos

Nuno Carinhas

conceito e dramaturgia

Nuno Carinhas

Pedro Sobrado

desenho de luz

Nuno Meira

desenho de som

Francisco Leal

realização de vídeo

Fernando Costa

interpretação

Alberto Magassela Cream, Silvestre

João Cardoso Krapp

João Delgado Lourenço Benito

Paulo Freixinho Gorman, Brás

Sara Barros Leitão Fé

Um agradecimento especial

a **Telmo Verdelho** (Universidade
de Aveiro).

A banda sonora inclui o seguinte

tema, tratado a partir do original:

Frühlingskinder, de **Émile Waldteufel**

interpretação **Brunswick Dance**

Orchestra, 1928

O espetáculo integra o seguinte poema:

“Hoje, também os carros dançam”,
de **Filipa Leal**

produção

TNSJ

dur. aprox. **1:40**

M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa,
legendado em inglês.

Teatro Carlos Alberto (Porto)

13 dezembro – 22 dezembro 2018

qua+sáb **19:00**

qui+sex **21:00**

dom **16:00**

Sessão com Língua Gestual

Portuguesa e Audiodescrição

16 dez dom 16:00

Conversa pós-espetáculo

14 dez

com

José Augusto Cardoso Bernardes

Nuno Carinhas

Pedro Sobrado

.....
Teatro Municipal

Joaquim Benite (Almada)

2+3 fevereiro 2019

ÍNDICE

"Noute em dia convertida", NUNO CARINHAS	5
Os testículos de Molloy, PEDRO SOBRADO	9
A voz entra dividida na sua noite futura, FRANCISCO LUÍS PARREIRA	17
"Sons de passos ecoam na memória", T.S. ELIOT	25
Num <i>playground</i> escatológico, conversa com NUNO CARINHAS por FÁTIMA CASTRO SILVA	27
"Hay aquí tanto que ver", JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES	35
Breve nota sobre a língua do <i>Auto da Fé</i> , TELMO VERDELHO	45
"Um clássico do humano", VITORINO NEMÉSIO	47
"Vestigia dei", RUY BELO	54
Carinhas-Vicente, MIGUEL LOUREIRO	57
Três <i>brinquedos significativos</i> , CONSTANÇA CARVALHO HOMEM	63
"O riso de Beckett e as lágrimas de Beckett", J.M. COETZEE	71
Notas biográficas	79

“Noute em dia convertida”

A Fé estava contida na monumentalidade antiga do edifício, nos enigmas das figurações, nos túmulos dos defuntos famosos, na luz filtrada pelos vitrais, no cheiro a pedra e a cera, no som reverberado, nos segredos dos confessionários, nas portas secretas imaginadas, na música e nas vozes. E nos rituais – sem rituais não há passagem, sem passagem não há crescimento, sem crescimento não há devolução. Durante a semana, havia a família e suas rotinas, conflitos, neuroses, afectos, aniversários, perdas; a escola, os colegas, a professora, a catequese e os almoços em mesas comunitárias. Mais tarde, a Mocidade Portuguesa, professores no plural e muito silêncio. Os pais comportados e os avós transgressores. Os amigos do prédio, da piscina e do ginásio – contavam-se as braçadas, o terço e a tabuada, mais os nomes dos rios e das linhas férreas de além-mar, tudo para exercício da memória, quase tudo de má memória. Para desanuviar, as praias da linha onde se chegava de comboio; as férias grandes à beira mar e à beira piscina; gente nova e mais velha em estado de brincadeira consentida. Mais tarde (Santa Apolónia nos valha!), Hendaia, Irún, Paris, a caminho doutra língua, da descoberta e da indisciplina, do direito de olhar, das histórias das artes sem censura, das ruas livres em movimento. O inevitável regresso e a retoma dos silêncios, embora com mais ânimo por saber que o mundo era grande e possível se fôssemos por terra, em vez de rumarmos à guerra – o fantasma de todos os rapazes. Depois, graças a algumas mulheres e a alguns homens, foi possível e fascinante recomeçar, voltar a um princípio novo (pleonasma com sentido). Nada se varreu da memória, mas foi possível passar a viver “a cores”.

A Noite extingue-se de razões com o fim dos desejos e das paixões. A noite da dança imparável até ao amanhecer. A noite de mil reflexos, dos sons, dos céus estrelados e das tempestades. A noite das confissões... As noites dispensam

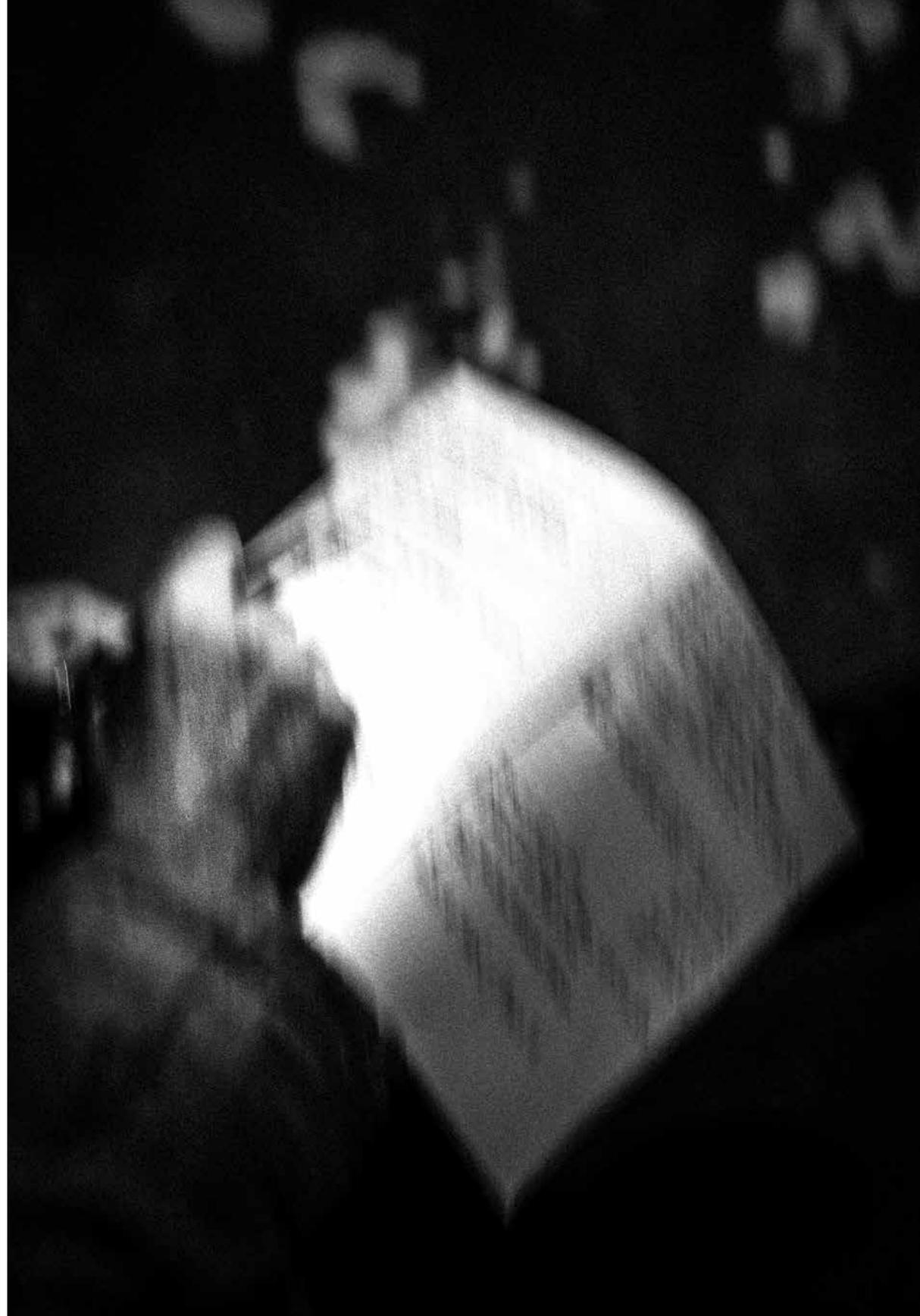
hierarquias e conveniências. Os sonhos libertam as narrativas e respectivos protagonistas e figurantes e fantasmas de todos os sonhadores – milhares de milhões de figurações sonhadas em simultâneo configuram a noite. E se acordados podemos dialogar, alinhando pontos de vista, políticas, negócios e afectos, dormindo tudo se torna singular, diverso, único e incomunicável. Por razões de segurança se convencionou o amor a horas, entre os ainda acordados já a caminho do sono – a catarse a caminho do filme nocturno. Vieram os anarcas e cunharam “L’amour l’après-midi” – o amor à luz do dia – contra a ordem dos impulsos do desejo pautado pelos ponteiros (apesar dos *snipers* à espreita, sobretudo agora, que foi declarado o fim da intimidade). E legaram à noite liberta o lugar da criação e da memória. A noite é lugar, o dia é tempo. Para nós, o lugar da “noite em dia convertida”: o teatro. De dia, ensaiamos intempestivas construções com as fantasias que encontramos; à noite, partilhamo-las. Esta noite que ora se partilha vem dos sonhos e das memórias e fecha com realidades (sendo que dos nossos sonhos tudo é passível de se tornar real). Por necessidade, as informes imagens organizam-se em colagens únicas, feitas de essências existenciais e memórias individuais e colectivas reconhecíveis. Da memória das palavras regressam línguas desaparecidas, imagens inacessíveis, desejos ocultados, conversas nunca ouvidas. Raízes. Sem raízes não há teatro possível.

Agradeço à providência.

Nuno Carinhas

Director Artístico do TNSJ

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Os testículos de Molloy

Um *blind date* entre Samuel Beckett e Gil Vicente

PEDRO SOBRADO

...é preciso escolher entre as coisas que não vale a pena serem mencionadas e aquelas que vale ainda menos a pena mencionar.

Samuel Beckett – *Molloy*

Qué noche es ésta aquí?

O título *Uma Noite no Futuro* corresponde à primeira frase da rubrica inicial de *A Última Gravação de Krapp*. Em si mesmo, o enunciado nada tem de poético ou inspirativo, como esclarecia Francisco Luís Parreira num ensaio à mesa. Ao invés, é decepcionantemente prosaico. Gravadores de bobines como aquele que Krapp usa para registar narcisicamente, a cada aniversário, a sua progressão espiritual (e regressão animal) começaram a popularizar-se apenas no decurso da década de cinquenta. Que em 1958 um homem de 69 anos tivesse escriturado, ao longo de quatro décadas ou mais, o seu Relatório e *Contras* anual empregando um destes aparelhos fonográficos só podia constituir uma hipótese futurista. Esquecido o detalhe *histriográfico* (como diria o Gorman de *Velha Toada*), *Uma Noite no Futuro* aparece-nos agora tingido por uma coloração poética não intencionada por Samuel Beckett. Não é preciso invocar o argumento barthesiano da “morte do Autor” – *don't flog a dead horse!* – para declarar a legitimidade de semelhante emancipação semântica. Para nós, o título adquiriu a feição de um oximoro. *Noite* sugere declínio, contém a ideia de qualquer coisa que cessa e se apaga, evoca um encerramento; ao mesmo tempo, a palavra *futuro* é já uma promessa, um lugar de abertura. *Uma Noite no Futuro* está “cheio de inferno e céu”, para citar uma canção de Caetano. É uma forma de dizer: combina luz e trevas, sem todavia propor um binómio maniqueísta. Afinal, o *Auto da Fé* demonstra que a luz também cega, a luz também impede que se veja: os pastores mostram-se “atibobados” não devido a uma congenial obtusidade (a sua vocação inquisitiva contesta, aliás, este diagnóstico preconceituoso), mas porque estão encandeados pelo brilho da festa, pela superabundância do visível – “tanta retartanilla!”¹ –, por um excesso de luz: “Son candelas o hugueras?” (“A luz do público obscurece tudo”, queixava-se Heidegger.) Incapaz de explicar as imagens que enxameiam o mundo, a Fé ensina a fechar os olhos, iniciando Benito e Brás na contemplação: “Pastor, faze tu assi:/ começa de imaginar...” Por seu turno, Krapp precisa da noite mística – *la noche oscura* – para adquirir visão, e se abandonar às suas *visões*: “Aquela memorável noite de Março [...] em que de repente tudo se tornou claro. A visão, por fim.” O escritor falhado volta em torno de um episódio sentimental, repassado de melancolia: uma mulher, deitada no fundo de uma barca, tem os olhos semicerrados – “por causa da luz que a transtornava”. É preciso que Krapp se incline e lhe faça sombra para que os olhos dela se abram: “Deixaram-me entrar.”

Uma Noite no Futuro é a noite em que Gil Vicente e Samuel Beckett se encontram, como duas linhas paralelas se encontram no infinito. Em textos promocionais escrevemos que eles são *contemporâneos*, sem nos darmos conta da exactidão do enunciado. Contemporâneos não são necessariamente aqueles que partilham a mesma época, mas aqueles que resistem ao seu tempo, não aderindo imediata ou completamente a ele. Estamos a citar um célebre ensaio de Giorgio Agamben, segundo o qual “contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, não para captar a sua luz, mas as suas trevas”. A astrofísica do nosso tempo esforçou-se por esclarecer o singular mistério da escuridão do céu à noite, quando o universo possui um número infinito de galáxias e corpos luminosos: os cientistas estão em crer (passe a ironia) que, num universo em expansão, estes corpos se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que a sua luz, embora viajando continuamente na nossa direcção, não consegue alcançar-nos. Agamben reformula, a esta luz, a sua definição, obscurecendo-a: “Captar, na escuridão do presente, a luz que se esforça por chegar até nós sem nunca nos alcançar – é isto o que significa ser contemporâneo.” Lembra um pouco *Velha Toada*. Duas criaturas pretéritas encontram-se acidentalmente, conversam e desconversam, lembram e deslembram. Tudo o que querem ou lhes resta fazer é fumar um cigarro, mas a chama nunca chega. A filha de um deles “bispou-lhe” o isqueiro, e nenhum transeunte, vindo na sua direcção, se digna a dar-lhes lume.

Ñosotros bobos estamos

Poderíamos pensar que Gil Vicente, com a sua cristianíssima fé, está do lado da luz; que Samuel Beckett, com a sua crença de que a vida é tão-somente o que resta de não termos à mão “um bocado de corda”² para nos enforcarmos, está do lado das trevas. Não é assim. Os pastores da *Fé* encenam ainda uma ingenuidade labrega, mas, como viu Vitorino Nemésio, há em Gil Vicente “uma escuridão real, congénita, uma amarga e poderosa poesia, sem badalinhos e cachopas”. Basta lembrar a Eva do *Breve Sumário da História de Deus*, personagem que rechaça toda a consolação, uma figura do irreparável. Uma certa imagem evocada pelo Pozzo de *À Espera de Godot* é reminiscente da iconografia medieval – “Elas dão à luz a cavalo na sepultura” – e poderia sem estranheza integrar os versos do mistério vicentino. Harmoniza-se com a nomeação expressionista que Adão faz da Morte: “A parteira da terra...” Para os dois dramaturgos, a existência “neste triste abiso” é um bem altamente inflacionado na bolsa de valores da humanidade. Talvez divirjam neste ponto: se as personagens vicentinas engastam em nós a noção da extrema brevidade da existência – “tam curtas são aqui as vidas!”, protesta Abel; “como a seta é minha partida”, lamenta Job –, as beckettianas sofrem penosa espera: Estragon lembra, com nostalgia ou inveja, que no tempo de Cristo “eram rápidos a crucificar”.

Uma Noite no Futuro não pretende conformar, moral ou ideologicamente, Gil Vicente e Samuel Beckett. O pessimismo do primeiro é incisivo, mas indulgente; o do segundo, impiedoso. Deles não podemos afirmar o que, sem hesitação, diríamos de Vicente e Brecht: que são gémeos separados à nascença, ou que constituem um caso flagrante de consanguinidade estética e dramática. (Se no primeiro topamos com a Serra da Estrela e a Lusitânia em cena, no segundo surpreendemos a Cidade de Nova Iorque e a Europa como personagens; e o que nos autos vicentinos são os Pastores, os Judeus, os Fidalgos, as Alcoviteiras e os Frades, são-no os Trabalhadores, os Jornalistas, os Pequenos Especuladores e

os Criadores de Gado no teatro brechtiano.) Reconhecemos, ainda assim, afinidades nos dramaturgos de *Fé* e *Krapp*. Autores bilingues – e o bilinguismo de ambos não é irrelevante no desenvolvimento das respectivas obras dramáticas –, são também cultores da forma breve: Beckett escreveu *dramáticulos*, Vicente compôs *obras meudas*. Têm ainda em comum um livro de cabeceira: as Escrituras. Em ambos, o questionamento é eminentemente teológico. Não surpreende que assim suceda com Gil Vicente, em cuja fisionomia cultural muitos têm reconhecido o rosto de um *clerc*: a *História de Deus* é uma abrupta síntese da narrativa bíblica, da Queda à Ressurreição, mas também um *Breve Sumário* da leitura teológica dessa história – uma *summa theologica* dramatizada, i.e., posta em acção. O *Auto da Fé* não tem apenas a narrativa evangélica do Natal como motivo e pano de fundo, mas cita directamente o texto sagrado, um passo da Carta aos Hebreus que define a fé como coisa concreta, útil como uma ferramenta de trabalho e sólida como uma bigorna, contestando o lugar-comum *kitsch* de uma velinha a bruxulear ao vento: “Ora, a fé é o firme fundamento das coisas que se esperam e a prova das coisas que se não vêem.” (Hb. 11:1) Poderá, contudo, parecer estranho que a Bíblia fosse para o agnóstico Samuel Beckett uma espécie de *objecto transicional*, conceito formulado pelo psicanalista D.W. Winnicott para descrever o peluche de que a criança não se separa, que ama, leva à boca, e maltrata. É verdade que nenhum dos textos mobilizados em *Uma Noite no Futuro* – nem a adaptação da peça radiofónica de Robert Pinget nem *Krapp*, embora talvez sugerido pela representação que Rembrandt fez da parábola do rico insensato (Lc. 12:13-21) – possui notações bíblicas evidentes, mas a escrita beckettiana (em particular, a escrita em língua inglesa) está repleta de ecos dos textos sagrados, e o registo desta referenciação vai da blasfémia humorada à paráfrase enfurecida. Citações e alusões bíblicas cedem terreno, em escritos tardios, a farrapos rememorativos das personagens, mas as obras maiores da década de cinquenta – *Watt*, *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* – perfazem talvez o mais importante *corpus* da literatura religiosa do século XX. Entre estas obras, conta-se ainda *À Espera de Godot*, uma parábola na acepção evangélica,³ atravessada, desde a cena de abertura, pelo motivo cruciforme. Didi e Gogo não comentam apenas o episódio da crucificação: eles próprios representam e reproduzem ao longo da peça os dois ladrões do relato bíblico (Lucas 23:39-43), significando a sua espera como um interminável suplício. Perversamente, imaginamos um Vicente e um Beckett desmemoriados a replicar esta troca de palavras de *Godot*:

VLADIMIR: Leste a Bíblia alguma vez?

ESTRAGON: A Bíblia... (*Reflecte.*) Devo ter passado os olhos.

VLADIMIR: Lembras-te dos Evangelhos?

ESTRAGON: Lembro-me dos mapas da Terra Santa. Eram coloridos. Muito bonitos. O Mar Morto era azul claro. Só o aspecto dele dava-me sede. É lá que havemos de ir, costumava eu dizer, é lá que havemos de passar a lua-de-mel. Lá podemos nadar. Ser felizes.

A menção a um outro parentesco vicentino-beckettiano revela-se mais pertinente no quadro de *Uma Noite no Futuro*: a homologia entre o parvo e o *clown*. É certo que os pastores da *Fé* não integram propriamente a categoria dos parvos vicentinos – não se comprazem na cropologia e na cropolália, e possuem uma feição

mais benigna -, mas destes exibem alguns traços: desencadeiam efeitos cômicos pela ignorância e pelo despropósito, e cumprem o papel brechtiano de comentaristas, de quem está simultaneamente dentro e fora da convenção, descrevendo em termos inocentemente zombeteiros o público - “Qué pegullal [rebanho] tan garrido!” -, a personagem da Fé e os adereços e roupagens da celebração. São bobos, e só podem descrever-se a si mesmos nesses termos: “yo atobobado estó”; “me siento atibobado”; “ñosotros bobos estamos”; “pareces bobillón...” Dir-se-ia que Benito e Brás são ascendentes edênicos dos tragicômicos Didi e Gogo, aos quais poderíamos aplicar a descrição que Molloy faz dos próprios testículos: “dois palhaços de circo decadentes.” Vladimir e Estragon habitam uma espécie de purgatório, no qual expiam indefinidamente o pecado imperdoável de terem nascido; Benito e Brás parecem saídos do limbo, lugar onde a teologia instalava inocentes, como as crianças não batizadas ou os inimputáveis. Aqueles foram esquecidos por Deus, estes esqueceram-se de Deus. Cream e Gorman são *clowns* também - um deles suspeita que a filha o toma por “um velho caquético, trembleque e toleirão”. Estão condenados a um discurso circular, repleto de lapsos e agramaticalidades, que encrava sistematicamente como um velho realejo. Segundo a didascália de abertura, o próprio Krapp afigura-se um palhaço decrépito: pálido, nariz avermelhado, um desproporcionado par de botas brancas. Quando escorrega na casca da banana, oferece-nos um instante de *slapstick*. Em rigor, Krapp não é um *clown* - mas vários. Aquele que tem 69 anos escarnece do que tem 39, que, por seu turno, desdenha de um ainda mais novo. Cada um deles vê o bobo que era, temendo reconhecer, como faz um dos pastores de Vicente: *Más que tú bobeo yo*.

Boas lembranças, boas lembranças, a tanto também não chegava

Como é que estes textos chamam uns pelos outros em *Uma Noite no Futuro*? Podemos dizer que todos versam máquinas pretéritas: o realejo, o gravador de bobines, a fé (ou a cassete doutrinária de que a personagem alegórica da Fé é o leitor/gravador). Com mais propriedade talvez, diremos que são textos sobre a aparelhagem da memória, ou a sua irremediável obsolescência: quando Krapp se debruça sobre o livro de registos e lê “memorável equinócio”, olha em frente, sem expressão. *Memorável* é “o que esquecer não se pode”, para empregar os termos da própria personagem, mas Krapp limita-se a repetir, perplexo: “Memorável equinócio?...” Encolhe os ombros e segue adiante, contestando displicentemente não tanto o estatuto inesquecível de um acontecimento peculiar como a própria fiabilidade dessa “máquina incendiada” (Gorman) que designamos por *memória*. Também a Winnie de *Ah, os dias felizes* se pergunta, ignorando a ironia que a interrogação encerra: “Como era aquele verso *inesquecível*?” Interessantemente, as criaturas de *Velha Toada* aferram-se tanto mais assertivamente a uma data ou a um topónimo quanto mais esvaziada de sentido está a lembrança a que dizem respeito. “Onde é que eu queria chegar com isto?”, pergunta Cream, chegado a um impasse no seu desconchavado libelo contra a exploração da lua. Os escombros que Gorman e Cream divisam por toda a parte - “o mundo é vê-lo em fanicos ruinado” - não fornecem senão uma projecção do estado da memória de dois velhos e da sua sintaxe: uma ruína destituída de qualquer interesse histórico ou patrimonial, entulho. A memória destas criaturas não é mais fiável do que o mecanismo “escangalhado” do realejo. Deste ponto de vista, realejo e gravador de bobines oferecem-se como correlatos objectivos da própria memória: se um replica a circularidade



típica da rememoração, a sua estrutura de acidente/repetição, o outro recorda-nos que a memória opera por descontinuidades, admite eventos imotivados, contém falhas impossíveis de colmatar. Krapp liga, desliga e volta a ligar; rebobina ou faz avançar a fita, uma e outra vez, insistindo em algumas passagens e elidindo outras; insere uma bobine virgem e inicia nova gravação, interrompe-a, retoma o discurso esquecendo-se de premir *record*, etc. Toda a linearidade, fiabilidade e integridade da memória não passam de um logro. “Só engodo e faz-de-conta.”

O *Auto da Fé* celebra uma “noite de grã memória”, i.e., uma noite cuja memória não se extingue, cuja luz continua a alcançar-nos 1510 anos depois de ter irrompido: a noite do primeiro Natal, a noite “em que Deus mostrou seu dia”. Este é o motivo pelo qual “gente baldía” permanece a pé noite dentro, como se fosse dia: “Ninguno está aqui sofolento”, admira-se Benito. Não vemos desmemoriados e amnésicos, gente cuja memória está “em fanicos”, como os velhos de *Velha Toada*, ou um indivíduo que não se recorda mais de uma palavra que empregava trinta anos antes – “viuvidade” –, mas dois pastores sem memória. Não é que tenham perdido a memória: nunca a tiveram, simplesmente. Os objectos da liturgia – o altar, a pia da água benta, a cruz – são-lhes inteiramente opacos, desconhecem o que seja a fé, aparentemente nunca ouviram falar de Jesus. De início, ignoram sequer o que demandam: “Ñosotros qué os queremos?/ Si a ños ños preguntáis/ ñosotros ño lo sabemos.” A esta luz, *Uma Noite no Futuro* perfaz um arco entre aqueles que já tudo esqueceram e os que ainda nada sabem, indo do caquético ao catequético. Talvez o desusado saiaguês que Gil Vicente atribui aos dois brancos – uma língua suja e terrosa, quando cotejada com o português luminoso, de uma “divinal claridade”, falado pela Fé – não vise apenas a pilhéria, mas também a noção de que estas criaturas vêm de outro tempo, um tempo primitivo, anterior à própria cultura: “Ora aí está uma memória que vem mesmo lá do mais recuado”, diria Gorman.

Uma reminiscência do Natal cintila no sombrio relato final de Krapp, preparando caminho para a Fé: “Volta a estar no vale, no bosque, na noite da consoada, e colhe azevinho, desse de bagas vermelhas. (Pausa.) Volta a estar na aldeia, ao domingo de manhã, no meio da neblina, com a cadela. Pára e ouve os sinos.” Mesmo se descontássemos esta notação melancólica, *A Última Gravação de Krapp* permaneceria uma celebração da natividade, ainda que especialmente lúgubre: a personagem assinala cada aniversário – “soturna ocasião” – escutando bobines gravadas em aniversários anteriores e efectuando uma nova gravação para a posteridade. Fé e Krapp dizem respeito a rituais, que se repetem e cumprem a cada Natal ou aniversário. Como sucede em todo o rito, repetir é celebrar o Irrepetível: “o santo nascimento,/ ser Deos de virgem nacido,/ verbo de Deos concebido/ pera novo testamento”, no caso da Fé; um instante único de harmonia ou beleza favorecido por um episódio terno numa barca – “Sol a prumo, uma brisa breve, leve marulhar de água, e amável” – antes do “adeus ao amor”, no caso de Krapp.

Assim convizinhas, as peças de Beckett e Vicente não podem senão produzir um choque térmico: a meia-noite de Krapp é marcada pela mais absoluta solidão e pelo silêncio – “Nunca nada foi tão silencioso. Como se a terra fosse desabitada.” –, a noite da Fé é uma noite povoada – “Cuántos que estos zotes [imbecis] son!” – e transtornada pela festa. E, no entanto, ambos os textos caracterizam-se fortemente pela ancestral antinomia luz/trevas e noite/dia, correlacionando-se com os dualismos espírito/matéria e finito/infinito. Em *A Última Gravação de Krapp*, o *chiaroscuro* gnóstico é exacerbado, começando na descrição física da

personagem (rosto pálido, colete e calças pretas, camisa branca) e na determinação do espaço cénico (mesa sob uma intensa luz branca, escuridão a toda a volta), mas disseminando-se simbolicamente em múltiplas direcções: Krapp coabitou com uma mulher chamada Bianca na rua Kedar (anagrama de *dark*); a jovem morena está toda vestida de branco e empurra um carrinho de bebé com sobrecéu preto; Krapp dá uma bola preta a um cão branco... O próprio Krapp encarna uma “inquebrantável associação até ao meu estertor de noite e tempestade com a luz do entendimento e o fogo”, e as suas alocações reincidentem invariavelmente na conexão entre noite e dia, ou luz e escuridão: “É isto [...] o que tenho de deixar gravado esta noite, em face desse dia em que...”, “claro para mim finalmente que a escuridão...” Alcançar uma conciliação entre a noite e o dia – i.e., entre a ordem e o caos ou as dimensões carnal e espiritual que conflituam em Krapp (a estranha simultaneidade da referência às visitas de Fanny, “espectro de velha puta escalavrada”, e da menção às Vésperas, é apenas um exemplo desta discórdia) – representaria um “memorável equinócio”, infelizmente inviável. Mesmo a canção *ensaia* um possível equilíbrio, mas é abruptamente interrompida por um ataque de tosse: “Termina agora o dia/ A noite quase a chegar...”

Esta incompatibilidade corresponde à incomensurabilidade de paradigmas posta em cena pelo auto vicentino. Os pastores mostram-se incapazes de processar os *esclarecimentos* fornecidos pela Fé – falam inclusive línguas distintas, acentuando a ideia de um diálogo falhado, ou da comunicação como improbabilidade. (Também Krapp não reconhece a *língua* em que fala “o estúpido cretino” que era há trinta anos, e este não se reconhece na voz de um outro Krapp, dez anos mais novo.) Benito e Brás interpretam em chave profana as coisas sagradas, ou em termos terreaux a realidade eternal. Perante a perplexidade dos pastores – “Y ahora ñace otra vez?/ De mil años s’acordó?” –, a Fé renuncia à explicação do visível e apela à contemplação: “Tanto monta se agora/ contemplos aquela hora/ como s’agora passara.”

O Natal descrito pela Fé é a experiência que abole a oposição entre noite e dia – é “noite em dia convertida/ escuridão consumida/ com gram resplendor de glória”. Também Krapp tivera, em tempos, um provisório assomo desta superação, numa “noite [...] em que tudo se tornou claro”.

- 1 Os glossários e notas explicativas contidos em várias edições da obra de Gil Vicente definem *retartanilla* como “coisa”. O professor Telmo Verdelho, que nos auxiliou na clarificação de alguns aspectos fonéticos e linguísticos, identifica na palavra, contudo, um parentesco com o termo “retrato”, lembrando como, por exemplo, o púlpito de Santa Cruz, datado de 1522, é, em si mesmo, um livro de imagens.
- 2 Ao longo deste texto privilegiamos a tradução inédita de *À Espera de Godot* realizada por Francisco Luís Parreira.
- 3 Ao contrário do que frequentemente se supõe, nos evangelhos, uma parábola não é uma ilustração que visa simplificar o acesso do auditor a uma realidade complexa, iniciar alguém num mistério. As palavras de Jesus, registadas no Evangelho de São Marcos, não poderiam ser, a este título, mais esclarecedoras, e perturbantes: “A vós vos é dado saber os mistérios do reino de Deus, mas aos que estão de fora todas estas coisas se dizem por parábolas, para que, vendo, vejam e não percebam; e, ouvindo, ouçam e não entendam; para que se não convertam e lhes sejam perdoados os pecados.” (Mc. 4:11-12)

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



A voz entra dividida na sua noite futura

FRANCISCO LUÍS PARREIRA

1. A mais pura forma de auto-afecção – ou a mais pura ilusão dela – é a escuta da voz própria. Se a dizemos “própria”, não é porque, ao falarmos, seja essa a voz escutada; dizemo-la “própria” porque já é escutada antes de falarmos. Falar é só prolongar uma voz que localizamos no interior do crânio, que não é nada no mundo porque é feita de um som sem mundaneidade, que não precisa de fazer desvio pela exterioridade da voz física, embora estabeleça a continuidade de que esta última retira o seu carácter *idóneo*. A escuta desta voz é a coisa *mais natural do mundo*. Mas, porque é a coisa mais natural do mundo, é também uma coisa que não pertence tipicamente ao mundo: é algo que resiste à passagem, seja ela de que natureza for, para além da esfera do “próprio” e em direcção ao círculo exterior do que *não* nos define. Quem tenha escutado a sua voz gravada conhece bem esta resistência. A nossa voz não é *igual a si mesma* e a experiência é frequentemente abominável. Sou realmente eu? Eu não tenho este som. Que horror! Deve ser o aparelho – e assim por diante. Mas o choque não costuma trazer a juízo a outra voz. Porquê? Não será a voz do crânio, a voz da duração, a voz pela qual o “eu” se cria a si mesmo e a si mesmo se torna presente enquanto criação – não será ela, na mesma medida, *estranha*? Não inclui ela uma relação essencial à exterioridade, ao “não-próprio” da mundaneidade?

A tese da unidade da experiência interior, i.e., a tese de que, na interioridade, há presença do sujeito a si mesmo, é objecto da atenção de Derrida em *La Voix et le Phénomène*, no contexto de um confronto crítico com a fenomenologia husserliana. Para Husserl, a presença do sujeito a si mesmo é garantida na operação de se “ouvir falar”: falar e escutar-se têm lugar numa simultaneidade de viva e presente. Mas a pureza da presença do sujeito a si mesmo, tal como garantida nesta operação – a análise de Derrida é densa e apenas a resumo –, é só aparente, está já contaminada e dividida pela impureza da exterioridade. O sujeito não pode ser presente a si mesmo sem a diferença de si mesmo, sem a possibilidade de ser “suplementado”. No interior de si mesmo, ele abriga desde o início uma exterioridade, uma demora originária. Está, por isso, exposto à *différance*, que é a operação de fissura e retardamento da presença. Nessa medida, a voz que identifica e garante a duração interna encontra-se numa situação paradoxal: ela tanto pertence ao mais profundamente íntimo como à alteridade mais absoluta; ela é, se pudermos acrescentá-lo, representativa daquela “exterioridade íntima” que Lacan designou algures por *extimidade*.

Que significa isto? Significa que, embora seja impotente para desertar o meu presente vivido (porque continuamente me falo a mim mesmo), sou também impotente para nele permanecer. A presença a mim mesmo é sempre um *já ter passado*: estou sempre atrasado para a presença a mim mesmo. Sempre uma memória, uma alteridade, etc., condiciona cada presentificação, cada “eu”. Esse condicionamento é um *a priori*. É assim que, para persistir na presença a mim

mesmo, tenho de trazer-me de volta uma e outra vez. Eis, então, o sentido de ouvir a voz, ainda que *demorada*: trata-se do trabalho de evitar a impersistência da presença. O sentido que a constitui tem de ser infinitamente recapitulado: “Il n’est ce qu’il est, [...] unique, qu’en s’ajoutant la possibilité d’être répété comme tel.”¹ Naturalmente, isto exige um *medium*, uma representação, seja ela o traço da memória ou o seu arquivo externo, i.e., a escrita ou o memorial gravado. Também aqui a voz vem de fora, enquanto voz de outrem, ainda que no efeito de interiorização ela apareça como integralmente minha, e mesmo como algo que se confunde com a respiração viva, como aquilo em que se concentra e resgata a duração intuitiva da interioridade. Como é que diz a voz de *O Inominável*? “Onde estou, não há mais ninguém para além de mim, que não sou.”

Derrida nunca quis escrever sobre Beckett. Numa entrevista, declarou que se sentia “demasiado próximo”, que o tolhia certo elemento de identificação que faria da escrita pura redundância.² Mas o silêncio ter-se-á tornado *activo*, pois em nenhum outro pensador parece inscrever-se tão graficamente o traço beckettiano, em particular o de Krapp.

2. 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 “triunfo do monólogo”: a inflexão, com efeito, não fez mais do que exhibir 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 exhibir 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 retrospectões 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.

3. A primeira indicação de *A Última Gravação de Krapp* estabelece a sucinta actualidade do tempo dramático: tudo se passa “numa noite, no futuro”. Em termos cénicos, essa indicação é inefectiva, pois nada no espectáculo a denunciaria à percepção do espectador. Devemos interpretá-la na forma de uma cautela protocolar, em nada decisiva para a peça, mas que devia ao menos precaver a leitura. É que, em 1958, quando o texto foi escrito, o gravador magnetofónico, que constitui o principal recurso da ficção cénica, era uma invenção recentíssima de que não se vislumbrara ainda aproveitamentos domésticos. Ora, a ficção propõe um homem que há pelo menos 45 anos, na noite do seu aniversário, recorre a essa tecnologia para ouvir gravações de anos anteriores e estabelecer depois o balanço comemorativo do ano que transcorreu. Assim, para evitar a inconcebível retrogradação do invento ao ano de 1913, ou arredores, Beckett tem de projectar um futuro em que caibam 45 anos de domesticação do magnetofone, e em que a peça, com um encolher de ombros, igualmente se acomode à aborrecida norma da verosimilhança.

Escrúpulos de verosimilhança, porém, são especialidade que não costuma vir destacada no prontuário beckettiano e, assim entendida, a indicação é pelo menos forasteira. Há que justificá-la, então, por outro prisma: ela afinal orienta a atenção para um elemento de distorção ou caos temporal que, como depressa se verá, permeia ou ameaça a ficção de Krapp. A noite futura é preenchida com a audição de gravações passadas. Estas gravações são como repositórios de memória voluntária. Estão arquivadas e indexadas num livro de registos, de modo

a que a experiência gravada, sempre que necessário, se torne acessível e recapitulável. O magnetofone povoa a noite futura com espectros do passado, constitui essa noite, numa palavra, como um atravessamento integral do espectro temporal. O que está a ser emitido neste momento é um passado de que, por força da ilusão cénica, o espectador é contemporâneo; mas esse passado é o objecto da imaginação futura de Krapp, só é actual nessa reedição imaginativa. Por outro lado, nenhuma actualidade de Krapp é mais do que a sucessiva reactivação do passado; isto significa que o magnetofone fala para uma actualidade futura de Krapp de que ele, para se devolver a si mesmo, tem a todo o momento de fugir (e até a sua voz presente se encontra já em processo de ser gravada, quer dizer, *recordada*). Esta multiplicação da notação temporal ameaça a própria noção de *presença* de que o teatro, ao tomar lugar perante uma audiência, costuma ser uma garantia transcendental. A *presença* é a forma absoluta da temporalidade do palco. Mas aqui o tempo é regulado por um som sem biologia, uma voz gravada, um segmento que retém facticidades do passado – e essas retenções, porque reproduzíveis, significam um conflito insanável entre o agora da presença e o agora *certo* da escuta que lhe cumpre.

Isto não significa que o tempo é tratado como ilusão, mas apenas que ele é intencional, interior ao ir e vir da escuta e por ela distribuído nas suas posições relativas. Uma boa ilustração é um incidente no texto impresso (estranhamente eliminado por Beckett em revisões cénicas ulteriores). No momento em que a voz gravada diz “Quando olho –”, Krapp desliga o aparelho, medita e olha para o relógio. A acção de olhar para o relógio suplementa as palavras não ditas da gravação e a frase cénica sintética é: *quando olho para o meu relógio*. Descobriremos pouco depois que o resto da frase gravada é: “...para o ano pretérito.” O colapso mútuo das duas frases esvazia aquela espontaneidade que, na sua moção perpétua, unifica as dimensões temporais. Observou Walter Benjamin que “um relógio é sempre um distúrbio para o palco, pois este não lhe pode permitir a sua função de medir o tempo. Mesmo numa peça “naturalista”, o tempo astronómico está condenado a colidir com o tempo cénico”.³ Eis aqui o relógio, contudo, a furtar-se à função e a cancelar o distúrbio; iguala-se ao magnetofone: um ponto a que defluem os dois tempos, para se anularem.

4. Embora Krapp oiça apenas uma bobine, essa audição devolve-nos três Krapps anteriores. O primeiro é o Krapp trinta anos mais jovem que a produziu; após celebrar o seu aniversário a sós, na taberna, tornou ao seu “refúgio” para escutar uma bobine antiga e gravar umas reflexões ocupadas com a morte da mãe, as epifanias da visão artística e o “adeus ao amor”. Pelo meio, invoca um segundo Krapp, dez ou doze anos mais novo, que menciona a morte do pai, homenageia os olhos de uma Bianca e refere um terceiro Krapp ainda mais jovem, ocupado em menoscar a sua juventude. Os quatro aparecem unidos por certos elementos de continuidade. O primeiro é o do solipsismo, o qual, ironicamente, também os isola entre si, na medida em que engendra a cada passo uma falta de simpatia mútua. Cada qual casquina o protagonista da gravação anterior, detecta-lhe notas de falsidade, sem perceber que a sua própria voz, na escuta, se exporá à mesma acusação. O Krapp de 69 anos não concebe ter sido alguma vez o cretino de 39 anos que acaba de ouvir; e este diz o mesmo do de 27. Todos parecem conhecer muito bem os “eus” que os precedem: só não se conhecem a si

mesmos. O solipsismo é isto: permanecer na ilusão de que, de algum modo, se fez progressos, de que para sempre se pode corrigir ou superar aquilo que se foi, de que, em mim, ninguém mais viverá depois de mim. Por vezes, esta ilusão é ameaçada, como na audição do episódio do adeus ao amor, que, na sua irrupção inesperada, lá das entranhas da bobine, significa um encontro que excede a representação e o impulso documental que lhe está associado. É o momento que explicita o mecanismo superficial da peça: só na forma “encerrada” ou pré-gravada, i.e., só na relação a si mesmo, não como coisa consciente, mas como voz externa e coisa no mundo, é que Krapp pode reencontrar-se. Um segundo elemento de continuidade é a absorção nos apetites: de sexo, álcool ou bananas. O Krapp actual costuma apontar o olhar ao vazio, frontalmente: mas não para solicitar o público. Esse olhar apenas estabelece a extensão da sua absorção no apetite – é o olhar essencial do homem erótico, que só dizemos melancólico porque, na extensão a que se atreve, toca uma parte do desejo que é insuplementável. Estes elementos disposicionais, porém, apenas pontualizam a grande continuidade temática: é que todos os Krapps documentam uma experiência dilacerada por forças conflitantes – a carne e o espírito, a luz e as sombras, dicotomias de contorno gnóstico evidentemente permeado na simbologia e no foco cénico do texto⁴ – que o velho Krapp exprime através das máximas incompatíveis de “voltar a estar” ou abandonar de vez “toda aquela miséria”, e que o denunciam como depositário de uma vida incapaz de unir a disparidade das suas encarnações temporais e rematar a totalidade existencial. A este fiasco opõe ele agora a ritualidade compensatória das rotinas meticulosas, das “posturas de escuta”, dos passos medidos e dos prazeres com horas.

A multiplicação de “eus” no interior de uma única gravação sugere que, embora cada gravação se destine a estabelecer o saldo do ano decorrido, ela é sobretudo a recensão da escuta que a precede, a recensão (ou *edição*) do Krapp pretérito. Significa isto que os níveis audio-temporais é que se geram uns aos outros, é a duração heteronímica da consciência acumulada em 45 bobines que se acrescenta a si mesma, como num jogo de espelhos. Quanto à “vida”, ela parece resumir-se à sucessão da escuta e da sua reprodução por meio da nova gravação. A voz gravada confunde-se com a vida, ou a vida não é mais do que a escuta que a voz faz de si mesma. A auto-referencialidade da voz transporta assim duas catástrofes solidárias: a implosão do tempo e a queda na repetição.

5. É já evidente que figura confere unidade fenomenológica a este tempo perturbado, em que o presente cronométrico abisma a duração superada e o monólogo gravado ecoa o gesto que lhe é posterior: é a figura de Eco. Nas *Metamorfoses* de Ovídio, a ninfa Eco é rejeitada por Narciso, que ela ama, e o corpo debilita-se-lhe. Quando, por fim, os seus ossos se volvem pedra, é-lhe permitido continuar a viver, mas somente enquanto voz, voz condenada a repetir as palavras que outros proferem. Para *More Pricks than Kicks*, a sua primeira recolha de ficção, Beckett escreveu uma narrativa suplementar, recusada pelo editor, intitulada “Echo’s Bones”; mais tarde, atribuiu esse título à sua colectânea de poemas. O facto é sugestivo de uma implantação estrutural do mito de Eco na sua obra. Na medida em que o seu nexo temático sugere uma oscilação entre os temas da identidade (Narciso) e da diferença ou suplemento (Eco), é esse mito que parece epigrafar, em particular, a exploração da linguagem e da

subjectividade empreendida por Beckett a partir de 1950, a qual radicalizou até à dilaceração a percepção – já consolidada no pensamento e na literatura contemporânea (nomeadamente, depois de Hofmannstahl e da *Carta de Lord Chandos*) – do carácter puramente formal, neutro ou impessoal do sujeito linguístico. A representação desse sujeito que *sofre* a linguagem é a ninfa Eco. Mas a dor de Eco é tematicamente solidária da de Narciso, que se apaixona pela sua imagem reflectida nas águas e morre de desespero. Aqui, é preciso compreender a dor de Narciso: é que a imagem não lhe responde. Tudo o que Narciso faz é adquirir uma *persona* que o fixa friamente, que não pode recolher os vestígios que a vida de Narciso vai deixando. Esta impossibilidade é do domínio da injúria. A injúria está em que não é possível estabelecer na própria imagem o suporte de uma ligação primária a si mesmo, em não se reconhecer a própria imagem como tal, em que ela – como toda a ordem simbólica – é uma devolução do humano que a produz de uma imagem de si mesmo que esse humano é convidado a sentir como alheia. Eco apenas difere este processo de espelhamento – e suplementa-o, quer dizer, produz um reconhecimento que, formalmente, se assemelha ao mecanismo do amor, pois responde. Mas, haver resposta, haver eco, já deixou de ter lugar nas partições ontológicas que acomodam a identidade. É justo entender o ensimesmamento de Krapp, em meio às suas bobines, sob o ponto de vista de um continuado convívio com esta injúria.

6. Em *O Inominável*, a voz que narra e cuja identidade não pode ser estabelecida descreve assim a sua tarefa: “Tal como recebidas, pela orelha, ou enfiadas pelo ânus com a ajuda de um cone, assim as devolverei, as palavras, pela boca, em toda a sua pureza, e na mesma ordem, tanto quanto possível. Esta ínfima hesitação entre a chegada e a partida, este ligeiro tardar na evacuação, é disso que faço caso, e é tudo o que posso fazer.”⁵ Tudo o que a voz pode fazer, portanto, diz respeito à linguagem, e não a qualquer outra aptidão espiritual; mas não diz respeito às operações que definem a linguagem: receber e emitir. Esse *tudo* de que faz caso é muito pouco: refere-se ao *tardar* que permeia essas operações. As duas operações não se distinguem, pois as palavras são evacuadas na sua pureza e na mesma ordem em que foram recebidas: não há transformação entre o escutar e o emitir, e tudo aqui se parece a uma máquina de retransmissão. É por isso que, ao escutar-se, a voz não pode garantir que a voz escutada seja a sua, e também não pode dizer que é *outra* a voz que recebeu. Mas há o lapso através do qual toma curso o ecoar – que lapso é esse? Se a voz também diz *je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres*, é porque esse lapso subentende afinal uma petição ontológica; mas nessa petição, porém, não há, desde logo, senão um reposicionamento da alteridade. Excluo a voz que sou e assim recaio no lapso de mim. Recaio em mim, por conseguinte, ao recair numa exclusão. Mas é a exclusão que *faz continuar* o processo da voz, que é tão-só o *nec plus quam minimum* que permite recavar a questão de onde recaio. Recaio no irrepresentável, no inominável interno a toda a repetição.

Como descrição da consciência ou da potência criadora, a queda no lapso não parece formulação muito lisonjeira. É estar em parte que não tem parte, nem palavra, nome ou sombra, que não é origem nem sucedâneo e que, por isso, é o Real de todas as exclusões. Não desistir desse Real, permanecer próximo do seu inominado é, porém, o mais alto serviço prestado à linguagem.

7. Seria preciso relacionar aqui o significado da incorporação tecnológica no teatro de Beckett, em particular das tecnologias teleacústicas, que são nele assíduas. Além de *A Última Gravação de Krapp*, peças como *Balancé* ou *Daquela Vez* utilizam a voz gravada, e é já evidente de que modo a radiofonia representou para Beckett o apuro e o laboratório do seu teatro final. A operação própria das teletecnologias da voz – o fonógrafo, o magnetofone, a radiofonia, o telefone: “são inúmeras as formas em que o imutável se desafoga de não ter forma”⁶ – é a de separar o corpo da voz. Quer dizer: essa operação faz aparecer os mortos (intuito que, de resto, animou Edison à invenção do fonógrafo), faz aparecer o presente como coisa dividida que em si mesmo transporta o seu espectro. Quer dizer: há uma divisão que nem a vida nem a morte preenchem e que é, por isso, a única abertura para o retorno do Real.

Nas peças radiofónicas, há um elemento surpreendente: a evidência do *medium* é, para as vozes que nele circulam, um elemento de auto-afecção. São vozes que sofrem, por assim dizer, a sua dispersão nos *media* representacionais, como se, por exemplo, o botão de modulação lhes causasse tantas dores como a linguagem. Sob esse ponto de vista, o que caracteriza essas peças é o desejo de encontrar a unidade da voz através dos múltiplos eventos sensíveis (mediológicos) do seu emprego. Isso significa que o maquínico se consolida como factor de significação. Em *Velha Toada*, por exemplo, a voz memorial compõe com a caranguejola avariada um formato único para o processo do sentido. E ainda que os corpos estejam presentes, essa presença é a de uma exclusão que generaliza o dizer ou o fazer maquínico, é uma presença, em suma, cujo estatuto é tão-só o de um postulado funcional.

Na medida em que a voz maquínica é um *traço* cuja essência é ser repetível, ela altera – torna *outra* – a vida a que corresponde. O seu sentido, por conseguinte, é estabelecer uma ligação entre a repetição e a alteridade. Isto determina a forma de irrupção do passado. Para a repetição, o passado é apenas *forma constituída*; sem se prestar a essa constituição, ele não pode ser internalizado no ciclo do tempo. Repetir ou reproduzir nada têm a dizer à continuidade da lembrança, nada a dizer à noção comum de um passado indiferente, inerte ou irrevogável, mas ainda assim dotado de uma abertura para a contingência do futuro. O repetido altera, mas não porque estabeleça a ligação com o que foi. Gravar e entificar a consciência, por exemplo, não produz uma detenção do tempo nem entrega o vivido ao irrevogável. Se há entrega, ela não está endereçada ao passado, mas sim à ilusão retroactiva do futuro, que precisa de criar um espaço de recapitulação. Só o futuro possui a câmara escura em que se revelam as superfícies dessa ilusão.

1 J. Derrida, “La Pharmacie de Platon”, in *La Dissémination* (Paris, Seuil, 1972): 384.

2 “This strange institution called literature”, in D. Attridge (ed.), *Acts of Literature* (Routledge, New York, 1992): 60-1.

3 “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in *Gesammelte Schriften I-2* (Frankfurt, Suhrkamp, 1991): 490n.

4 Cf. J. Knowlson & J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett* (Grove Press, New York, 1980): XXV ss.

5 *L’Innommable* (Paris, Minuit, 2004): 103.

6 *Malone Meurt* (Paris, Minuit, 2004): 38.

“Sons de passos ecoam na memória”

O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo o tempo é eternamente presente
Todo o tempo é irredimível.
O que poderia ter sido é uma abstração
Que fica uma possibilidade perpétua
Somente num mundo de especulação.
O que poderia ter sido e o que foi
Apontam para um só fim, sempre presente.
Sons de passos ecoam na memória,
Descem o caminho que nós não seguimos
Em direção à porta por nós nunca aberta
Para o jardim de rosas. As minhas palavras ecoam
Assim, no teu espírito.

Mas com que propósito
Perturbam o pó numa taça de folhas de rosa
Não sei.

Outros ecos
Habitam o jardim. Vamos seguir?

T.S. ELIOT

Excerto de “Burnt Norton”. In *Quatro Quartetos*, 1944. Relógio D’Água, 2004.
Trad. Gualter Cunha.

Num *playground* escatológico

Conversa com Nuno Carinhas.
Por Fátima Castro Silva.

FÁTIMA CASTRO SILVA Beckett e Vicente são pedras basilares no seu trajeto de encenador, deram origem a espetáculos marcantes nesta Casa e no seu percurso, e, à primeira vista, se calhar esta associação não era muito óbvia, mas é verdade que ela ilumina afinidades entre os dois dramaturgos. Qual foi o rastilho que acendeu esta associação, sendo que o conceito é do Nuno e do Pedro Sobrado, e o que é que esteve por trás da escolha destas três peças em particular?

NUNO CARINHAS Havia várias possibilidades de escolha. De alguma maneira, assentámos sobre esta, por alguma intuição e depois criando laços entre elas. De qualquer forma, este espetáculo não pode deixar de ser olhado como uma colagem. A certa altura, do ponto de vista dramaturgicamente, há essa vontade da parte dos encenadores de poderem lidar com a escrita dos autores, de se servirem dela para ousar alguma coisa que seja uma espécie de discurso próprio. E é nesse sentido que lhe chamo colagem, porque as colagens são resultado de fragmentos que se podem juntar para criar um outro universo, que não fica já sujeito ao universo de partida dos próprios fragmentos. E nesse aspeto não é de maneira nenhuma uma questão aleatória, portanto não é um *cadavre-exquis*, se bem que possa ter algum sentido de fragmentação e colagem com algum sabor surrealista, por estar mais perto da intuição e da vontade de expressar forças que não estão ainda absolutamente identificadas e que só poderão ser lidas no seu conjunto no final. A questão não é de todo fechar sentidos, antes pelo contrário, é a de abrir sentidos, e isso vem no seguimento do meu percurso. Nunca tive a necessidade de me fechar numa mensagem, num efeito de qualquer espécie de ortodoxia que indicasse

um caminho único. É assim uma espécie de polo, de energia polar que irradia para outras leituras que estão em aberto e que têm tendência a desmultiplicar-se nesse efeito de corrente que se possa estabelecer a partir do centro. Este espetáculo é de uma enorme simplicidade. Assenta inevitavelmente sobre a memória, a memória dos próprios em perda de memória, ou a memória de uma universalidade, que nos é dada através de uma religião que tem feito parte da cultura ocidental, individual e coletiva, nomeadamente em Portugal, um país católico, mariano. A personagem da Fé tem esse cariz muito interessante. É a única mulher no espetáculo, responde em português às demandas dos pastores que falam em saiguês. Há essa vontade de experimentar a virtude da linguagem. Acredito que o teatro tem essa base textual, é a forma mais primária de comunicação e aquela que melhor pode resolver os conflitos inter-humanos. Aqui com algum humor também, no sentido em que talvez não cheguemos a deslindar completamente esta versão do saiguês dos pastores, talvez não consigamos entrar dentro da cabeça de Krapp, talvez nunca cheguemos a perceber de forma linear as correspondências entre Cream e Gorman. No fundo, isto é uma superfície de várias crateras, ou, se quisermos, uma matéria também feita, dentro de si própria, de espaços ociosos, onde não existe nada. Não lhes chamo buracos negros, porque não é esse o sentido. Mas falo dessa fantástica vocação que Beckett tinha para falar do “nada” e que deu como resultado uma obra imparável.

FCS Quando estava a assistir aos ensaios destas peças, algo de muito básico me tocou nelas: o valor da escuta. *Velha Toada* é aliás uma adaptação de uma peça radiofónica, Krapp escuta os seus “eus”, os pastores escutam a Fé,

vão-lhe ouvidos, no sentido em que seguem a sua pedagogia. A escuta, para além de ser difícil de encenar, se calhar é uma atividade à “moda antiga”, como diz a Winnie de *Ah, os dias felizes*. Isto de nos escutarmos a nós próprios e aos outros é difícil também, exige tempo. Gorman confessa a Cream: “A boa maneira de fechar os olhos era a conversar como aqui nós dois numa manhã cheia de sol.” Parece-me que *Uma Noite no Futuro* aponta para essa disponibilidade da escuta.

NC Sim, é verdade, e é um risco, nesse sentido. Hoje em dia, estamos mais disponíveis para ver do que para ouvir, é um facto. E há um outro desafio, que é o ritmo ou o tempo, que aqui é um tempo lento, necessariamente, desafiando a atenção e a disponibilidade. Nunca tinha fechado assim tanto essa questão da escuta. Isso vem do meu próprio gosto na escuta, e está ligado ao fenómeno das histórias que se contam, que se ouvem e que passam, esses testemunhos. Acho que o teatro é muito testemunhal, nesse sentido. Eu próprio fui mais ouvinte do que falante durante grande parte da minha vida. Há aí também qualquer coisa de um gosto próprio, de uma biografia, não necessariamente porque ache que deva ser assim, não é isso que está em causa. Faz parte integrante de mim enquanto criatura: deixar falar os outros, ouvi-los.

Um terreno sedimentado olhado em corte

FCS O Nuno falava há pouco do apelo da linguagem, que lhe é fundamental. A linguagem sempre trabalhada como matéria, como objeto. O uso do saiaguês foi uma escolha sua e do Pedro Sobrado, não caíram na tentação de o traduzir. Isso é muito pertinente porque o saiaguês tem uma rugosidade própria, é feito de arestas, de gumes, de ângulos. Esse labor da materialidade da linguagem, reportando-nos aos espetáculos a partir de Gil Vicente, era precioso no tríptico constituído por *Beiras*, *Breve Sumário da História de Deus* e *Alma*.

Aqui, consuma-se na textura rugosa do saiaguês, que quase se pode tocar. Textura que está também nos materiais em cena: a cortiça, a madeira, o metal das asas. Mas esta rugosidade do saiaguês, que nos parece quase uma língua estrangeira, é de certo modo um corolário desse labor, oferecendo-se de modo transparente, no sentido de se dizer: é isto que se oferece, é a linguagem que se oferece. Não sei se estou a fazer sentido...

NC Todo o sentido. Eu acho que aquilo de que estávamos a falar da construção do espetáculo também passa pelo nível visual e aí parece-me que é bastante coerente. Essa coerência também passa pelo trabalho do Francisco Leal, no som, e do Nuno Meira, na luz. Isso só se conquista ao fim de muito tempo de trabalho com os mesmos responsáveis, cúmplices das várias áreas, mesmo até dos atores. Se eu pedir a um dos atores uma coisa que não está guionada, eles não se opõem, não há resistência, ou há uma boa resistência, que é essa resistência de querer enfrentar um desafio. Este é um espetáculo de texturas, de sedimentações, quase como se fosse um terreno sedimentado para o qual olhamos em corte.

FCS Ainda em relação aos materiais e aos objetos, há algo de muito tocante no seu trabalho: o valor que o Nuno dá aos adereços. Os objetos olham-nos, falam-nos. Quando, neste espetáculo, vemos adereços que transitaram de outros espetáculos seus, eles trazem esse lastro, essa memória. E há muitos aqui: o alguidar de *Alma*, o beliche de *Breve Sumário da História de Deus*, a porta de *Exatamente Antunes*, o tapete no chão, de *O Tio Vânia*. E ainda em relação aos materiais, há uma ideia quase de *arte povera*, que já estava em *Alma* e *Breve Sumário*, por exemplo: a essencialidade, a depuração, que é uma ideia muito beckettiana.

NC Em relação a esse aspeto, não sou herdeiro de Beckett, quer dizer, não foi Beckett quem me transmitiu essa ideia de depuração, fui eu que cheguei a Beckett já nesse estado e por isso me

faz sentido a obra dele. A primeira vez que lhe peguei como matéria incandescente, quando fiz *Todos os que Falam*, já eu próprio me tinha aberto a essa absoluta depuração. Esse era um espetáculo cujo espaço se materializava através da luz, era um espaço negro imenso que se jogava nos seus quatro fragmentos, nesses seus quatro “dramaticulos”. No caso de *Uma Noite no Futuro*, trata-se de uma operação ao contrário: estamos numa paisagem comum a três peças que não são necessariamente comungáveis, não estamos a disfarçar nada, estamos a forçar que elas convivam numa paisagem feita dos fragmentos que são essenciais a cada uma delas. Esse é um desafio maior. Em relação ainda à depuração: eu poderia ter ido buscar muito mais objetos, mas não fariam sentido. Recusei alguns, porque achei que não tinha lugar para eles. E se há uma linguagem, essa depuração é um sinal de linguagem, sim.

Uma intimidade rasgada pela euforia

FCS Um outro sinal da sua linguagem é o gosto, a tendência para a metateatralidade, sendo que a cenografia remete muitas vezes para o teatro dentro do teatro. O palco é um lugar especular, onde nos olhamos e onde o teatro se olha a si próprio. Mas em *Uma Noite no Futuro*, pelas características do próprio espetáculo, pela convivência de adereços de várias outras peças suas, sinto que há nele uma componente afetiva muito grande, como se o Nuno estivesse a olhar para a sua própria história dentro da história do teatro.

NC Não é propositado. De há algum tempo a esta parte, cada vez mais sinto que tenho necessidade de pôr o público em cena, nesse desejo de diálogo. Não necessariamente para que seja protagonista da narrativa, mas porque tem assento na casa, tem assento na paisagem. Isso nem sempre é fácil de fazer num teatro à italiana, mas houve determinados movimentos em vários espetáculos que fizeram com que isso se passasse assim, nomeadamente num

dos primeiros que fiz nesta Casa, *O Tio Vânia*, em que havia duas frentes de público e a ação se passava no meio, sobre aquele chão que está agora neste espetáculo. E às vezes penso que, se não fosse incómodo, os espectadores poderiam ver determinadas coisas dentro de cena, mas, estando o ator de costas, se calhar não há muita gente que ache graça a isso. O público poderia estar neste espetáculo, poderia estar em cena também. De qualquer maneira, está tão próximo. Esta sala é muito boa para isso, ao contrário do São João, que dificilmente daria origem a que isto se passasse, embora em *Os Últimos Dias da Humanidade*, por exemplo, isso se tenha passado, ou em *Otelo*, em que toda a primeira parte é passada na plateia. Tem havido uma vontade de estar cada vez mais próximo e de abarcar o público nesse diálogo, nessa partilha cada vez mais “lá dentro”. No fundo, é um contraponto ao teatro à italiana e, ao fim de muitos anos, qualquer um tem vontade de abandonar esse aro do proscénio e modificar o espaço. Durante muito tempo, isso aliás fez parte da minha forma de fazer, noutros espaços, espaços não necessariamente de teatro convencional.

Quanto a pôr o espetáculo a olhar para o meu próprio trabalho, não sei. É assumidamente um espetáculo feito de fragmentos, de objetos de outros espetáculos, contém essências que me são muito próximas, é um espetáculo muito depurado. Não creio que seja um espetáculo de *statement*, não é propriamente o meu testamento, não tem nada a ver com isso. Acontece ser o meu último espetáculo enquanto diretor artístico, mas não tem nada esse caráter testamental. É um espetáculo muito íntimo, e isso talvez proporcione essas leituras que a Fátima estava a apontar. É a sua própria característica de intimidade, rasgada de vez em quando por momentos de euforia, sendo que depois o espetáculo volta a estar mais próximo outra vez e a exigir a nossa atenção menos humoral e mais cerebral.

FCS Essa intimidade ou interioridade conduz-me ao que se poderia chamar um lado sagrado ou religioso na sua escrita cénica.

Um desejo de apreender a nossa condição de espectadores do mundo e, voltando ao tema da escuta, dar eco a essa escuta interior. É aliás dessa forma que *ouço* o poema que fecha o espetáculo.

NC Estamos a falar de elementos de religação. É evidente que o silêncio também nos pode religar, mas então aí se calhar é um teatro de um-para-um e não um teatro de um-para-muitos. Precisamos dos elementos. Eu disse há pouco que prezava muito a linguagem, enquanto língua, enquanto palavra, mas essa linguagem é feita também de objetos, de luz e sons, e tudo isso se conjuga para, tento eu, nos pôr a todos num outro estado que não é propriamente idêntico àquele com que entramos no teatro. É um outro estado. E nesse aspeto pode-se falar de algum ritual, no sentido de um momento posto entre parênteses em relação ao dia a dia. É alguma coisa que exige disponibilidade, atenção e usufruto. O usufruto, ou a fruição, se quisermos ir um bocadinho mais longe, é um dos estados mais difíceis de conquistar, provavelmente é um estado bastante mais feminino do que masculino, e é a esse sítio que idealmente eu gostaria de chegar nos meus espetáculos. Que alguém não tivesse medo de ir nesta viagem, que não receasse a corrente, os ventos, a possível tormenta que a viagem possa implicar e desconhecendo a rota. Neste espetáculo não se tem essa consciência da rota, não se sabe qual é. Para além disso, uma certa entrega que qualquer poesia ou estado poético exigem, e aí voltamos a um conceito muito ancestral de poesia enquanto ato criativo global, ao considerar não só os poemas que dela podem advir mas também um estado e uma construção poéticos. Essa intimidade ou interioridade e esses elementos de religação estão neste espetáculo de uma forma muito patente.

FCS O corte ou cesura, como o Nuno gosta de lhe chamar, com o quotidiano, surge-me neste espetáculo de forma sonora, com o som do realejo. Aquela caranguejola “à moda antiga” suga-nos, é uma espécie de máquina do

tempo que nos suga para um tempo compósito de passado-presente-futuro. O componente sonoro dos seus espetáculos é importante e aqui é muito rico: voltamos à valsa, figura musical circular, o som metronómico do relógio em *Krapp*, que a certa altura se suspende...

NC ...e sobressalta-o dessa maneira...

FCS ...a presença da morte?

NC É inevitável.

FCS Mas há também um lado lúdico: a canção de Benito, por exemplo, ou a canção final, com aquela coreografia de *slapstick* dos pastores, a fazer lembrar os irmãos Marx, ou o som da porta rangente, que me parece ter algo de *Ali Babá*. [risos] Ainda não vi o espetáculo com o desenho de luz, mas o desenho de som leva-nos para um universo próprio que o Nuno quer convocar e convida-nos à viagem, como falava há pouco. Aliás, para mim, o palco assemelha-se a uma estação com várias paragens. Mas a imagem que me surgiu um dia, depois de ver um ensaio, foi de verticalidade: círculos concêntricos de diâmetros vários, em que um deles, o correspondente a *Krapp*, nos suga para baixo, para a escuridão, e um outro, o de *Auto da Fé*, nos suga para cima (somos “sugados para cima”, como diz Winnie).

NC Inclusivamente, o pano do chão, vindo de *O Tio Vânia*, contém raízes, as árvores são raízes naquela fotografia. Isso depois contrasta com a verticalidade do sacrário e da árvore que cresce lá dentro em *Auto da Fé*, e há ainda as coisas mais terrenas de *Velha Toada*. *Krapp* está na cabeça de *Krapp*, mas ele está a sofrer essas forças todas. O que é também interessante em *Krapp* é essa possibilidade ainda de ele ir buscar coisas que o animam ou que quase o animam, não interessa se ao passado ou ao presente, porque são coisas positivas: esse estado amoroso pelo qual ele se deixa possuir, no meio da sua raiva e desgosto em relação à “bola de estrume”, como ele define a vida e o planeta. É provavelmente a peça mais

nostálgica, mais melancólica e lírica de Beckett. No fundo, estamos a falar também de um lado escatológico que o espetáculo contém e que desafia todas essas forças presentes. O espaço neste espetáculo é uma espécie de *playground*, [risos] onde se pode passar tudo e mais alguma coisa. Aliás, eu teria vontade de que o espetáculo não ficasse confinado a estes três fragmentos.

FCS Que contivesse mais um outro?

NC Vários outros. Que de repente começassem a chegar os fantasmas.

FCS Os espectros, sim.

NC Que de repente o palco se fosse enchendo desses espectros, populosamente, quase como em *Fahrenheit 451*: os representantes das memórias, os que detêm o legado, por obrigação ou voluntariamente. Isso é fortíssimo no teatro. Nós tratamos algumas personagens com a intimidade de personagens históricas, e as primeiras não representam exatamente a mesma coisa que as segundas. As personagens históricas foram consolidadas por uma sucessão de acontecimentos, que elas próprias ou as suas circunstâncias determinaram, numa vida breve. Mas as personagens do teatro foram construídas para abarcar uma universalidade, exemplar, à partida, ou que pelo menos elas foram conquistando ao longo da vida que foram tendo. No fundo, a Fé não é mais do que isso. É uma personagem que ganhou estatuto [risos] e que ainda hoje está viva. A partir daí, poderíamos ir convocando outras personagens que tinham, naquele espaço, quase tudo para o poderem habitar e aí fazer o seu depoimento, o seu texto.

Uma caminhada, uma *endurance*

FCS A propósito da Fé, e falando dos figurinos, gosto da forma como ela está vestida, o que me leva a um paralelo com a personagem da Alma, porque ambas têm corridas de fundo pela frente: a Alma maratonista, de fato de treino, e a

Fé com as calças de camuflado, as botas militares e, em contraste, aquele lenço branco de noviça e uma t-shirt branca. Mas é interessante essa aproximação das duas pelo lado dessa corrida de fundo, dessa prova de *endurance*.

NC Sim, ambas sofreram uma reaproximação, a nível dos sinais, por essa via dos figurinos e pela própria caminhada que têm pela frente, e aqui, começo a perceber agora, a Fé está presente ao longo de todo o espetáculo, é o nosso elo de ligação. Nós vamo-nos habituando àquela presença, ela está de guarda, mas só o percebemos depois. Antes não percebemos muito bem o que é que aquela personagem está ali a fazer, dá-nos a sensação de que está a mais. E depois ela consolida-se ao longo do espetáculo, e quando aparece e se revela, quando diz ao que vem e quem é, nós percebemos que ela se eterniza. E, curiosamente, o texto final, aquele poema da Filipa Leal em que topei quase por acaso, vem dar substância a isso: “mudei de tudo que em quase nada mudou.” É provavelmente a personagem mais conseguida do ponto de vista dramaturgico, no sentido de coexistir ao longo do espetáculo e de fazer essa viagem. Ela no fundo faz uma viagem, estando quieta, não corre como a Alma no perímetro da sua superfície, mas está lá presente. E é uma personagem que, no fim do espetáculo, temos de ler ao contrário, de trás para a frente.

FCS Esse movimento de que fala remete-me para a forma como em *Uma Noite no Futuro* se joga com o tempo, esse emaranhado de passado-presente-futuro, e com o tema da memória, que se enovela ainda mais em *Krapp*. O gravador que vemos *Krapp* operar, regista e reproduz, mas não evoca, ou seja, faz um registo mecânico da memória mas não é um instrumento mnésico e *Krapp* vive nessa ilusão. E eu pergunto: não é essa também a ilusão em que vivemos no nosso tempo, se pensarmos num qualquer tipo de tecnologia moderna em vez do gravador “à moda antiga”? Não quereremos todos afinal apreender esse “memorável equinócio” de que fala *Krapp*?

NC Sim, se bem que ele cumpre um ritual, portanto também é uma espécie de autoencenação, não é uma atividade nem ingénua nem automática, nem vem de fora, no sentido em que hoje as tecnologias nos são de certa maneira impostas, e nós adaptamo-nos automaticamente, não temos escolha. Em relação a Krapp, as datas não batem certo, para ele ter um gravador de banda magnética àquela data, não se poderia ter registado trinta anos antes. Há ali um jogo de tempo, de desafio e ironia de que Beckett faz uso. Mas Krapp grava-se sempre que é o dia do seu aniversário e, obviamente, de forma narcísica, ele está-se a projetar para o futuro, para se ouvir mais tarde. É como alguém que escreve um diário, que no caso de Krapp é um anuário. Não existe uma sujeição dele àquele exercício, é uma determinação, enquanto que em relação aos nossos *gadgets* de hoje estamos mais sujeitos do que determinados a eles.

FCS Estava a pensar na oposição entre memória voluntária e involuntária, na ideia ilusória que muitas vezes temos de que, ao gravar qualquer coisa, uma memória voluntária que cometemos a um aparelho, que isso depois nos vai levar a algum tipo de evocação. Em Krapp, é quando a memória involuntária assoma que intuimos que ainda há nele algo em potência.

NC Sim, então ele fez bem em gravar-se, [risos] no sentido em que ainda há alguma coisa que o vem cometer, do ponto de vista emocional. Os sentidos dele são reavivados perante a sua própria gravação, embora ele diga, nos seus comentários narcísicos, que acabou de ouvir o “jovem cretino” que era há trinta anos. Para além de que isso representa que ele era mais novo trinta anos, [risos] o que é extremamente importante em Krapp, que sofre com o envelhecimento e com a proximidade da morte. A verdade é que esses acontecimentos, ou pelo menos o relato que ele ouve, lhe evocam determinadas sensações. Talvez ele já não se lembre exatamente da cara das mulheres de que fala, mas lembra-se dos olhos, de um olhar, das

cores, tenta ter essas sensações presentes mas quase já num vazio, isso é muito interessante. Ao rejeitar a sua última gravação, e a ‘última’ gravação tem vários sentidos, ao rejeitar o que acabou de gravar, e ao querer voltar a ouvir o que já ouviu, há nesse gesto um golpe muito interessante de tempos, tempos que se tornam contemporâneos, ou que, de repente, se deseja que a vida se faça sentir nessa contemporaneidade de cruzamento de sensações.

Espectros do passado, espectros do presente

FCS Estava a ouvi-lo e lembrei-me de *Todos os que Falam*, porque Krapp ainda não é uma voz, como as vozes desse espetáculo.

NC Krapp tem uma coisa que o diferencia de todas essas personagens: Krapp ainda come e Krapp ainda bebe, os outros já só falam. Krapp ainda tem uma existência humana, está na posse de todas as suas faculdades, digamos assim, para o dia a dia, ainda diz que sai, que foi ao jardim, que estava frio, que não encontrou ninguém. Ainda é uma personagem com exterior e interior, e o facto de comer e beber é muito interessante em relação a essas personagens, que já estão no limbo.

FCS Para fecharmos esta conversa, gostava de ouvir o Nuno sobre o componente vídeo deste espetáculo. Há pouco falou na convocação de espectros do passado e as imagens vídeo convocam...

NC ...espectros do presente. Passamos a vida a fabricar símbolos, metáforas, e desta vez apeteceu-me ligar, de uma forma óbvia, tudo isso que o espetáculo podia transportar quando acontece a colagem com essas imagens, que são as nossas imagens quotidianas. Quotidianas da inquietação permanente, da falta de condições para uma vida serena ou conquistada, embora isso nunca se conquiste, é sempre algo em permanente alteração,

quotidianas da destruição e da tentativa de sobrevivência, seja pela fé ou pela necessidade, pura e simples. Fé religiosa ou fé em si próprio, em conseguir ir mais além, em transpor uma dificuldade e continuar, em arriscar uma atitude que pode conduzir a algo ainda pior do que o que se tinha, acreditando que não, que vai ser melhor, e que é o caso dos refugiados neste momento, que por água ou por terra arriscam a vida, porque não têm nada a perder. E isso é tremendo em relação à humanidade, a qual esperamos, esperávamos, esperaríamos, de uma forma idílica ou adolescente, que estivesse sempre numa progressão positiva. Sabemos que a nossa vida pessoal também não é necessariamente assim, é dada a altos e baixos. Digamos que o vídeo consubstancia o que disse quando falei que outras personagens poderiam ir aparecendo no espetáculo. Com o vídeo, surge uma espécie de outra máquina do tempo, que, ao atualizar-nos, convoca o nosso quotidiano para dentro daquela narrativa, sendo que é a extensão do último discurso que a Fé tem, já com o texto contemporâneo.

FCS E, na contemporaneidade, essa caminhada sem fim de uma massa humana, esses *homeless*, verdadeiras almas peregrinas, já sinalizadas pelo Nuno anteriormente, por exemplo, em *Alma*, quando à personagem da Alma lhe é dado um cobertor de emergência em folha de alumínio, para se aquecer.

NC Ou o albergue de *Breve Sumário da História de Deus*.

FCS É no beliche desse espetáculo que Krapp está a dormir, é esse o seu “cantinho”.

NC Se via o Shoah em *Breve Sumário da História de Deus*, aqui continuo a vê-lo, porque Krapp podia ser um judeu.

FCS Krapp é contemporâneo do Shoah.

NC Exatamente. Faz-me todo o sentido quando vejo aquela imagem materializada, com o João Cardoso. Aliás, o Paulo Freixinho também me

faz lembrar isso, de outra maneira, com o seu realejo, é uma personagem dessa época. Isso obviamente está ligado à história da errância, desse percurso eterno, dessa condição.

FCS O espetáculo termina com esta frase: “Mudei de dentro de mim para dentro de ti, meu amor.” Não consigo pensar em melhor definição de empatia, de alteridade, de teatro, até.

NC Sim, claro. E como gesto que apela à generosidade, à compaixão, ao diálogo. Quem tem, dá, quem tem, troca, porque esse mudar de dentro de si para dentro do outro é uma troca, não é uma invasão. Nesse aspeto, é uma oferenda, uma oferta, mas os espetáculos são isso também, a arte é isso.

FCS Obrigada, Nuno, por esta oferta.

“Hay aquí tanto que ver”

O Natal e a pregação da Fé em Gil Vicente

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES*

Até aos nossos dias, o *Auto da Fé* foi decerto pouco lido e ainda menos representado. Não temos de nos surpreender por essa relativa falta de interesse. Afinal, na brevidade dos seus 335 versos, o texto parece, de facto, esgotar-se no efeito de uma catequese elementar.

Nem sequer se verificam nesta peça os motivos de atração que costumamos associar às criações de Gil Vicente: não existe uma história propriamente dita nem surge nenhuma personagem especialmente marcante.

A propósito deste auto (como a propósito de outros igualmente *discretos*) pode, no entanto, perguntar-se se estamos perante uma apreciação inteiramente justa. Enunciado desta forma, este juízo parece, pelo menos, não ter em conta três condicionantes que se impõem sobretudo quando lidamos com textos antigos: o quadro histórico-cultural, a pertença do auto a um determinado género dramático e, por último, a sua relação com a globalidade da obra vicentina.

No momento (raro) em que a peça regressa aos palcos, justifica-se assim proceder a um exame mais demorado, na esperança de poder demonstrar que, afinal, o pequeno texto de Gil Vicente pode ser mais do que parece, tanto no plano dramático como no plano teatral.

1. O teatro do espanto

Apesar da sua brevidade, o auto apresenta três partes distintas e bem articuladas entre si: até ao verso 64, os pastores Brás e Benito limitam-se a manifestar o seu espanto perante o aparato do lugar. Por aquela altura, a situação do rústico que irrompe no palácio e se maravilha com o que vê constituía já um expediente teatral bem conhecido. Tratava-se de uma situação corrente no teatro que Juan del Encina e Lucas Fernández tinham vindo a desenvolver desde finais do século XV, na corte ducal de Alba de Tormes, junto a Salamanca. Esse precedente explica, de resto, que os pastores do auto vicentino se exprimam no dialeto saiguês, também usado pelos seus congéneres espanhóis: tratava-se de pastores “simpres” e não de pastores disfarçados ou “cultos”. Essa característica de genuinidade explica inclusivamente que, embora admirando as maravilhas que contemplam, as sintam sempre como alheias. Em nenhum momento esquecem a sua origem ou desejam renegá-la. A Fé, contudo, exprime-se em português: se o saiguês convém aos pastores ignorantes, o discurso da personagem sabedora requer uma língua mais prestigiada. Assim, através dessa diferença idiomática, se sinaliza também a distância entre quem sabe e quem não sabe.

A teatralidade do espanto assume duas componentes: em primeiro lugar, surge a surpresa que assinala a entrada dos pastores no palácio; numa segunda parte, o espanto deriva de uma outra realidade ainda mais difícil de perceber: o significado do Natal. Quando se trata de celebrar e de compreender o mistério do nascimento de Jesus, rústicos e cortesãos confluem na mesma atitude de

* Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

contemplação. O primeiro sinal dessa convergência resulta justamente da dificuldade em entender que um acontecimento ocorrido há tanto tempo possa ainda ter efeitos. Em determinado momento, o pastor Brás pergunta se Cristo, nascido há 1510 anos, pode agora nascer outra vez:

BRÁS:
Qué años ha que aqueció?
FÉ:
Mil e quinhentos e dez.
BRÁS:
Y ahora ñace otra vez?
De mil años s'acordó?
(p. 83)

A pergunta é aparentemente ingénuas mas constitui uma oportunidade para que a Fé estabeleça, desde logo, a relação entre *tempo do mundo e eternidade*:

FÉ:
Tanto monta se agora
contemplares aquela hora
como s'agora passara.
(idem)

A segunda parte estende-se até ao verso 110 e consiste na gradual aproximação dos pastores à Fé, desde o seu aparecimento em cena. De facto, a adesão à figura é lenta, o que permite uma minuciosa composição teatral do pastor-bobo, ensaiando várias formas de contacto reverencial. Ao sinalizar esta hesitação, Gil Vicente parece enaltecer a atitude dos rústicos que acabam por vencer as hesitações, abeirando-se de uma figura que não conhecem, guiados apenas pela intuição de que se trata de uma “imagem sagrada”. Em sentido oposto, situam-se todos aqueles que, em nome da rebeldia ou da desconfiança, resistem ou enjeitam as interpelações e os ensinamentos autorizados.

Os restantes 225 versos equivalem à parte substancial da peça, incluindo as explicações que vão ser fornecidas a Brás e a Benito, em resposta à sua curiosidade mas indo muito além dela.

A entrada imprevista dos rústicos equivale à chegada de alguém a um lugar que não lhe é destinado. O efeito de deslocação leva-os inclusivamente a confessarem-se “atibobados”. De resto, a palavra “bobo” (e suas derivações) surge várias vezes como elemento autocaracterizador, sinalizando a sua não pertença ao espaço que visitam de forma fugaz. É essa mesma natureza de *estranhos* que justifica a atitude de inquirição desassombrada.

A primeira nota de estranheza é provocada pelo grande número de eclesiásticos que se encontram na capela:

BRÁS:
Mas qué montón de coronas!
bendígalos santo Antón.

BENITO:
Quién supiese desllindar
cuál es crego o sancristán!
(p. 75)¹

Esta nota pode ser interpretada de forma neutra. Tratando-se de celebrar o Natal, justifica-se a presença de grande número de pessoas da Igreja. A alusão ao “montón de coronas” e à bênção de Santo Antão (que era familiar aos pastores, uma vez que era sobretudo aplicada como proteção dos seus rebanhos) pode, no entanto, fazer lembrar uma linha satírica que surge recorrentemente na obra do autor, denunciando não tanto o comportamento dos clérigos mas o seu número excessivo.²

A ideia de estranheza abarca depois os adereços da capela: as iluminações, os panos, as mesas, tudo o que não fazia parte do mundo pastoril. Cada um dos companheiros coloca perguntas sobre os objetos e sobre a respetiva funcionalidade. O interpelado, contudo, limita-se a reiterar a sua ignorância; quando muito, enuncia possibilidades de resposta, no quadro limitado do seu mundo.

É o que sucede, por exemplo, numa determinada réplica do pastor Brás. Ao ser informado de que é noite de Natal, estabelece de imediato a comparação com aquilo que está habituado a ver na sua igreja em circunstâncias semelhantes:

Que ño os entiendo, ño,
ñi sé qué cosas habláis
si más ño lo aclaráis:
como m'estaba me estó.
Si es noche de Ñavidá,
ésa es otra sebandija,
mas ño veo en ñuestra igrija
esto ansí como aquí está.
(p. 82)

Sem conseguirem alcançar respostas, os dois vilões coincidem na necessidade de obter ajuda de alguém que os elucide sobre o que veem mas não entendem:

BENITO:
Hay aquí tanto que ver
que me siento atibobado.
BRÁS:
Quién hallara algún lletrado
que supiera esto entender.
(p. 77)

Num primeiro momento, o sentimento de ignorância parece aplicar-se apenas aos pastores, não abrangendo os cortesãos. Mas surge a vez de a Fé se manifestar. A pedagogia que dela deriva é então orientada não apenas para Brás e Benito mas também para todos aqueles que se encontram presentes naquela noite e naquele lugar. Através deste processo de implicação, os cortesãos, que até aí tinham sido apenas espectadores do diálogo pastoril, convertem-se em espectadores do auto.

O processo pode chegar aos nossos dias. Aos olhos do receptor de hoje, porém, o auto reclama um outro tipo de leitura. Embora se trate de um texto breve, não há dúvida de que ele se ocupa de uma realidade que é, ao mesmo tempo, *misteriosa* e *central* a toda a obra de Gil Vicente, convidando-nos por isso a uma interpretação integrada.

2. O Auto da Fé e a Compilação

O *Auto da Fé* faz, de facto, lembrar outras peças do autor. De resto, independentemente das características dos diferentes géneros que nele marcam presença ou mesmo da especificidade de cada auto, o *Livro das Obras* constitui um todo orgânico, que requer aproximações internas, quase como se cada auto correspondesse ao capítulo de um mesmo livro.

Quando contactamos com *Fé*, a peça que logo vem à memória é o *Monólogo do Vaqueiro*, que se acredita ter sido interpretado pelo próprio Gil Vicente, a 7 de junho de 1502, saudando o nascimento do príncipe D. João, herdeiro do trono de Portugal. Aí encontramos também o *espanto* do pastor perante o esplendor da Corte, lembrando um *paraíso terrenal*. Mesmo exprimindo a sua admiração perante o que lhe é dado a ver, o vaqueiro não se sente *inferior*, permanecendo fiel ao seu mundo e aos seus valores. Um sinal indireto dessa perseverança é o conjunto de presentes que traz à rainha parturiente: ovos, leite, queijo, mel, todos eles relacionáveis com uma autenticidade que não se altera face à novidade do espaço. Aí encontramos ainda a homenagem a um nascimento. Trata-se, porém, dessa vez, da vinda ao mundo de um príncipe terreno e não do Salvador. Por fim, nesse auto como neste, encontramos um remate de dança e de música, a cargo de um conjunto de pastores expressamente convocado para esse efeito.

Outro texto que pode vir à memória é o *Auto Pastoril Castellano*, representado poucos meses após a *Visitação*, pelo Natal de 1502. Também nessa peça, ainda primordial, se observa a aproximação dos pastores ao Presépio, com tudo o que isso envolve de surpresa e de necessidade de esclarecimento. A diferença maior entre os dois autos consiste agora no facto de no *Pastoril Castellano* existir uma figura que se destaca das demais. Falamos de Gil, o vilão que, apesar de ter nascido nas serranias (tal como os outros), abandonara a vida gregária para se tornar solitário e contemplativo. Por isso, em Noite Santa, lhe é dado ouvir o chamamento do Anjo, inacessível aos ouvidos dos companheiros que continuam a dormir. Já na gruta de Belém, é ainda esse pastor especial que se revela conhecedor dos sentidos profundos inerentes ao nascimento de Cristo que lhes é dado contemplar. Para surpresa dos companheiros, assume o papel de “letrado” (sabedor), explicando, com recurso às próprias escrituras, tudo aquilo que, embora tendo sido *visto*, não tinha sido *compreendido* pelos outros pastores.

No *Auto da Fé*, pelo contrário, não existe a figura do *pastor clarividente*. Os rústicos situam-se todos no mesmo plano, evidenciando desorientação e desconhecimento, quer relativamente ao espaço palaciano, quer relativamente ao mistério do Natal. Perante a ausência de discernimento satisfatório, sentem justamente a falta de um “letrado” que possa introduzi-los nos sentidos do mistério.³ É essa falta que agora vai ser suprida pela figura da *Fé*.



3. O Pastor

Se tivermos em conta a globalidade da obra vicentina, verificamos que a presença dos pastores se revela de grande importância. A par do cavaleiro (figura que marca sobretudo presença nas comédias), o pastor vicentino é caracterizado em termos positivos: vive apenas do seu gado, não sendo ambicioso no plano material. Não surpreende, por isso, que se apresente como genuíno no discurso e nas atitudes. Em termos gerais, as figuras do cavaleiro e do pastor representam o contraponto de outras personagens negativas, assinaladas pela ambição desmedida, pela dissimulação e pela vaidade.

A semelhança do que sucede em outros autos, também em *Fé* os pastores surgem autênticos nas suas dúvidas e na sua ingenuidade, desejosos de saber e humildes na aceitação do que lhes é ensinado. Essa aceitação fica bem patente na forma como, no final, reconhecem os benefícios recebidos:

BRÁS:

Vos, prehecha Fe sagrada,
vida de ñuestro consuelo,
pues ños mostrastes el cielo,
seáis por siempre loada.

(p. 87)

Se nos lembrarmos de que os cortesãos são regularmente caracterizados pela presunção e pela suficiência, podemos concluir que os pastores vicentinos representam o contraponto desta atitude: não sabem mas não presumem. E o que a Fé lhes revelou basta-lhes para declararem que lhes tinha sido mostrado o Céu.

Deste modo, pode dizer-se que o substrato pastoril da peça se reveste de um carácter exemplar: o que está em causa é justamente enaltecer a curiosidade centrada na essência das coisas; trata-se ainda de louvar a atitude explicativa que incide sobre os mistérios; por último, está em causa oferecer à Corte, como exemplo, o acolhimento agradecido manifestado pelos pastores face à Verdade.

4. A pregação da Fé

A pregação da Fé inicia-se por dois princípios conjugados: o de que, só por si, os sentidos não conduzem à realidade profunda; e de que só alcançando essa mesma realidade (inacessível à vista, desde logo), se encontra a Salvação.

Quando é instada a apresentar-se, a Fé diz de si mesma:

Fé é crer o que nam vemos,
pela glória que esperamos;⁴

(p. 80)

A tónica é repetida logo depois, em evidente ampliação dos destinatários da mensagem:

Haveis de crer firmemente
tudo quanto vos disser
os que salvos quereis ser
naquesta vida presente.⁵

(p. 83)

Esta associação entre Verdade profunda e Salvação faz lembrar outras criações vicentinas, designadamente *Barcas* e *Alma*, precisamente aquelas onde a dimensão escatológica é mais evidente.

No mesmo sentido devemos ler a proclamação do *despojamento* enquanto via de resgate. E também a este propósito parece possível identificar uma alusão crítica ao comportamento mundano da Corte. Essa denúncia é feita de forma velada, identificando expressamente a *pobreza actual e spiritual* com a riqueza do Céu:

[...] a pobreza
actual e spiritual
é o toque principal
da celestial riqueza.

(p. 84)

5. Um Auto de Natal

Fé pertence ao conjunto dos autos natalícios que figuram na *Compilação*. Para além do *Pastoril Castellano* e do *Pastoril Português*, o auto irmana-se com *Reis Magos*, *Sibila Cassandra*, *Mofina Mendes* e *Feira*. Convém, no entanto, assinalar uma importante diferença de estrutura e de sentido: enquanto nesses autos a representação da natividade surge no final da peça, reconciliando os muitos desconcertos antes evocados, neste caso o Natal funciona como tema único. Trata-se de um auto exclusivamente feito para explicar o significado do nascimento de Cristo, de uma forma que, sendo simples, fosse ao mesmo tempo profunda e abrangente. Nessa medida, pode dizer-se que a pequena peça vicentina faz lembrar as múltiplas figurações da Natividade que, por aquela altura, vinham saindo das mãos de pintores e escultores, explorando a especial sintonia verificada entre o Mistério da Encarnação de Cristo e o seu acolhimento por parte dos simples do mundo.

O encontro entre quem sabe e quem não sabe (mas se encontra disponível para saber) configura um quadro de catequese ideal. Esse tipo de diálogo marca presença em pelo menos mais um auto vicentino. Refiro-me a *Feira*, uma outra peça natalícia, datável de 1527. No final do desfile dos feirantes que não conseguem adquirir o que procuram, surge um grupo de pastores que obtêm sucesso. Confrontados com o Anjo Serafim, aproveitam para colocar um conjunto de perguntas sobre as realidades do Céu. As respostas sucedem-se num estilo que é simultaneamente didático e metafórico, podendo ser lidas e interpretadas em graus sucessivos de complexidade. Assim devem ser compreendidas as informações prestadas pelo representante do Bem, segundo as quais o Senhor guarda o seu *gado*, a Virgem olha as *cordeiras* e as cordeiras a Ela.

Nesse mesmo registo pode ainda ser compreendido o silêncio final do Anjo: quando os pastores lhe pedem para quantificar a distância que existe entre o lugar em que se encontram e o almejado Paraíso, não obtêm resposta. Por paradoxal que possa parecer, o referido silêncio é portador de sentido: para os pastores, que se caracterizam pela devoção à Virgem, a distância não pode medir-se em léguas, mas só pode ser bem pequena e fácil de percorrer.



Conclusão

Contrariamente ao que poderia supor-se numa aproximação apressada, o *Auto da Fé* não se resume pois a um simples exercício de imitação relativamente ao estilo pastoril, que alguns anos antes tinha nascido no quadro castelhano-leonês, interpretado sobretudo por Juan del Encina e Lucas Fernández. Sem ignorar a importância dessa matriz (que se encontra patente em múltiplos sinais), a peça em causa reúne, de facto, outros motivos de interesse. Mantém, desde logo, uma relação próxima e importante com vários autos vicentinos: aqueles que têm o Natal por tema mas também aqueles que, vistos articuladamente, ganham um sentido mais amplo e mais profundo em função deste texto; mobiliza vários tipos de destinatários, desde aqueles que, estando na capela do Paço de Almeirim, intervêm expressamente através de atos e palavras, até àqueles que, até ao nosso tempo, foram lendo, ouvindo e reinterpretando o que foi dito naquela noite longínqua.

A técnica do coenvolvimento parece uma simples derivação da ambiguidade própria do texto dramaturgico e do ato teatral que dele resulta. Mas é bem mais do que isso: falando diretamente para os pastores, a Fé fala para a Corte e fala ainda para todos os que ainda hoje lhe prestarem atenção, lendo ou assistindo a uma atualização teatral.

Num primeiro momento, pode pensar-se que o que se diz nesta peça deriva apenas de uma circunstância delimitada por um espaço e um tempo bem concretos. Pode ainda supor-se que estamos perante uma forma de magistério devoto, alinhado com a teologia da época.

No seu todo, porém, o diálogo explicativo em que assenta a maior parte do auto pode ser lido como busca de um sentido, para além das realidades próximas e tangíveis.

Deste modo, a expressão “Hay aquí tanto que ver”, que é colocada na boca do pastor Benito como forma de exprimir a dificuldade em tudo conseguir abarcar e entender, serve de lema perfeito para todo o auto.

Lida assim, a pequena peça de Gil Vicente, que tão pouco interesse tem suscitado, destina-se a alcançar um objetivo bem característico, não só do teatro do autor, mas de toda a arte do final da Idade Média: o de iluminar e superar a informação proporcionada pelos sentidos. No texto ou no palco, trata-se de tornar de novo presente o que já aconteceu, de ir além do que se vê e do que se toca, convivendo com o mistério, sem desistir da eterna busca de sentido que ele implica.

-
- 1 As citações de *Auto da Fé* serão feitas a partir do volume I de *As Obras de Gil Vicente* (coordenação científica de José Camões, Lisboa, INCM, 2002).
 - 2 A alusão satírica aos clérigos regressa no final da peça, quando Silvestre (o terceiro pastor nomeado) faz a sua entrada na capela.
 - 3 Nesta mesma condição de alegoria, a Fé surge na parte final do *Auto de Mofina Mendes* (também conhecido por *Auto dos Mistérios da Virgem*), como um dos atributos de Nossa Senhora.
 - 4 Itálico nosso.
 - 5 *Idem*.

Breve nota sobre a língua do *Auto da Fé*

TELMO VERDELHO*

O *Auto da Fé* é um texto breve, bilingue, com 123 versos em português e 211 num dialeto rústico, próximo do castelhano, geralmente identificado como sendo “saiaguês”. Esta língua é usada por três pastores simplórios, que foram parar à capela real, onde se encontravam muitos clérigos (mais “cregos” do que “personas” ou “hombres”), porque era hora de matinas. Vão ter como única interlocutora a figura alegórica da Fé, que fala em português culto e joeirado, e os esclarece sobre os mistérios da religião cristã.

A língua dos pastores é certamente muito artificial. Não corresponde provavelmente nem ao castelhano, nem ao leonês (onde caberia a variante saiaguesa) do século XVI. É uma variedade linguística, adotada por Gil Vicente, como artifício expressivo, influenciado talvez pela leitura do teatro espanhol, especialmente dos seus contemporâneos Juan del Encina (1468-c.1530) e de Lucas Fernández (1474?-1542).

Não sabemos como seria a pronúncia das línguas forasteiras que se ouviam em Lisboa, e muito menos deste hipotético saiaguês, que provavelmente não tinha falantes naturais. Em todo o caso, temos a indicação de que as línguas estrangeiras, no século XVI (incluindo a língua latina), quando usadas por portugueses, eram pronunciadas de modo livremente aportuguesado. No uso teatral, o mais importante seria mesmo facilitar a intercompreensão e a interpretabilidade do texto pelo público, que falaria quase exclusivamente o nosso vernáculo.

O bilinguismo, no *Auto da Fé*, marca um importante contraste expressivo entre o cómico da ignorância e da simpleza dos rústicos, que falavam uma língua estranha, e o registo sábio e sério da doutrina da Fé, em português de autor, bem ornamentado, com arte e talento. Os atores que representavam os pastores ficavam isentos de qualquer preocupação purista, e podiam aproveitar a indefinição prosódica e ortoépica do seu dialeto para forçar o efeito burlesco, exagerando e distorcendo pontualmente a pronúncia, sem prejuízo do bom sucesso da comunicação e da boa receção da mensagem teatral. No insólito da palavra, o texto oferece cultivados motivos de riso, e algumas subtilidades de ironia de bom sabor, para os espectadores que têm o privilégio de cultivar o gosto do teatro e da arte literária em geral.

* Professor aposentado da Universidade de Aveiro.



“Um clássico do humano”

VITORINO NEMÉSIO*

Gil Vicente está no cruzamento das linhas que trazem ao homem moderno a substância do cómico. Entre o teatro medieval e Shakespeare e Molière é ele que se interpõe. Dá um novo sentido à representação hierárquica; enobrece as bufonarias dos arremedilhos e dos momos dando-lhes sentido e verdadeira matéria cômica.

Assimilou a alma medieval, retardada na terra portuguesa com as suas vestiduras fantásticas. Desvendou o seu fundo místico empregando instrumentos poéticos ao mesmo tempo desajeitados e precisos, de uma precisão que a própria pobreza de meios valoriza.

Apesar de a sua obra se desenvolver ao longo de trinta e tal anos da primeira metade do século XVI, Gil Vicente desconhece a cultura humanística que se vai implantando em torno dele. O seu espírito permanece ingénuo e fiel às nossas origens literárias numa alma que já tem inquietação dos tempos novos. Daí a estranha aliança de modernidade e de sobrevivência que sela a sua obra, testemunho de uma natureza humana emancipada dos terrores medievais mas expressa numa voz ainda arcaica.

Apetece pedir à geografia a sua nomenclatura e os seus métodos para falar de Gil Vicente, homem de horizontes e de relevos, homem do tamanho de uma terra. A sua obra apresenta-se como a confluência de duas épocas. Estas *dramatis personae*, com que vamos tratar daqui a pouco, parece que somem a sua corrente pessoal numa grande margem neutra, espécie de limbo que o inferno medieval, de chamas verdadeiras, limita por um lado, enquanto do outro cresce a árvore do bem e do mal no paraíso perdido. Eva, apesar de “triste”, apetece os frutos novos.

Verdadeira voz da Idade Média no Renascimento, com saborosas alternativas de evasão de uma idade para a outra. Gil Vicente, do ponto de vista da sua formação humana e da sua preparação de escritor, é um retardado sobre a cultura e o espírito da sua época. Num Portugal que se entregou todo e cedo à experiência vital do Renascimento, de que foi por assim dizer o prático e o perito-geógrafo, Gil Vicente ficava atrasado, mesmo em relação às conquistas bastante tardias do humanismo nacional. Terei que tocar mais vezes neste ponto. Adianto-o para fazer notar por que preço Gil Vicente teve de pagar a originalidade do seu génio. Pagou-o com uma espécie de anacronismo pessoal. Ou somos nós que, senhores de uma perspetiva literária já arrumada e nítida, em que os êxitos e os malogros se esclarecem por si, gostaríamos de vê-lo nascido um pouco mais tarde, dar toda a medida do seu génio numa expressão mais moderna.

Foi com esforço de imaginação semelhante que um historiador inglês, Aubrey Bell, disse que Gil Vicente se parece com o que teria sido Shakespeare nado do século XV. O mesmo crítico admite que Gil Vicente pudesse figurar entre as leituras de Shakespeare; aproxima o naufrágio do *Triunfo do Inverno* da cena inicial da *Tempestade*, em que passa a sombra de Falstaff; compara Inês Pereira, na sua docilidade conjugal, às megeras shakespeareanas domesticadas pelos maridos.

* Capítulos V e VII de “Gil Vicente, Floresta de Enganos”. In *Vultos e Perfis, II: Quase Que Os Vi Viver*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. p. 28-32 e 35-38.

Com o perfil de Shakespeare, cem anos mais tarde, ou Shakespeare com os traços dele, cem anos mais cedo, Gil Vicente não teria sido a genial hesitação que foi entre o violento apetite português de criação poética e o nosso ficar sempre aquém da forma precisa e atual.

Para mostrar o alcance universal do génio de Gil Vicente não devemos retirar a sua vida e a sua obra do quadro nacional a que pertencem. É esse quadro que as condiciona e explica; que lhes dá atmosfera, escolha de motivos, sentido de reações. Tão depressa o meio enriquece e estimula Gil Vicente dando-lhe a consciência do que vale uma pintura de costumes para entreter as horas vagas da corte e do povo, como lhe fornece simples estofos cómicos, contradições e resistências. O meio, enfim, cumpriu bastante bem o seu dever de meio, por oposição ou ajustamento.

Gil Vicente nasceu cerca de 1465, não se sabe ao certo onde. Conhece tão bem a fala e as coisas da Beira Alta que podia ser de lá. Também lhe são familiares o Ribatejo, a Lisboa da arraia-miúda e em geral terras e meios de almocreves, ciganos, gente avulsa. De maneira que é inútil perguntar à sua obra pela pia do batismo. Ele parece provinciano e lisboeta porque é português de raiz. E homem de qualquer parte. O seu cosmopolitismo havemos de vê-lo logo. Agora o que importa notar é que Gil Vicente andava já perto dos quarenta quando Vasco da Gama foi à Índia por mar e Pedro Álvares Cabral aprofundou ao Brasil. Se pertence à geração que empreendeu as grandes navegações, não tomou parte nelas nem teve, como escritor, a exaltação da vida ultramarina. Não foi marinheiro nem soldado: foi ourives? O ouro das primeiras páreas de Quíloa, com que já agora parece que fez a custódia de Belém, não lhe ficou nos dedos. Se o filho segue Afonso de Albuquerque, ele fica. Qualquer dos cronistas e poetas das explorações portuguesas fez algum dia uma viagem: João de Barros, Camões, Fernão Mendes Pinto. Dele não constam senão pequenas deslocações, um turismo de presépio. Nem teve cultura humanística capaz de suprir a falta de uma conceção cavalheiresca e imperial dos destinos portugueses que lhe fizesse sentir a fundo os descobrimentos e conquistas.

Gil Vicente parece representar aquela parte da população portuguesa do começo do século XVI que vivia recolhida aos campos e que, identificada com a tradição agrária, caseira, dificilmente se adaptava ao ritmo febril da nova vida. Não digo que lhe cabia na boca a fala do Velho do Restelo. Às vezes exalta a coragem e as proezas dos nossos marinheiros. A fama aturde um italiano com a glória das rotas portuguesas empreendidas à custa da decadência de Veneza. O Inverno exalta as "terras de Lisboa" e os "vergéis de Oriente". A "nau de Lisboa" descobriu tantas ilhas não sabidas, derrotou tantas frotas!...

Mas se Gil Vicente segue a exaltação coletiva do seu tempo a ponto de pôr em cena uma *Exortação da Guerra*, como que se vê uma vaga encomenda por detrás, uma leve e oportuna sugestão cortesã. Em todo o caso, é estranho que o seu *Auto da Índia* seja, em vez de uma apoteose dos novos argonautas, a pintura de um lar de marinheiro enganado pela mulher quando ele anda em Calecute. Desde os aprestos de embarque que ela o quer ver pelas costas. A perspectiva de que a armada fique ancorada no Restelo transtorna-a. Então ela havia de ter amassado o biscoito para o diabo o não levar "à sua negra canela"?

Gil Vicente prefere a um quadro épico o tratamento humano e verdadeiro da condição do mareante que sacrifica tudo por uma probabilidade. Este marido

do auto é bom e previdente até onde pode. Deixou na metrópole "trigo, azeite, mel e panos" para três anos. Mas é mau psicólogo, não previne outras faltas. Se a mulher, "moça formosa", não pode esperar que ele volte de meia língua à pesca, "quanto mais de Calecu"!

Partem em Maio daqui

Quando o sangue novo atija...

Um castelhano de boas falas insinua-se na casa, dois dias depois do embarque do marido, e, à revelia, exproba-o "Que mais Índias que vós"! Ela agrada-se; cede. Às nove horas ("às nove horas e nó mais"), ele que atire uma pedrinha – "pedra muito pequenina", "à janela dos quintais". Mas há Lemos... Lemos é pretendente mais antigo, suspiroso fiel, destes que passam uma noite na rua, "com luar e sem luar". Agora, que ela está "singela", não o há de receber? Ouvem-se as pedrinhas. " – Meninos que andam brincando..." Lemos é liberal: manda vir berbigões, pão e vinho, cerejas. O castelhano, fechado na rua, ameaça céu e terra. A mulher do marinheiro despede Lemos, que é manhã. Como diz consigo a moça: "Um na rua, outro na cama!"

Entretanto volta a Graça, a nau que levou o marido. Disseram à moça que ele vinha gordo e perfeito. A mulher arrepela-se e põe luto. As suas pragas têm o sabor rascante e plangente de um fadinho: é a vida boa que se vai... O marido vem "negro e tostado"; ela muda logo de tom, manda vir meio cabrito. Que protestos! Que saudades! Não fez senão chorar. Em casa não entrava ninguém: nem sequer uma vizinha que fosse pedir uma brasa. Ele evoca a viagem, o mar despedaçado, os riscos passados à vela e em árvore seca. No rio de Meca pelejou e roubou ("roubámos" – note-se bem). Mas não traz senão histórias e uma vaga gabarolice: se não fosse o capitão, vinha rico.

Dir-se-ia que Gil Vicente sacrificou tudo no *Auto da Índia* ao sentimento do cómico e à verdade dos costumes. A farsa é um documento admirável, a que não falta a poesia do mar e dos amores proibidos. Mas toda ela parece também atravessada pela preocupação de julgar em globo uma era nova, um estilo de vida que teria de morte os bons costumes e abusava do espírito aventureiro.

Ainda noutros lugares da obra vicentina não se esconde uma meia censura à gente e à vida do mar. Os pilotos nem sempre têm aquela boa mão de leme de que falam os cronistas. Às vezes ainda sabem menos da manobra que os grumetes; os apitos desnordeados aumentam a confusão da tormenta.

Estes e outros sintomas de uma espécie de defetismo épico afastam Gil Vicente do número dos escritores que tomaram a peito a nova forma de glória: o espírito errabundo, o deslumbramento, o amor do risco. O pendor cómico irresistível da natureza de Gil Vicente torna-o capaz de operações de exagero, dessa espécie de macroscopia nacional exigida pelo entusiasmo oficial e coletivo diante dos descobrimentos. Além disso, ele não concebia a glória à moda humanista, não tinha o *disio d'eccelesenza* que se apoderara das almas como um vinho ou um andaço e ensinava os escritores a tratar os acontecimentos do seu tempo pelas semelhanças com as situações exemplares contadas pelos historiadores do mundo antigo. De João de Barros e António Ferreira a Camões o processo generaliza-se; tornou-se mesmo um dos nossos principais instrumentos de classicismo. Mas Gil Vicente não é clássico que beba pelo copo de Horácio ou de Virgílio um vinho

prestigiado. É um clássico do humano, se quiserem; um humanista radical, sem respeitos literários. Enquanto os outros regulam por um meridiano seletivo as suas representações da vida e do mundo, ele fica fiel à realidade quotidiana, ao estofo humilde das grandes e pequenas ações. Camões, Fernão Mendes Pinto, os cronistas eram também realistas, na medida em que se aproveitavam da experiência dos mares e terras que percorriam e das populações que praticavam. Mas como acrescentam sempre ao “conto” o “ponto” de uma vaga ampliação, certamente contida nas coisas extraordinárias que relatam – países exóticos, negros tatuados, tripulações com escorbuto, naufragos de mãos postas – mas em todo o caso *ampliação* ou, pelo menos, arranjo, adaptação daquilo que continua humano a uma perspectiva literária de raridade e de heroísmo.

A textura medieval do génio de Gil Vicente, afastando-o do credo clássico em formas de convicções, fez da sua obra arcaizada o espelho íntimo de uma época que detestou culturalmente toda e qualquer intimidade que não fosse a da poesia. Obra que é uma Comédia Humana de cenário português.

“Gil Vicente era povo”

Este revolucionário, este díscolo que se atreve a subverter categorias e estratos sociais consagrados, estreia-se em 1502 com um monólogo que ele próprio mima na câmara da rainha D. Maria, mulher de D. Manuel, que está de parto. O pimpolho real, futuro mecenas, é embalado a repelões de pastor. Entre a seleta assistência a esta *première* das *premières* do Teatro Nacional notavam-se: D. Leonor, rainha viúva, e a duquesa de Bragança, cunhadas da real puérpera, e a infanta D. Beatriz, sua sogra, que vira o genro apunhalar o filho e justificar o outro genro. Gente de teatro trágico metida a espectadora do pastoril...

Quem sabe se foi num destes espetáculos que D. Leonor se lembrou de fazer deste cómico o seu ourives, ou da privança do ourives teria nascido o cómico? Pior que a Torre do Tombo são os castelos em Espanha... O furor da conjectura, a arte do embrechado cronológico trabalharam Gil Vicente até à última entranha da hipótese. Mestre de retórica de D. Manuel (ele, que a tinha escassa para os gastos de casa!), foi nobilitado e degradado de condição, separado do ourives e identificado com ele ou feito primo dele – tudo na boa mas excessiva intenção de arranjar um bom bilhete de identidade por detrás de toda a singular “prefiguração” vicentina.

O esforço não se perdeu. O vedor das obras de ouro e prata de Tomar e Belém parece que estava realmente na pele do comediante. Gil Vicente, trovador e Mestre da Balança em 1513 – quer dizer, fornecedor de teatro e fiscal do contraste, comissário do Governo junto do Teatro Nacional e diretor da Casa da Moeda, um lugarão! –, permanece fiel à sua condição operária: conserva a representação da sua confraria à Casa dos Vinte e Quatro. Plebeu de cepa.

E é esta a única conclusão biográfica que importa: acertar a experiência popular da obra vicentina com uma condição plebeia coerentemente conservada. Gil Vicente era povo. O seu ouvido regista a diversidade de timbres que cada condição humana emite secretamente, desde o penar dos rústicos aos delírios da bêbeda de taberna, do judeu sorna e tolerado à cigana errabunda.

Grandeza e miséria do povo invadem lentamente a alma do intérprete; a vida dispõe-se em torno dele como um coro que levanta gradualmente a voz. Essa vida distribui pelos atos e sonhos que a tecem as vozes singulares de uma dor cômica; e é no concerto que ganha significação, sinfonia.



Enquanto os escritores portugueses do seu tempo iam buscar matéria de inspiração às latitudes e às fontes clássicas, Gil Vicente levava a cabo a mais larga experiência da terra e do povo português que se conhece em literatura. Esse nacionalismo humano e desordenado não exclui a compreensão e o convívio das coisas alheias. Uma algazarra internacional corta o dize-tu direi-eu dos camponios, pastores e burgueses vicentinos. Ouvimos falar da feira de Medina e da feira de Anvers; sabemos que os alemães são altos e de boa estatura (“soberbo gado!” – dirá Camões). Passam sugestões, quanto mais não seja o nome de Paris, de Roma, de Sena, da Grã-Bretanha, da Hungria. Um turismo já mais livresco e pastoril marca Tebas, Creta e a Grande Grécia, a Pérsia e a Arábia dos exploradores portugueses. Fogos-fátuos.

Mais consciente é o retrato de um francês que se apaixona por uma pastoriinha lusitana que junta o seu bando de gansos com uma longa vara. O francês é caloroso e galante, persuasivo. Fala esta língua de trapos.

*Vendrés en mi companhia
A la prospera Paris,
Que França porta es paradís
Tanti que le mundi sia.*

Ou então esta bela tirada-*charabiá*:

*He forte xosa le belo França,
Que tote le mundi fa temblés.*

...E, meus senhores, aqui está o Diabo, um diabo faceto e cínico, que fala dialeto picardo. Acusa uma bruxa de ter *fet hian de mal avec un fayer jacopim*. As suas pragas são irrepreensíveis; não está para conversas: *Té toi, té toi*. De outra vez, é uma modinha em voga: Maurice Chevalier naquele tempo...:

*Ay de la noble
Ville de Paris...*

Com igual desenvoltura, Gil Vicente apanha com duas palavras a frivolidade de um filho de *la gran Italia pod'rosa*:

*Qui me mata tu parole,
Arço en foco de tu amores!*

São feirantes de longe, aventureiros, cosmopolitas. Quanto mais eles aravam, mais as línguas que falam se fundem e esbatem num eco que acorda em nós presenças de marinheiros e tratantes nos cais de Lisboa e de Anvers, nos primeiros entrepostos da Europa de Werner Sombart. São comparsas da comédia cosmopolita, percursos da topofobia de Barnabooth...

Mas este cosmopolitismo não passa de puro episódio numa obra que permanece estritamente nacional e popular nos seus temas. A universalidade de Gil Vicente precisa de retemperar-se constantemente na terra, notá-la com amor e minúcia, fazer dela o plasma da arte e da personalidade do próprio artista.

Dele se pode dizer que fez inteiramente do povo a substância da sua arte. A sua obra é uma pesquisa paciente de puro espírito nas almas mais rudes da Europa.

Gil Vicente não quer ser pessoalmente senão plebeu, de uma condição social quimicamente pura... Mesmo por graça, vai-se chamando neto de um tamborileiro, filho de uma parteira. Quereria ele simplesmente blasonar do seu orgulho plebeu, ou compor com uma espécie de supremo anonimato as suas origens? A genial antecipação shakespeariana de *Todo-o-Mundo e Ninguém* pertence a esta linha de invenções.

Outra máscara de Gil Vicente na obra é o Gil Terron do *Auto Pastoril Castelhana*. Foi Aubrey Bell quem viu isto pela primeira vez. “Terron” quer dizer seguramente “térreo”, “terrantês”, “terroso”, preso à terra. Gil Vicente seria, em si ou no seu sangue, esse duro aldeão fortemente enraizado, cheirando a apeiros, humano e contemplativo, falando à moda da Beira, dos barqueiros ribatejanos e dos ratinhos nómadas do sul do reino.

Gil Terron fala aos companheiros pastoris uma linguagem às vezes um pouco puxada, coisas de teologia adubadas de latim. As noções litúrgicas de Gil Vicente espalhadas nos autos de devoção reforçam a hipótese de uma formação escolar recebida talvez em casa de algum abade sertanejo ou em escola conventual.

Em todo o caso, o saber não acusa a glosa universitária. É uma ciência modesta, sem línguas sábias, nenhum sabor oratório, a não ser o eclesástico, e quase sempre um rasgo de dúvida e empirismo. Devia ter lido muito, mas destas leituras vadias e vivas que ensinam pela ficção e pelo ardor da experiência. Teve conhecimentos mitológicos, assimilou matéria dos livros de cavalaria, manuseou sentenças e livros morais, teve luzes de certas disputas essenciais da história do pensamento e dos temas mais universais da literatura de ficção. Entre os seus raros alardes de erudição há mesmo um verso de Virgílio.

Mas esta matéria avulsa e pitoresca é domada pelo seu génio, assimilada e sujeita às leis da sua expressão. Não utiliza nem compõe por amor dos amigos. A sua pena e o seu gosto são arcaicos; o mito e a história não têm para ele sentido enquanto se não deixam reduzir à escala humana. Toda a entidade conhecida, as próprias personagens bíblicas, as abstrações e personificações tomam ademanos terrenos, à medieval. A Providência é uma princesa; o Mundo um rei; o Tempo o seu monteiro-mor. David oscila entre a alta dignidade de duque da Promissão e o humilde pelote de um pastor. Pastor é Salomão; a Fé uma pastoriinha. A Virgem tão depressa é uma rainha como uma grã-duquesa, o próprio Deus se tornou o maior grão-duque do mundo: precisava de parceira.

Quanto a pagãos, basta fixar este reitor das Moedas – Mercúrio. Idêntico estilo na hierarquia do inferno. Um diabo-mor outorga a Lúcifer o título um pouco arrastado de Capitão dos Reinos do Mundo. Acrescentem-se a isto os disfarces conhecidos do romance pastoril e a deliciosa metamorfose dos príncipes e dos cortesãos portugueses em peixes e em animais marinhos que, nas *Cortes de Júpiter*, fazem séquito à infanta D. Beatriz, duquesa de Saboia, que parte para a Itália – e empreenderemos como o génio de Gil Vicente encadeia o Olimpo, o céu, a criação, por uma série de reduções e equivalências de uma natureza a outra, até darem uma interpretação esteticamente pessoal do valor das hierarquias numa representação do mundo.

“Vestigia dei”

És tu quem perseguimos pelos lábios
e tens em equilíbrio os seres e o tempo
És tu quem está nos começos do mar
e as nossas palavras vão molhar-te os pés
Tu tens na tua mão as rédeas dos caminhos
descem do teu olhar as mais nobres cidades
onde nasceram os primeiros homens
e onde os últimos desejarão talvez morrer

Tu és maior que esta alegria de haver rios
e árvores ou ruas donde serem vistos
Por ti é que aceitamos a manhã
sacrificada aos vidros das janelas
aceitamos por ti o sol ou a neblina
que faz dos candeeiros sentinelas
É para ti que os pensamentos se orientam
e se dirigem os passos transviados
e o vento que nos veste nas esquinas

És sempre como aquele que encontramos
diariamente pela rua fora
e a pouco e pouco vemos onde mora
Só tu é que nos faltas quando reparamos

que os papéis nos vão envelhecendo
e os dias um por um morrendo em nossas mãos
És tu que vens com todos os versos
És tu quem pressentimos na chuva adivinhada
quando os olhos ainda se nos fecham
embora o sono nunca mais seja possível
É tua a face oposta a todas as manhãs
onde o tempo levanta ombros de espuma
que deixam fundas rugas pelas faces

Os céus contam contigo é para teu repouso
a terra combalida e sem caminhos
Ser indecomponível teu corpo foi maior
que vítimas e oblações. Quando tu vens
a solidão cai leve como a flor do lírio
e as aves nos paus levantam voo
e há orvalho em teus primeiros pés

Não assistisses tu a esta nossa vida
caíssem-nos os gestos ou quebrados ou dispersos
e nenhum rosto decisivo um dia fecharia
todas as palavras com que dissemos os versos

RUY BELO



Carinhas-Vicente

MIGUEL LOUREIRO*

A trilogia vicentina de Nuno Carinhas no Teatro Nacional São João (2007-12) é um designativo que me ajuda a pensar, em perspectiva, as três realizações singulares da obra fundadora da dramaturgia portuguesa no percurso de um dos encenadores com quem tenho tido a sorte e o privilégio de trabalhar, como actor, e de dialogar, como amigo e cúmplice, nestas andanças do teatro. Nas três empresas levadas a cena, há no entanto um esboço de unidade, que nos põe não só em contacto com um dos homens de teatro mais enigmáticos e complexos do panorama da nossa prática teatral, como também nos oferece uma releitura em três andamentos, ou em três cores, da mais simbólica e emblemática escrita, em português, para a cena: os vocábulos teatrais que todos herdámos de Gil Vicente. Herança medieval? Herança renascentista? Herança contemporânea, também, por certo. Empresa repleta de perigos, ciladas, prateleiras e prateleiras de produção teórica, académica ou diletante, capaz de assustar o mais resolutivo encenador em mais uma aventura vicentina.

Como inscrever, ainda assim, nos palcos de hoje, um sistema linguístico, imagético, mental e teatral, afastado de nós por séculos, uma codificação da linguagem, quase estrangeira, estranha ao português 2.0, língua franca da grafia e oralidade do nosso dia-a-dia nas redes sociais? E em nome de quê, esse esforço? Teremos ainda a destreza para a curva metafórica, para o refinamento da alusão, para a tentativa alegórica? O que soçobra nesse arco elíptico que vai de um imaginário literário quinhentista a um tempo-lugar de realidade bruta, no seu sentido mais literal, que é o nosso? Como se reflecte em nós esse eco? São estas talvez algumas das variantes que pesam na desmobilização de uma prática mais corrente, mas sobretudo mais ousada, do teatro de Gil Vicente entre nós, para além da obrigatoriedade de todos os Planos de Leitura. Sabemos também, como nos avisou Osório Mateus, “[...] que o trabalho filológico [sobre Gil Vicente] não cabe todo no gesto dos olhos que lêem ou das mãos que escrevem e precisa de bocas que falem. A letra pode ser lida por um sujeito, mas a prática silenciosa do leitor doméstico é limitada. A leitura mais produtiva seria a profissão directa por corpos vivos.”¹ Esta leitura *directa por corpos vivos* é então aquilo que Carinhas nos proporciona, com meios de produção e labor especializado que serão apanágio e privilégio de qualquer Teatro Nacional, ou seja, condições de excepção para um teatro que também se deseja de excepção na reinvenção da ideia que dele fomos construindo na nossa história de espectadores ou praticantes. E não me refiro aqui à estafada premissa do “reportório obrigatório”, mas ressalvo e exalto a dificuldade de quem tem, por momentos, a tarefa de nos pôr a dialogar com a particular obra que, de certo modo, nos lançou a todos nesta bela e muitas vezes patética aventura a que, de forma suave, chamamos Teatro Português: Mestre Gil.

Beiras (2007), leitura encenada, primeiro, e, meses mais tarde, já espectáculo, marca então este primeiro andamento de Carinhas. Trata-se de um espectáculo triplo onde se reúnem *A Farsa de Inês Pereira* (1523), *A Farsa do Juiz da Beira* (1525) e *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela* (1527). Não será a

* Actor e encenador.

primeira incursão de Carinhas na encenação de Gil Vicente, essa terá sido em 1993, *A Comédia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, mas é sem dúvida o motor de arranque para esta gesta vicentina no Porto. Assim, em *Beiras*, temos uma trupe de actores que à vista dos espectadores “levanta” as fábulas das três peças, uma abordagem do discurso cénico pela representação da própria disciplina, ou aquilo que na estética oficial se denominou o *teatro-dentro-do-teatro*, prática cara a Carinhas e mecanismo de compreensão de muito do seu percurso: lembremos *A Ilusão Cómica*, de Corneille (1999, TNSJ), ou ainda antes *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996, TNSJ). Mas em *Beiras* há muito mais que vem a jogo: a linha programática do espectáculo amplia o que, no título, é já geografia física para o campo da representação do humano, no seu variado manancial de personagens, ou melhor, de tipos, que pertencem a essa geografia particular e à sua linguagem, outro dos alicerces destas propostas; mas também a cena como epicentro do fenómeno linguístico e dialectal, trabalho que Carinhas desenvolverá posteriormente sempre com a mesma equipa, João Veloso, linguista, e João Henriques, na técnica de voz e enunciação. Mas talvez a poética comum que podemos apontar às três facções de *Beiras* se prenda com o modo de convocar o gesto teatral, com o estímulo da fonética e o retrato meta-social em fundo, trabalhando a regionalidade e fazendo recurso de uma teatralidade paródica, para pôr o Mundo em palco: o grande teatro das Beiras. E lembremos como foi promovida na altura a produção: “Uma companhia ambulante toma de assalto um palco, abre as arcas e vai tirando a seu bel-prazer aquilo que melhor serve as personagens de um tríptico beirão de Gil Vicente.”

Há então uma continuação em *Beiras*, proveniente de Calderón e Corneille, desse jogo duplo, o da representação do Mundo pela fábula, neste caso a farsa vicentina (e com ela a nossa identidade, os nossos usos e costumes), e o Mundo da construção teatral dessa farsa, que o labor de Carinhas põe a nu nos seus estratagemas metateatrais, expressão que ultimamente se inflacionou por vezes de forma equívoca. A função dos actores na peça passa então pela construção dessa mesma função, a de funcionários ao serviço da peça, jogo especular, *mise en abyme*.

Beiras, ao propor assim um corte toponímico nas nossas referências vicentinas, alicerçadas em dominantes espaciais ou de território, reforça ao mesmo tempo esse outro lugar, o de uma prática sólida e “em evolução”, o de um discurso sobre a própria disciplina, que é o teatro de Nuno Carinhas.

Se o que se segue, em *Breve Sumário da História de Deus e Alma*, é ainda o aperfeiçoamento dessa máquina (de sedução, volúpia, elegância... enigma) teatral, será por acréscimo uma deslocação da geografia regional vicentina de *Beiras* para um compromisso mais pessoal entre as propostas teológicas de Gil Vicente e o que de religioso encontramos na escrita cénica de Carinhas.

Em 2009, Nuno Carinhas assume a direcção artística do Teatro Nacional São João e escolhe para primeiro trabalho, enquanto director, *Breve Sumário da História de Deus*, que terá sido o primeiro texto que, em criança ainda, decorou por acaso, como testemunha o Manual de Leitura que acompanhava o espectáculo. Seria então como que uma fatalidade, voltar ao lugar do verbo fundador. Apenas gesto arqueológico? Sinalização de uma linha artística a seguir, enquanto timoneiro daquela Casa a norte? Penso que neste segundo andamento vicentino no TNSJ, Carinhas opera uma espécie de síntese entre o plano pessoal, as expectativas de uma nova responsabilidade artística e uma intenção de

mapeamento simbólico das suas afinidades electivas, na forma como escolhe fazer o seu teatro. Enquanto actor, tive o privilégio de ser convidado para esta aventura e de participar nas maravilhosas sessões de dramaturgia, ainda à mesa, na chamada Sala Branca. Com os actores, Carinhas, Pedro Sobrado na dramaturgia, João Veloso nas questões da linguística e da fonética, e João Henriques na locução e enunciação, não me engano ao dizer que foram três semanas de intensa discussão e problematização de um texto que nos obrigou a rever ou a descobrir matérias que cruzavam a teologia analítica, a soteriologia, a história das representações sacras, a psicologia, a literatura medieval, Bob Dylan e Leonard Cohen, o folclore português, as formas dialectais do português, Gil Vicente e Shakespeare, Auschwitz, o Golem, o Gnosticismo, os Estudos Bíblicos, as variações no cânone entre o Protestantismo e o Catolicismo e por aí fora... A sólida prática de um cristianismo Baptista por parte de Sobrado muito nos ajudou na interpretação dos livros sagrados, pois é já proverbial a sapiência protestante no que ao Livro diz respeito, fonte de verdade última para as religiões da Reforma.

E o que se passava em termos mais programáticos no enunciado de intenções desta *Breve História*? Era notória a transição entre um retrato necessariamente regional, mais humano até, em *Beiras*, e o que agora era dado a ver nesta geografia de um Humano em maiúscula, uma abordagem do Vicente mais universal. Carinhas, ao pôr em cena um poema tardo-medieval sobre a Bíblia, a história da Salvação, estava não só a pôr em cena os grandes problemas da humanidade, a vida, a morte, o devir das coisas e a nossa inscrição nelas, mas aludia também à própria História do Teatro, e em particular à sua história dentro dessa História. Com efeito, *Breve Sumário da História de Deus*, sendo um desfile das grandes personagens do cânone ocidental judaico-cristão, é sem dúvida um rico manancial de personagens-mundo com perspectivas diferenciadas sobre esse mesmo Mundo. Uma galeria de figuras, da Lei Natural que preparava caminho às da Lei da Palavra, que por sua vez antecedia as da Lei da Graça, esta última proveniente já do Novo Testamento, com o Cristo e S. João Baptista. Relembro ainda que a cenografia do próprio Carinhas punha todo este imaginário textual bíblico a dialogar com componentes cenográficas que nos remetiam para uma outra história de salvação humana, a Shoah. Os beliches de madeira não tratada evocavam impreterivelmente Auschwitz e esse outro sumário do séc. XX, as túnicas de uma longa noite de sono ou de uma ala psiquiátrica contemporânea, a aridez de uma geometria implacável da paisagem na implementação do cenário, o incenso indiciado pelo fumo que aludia à terrível *Noite e Nevoeiro*, de Resnais. Era, portanto, um onirismo em reverso, um pesadelo medieval, contemporâneo, uma invocação, um sabat numa qualquer clareira da História, aquilo que Nuno Carinhas desenhava connosco: disso nunca me esquecerei. Tal como não me esquecerei do gesto provocatório que é escolher um material codificado em confessionalismo e sobrenatural, tão contrários aos pragmatismos do lucro e do efeito fácil destes tempos, os nossos. E como nos foi difícil decifrar o estado natural deste trabalho, o prazer da sua linguagem, na sua formulação técnica, mas sobretudo no arco de significação espiritual, humanista, que ela propunha alcançar. Todo este ambiente iniciático sobre os grandes mistérios da vida sofreu também uma densificação com a súbita partida, durante o curso dos trabalhos, do nosso querido colega Jorge Vasques, e foi a ele que dedicámos este trabalho tão árduo e tão especial.

Alma (2012) fecha este tríptico de forma gloriosa, construindo um hino à figura da *alma peregrina*, que habita em todos os corpos. Neste espectáculo, construído sensivelmente com a mesma equipa do anterior, voltei a estar presente como actor. Partindo do texto de Vicente, *Auto da Alma*, de 1518, porventura um dos escritos mais complexos em termos teológicos e filosóficos do pai da nossa dramaturgia, Carinhas avança então de forma mais radical, porque mais austera, concentracionária e extática, nos meandros da linguagem ontológica de Mestre Gil, uma linguagem que recorre a noções do Mundo que filtram Dante, S. Tomás de Aquino, a Patrística, S. Agostinho e séculos e séculos dos *escritos do espírito*. Isto tudo em contraste com a sua dinâmica interna, bastante esquemática e linear enquanto material ficcional para ser representado, uma Alma que no seu caminho para o Celestial é tentada a todo o momento pelo Diabo com as riquezas do Mundo. Nada mais simples. A esta tensão clássica da teoria cristã da Salvação/Danação das Almas, Carinhas juntou ainda textos, fragmentos e poemas de Vitorino Nemésio, Guerra Junqueiro e Teixeira de Pascoaes, ditos por uma personagem exterior ao Auto e que constituiu uma ousadia dramática dentro das ortodoxias propostas. Essa personagem, o Peregrino, que me coube a mim representar (das que mais prazer me proporcionaram, assim como dificuldade), cumpria assim um dos traços característicos nas abordagens cénicas de Nuno Carinhas: as *nuances* metateatrais do seu modo de *pôr-em-cena*. Assim, esta figura inventada para mim, atravessava várias condições dentro da fábula vicentina – protector, observador, zelador, duplo –, mas cruzava igualmente as tais zonas textuais fora do espaço-tempo literário de *Alma*. Um corifeu já sem coro, uma didascália viva em forma de halo de luz planante, como de certa forma me pôs o Nuno Meira no seu trabalho singular de iluminação. Em *Alma*, aquilo que já apreendemos como vocabulário artístico no encenador Nuno Carinhas sofre uma agudização por rarefacção, e ao tom do mais solene dos Autos do autor medieval (lembramos que *Alma* usa uma estrofe de quatorze versos) Carinhas faz corresponder uma economia e assertividade do *gestus*, próprias dos actos solenes, das ritualizações compassadas, de uma absoluta fé na capacidade vertical dos corpos dos actores para significarem, através da linguagem emprestada, os abismos insondáveis das tentações da alma, desta Alma. Os elementos *pobres* do cenário acentuam essa leitura ascética deste particular acto teatral, a terra, as paletes de madeira e pouco mais (Pedro Tudela), que conseguem perspectivar, por momentos, o deserto em que a Alma reflorescerá depois de tentada, à semelhança do que se passara com o Cristo nas vésperas da entrada na sua fase de ministério público. De facto, iniciada essa maratona na terra e depois da queda nos prazeres sensoriais, a Alma, resgatada pela Santa Madre Igreja e seus Doutores (outra ousadia textual para os nossos tempos tão fortemente seculares), acaba ressuscitada na comovente cruz florida de todas as Páscoas, o belíssimo excerto de Pascoaes (“A Minha Aldeia”, 1898) que eu tinha o prazer de dizer a finalizar o espectáculo.

Escrevendo eu este texto numa data em que ainda quase nada sei da nova aventura vicentina de Nuno Carinhas, sei, no entanto, que se apresentará em diálogo com Samuel Beckett, o que também, sem saber bem porquê, me parece justíssimo. Reconheço na escatologia de um a premonição do outro. E depois da delicadeza, da fragilidade e da natureza etérea da Alma, não há mais por onde avançar senão pelas paisagens de ruína e pelos monossílabos do escritor irlandês, digo eu, como hipótese.

Tal como o caminho da Alma, entre o movimento e a paragem, este percurso de Nuno Carinhas pela obra de Gil Vicente faz-se no sentido daquilo que é inevitável neste tipo de encontros maturados, repetidos, com equipas de excelência: releituras surpreendentes de uma obra que já nos parecia lida e relida, apuramento de vocábulos cénicos que definem a assinatura de um encenador, aclaramento de reportório mais obscuro na obra de um autor universal, versões que teremos como paradigmáticas durante um período dilatado de tempo, e identificação com um reportório clássico que, fazendo uso da nossa língua, nos serve ainda como medida de questionamento do Mundo.

Tal como penso num sistema unitário quando penso em Chéreau-Koltès, Stein-Shakespeare ou mesmo Strehler-Tchékhov, penso que perdurará na minha cabeça o padrão Carinhas-Vicente, nestes tempos que foram nossos no Teatro Nacional São João. Ao Nuno Carinhas, a minha gratidão.

1 In “Gil Vicente”, *De Teatro e Outras Escritas*. Lisboa: Quimera, D.L., 2002. p. 252.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Três brinquedos significativos

CONSTANÇA CARVALHO HOMEM*

What a stupid way of living, this is. Honestly. Isn't it? Dress up in funny clothes, put ludicrous makeup on... What is it? Is it because we all want to run away from ourselves? But, in fact, you don't run away from yourself, 'cause nine times out of ten, to find out how to play a part, I've got to dig at all the pieces of myself that I'd rather not know about, or I'd rather forget.

Billie Whitelaw

Every work he's ever written is the answer to "whom else?"

Alan Schneider

Convidam-me a revisitar as encenações de Beckett que Nuno Carinhas criou nesta casa: *Todos os que Falam*, em 2006, e *Ah, os dias felizes*, em 2013. Quis redefinir ligeiramente o convite e aludir também a *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, estreado em 2009. Ao propor este desvio, não procurava adequar o que viesse a escrever ao espectáculo em gestação, que se sabe coincidentemente compósito. Talvez melhor do que poderia explicar, recorro a uma percepção de que me sinto próxima:

[...] tu passas frequentemente de textos que convocam um *theatrum mundi* – ou seja, um teatro da totalidade – para aquilo a que Jean-Pierre Sarrazac chama os “textos do mundo”, isto é, uma dramaturgia do fragmento, da desmistificação desta metáfora da totalidade.¹

E sua muito reveladora consequência:

É melhor pensarmos no que queremos tratar, ou dizer, do que nos preocuparmos se o que queremos tratar está contido na dramaturgia contemporânea ou na dramaturgia clássica. Acho que devemos ultrapassar um certo medo da linguagem. A época dos textos não é fundamental para definir o nosso posicionamento em relação à arte.²

Sem embargos que segreguem os materiais com que trabalha, é pois possível que o encontro de agora tivesse sido anunciado em sequência, querendo tratar-se várias mesmas coisas. Em Beckett, como em Vicente, a meu ver, Nuno Carinhas trabalhou a persistência do divino no terreno. O divino minúsculo. O divino como retórica mitigada, *forma tentada*; e como vestígio, mecânica emergente da memória do mundo. Em Beckett, como em Vicente, tratou-se de falar e de “falar à moda antiga”, sublinhando a própria condição verbal da cena, suas potestades, sua ineficácia:

* Investigadora teatral.

Vista como um objecto *per se*, a linguagem transforma-se em algo semelhante a um adereço, expõe-nos como se fosse um ente que podemos

manipular para que, independentemente do valor semântico convencionalmente associado a cada unidade linguística, possamos dar pistas a quem ouve e vê as palavras assim nascidas à nossa frente.³

Por outro lado, é ainda na entrevista acima referida que encontro uma singular declaração de Nuno Carinhas, autobiográfica e localizadora. Lida como nota de intenções, ela congrega as criações de que me ocupo, os seus (então) futuros objectos improváveis e o que porventura estará para vir:

Tenho, de facto, a tendência para retratar o próprio teatro dentro do teatro nos meus espectáculos. [...] Talvez isso seja uma marca geracional. A partir de certa altura, toda a gente dizia que era pós-brechtiana, depois de haver uma geração que se dizia brechtiana... Se calhar, ficaram resquícios, vestígios dessas coisas que se aprenderam, vendo e fazendo. Ficou essa tendência para não se esconder tanto quanto se pensaria necessário para criar a ilusão de que se está a contar uma história pela primeira vez. [...] Talvez possamos dizer que se os espectáculos de magia expusessem os seus truques e artefactos não seriam menos fascinantes do que são. Se calhar, já era tempo de isso acontecer, já toda a gente está cansada de não saber como os números se fazem. Um espectáculo assim teria um sucesso imenso. [Risos.]⁴

Apoiada na fotografia de João Tuna, nos registos filmicos existentes, com realização de João Tuna e Pedro Filipe Marques, e nos materiais impressos que acompanharam os espectáculos, voltei a aceder a impressões antigas, avulsas. Querendo ser sistemática, estabeleci pontes (produtivamente, espero!), não deixando de revelar o que, numa perspectiva pretensamente distanciada, também existe de *insondável* e de *cartilha*.⁵ O título e intertítulos de que me sirvo, fui encontrá-los em textos que o próprio Nuno Carinhas escreveu, contextualizando cada um destes trabalhos.

“Sinto-me bem na escuridão”

Co-produzido pelo TNSJ, pela ASSÉDIO e pelo Ensemble, *Todos os que Falam* reuniu quatro dramáticos de Beckett. Estas formas concisas, iterativas, muito embora surjam num intervalo que dista entre 1966 e 1982, têm em comum aspectos fundamentais. Viveram duas vezes, já que Beckett as escreveu directamente, ou fez derivar, conforme os casos, em inglês e francês. Coincidem com o crescente permear da sua escrita pelos formatos radiofónico e televisivo, havendo, portanto, textos que se destinam a esses veículos, como *Não Eu*, e outros que se deixam contaminar pelos procedimentos e tecnologias que eles deram a conhecer. É também neste período que Beckett progressivamente toma em mãos a encenação e reformulação das suas peças; os registos daí resultantes (penso sobretudo em registos com imagem, a colecção *Beckett directs Beckett*, a produção televisiva de *Eh Joe* ou a versão alemã de *Quad I e II*) não podem deixar de constituir um núcleo de fascínio e ansiedade.

O título do espectáculo remete para *Todos os que Caem*, peça para a rádio encomendada pela BBC em 1957, de onde vale a pena recuperar a fala seguinte:

MRS ROONEY: Do you find anything... bizarre about my way of speaking? [Pause.] I do not mean the voice. [Pause.] No, I mean the words. [Pause. *More to herself.*] I use none but the simple words, I hope, and yet I sometimes find my way of speaking very... bizarre. [Pause.] Mercy! What was that?⁶

Os falantes deste espectáculo experimentam, porém, outro nível de sobresalto. A observação daquilo que dizem já não seria plausível; mesmo se vivos, mesmo se fazendo prova de uma musculatura da oralidade, o discurso tem algo de terminal. Ora, é pela austeridade, pela aspereza, que o espectáculo evita tornar-se sentimental.

O escuro exacerbado, conhecida solidez do panejamento e das madeiras do teatro, é brevemente interrompido por lâminas de luz e volumes de cor. Esta assunção do escuro é relevante porque desloca as personagens do plano doméstico, da segurança tangível que oferecem, por exemplo, um candeeiro aceso ou a cabeceira da cama, em *Fragmento de Monólogo*. Por outro lado, relevante porque perfaz uma espécie de reivindicação da bidimensionalidade, que não me recordo de ver em espectáculos de Nuno Carinhas, nem antes, nem depois. De facto, pôr-se-á muitas vezes em questão a escala do mundo circundante, ou porque se equipara corpo e objecto, ou porque se promove a aparência de uma flutuação. Em *Baloço*, distinguem-se em cena uma escada, uma coluna de som e uma mulher sentada, vista de frente e espelhada de perfil. Nada há de apaziguador nesta imagem, mesmo se a escada tem qualquer coisa de salvífico (“sugados para cima”, dirá Winnie); o movimento é um embalo endurecido e a mulher só a espaços tem posse da sua voz, tornada exterior e cenográfica. Em *Fragmento de Monólogo*, o actor é mostrado em camisa de noite, pequeno porque longe, quase um espectro; mesmo antes de falar, são os seus passos, última obstinação, o imediato garante da sua humanidade. Em ambos os casos, a luz vem de cima, de uma direcção perfeitamente definida, sugestão de um olhar, ou até de uma supra-intencionalidade. Poder-se-ia dizer: não a luz, o ângulo, é inclemente. E, não obstante, o carácter lúdico da encenação não deixa de sentir-se.

Há um importante trabalho a nível da textura em *Todos os que Falam*, conceito que perpassa todas as áreas expressivas. *Ir e Vir* é eloquente como exemplo. Ao nível dos figurinos, pela escolha do feltro que cobre integralmente o corpo e o olhar das três amigas; ao nível da voz, pela promoção de uma explicitação articulatória (o modo como pronunciam o nome umas das outras, como exageram o escândalo); ao nível do movimento, pelo atapetado e lento percorrer da cena. E se é verdade que em *Ir e Vir* o percurso não é tão inexorável como em *Quad*, e estas figuras chegam a encontrar-se, a versão apresentada é quase mais apreensível como conjunto de fotogramas individuais do que como fluxo. Mais uma vez, a sua dedicada composição e o contraste entre o negro profundo e a cor produzem uma profunda perturbação visual.

Não Eu é manifestamente diferente. Tem qualquer coisa de fantástico, de impossível, sublinhado aqui pelos efeitos sonoplásticos e pela desproporção entre boca autónoma, negro e jacto verbal. A Beckett, que gostava de Buster Keaton, e a Nuno Carinhas, que é capaz de achar piada a *Quem Tramou Roger Rabbit*, talvez não pareça absurdo eu ser acoçada não por uma boca, mas por uma dentadura, que abre e fecha, descontroladamente, em desenho animado.

“A história de Deus ou a nossa história?”

A um criador exposto ao teatro de inclinação brechtiana e suas posteriores detracções, não desagradou abordar a sùmula doutrinária a que Gil Vicente chamou *Breve Sumário da História de Deus* (1527-1529), o primeiro texto, aliás, que soube de cor. Suponho até que o facto de “uma teatralidade codificada, feita de gestos e múltiplos efeitos de som e cor, encontra[r]-se, neste auto, diluída ou compactada”,⁷ possa ter sido elemento de atracção. Rarefeito esse código, abrem-se duas grandes vias de comunicação: o singelo endereçar ao público – vem um mistério, afinal, renovar a ideia de que o actor em cena pode prescindir de psicologia! – e a reconstrução, ora assumida, ora subtil, de alguma iconografia cristã.

Breve Sumário da História de Deus consegue uma misteriosa proporção entre interior e exterior, densidade e leveza, que deve sobretudo à peça cenográfica principal. A estrutura de pinho que aloja as figuras, que emoldura e organiza a espera, não evita parecenças com camaratas de campos de concentração ou, imagem preferível para o seu criador, um albergue nocturno. Mas é na relação com a contraluz que reiteradamente se ergueram para mim, e de forma indelevel, imagens redentoras. O portão central, triangular, quando fechado, não alude a uma natividade primitiva, à Casa do Senhor enquanto estábulo? O que vemos serão criaturas presas do lado de fora, mas o espaço todavia contém-nas. Essa madeira por tratar, que deixa passar a luz, não deixa de me parecer uma (b)Arca de Noé, navio urgente para os últimos representantes da espécie; pensando não nas figuras, mas nos actores, que estão em cena desde a abertura de portas ao público separados só por um ecrã, esta arquitectura é uma forma de agasalho. A vida da forma na luz não instrui, dá a ver muitos semblantes de internato.

Parece-me que *Breve Sumário da História de Deus* é uma estação necessária no caminho dessa magia às claras, com as cartas à vista. Opera às vezes no limiar da pungência, com a figura da Morte exposta e caracterizada como corpo crístico, nudez feminina onde julguei ver o *Ecce Homo*, de Nuno Gonçalves; outras vezes, ao nível da galhardia popular, trazendo à cena as várias faces do Diabo, com máscaras de Lazarim. Misturando, como se vê, cartas de baralhos diversos, potências de diversas zonas da cultura, num gesto que afirma a validade ontológica seja da ideia do sacrifício, seja da pequena crença, Nuno Carinhas fez um espectáculo surpreendentemente tocante, prenunciando em parte o que viria a conseguir em *Exactamente Antunes*, que encenou com Cristina Carvalhal, em 2011.

“Tempo de ousar voltar à luz”

Ah, os dias felizes data de 1961, na sua versão inglesa, e acabará de ser traduzido para francês em 1963. O regresso à luz ocorre, portanto, com um recuo na cronologia beckettiana, e com o pôr-em-cena de uma corporeidade menos fragmentária do que em *Todos os que Falam*; o corpo de Winnie será porventura vizinho da imobilidade tragicómica de *Fim de Partida*, de 1957.

O pano de fundo é um dos signos decisivos em cena. Nuno Carinhas fala dessa cortina como de um exemplo de “arte falhada, pintura de domingo”, carácter que sem dúvida tem, é ostensivamente agradável. Mas talvez o mais relevante seja sublinhar a sua leitura como eixo do tempo. A iluminação variável no fundo da cena favorece o cinema dilatado de uma aguarela móvel. Artefacto encantatório e circadiano, a cortina demarca-se em absoluto do monte inerte em que Winnie está presa. Há uma progressão visual da jornada, que concorre para



revelar a bizarria da civilidade em Winnie, o desfasamento da sua consciência socializante.

É necessário, neste momento, referir a correspondência mantida entre Alan Schneider e Beckett em 1961, montada especialmente para o Manual de Leitura do espectáculo. Ela deixa patente o denodo com que o encenador americano (em vários momentos, prevendo as indagações de Ruth White, actriz que dirigia) procura situar, do ponto de vista tonal e comportamental, o que se pretende, designadamente em falas contendo citações literárias ou alusões devotas, como “luz bendita”. A insistência de Schneider é natural, tinha em mãos a estreia absoluta da peça em Nova Iorque, mas deixa também entrever uma prática de construção assente em motivações, atitudes, e na existência de um acordo entre acção global, arco da personagem e discurso. Das clarificações que Beckett faz, retiro o que julgo prioritário:

a) *Não me ocorre melhor adjectivo do que “moderado”. Será este o tom fundamental ao longo de toda a peça. [...]*

b) *Não há ironia. Tom neutro. Moderado.*

c) *[...] Assim mesmo, em tom impassível, um exemplo de normalidade vocal/anormalidade de discurso.*

d) *Sim, é um eco, mas sem ênfase.*⁸

Esta prescrição original não é porventura observável em opções tomadas mais tarde, na produção televisiva de *Happy Days* (1982), com direcção do próprio Beckett e interpretação de Billie Whitelaw. Esclareça-se que, quando estas cartas foram trocadas, Beckett não conhecera a actriz britânica, não caucionara ainda os seus contributos, e que este não é um espectáculo assombrado pela ideia de uma interpretação paradigmática. Por exemplo, não se apoiou numa caracterização, digamos, realista, ancorada em elementos idiomáticos/culturais (note-se que foi Billie quem conferiu a Winnie “a kind of a... cockney edge”).⁹ Pelo contrário, Nuno Carinhas afirma outra convicção – “Isto demonstra como um dramaturgo não psicologista consegue fazer com que um actor fique mecanicamente, essencialmente, ligado à personagem.”¹⁰ –, que faz supor a negligência da metáfora do real em favor da música.

Esta via configurou um acto de coragem, na medida em que o encenador não ignorava o momento político e económico do país, e a sede de identificação de uma larga maioria de portugueses que chegava ao fim das coisas, saco de compras vazio e nem sequer a possibilidade de um revólver. Favorecer a música foi afirmar o teatro como lugar de epifanias e experiências que tocam o real, mas não pretendem solucioná-lo. A experiência da música é, pois, rigorosa para a intérprete de Winnie, que lida com um rácio inusitado de pausas e acções para vocábulos, com um povoamento psicofísico encriptado; e para o espectador, porque firmemente anti-climática. Os tremores de terra que a sonoplastia agrega não diminuem esta inerente dificuldade. A estridência da campainha e o seu tempo de *reverb* retomam os metais ouvidos em *Todos os que Falam*, ferem a implacável moderação da música da fala.

Voltando a atenção para os actores, Nuno Carinhas confia à sua maturidade estes papéis, que se nutrem cumulativamente, mas também por contraste e não apenas em criações dirigidas por si. Um breve exercício especulativo faz-me pensar que possa ter aludido à mecânica de *A Voz Humana*, de Cocteau,¹¹ como utilíssimo contraponto para Emília Silvestre, ou de como a pausa aqui não pode corresponder a uma ânsia de preenchimento. E, porque não, a Duff, o homem de *Paisagem*, de Harold Pinter,¹² como utilíssimo contraponto para João Cardoso, ou manual para uma inversa experiência de alheamento. Francisco Luís Parreira refere a citação como “principal consolação de Winnie”.¹³ É talvez também um dos grandes prazeres de Nuno Carinhas, não apenas “para si mesmo”, mas para os demais; cita na relação com as imagens, como vimos antes, e cita ao escolher os actores, sabendo o que reactivará da sua memória de treino, e da nossa. Que os brinquedos trabalhem desta forma, desempoeirando sótãos, vãos de escada, e a arrumação celular de uma história partilhada do teatro, é precioso e invulgar.

- 1 Alexandra Moreira da Silva, na entrevista que conduziu com Nuno Carinhas, “Sem abrigo”. In *Breve Sumário da História de Deus – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ, 2009, p. 8.
- 2 *Ibidem*.
- 3 João Veloso, “O verbo (in)corrupto”. In *Breve Sumário da História de Deus – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ, 2009, p. 15.
- 4 “Sem abrigo”. In *Breve Sumário da História de Deus – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ, 2009, p. 8.
- 5 Transcrevo a interrogação integral: “Se, no teatro que escolhemos fazer e partilhar, lidamos com o espaço-tempo que nos é mais íntimo e pertinente – um espaço-tempo preferencialmente não falsificado, mesmo que insondável –, será defensável e legítimo que nos defrontemos publicamente com a cartilha maternal e fundadora, como quem tenta reencontrar (ou reconstruir) o paraíso (perdido) da infância, maior do que a realidade com a qual primordialmente nos confrontámos?” In *Breve Sumário da História de Deus – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ, 2009, p. 3.
- 6 Samuel Beckett, *All That Fall And Other Plays for Radio and Screen*, Londres, Faber & Faber, 2009.
- 7 José Augusto Cardoso Bernardes, “A História de Deus na Corte e no Livro das Obras”. In *Breve Sumário da História de Deus – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ, 2009, p. 16.
- 8 “Alan Schneider pergunta. Samuel Beckett responde”, trad. Rui Pires Cabral. In *Ah, os dias felizes – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ, 2013, pp. 63-67.
- 9 Esta explicação é dada em *Making Samuel Beckett’s Rockaby*, documentário de D.A. Pennebaker e Chris Hegedus, de 1982.
- 10 “O sentido da vida é só cantar”, conversa entre Manuel Portela, Rui Lage, Emília Silvestre e Nuno Carinhas, conduzida por Pedro Sobrado. In *Ah, os dias felizes – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ, 2013, p. 29.
- 11 *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, com encenação de Carlos Pimenta, estreou a 28 de Outubro de 2011, no São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa.
- 12 *Vozes Familiares*, díptico de Harold Pinter, onde se incluíam *Paisagem* e *Vozes de Família*, com encenação de João Cardoso, estreou a 12 de Novembro de 2011, no Teatro Helena Sá e Costa, no Porto.
- 13 Francisco Luís Parreira, “Suplementos para os dias felizes”. In *Ah, os dias felizes – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ, 2013, p. 41.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



“O riso de Beckett e as lágrimas de Beckett”

J.M. COETZEE*

Um.

Como há muito nos explicou Hugh Kenner no seu ensaio “O Centauro Cartesiano”, Samuel Beckett é um dualista filosófico.¹ Especificamente, Beckett escreve como se acreditasse que somos feitos de, de que somos, um corpo mais uma mente. Ainda mais especificamente, ele escreve como se acreditasse que a conexão entre mente e corpo é misteriosa, ou pelo menos inexplicável. Ao mesmo tempo, Beckett – quer dizer, a mente de Beckett – acha absurda a natureza dualística do eu. Esta postura cindida é a fonte de muita da sua comédia.

Segundo este critério modelar, Beckett acredita que a nossa constituição é dual, e que a nossa dual constituição é o *fons et origo* do nosso desconforto no mundo. Ele acredita também que nada podemos fazer para mudar a nossa constituição, menos ainda por intermédio da introspeção filosófica. Esta angústia torna-nos absurdos.

Mas o que é que é absurdo exatamente: o facto de sermos duas espécies diferentes de entidade, corpo e mente, interligadas; ou a crença de sermos duas espécies diferentes de entidade interligadas? O que é que suscita o riso de Beckett e as lágrimas de Beckett, às vezes difíceis de distinguir: a condição humana ou o dualismo filosófico como uma narrativa da condição humana?

Beckett, o satirista filosófico, ataca e destrói vezes sem conta esse conceito dualista. De cada vez, o conceito dualista ressurgue e confronta-o de novo. Porque é que lhe é tão difícil virar costas a essa contenda? Porque é que teima na sua postura cindida face ao eu cindido do dualismo? Porque não se refugia ele na mais apelativa das suas alternativas, o monismo filosófico?

Dois.

Suponho que a resposta à última pergunta, a razão pela qual Beckett não é um monista, seja a de que está plenamente convencido de ser um corpo mais uma mente. Presumo que, por muito que gostasse de encontrar consolo no monismo, a sua experiência diária diz-lhe que é um ser que pensa, de alguma forma preso a uma carcaça insensível que é obrigado a transportar e nela ser transportado; e que esta experiência não é apenas uma experiência diária e única, mas uma experiência experienciada a cada instante de vigília de cada dia. Por outras palavras, a implacável tonalidade da consciência é a consciência do ser não-físico.

Portanto, o monismo não oferece a Beckett a salvação porque o monismo não é verdadeiro. Beckett não consegue acreditar na narrativa do monismo e não consegue forçar-se a acreditar na narrativa do monismo. Ele não consegue forçar-se a acreditar na narrativa do monismo não porque não consiga mentir a si próprio mas porque, no momento em que a narrativa dualista é abandonada e a narrativa monista habitada em seu lugar, a narrativa monista torna-se o conteúdo de uma consciência dualista incorpórea.

* Excertos de “Eight ways of looking at Samuel Beckett”. In J.M. Coetzee – *Late Essays*: 2006-2017. Viking, Penguin Publishing Group, Penguin Random House, LLC, 2017. p. 202-217.

A forma alternativa e mais eficaz de responder à questão de Beckett não ser um monista é simplesmente olhar para a propaganda da teoria monista da mente. Deixo-vos com William James num tom convencido, expondo as vantagens de se ter uma alma que se sente em casa no mundo:

O grande erro da antiga psicologia racional [i.e., cartesiana] foi o de erigir a alma como um ser espiritual absoluto com certas faculdades próprias, pelas quais as várias atividades de recordação, imaginação, raciocínio, e vontade, etc., eram explicadas... Mas o mais rico conhecimento dos dias modernos entende que as nossas faculdades internas se adaptam antecipadamente às particularidades do mundo em que vivemos, ou seja, adaptam-se de forma a assegurar a nossa segurança e prosperidade no seu seio.²

Três.

Muitas pessoas têm vivenciado a provação de Beckett, a qual pode ser sumariamente expressa como a provação do desamparo existencial, e sentiram-na como uma provação trágica ou uma provação absurda ou uma provação trágica e absurda ao mesmo tempo. Na segunda metade do século XIX, houve muitas pessoas que, salvo o devido respeito a William James, suspeitaram ou que a alta civilização do Ocidente tinha dado uma guinada evolutiva que a direcionava para um beco sem saída, ou que o futuro pertenceria não ao “moderno” tipo de ser humano alienado, pensativo e hiperconsciente, mas ao tipo irrefletido e ativo, ou aos dois. O pessimismo cultural deste teor estava ainda muito vivo enquanto Beckett se estava a formar. O fascismo, cujo apogeu ele estava destinado a viver e sofrer na pele, glorificava o tipo instintivo, irrefletido e ativo e espezinhava os tipos débeis e pensativos como ele.

O que tinha surgido para agregar as mentes de Zola e Hardy e Huysmans, e pessoas como eles, fora a teoria da evolução biológica, a qual, pelo final do século, tinha sido acolhida e absorvida pela maioria das pessoas que gostavam de se pensar como modernas. Havia um *continuum* de formas vivas que conectava bactérias, num dos extremos, ao *Homo sapiens*, no outro. Mas havia também filós que acabavam, que se extinguíam, porque se sobreadaptavam. Seria possível que o formidável cérebro do *Homo sapiens*, desenvolvido para suportar o peso de tanta consciência, fosse uma sobreadaptação, que a humanidade estivesse condenada a ter o mesmo destino dos dinossauros, ou, quando não a humanidade no seu todo, pelo menos o macho ocidental burguês hiperpensativo?

Quatro.

O que falta na narrativa da vida de Beckett? Muitas coisas, das quais a maior é a baleia.

“Capitão Ahab, eu também ouvi falar de Moby Dick”, diz Starbuck, o imediato do Pequod. “Não foi Moby Dick que lhe arrancou a perna?”

“Sim, Starbuck”, diz o Capitão Ahab, “foi Moby Dick que me desarvorou”. Por isso, “hei-de caçar [...] essa baleia branca [...] por todas as paragens do Globo, até que ela espirre sangue negro e fique a boiar com as nadadeiras para o ar”.

Mas Starbuck questiona-o: “Embarquei para caçar baleias e não para saciar a vingança do meu comandante. – Vingança sobre um bruto mudo [...] que o feriu

simplesmente guiado pelo instinto mais cego! Sentir ódio contra um irracional parece até uma blasfêmia, Capitão Ahab.”

Ahab não vacila. “Todas as coisas visíveis [...] não passam de máscaras de papelão”, diz, expondo uma narrativa filosófica da sua vendeta contra a baleia branca. “Mas em cada acontecimento, no ato vivo, por detrás do facto inconteste, há qualquer coisa de desconhecido e que raciocina e se revela por detrás da máscara. Como pode libertar-se o prisioneiro sem trespassar as paredes? Para mim, a baleia branca é a parede que me cerca.”³

Serão as nossas vidas governadas por uma inteligência, maligna ou benigna; ou, pelo contrário, tudo aquilo por que passamos são apenas coisas que nos acontecem? Faremos nós parte de uma experiência em tão grande escala que não conseguimos sequer divisar as suas linhas gerais, ou, pelo contrário, não há de todo um programa do qual fazemos parte? Esta é a pergunta que penso estar no centro de *Moby Dick* enquanto drama filosófico, e não é diferente da questão central da obra de Beckett.

Melville formula a pergunta não de uma forma abstrata mas em imagens, em representações. Não pode fazê-lo de outro modo, uma vez que a pergunta se lhe apresenta como uma imagem singular, a imagem em branco, a não-imagem. A brancura, diz Ismael, o narrador, num capítulo intitulado “A Brancura da Baleia”, é “o agente que torna mais intenso o horror das coisas que atemorizam o homem”; a mente de Melville gera a imagem de uma paisagem de neve completamente branca, um “vazio mudo, cheio de sentido”.⁴

A pergunta oferece-se em imagens. Através de imagens, mesmo de imagens em branco, joram torrentes de sentido (é essa a natureza das imagens). Uma imagem: a parede branca da cela em que nos vemos presos, que é também a parede branca formada pela enorme testa da baleia. Se o arpão é lançado, se o arpão trespassa a parede, trespassa o interior de quê?

Uma outra imagem: a baleia, imensa na sua fúria, imensa na sua agonia-de-morte. No mundo de 1859, a baleia branca é a última criatura na terra (na terra de Deus?, talvez, talvez não) que o homem, mesmo o homem armado para o combate, se abalança a confrontar com medo no coração. Uma baleia é uma baleia. Uma baleia não é uma ideia. Uma baleia branca não é uma parede branca. Se uma baleia é arpoada, não sangra? Sangra deveras, e em catadupa, como se lê no capítulo 61. É impossível escapar ao seu sangue. O seu sangue borbulha e fervilha num longo rasto atrás de si, até os raios de sol, refletidos de si, enrubescerem os rostos dos seus assassinos. Transforma o mar num oceano carmesim; põe “o seu corante nos mares vastos.”⁵

Nas suas celas brancas, os seres de Beckett, as suas inteligências, as suas criaturas, seja qual for o nome que se lhes dê, esperam e velam e observam e anotam.

Tudo branco na brancura da rotunda [...] Diâmetro um metro, um metro do chão ao topo [...] Deitados no chão dois corpos brancos [...] Brancas também a abóbada e a parede circular [...] tudo branco na brancura...⁶

Tudo conhecido tudo branco corpo nu branco um metro pernas juntas como cosidas. Luz calor chão branco um metro quadrado nunca visto. Paredes brancas um metro por dois teto branco...⁷

Porque é que estas criaturas não agarram no seu arpão e o arremessam, trespassando a parede branca? Resposta: porque são impotentes, inválidas, estropiadas, acamadas. Porque são cérebros encarcerados em frascos sem braços nem pernas. Porque são vermes. Porque não dispõem de arpões, quando muito de lápis. Porque é que são aleijados ou inválidos ou vermes ou cérebros incorpóreos armados quando muito de lápis? Porque eles e a inteligência subjacente a eles creem que a única ferramenta capaz de trespassar a parede branca é a ferramenta do puro pensamento. Apesar do testemunho dos seus olhos de que a ferramenta do puro pensamento soçobra uma e outra e outra vez. É preciso continuar. Não consigo continuar. Continua. Tenta de novo. Falha de novo.

Para Melville, o perneta que se confia à pulsão-do-arpão, embora o arpão também lhe falte (ao arpão está atada a corda que o arrasta para a morte), é uma figura de trágica loucura e (talvez) de trágica grandeza, à *la* Macbeth. Para Beckett, o escriba perneta que acredita no puro pensamento é uma figura de comédia, ou pelo menos daquele tipo de comédia intelectual solipsista, angustiada e rangente, com inerentes insinuações de perdição, que Beckett fez suas, e que até se tornaram um pouco num seu ato reflexo até ao tardio despertar por que passou nos anos 1980.

Mas e se Beckett tivesse tido a coragem imaginativa de idealizar a baleia, a grande, plana, branca e inexpressiva frente (frente, do latim *frons*, testa) pressionada de encontro à frágil embarcação em que nos aventuramos no abismo; e por detrás daquela frente, o enorme e maquinador cérebro animal, o cérebro que vem de um outro universo de discurso, concebendo pensamentos de acordo com a sua própria natureza, mais que malignos, mais que benignos, pensamentos inconcebíveis, incomensuráveis ao pensamento humano?

Cinco.

Tenta outra vez.

Um ser, uma criatura, uma consciência desperta (chamemos-lhe isso) para uma situação que é inelutável e inexplicável. Ele (ela?, isto?) dá o melhor dele (dela?, seu?) para entender esta situação (chamemos-lhe isso) mas nunca é bem-sucedido. De facto, a própria noção de compreender uma situação torna-se mais e mais opaca. Ele/ela/isto parece ser uma parte de algo deliberado, mas o que é esse algo, qual a parte dele/dela/sua nele, o que é que qualifica esse algo de deliberado?

Demos um salto. Deixemos para uma outra altura a reflexão sobre em que consiste este salto.

Um ser, uma criatura, uma dessas criaturas a que nós, seja lá quem formos, chamamos um macaco (qual o nome que ele/ela/isto se dá a si mesmo/mesma/mesmo não sabemos; não temos sequer a certeza de que ele/ela/isto tenha o conceito de um nome; chamemos a ele/ela/isto “Isto” a partir de agora; podemos mesmo precisar de questionar o conceito de ter um conceito antes de termos terminado) – Isto dá por si num espaço branco, numa situação. Isto parece fazer parte de algo deliberado; mas o quê?

À frente dos seus olhos estão três tubos de plástico preto de um metro de comprimento e 19 milímetros de diâmetro. Debaixo de cada um dos tubos está uma pequena caixa de madeira com uma tampa aberta e uma porta que está fechada mas que se pode abrir.

Uma noz é largada (fazemos uma pausa para reparar neste “é largada”, que parece não ter um sujeito, nenhum agente – como é isso possível? –, antes de continuarmos) no terceiro tubo (um-dois-três: podemos assumir o conceito de contagem, podemos assumir direita e esquerda?). Se o ser, a criatura, o macaco, Isto, quiser a noz (como sempre, nestas histórias de situações bizarras para as quais despertamos, tudo se resume a algo comestível), Isto tem de abrir a caixa correta, sendo que a caixa correta é definida como a caixa que contém a noz.

Uma noz é largada no terceiro tubo. Isto escolhe uma caixa para abrir. Isto abre a terceira caixa e, surpresa das surpresas, lá está a noz. Avidamente, Isto come a noz (que outra coisa se pode fazer com isso, e além do mais, Isto está faminto).

De novo, uma noz é lançada no terceiro tubo. De novo, Isto abre a terceira caixa. De novo, a caixa contém uma noz.

Uma noz é largada no segundo tubo. Será que Isto, embalado pelo hábito, pensa que a terceira caixa é sempre a caixa afortunada, a caixa cheia? Não: Isto abre a segunda caixa, a caixa diretamente por baixo do segundo tubo. Há uma noz dentro dela.

A noz é largada no primeiro tubo. Isto abre a primeira caixa. A noz está lá dentro.

Portanto, o tubo um conduz à caixa um, o tubo dois à caixa dois, o tubo três à caixa três. Está tudo bem até agora. Esta pode ser uma maneira absurdamente complicada de alimentar um ser, um apetite, um sujeito, mas tal parece ser a maneira como as coisas funcionam no presente universo, o universo branco no qual Isto se encontra. Se se quiser uma noz, é preciso estar-se atento e ver em que tubo ela é largada, e depois abrir a caixa em baixo.

Mas, ah!, o universo não é tão simples afinal. O universo não é o que pode parecer ser. De facto – e este é o ponto-chave, a lição filosófica –, o universo não é nunca como parece ser.

Um ecrã é introduzido: Isto consegue ainda ver as extremidades superiores dos tubos, e as extremidades inferiores, mas não as partes intermédias. Os tubos são baralhados durante algum tempo. A baralhação termina, e tudo fica como estava antes, ou pelo menos parece ficar como estava antes.

Uma noz é largada no terceiro tubo. Isto, a criatura, abre a terceira caixa. A terceira caixa está vazia.

De novo, uma noz é largada no terceiro tubo. De novo, Isto abre a terceira caixa. De novo, está vazia.

No íntimo de Isto, na sua mente, na sua inteligência ou talvez somente no seu cérebro, algo é posto em marcha e que precisaria de muitas páginas, muitos volumes para deslindar, algo que pode envolver fome ou desespero ou aborrecimento ou tudo isso, para já não falar de faculdades dedutivas e indutivas. Em vez dessas páginas e volumes, digamos apenas que há um hiato.

Isto, a criatura, abre a segunda caixa. Contém uma noz. Não faz sentido que lá esteja, mas ela lá está: uma noz, uma noz verdadeira. Isto come a noz. As coisas melhoram.

Uma noz é largada no terceiro tubo. Isto abre a terceira caixa. Está vazia. Isto abre a segunda caixa. Contém uma noz. Aha!

Uma noz é largada no terceiro tubo. Isto abre a segunda caixa. Contém uma noz. Isto come a noz.

Portanto: o universo não está como estava antes. O universo mudou. Não tubo três e caixa três, mas tubo três e caixa dois.

(Acham que isto não é vida, alguém diz? Acham que isto é apenas alguma experiência envolvendo o pensamento? Há criaturas para quem isto não só é a vida mas *toda* a vida. Este espaço branco é aquilo em que nasceram. É aquilo em que os seus pais nasceram. É aquilo em que os seus avós nasceram. É tudo aquilo que conhecem. Este é o nicho no universo no qual se desenvolveram para poderem encaixar. Em alguns casos, este é o nicho em relação ao qual foram geneticamente modificados para encaixar. São *animais de laboratório*, diz esse alguém, com isso querendo dizer animais que não conhecem qualquer vida fora do laboratório branco, animais incapazes de viverem fora do laboratório, animais para quem o laboratório, que para nós se pode parecer com um inferno branco, é o único mundo que conhecem. Fim de interjeição. Continuemos.)

De novo, ocorre um episódio de algo a ser baralhado atrás do ecrã, a que Isto não é permitido assistir.

Uma noz é largada no terceiro tubo. Isto, a criatura, abre a segunda caixa. Está vazia. Isto abre a terceira caixa. Está vazia. Isto abre a primeira caixa. Contém uma noz. Isto come a noz.

Portanto: já não três e três, já não três e dois, mas três e um.

De novo, algo a ser baralhado.

Uma noz é largada no terceiro tubo. A criatura abre a primeira caixa. Está vazia.

Portanto: após cada baralhação, tudo muda. Essa parece ser a regra. Três e três, depois baralhar, depois três e dois, depois baralhar, depois três e um, depois baralhar, depois três e – o quê?

Isto, a criatura, faz o seu melhor para compreender como o universo funciona, o universo das nozes e como deitar a mão (a pata) nele. É isso que está a acontecer, à frente dos nossos olhos.

Mas é mesmo isso que está a acontecer?

Seis.

Algo se abre e depois quase imediatamente se fecha de novo. Nessa fração de segundo, uma revelação tem lugar. Está a tentar compreender-se (a linguagem range com o esforço) como o universo funciona, o que são as leis.

Alguém está a largar nozes para dentro de tubos, e a fazê-lo não de forma ociosa (não como um deus aborrecido) mas com um fim em mente: compreender como a minha mente funciona, e mais especificamente compreender os limites da minha mente. Saberei eu relacionar um com um, dois com dois, três com três? Se sei, saberei eu relacionar três com dois, dois com um, um com três? Se sei, quanto tempo mais até eu aprender em vez disso a relacionar três com dois, dois com dois, um com dois? E quanto tempo depois disso até a moeda cair e eu relacionar cada episódio de baralhação invisível dos tubos com uma revolução nas leis que regem o funcionamento do universo?

Este não é um universo desprovido de sentido, isto é, não é um universo sem regras. Mas conseguir compreender as regras do universo não conta para nada, no fim de contas. O universo está interessado não no que se consegue compreender mas em que ponto se deixa de compreender. Três com três e dois com dois e um com dois, por exemplo: seremos capazes de compreender isso?

Chamemos-lhe Deus ou Godot, o pequeno Deus. Quanto é este Deus capaz, com as suas nozes e tubos e caixas, de descobrir sobre mim, e quanto, se alguma coisa, restará que ele não consiga saber? A resposta à primeira pergunta pode não ser identificável, embora pareça depender de quão incansável o seu interesse em mim possa ser, de ele poder não ter coisas melhores a fazer com o seu tempo. A resposta à segunda pergunta é mais clara: ele não conseguirá nunca saber o que é ser eu.

Deus acha que eu passo o meu tempo à espera que ele chegue com o seu aparelho para testar os meus limites. Num certo sentido, tem razão: estou numa gaiola na qual, tanto quanto sei, nasci. Não posso sair, nada mais há a fazer a não ser esperar. Mas não estou verdadeiramente à espera de Deus. Estou antes a ocupar o meu tempo enquanto espero por ele. O que Deus não compreende é este “não verdadeiramente” com que espero por ele, este “não verdadeiramente” que parece meramente adverbial, como “pacientemente” ou “ociosamente” – estou pacientemente à espera de Deus, estou ociosamente à espera de Deus –, não uma parte fundamental da frase, não o sujeito ou o predicado, apenas algo que casualmente se prendeu à frase, como uma penugem.

Deus acredita que eu sou um corpo e uma mente, miraculosamente combinados. Com o meu corpo eu como a noz. Alguma coisa acontece, e a noz, seja a ideia de noz ou o facto da noz no estômago, desencadeia um pensamento: *Noz bom. Mais noz. Compreender um-dois-três, arranjar mais noz.* Deus diverte-se a pensar que é isso que acontece, a pensar que o milagre (quer dizer, o truque) da conjunção lhe permite usar uma noz para pôr a mente a funcionar. Deus considera, ao de leve, que a combinação de um corpo com uma mente foi uma das suas mais inspiradas ideias, das mais inspiradas e divertidas. Mas Deus é o único a achar isso divertido. A criatura, Isto, Eu, o animal de laboratório, não acha isso divertido, exceto numa sinistra maneira beckettiana, porque a criatura, Isto, Eu, não sabe que é um corpo e uma mente conjugados. *Penso, logo existo*: isso não é o que Isto pensa. Pelo contrário, pensa, *existo! existo! existo!* Continua.

- 1 Publicado pela primeira vez em 1959, este ensaio faz parte de *Samuel Beckett: A Critical Study*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- 2 William James, *Psychology (Briefer Course)*, 1892. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. p. 11.
- 3 Herman Melville, *Moby Dick*, capítulo 36. Relógio D'Água, 2005.
- 4 Herman Melville, *Moby Dick*, capítulo 42. Relógio D'Água, 2005.
- 5 Citação de *Macbeth*, de William Shakespeare. Húmus/TNSJ, 2017. Trad. Daniel Jonas.
- 6 In “Imagination Dead Imagine”, *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. New York: Grove Press, 2006. vol. 4, p. 361.
- 7 In “Ping”, *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. vol. 4, p. 371.

Trad. Fátima Castro Silva.

Nuno Carinhas

Encenação, cenografia, figurinos, conceito e dramaturgia

Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É diretor artístico do TNSJ desde março de 2009. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas e companhias como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble – Sociedade de Actores, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves, Jorge Listopad, João Reis e Nuno M Cardoso, os coreógrafos Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, e o realizador Joaquim Leitão, entre outros. Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se os seguintes: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996); *A Ilusão Cômica*, de Corneille (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005); *Todos os que Falam*, quatro dramáticos de Samuel Beckett (2006); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros, coencenado por Cristina Carvalhal (2011); *Alma*, de Gil Vicente (2012); *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com dramaturgia de Luísa Costa Gomes (2012); *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, coencenado por Fernando Mora Ramos (2015); *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, coencenado por Nuno M Cardoso (2016); *Fã*, um musical dos Clã; *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare. A convite da Casa da Música, encenou *Quartett*, ópera de Luca Francesconi, adaptação do texto de Heiner Müller (2013), e *A Viagem de Inverno*, reinterpretação de Hans Zender do ciclo de canções de Schubert (2016).

Encenou ainda textos de autores como Federico García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Wallace Shawn, Jean Cocteau, Luigi Pirandello, António José da Silva, Luísa Costa Gomes, entre outros.

Pedro Sobrado

Conceito e dramaturgia

Porto, 1976. É licenciado em Ciências da Comunicação e mestre em Estudos de Teatro. Entre 2006 e 2017, trabalhou no departamento de Edições do TNSJ, assegurando a coordenação editorial de livros, manuais de leitura e outras publicações, e comissariando ou organizando colóquios, conferências e seminários. É, desde fevereiro de 2018, presidente do Conselho de Administração da instituição. Na última década, enquanto dramaturgista, colaborou em diversas ocasiões com Nuno Carinhas, tendo, nessa mesma condição, trabalhado com Ricardo Pais. É professor de literatura dramática na licenciatura em Artes Dramáticas – Formação de Atores da Universidade Lusófona do Porto. Como autor, formador e conferencista, tem ainda colaborado com estruturas como o São Luiz Teatro Municipal, as Comédias do Minho e o Balletteatro Escola Profissional, e o projeto de poesia e crítica *Jogos Florais*. Tem escrito sobre autores como Gil Vicente, Almada Negreiros, Bertolt Brecht, Karl Kraus, Walter Benjamin, Robert Walser, Flannery O'Connor, bem como sobre as relações entre Bíblia e literatura.

Francisco Luís Parreira

Tradução

Nascido em 1965. Doutorado em Ciências da Comunicação, na especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias. Licenciado em Filosofia. Enquanto docente universitário, as suas áreas de ensino, comunicação e publicação académica foram a teoria da cultura, as artes

performativas, a estética e a teoria política. Como autor e dramaturgo, tem colaborado com diversas companhias e instituições artísticas nacionais. Publicou poesia e teatro. Tem atividade como guionista, artista plástico e crítico literário. Traduziu, para a cena ou para edição, entre outros, Beckett, Yeats, Bernhard e Pinter. É autor da edição crítica em língua portuguesa do poema babilónico de Gilgameš.

Nuno Meira

Desenho de luz

Lisboa, 1967. Bacharel em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações, frequentou os cursos de Engenharia de Eletrónica Industrial, na Universidade do Minho, e de Luz e Som, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com destaque para Ana Luísa Guimarães, António Lago, Beatriz Batarda, Carlota Lagido, Cristina Carvalho, Diogo Infante, Fernanda Lapa, Fernando Mora Ramos, Gonçalo Amorim, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Manuel Sardinha, Marco Martins, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Paulo Ribeiro, Ricardo Pais e Tiago Guedes. Cofundador do Teatro Só e do Cão Danado e Companhia, é colaborador regular da ASSÉDIO (desde 1998), da Companhia Paulo Ribeiro (desde 2001) e do Arena Ensemble (desde 2007). Colabora desde 2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo, *Turismo Infinito*, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *al mada nada*, a partir de Almada Negreiros (2014), encenações de Ricardo Pais, e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, e *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), encenações de Nuno Carinhas (esta última com Fernando Mora Ramos). Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

Francisco Leal

Desenho de som

Lisboa, 1965. Estudou música clássica na Academia de Amadores de Música, jazz na escola do Hot Clube de Portugal, e Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia no IFICT. Trabalhou no Angel Studio, com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. É responsável pelo departamento de Som do TNSJ. Ao longo de 30 anos, tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em espetáculos de teatro, dança e música, em desfiles de moda e exposições. Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, encontramos os encenadores Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Luis Miguel Cintra, Fernando Mora Ramos, João Cardoso, Rogério de Carvalho, Carlos Pimenta, Carlos J. Pessoa, José Wallenstein, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Mário Laginha, Rui Massena, Bernardo Sassetti, Pedro Burmester, Egberto Gismonti, Miguel Amaral e ainda o estilista Nuno Baltazar. Tem colaborado na gravação de diversos CD de música e poesia, e na gravação e pós-produção de som para as edições em vídeo de espetáculos de teatro e de música do TNSJ, bem como de diversos documentários. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela sua “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”.

Fernando Costa

Realização de vídeo

Vila Nova de Gaia, 1979. Estudou marketing, publicidade e audiovisuais. Em 2000, ingressa no TNSJ como técnico de maquinaria, tendo, em 2002, passado a ser responsável pelo respetivo departamento de vídeo. Tem feito o registo videográfico de todos os espetáculos

do TNSJ e colaborado nas filmagens da maioria dos DVD editados. Fez a adaptação do *video mapping* nacional e internacional de *Sombras*, enc. Ricardo Pais, e este ano, em colaboração com Filipe Pinheiro e Alexandre Vieira, o *video mapping* de *Em fio breve o coração*, espetáculo de celebração do Dia Mundial da Música, com direção musical de Miguel Amaral e direção cénica de Nuno Carinhas. É responsável pela operação vídeo dos espetáculos que o integram em cena, como, por exemplo, *Castro e um Hamlet a mais*, ambos encenados por Ricardo Pais. Concebeu vídeos de cena para os seguintes espetáculos: *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, enc. João Lourenço, *A Morte do Palhaço*, enc. João Brites, *O Café*, enc. Nuno M Cardoso, e *Espectros*, enc. João Mota.

Alberto Magassela

Cream, Silvestre

Maputo, Moçambique, 1966. Formou-se em Ciências Pedagógicas pelo Instituto Médio Pedagógico de Maputo, em 1989. Formou-se como ator na Companhia de Teatro M’Beu (Moçambique, 1990). Licenciou-se em Engenharia Informática em 2012 pela Universidade Lusófona do Porto. Na mesma instituição, e sob a orientação do Prof. Dr. David Ribeiro Lamas, prestou provas de Mestrado em Engenharia de Software e Sistemas de Informação, com a apresentação de uma tese intitulada “Tecnologias de Informação e Comunicação para o Desenvolvimento”. Lecionou as cadeiras de Matemática e Física (Moçambique, 1990-1994). Iniciou a sua carreira como ator na Companhia de Teatro Mutumbela Gogo em *Os Meninos de Ninguém* (1991), encenado por Henning Mankell e Manuela Soeiro. Radicado em Portugal desde 1995, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, Natália Luiza, Miguel Seabra, Rogério de Carvalho, Fernando Mora Ramos, Nuno Cardoso, João Grosso, José Wallenstein, Paulo Castro, Carlos Pimenta, José Caldas,

Ulysses Cruz, entre outros. Assinou encenações a partir de textos de Mia Couto, Luigi Pirandello, Anton Tchekhov, Javier Tomeo, Luís Bernardo Honwana, entre outros. Conta ainda com diversos trabalhos em cinema e televisão.

João Cardoso

Krapp

Porto, 1956. Iniciou a sua carreira no Teatro Universitário do Porto. Em 1981, integrou o elenco do Teatro Experimental do Porto, onde se profissionalizou. Fundador de Os Comediantes, participou em todos os seus espetáculos. É também fundador, diretor artístico, encenador e ator da ASSÉDIO, companhia onde encenou textos de Gerardjan Rijnders, Luigi Lunari, Harold Pinter, Caryl Churchill, Martin Crimp, Mark O’Rowe, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, Dea Loher, Howard Barker, Marie Jones, Ana Luísa Amaral, Francisco Luís Parreira, entre outros. Refiram-se alguns dos espetáculos mais recentes por si encenados: *Turandot*, de Carlo Gozzi, estreado e coproduzido pelo TNSJ (2015); *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015); *Sarna*, de Mark O’Rowe; *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016); e *A Promessa*, de Bernardo Santareno, estreado e produzido pelo TNSJ (2017). Como ator, integrou o elenco de espetáculos dirigidos por Nuno Carinhas, Moncho Rodriguez, Silviu Purcarete, Jorge Silva Melo, Fernando Mora Ramos, João Pedro Vaz, Ricardo Pais, entre outros. Destaque-se, a título de exemplo, a participação em produções do TNSJ: *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005), *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus (2016), encenação de Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso; e *Lulu*, de Frank Wedekind (2018), encenação de Nuno M Cardoso. Como ator, participou também em filmes dos realizadores Paulo Rocha, Fernando Lopes e Solveig Nordlund.

João Delgado Lourenço

Benito

Mestre em Engenharia Civil pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUP, 2009) e licenciado em Interpretação pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE, 2016). O seu percurso como ator começou em 2012 no Teatro Universitário do Porto. Profissionalmente, destaca o espetáculo *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, encenado por Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (TNSJ, 2016). Trabalhou também com Ricardo Alves, Rui Madeira (Companhia de Teatro de Braga), André Braga e Cláudia Figueiredo (Circolando), António Júlio, Cláudio da Silva e Fernando Moreira. Participou no festival Small Season, na Bulgária, organizado pelo Sfumato Theatre Laboratory e integrado no programa da União dos Teatros da Europa (2017). Foi assistente de encenação de Nuno Cardoso em *Game Show* (2018), espetáculo dos alunos finalistas da ESMAE.

Paulo Freixinho

Gorman, Brás

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora com regularidade com a companhia ASSÉDIO: dos espetáculos mais recentes desta companhia destacam-se *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações de João Cardoso. No TNSJ, tem trabalhado regularmente com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, integrando ainda o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Giorgio Barberio

Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaquem-se, a título de exemplo, *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, no qual interpretou o soldado Kragler (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016).

Sara Barros Leitão

Fé

Porto, 1990. Formou-se em Interpretação pela Academia Contemporânea do Espetáculo. Trabalha regularmente em televisão e cinema. Destacam-se as longas-metragens *Aristides de Sousa Mendes: O Cônsul de Bordéus*, de João Correa e Francisco Manso, e *Pecado Fatal*, filme de Luís Diogo pelo qual foi nomeada para Melhor Atriz Principal pela Academia Portuguesa de Cinema e Globos de Ouro (2015). Em teatro, estreia-se no Teatro do Bolhão com *Romeu e Julieta* (2010), encenação de Eduardo Alonso. Desde então, trabalhou com Natália Luiza, João Reis, Miguel Seabra, Joana Craveiro, Gonçalo Amorim, entre outros. No TNSJ, integrou o elenco de *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), enc. Nuno Carinhas. Assumiu a assistência de encenação de *Otelo*, de William Shakespeare (2018), também encenado por Nuno Carinhas. Presentemente, trabalha como atriz, criadora e encenadora, destacando-se as criações *Trilogia das Barcas* (2018), a partir de Gil Vicente, coproduzido pelo CCB e Toy Ensemble, e *Teoria das Três Idades* (2018), coproduzido pelo Teatro Experimental do Porto e Teatro Municipal do Porto.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

<i>Direção Artística</i>	Adélio Pêra	<i>Manutenção</i>
Nuno Carinhas	Carlos Barbosa	Celso Costa
<i>Conselho de Administração</i>	Joaquim Marques	Abílio Barbosa
Pedro Sobrado (Presidente)	Joel Santos	Manuel Vieira
Susana Marques	Jorge Silva	Paulo Rodrigues
Sandra Martins	Lídio Pontes	Nuno Ferreira
	Paulo Ferreira	Ernesto Lopes
<i>Assessor de Direção Artística</i>	<i>Vídeo</i>	<i>Limpeza</i>
Nuno M Cardoso	Fernando Costa	Beliza Batista
<i>Assistente da Administração</i>		Delfina Cerqueira
Paula Almeida	<i>Direção de Comunicação,</i>	
<i>Motoristas</i>	<i>Relações Externas</i>	<i>Direção de Contabilidade</i>
António Ferreira	<i>e Mediação Cultural</i>	<i>e Controlo de Gestão</i>
Carlos Sousa	Pedro Sobrado	Domingos Costa
	<i>Comunicação e Promoção</i>	Carlos Magalhães
<i>Direção de Produção</i>	Patrícia Carneiro Oliveira	Fernando Neves
Maria João Teixeira	Carla Medina	Goretti Sampaio
Alexandra Novo	Joana Guimarães	<i>Sistemas de Informação</i>
Eunice Basto	<i>Edições</i>	André Pinto
Maria do Céu Soares	João Luís Pereira	Paulo Veiga
Mónica Rocha	Ana Almeida	Susana de Brito
Teresa Batista	Fátima Castro Silva	
<i>Cenografia</i>	<i>Centro de Documentação</i>	<i>Direção de Recursos Humanos</i>
Teresa Grácio	Paula Braga	Sandra Martins
<i>Guarda-roupa e Adereços</i>	<i>Legendagem</i>	Helena Carvalho
Elisabete Leão	Cristina Carvalho	
Nazaré Fernandes	<i>Fotografia</i>	
Virgínia Pereira	João Tuna	
Isabel Pereira	Susana Neves	
Guilherme Monteiro	<i>Centro Educativo</i>	
Dora Pereira	Luísa Corte-Real	
	<i>Relações Públicas</i>	
<i>Direção de Palco</i>	Rosalina Babo	
Emanuel Pina	Ana Dias	
Diná Gonçalves	<i>Frente de Casa</i>	
<i>Cena</i>	Fernando Camecelha	
Pedro Guimarães	<i>Bilheteiras e Atendimento</i>	
Cátia Esteves	<i>Público</i>	
Ana Fernandes	Sónia Silva (TNSJ)	
<i>Som</i>	Patrícia Oliveira (TeCA)	
Francisco Leal	Manuela Albuquerque	
António Bica	Sérgio Silva	
Joel Azevedo	Telmo Martins	
João Oliveira	Patrícia Teixeira	
<i>Luz</i>	Paulo Nogueira	
Filipe Pinheiro	<i>Bar</i>	
Adão Gonçalves	Júlia Batista	
Alexandre Vieira		
José Rodrigues	<i>Direção de Edifícios</i>	
Nuno Gonçalves	<i>e Manutenção</i>	
Rui M. Simão	Carlos Miguel Chaves	
<i>Maquinaria</i>	Liliana Oliveira	
Filipe Silva	<i>Cedência de Espaços</i>	
António Quaresma	Luísa Archer	

produção executiva

Alexandra Novo

Eunice Basto

direção de palco

Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco

Filipe Silva

direção de cena

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

luz

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

maquinária

Filipe Silva (coordenação)

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

som

João Oliveira

vídeo

Fernando Costa

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

assistência

Teresa Batista

mestra-costureira

Nazaré Fernandes

costureira

Virgínia Pereira

aderecista de guarda-roupa

Isabel Pereira

aderecistas

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

maquilhagem e cabelos

Marla Santos

língua gestual portuguesa

Cláudia Braga/Laredo Associação Cultural

audiodescrição

AR Produções

operação de legendagem

Constança Carvalho Homem

apoios



apoios à divulgação



agradecimentos

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Hotel Quality Inn

Hotel MOOV

Escola Secundária de Almeida

Garrett, Vila Nova de Gaia

Liceu Alexandre Herculano

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação

Fátima Castro Silva

documentação

Paula Braga

modelo gráfico

Joana Monteiro

capa e paginação

Dobra

fotografia

João Tuna

impressão

José Antunes Inácio, Lda.

Não é permitido filmar, gravar
ou fotografar durante o espetáculo.
O uso de telemóveis ou relógios
com sinal sonoro é incómodo,
tanto para os intérpretes como
para os espectadores.

Passa da meia-noite. Nunca nada foi tão silencioso. Como se a terra fosse desabitada. *(Pausa.)* Termino aqui esta gravação. Caixa – *(Pausa)* – três, bobine – *(Pausa)* – cinco. *(Pausa.)* Talvez os meus anos melhores já tenham passado. Quando ainda havia uma hipótese de felicidade. Mas não os queria de volta. Não com o fogo que agora tenho em mim.

SAMUEL BECKETT
A Última Gravação de Krapp

