

## MONÓLOGO A DIVERSAS VOZES: “A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP” DE SAMUEL BECKETT

Gabriela Cardoso Herrera

Samuel Beckett (1906-1989), escritor irlandês radicado em Paris, é considerado um dos mais importantes dramaturgos do século XX. Vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1969, Beckett escreveu não apenas peças teatrais, radiofônicas e televisivas, mas também textos de ficção, ensaios e poesia. Porém, foram suas peças teatrais, marcadas pelo tema da dissolução do sujeito cartesiano, que o consagraram.

Houve várias tentativas de conceitualizar e classificar os textos produzidos por Beckett. Críticos e pesquisadores constantemente tentam encontrar rótulos para definir sua estética. No entanto, o uso de termos como teatro experimental, pós-modernismo, *avant-garde* ou minimalismo serve apenas para limitar a sua produção teatral, uma vez que Beckett quebrou todos os paradigmas em sua arte experimental.

Hans-Thies Lehmann, em seu influente estudo *Postdramatic Theatre* (2006), no qual problematiza e oferece continuidade aos estudos realizados por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*, que foi editado na Alemanha em 1965, traça um panorama do estado da arte teatral a partir da década de 70. Lehmann se apropria do vocábulo *pós-dramático*, anteriormente cunhado por Richard Schechner, termo que considera mais abrangente do que *pós-moderno*, para designar a diversidade da produção dramática e teatral de nosso tempo que se afasta das raízes aristotélicas e hegelianas, mas que continua a dialogar com a teoria e a história do teatro. O crítico alemão assevera que, mesmo antes dos anos 70, diversos autores começam a explorar as potencialidades do gênero dramático por meio de estratégias diversas como a fusão dos gêneros épico, lírico e dramático e a rejeição das regras em geral. Nesse quadro geral de transgressão, a influência de Beckett sobre a dramaturgia contemporânea é

incontestável, uma vez que ele explorou os limites das possibilidades dramáticas, criando uma linguagem cênica que se situa no limite do silêncio.

Apesar de o conceito de *pós-dramático* ser, em muitos pontos, análogo à noção de teatro pós-moderno, ele não é baseado em conceitos culturais gerais aplicados no teatro, mas sim em um discurso há muito estabelecido sobre a própria estética do teatro. Lehmann acredita que esse conceito de *pós-dramático* é bem mais abrangente porque engloba as múltiplas possibilidades de transformação da cena contemporânea, uma vez que ele “remete ao conceito anterior, da tradição, para trás. Ele mostra que os artistas, consciente ou inconscientemente, remetem-se ou referem-se a uma tradição do teatro dramático” (LEHMANN, 2003, p.16).

*Postdramatic Theater*, se comparado ao estudo de Szondi, pode ser considerado uma continuidade e ao mesmo tempo um redirecionamento e complementação dos postulados teórico-críticos oferecidos por esse autor: Lehmann discute a mudança de paradigmas que ocorreram nos estudos de teatro desde a década de 1960, não somente como resultado das práticas teatrais alteradas, mas também devido à crescente valorização da dimensão performática.

O estudo de Lehmann é descritivo e não prescritivo: o crítico procura incluir em suas considerações críticas a vasta gama de manifestações nos campos da dramaturgia e do teatro na contemporaneidade, abordando tópicos tais como a estética do tempo, a estética do espaço, a representação do corpo e o uso da mídia no teatro pós-dramático. A noção de pós-dramático, porém, não implica que o teatro não deva mais utilizar textos escritos, implica apenas que os outros componentes da *mise en scène* são igualmente importantes e não são mais subservientes ao texto.

As teorias de Lehmann se inserem dentro da ampla discussão a respeito das metamorfoses do teatro que se processam nos dias de hoje. Patrice Pavis argumenta que hoje

é muito problemático propor uma definição de um texto dramático que se diferencie dos outros tipos de textos, uma vez que existe uma tendência de reivindicar todo e qualquer texto para uma eventual encenação. O crítico francês explicita que “todo texto é teatralizável, a partir do momento em que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do *dramático – diálogos, conflito e situação dramática*, noção de *personagem* – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado” (PAVIS, 2005, p. 405). Esses pressupostos críticos também são discutidos por outros teóricos, entre eles Denis Guenoun (2003) e Jean-Pierre Sarrazac (2002). Estes autores sublinham que essa multiplicidade de novas formas de expressão teatral, que estão além do texto e além da representação, exigem abordagens metodológicas e ferramentas analíticas específicas.

*A última gravação de Krapp (Krapp's last tape)* teve sua estréia em outubro de 1958, no Great Britain Royal Theatre. O diretor foi Donald McWhinnie e o ator, Patrick Magee. Beckett afirmou que a idéia da peça surgiu enquanto ele ouvia a voz deste ator na peça radiofônica *All that fall*. Ele disse que a voz era a mesma que ele ouvia enquanto escrevia, por isso resolveu escrever uma peça para este ator, chamada a princípio de *Magee monologue*, e que se tornou *A última gravação de Krapp*. Já no título da peça encontram-se marcas do pessimismo de Beckett: *Krapp* evoca a palavra inglesa *crap*, que significa algo inútil, de pouca qualidade, e *last* que remete à idéia de fim, dissolução. Como o nome sugere, tudo a respeito deste homem – suas idéias, sua juventude, seus sentimentos – é sem valor, e sua vida está chegando ao final.

A peça se passa "tarde da noite no futuro", "na toca de Krapp", especificamente na noite em que ele completa 69 anos. Krapp, todos os anos na noite de seu aniversário, grava acontecimentos, pensamentos e impressões que teve no ano que passou. Além de gravar, ele ouve trechos de gravações de anos anteriores.

Com *A última gravação de Krapp*, Beckett introduz a temática da desconstrução do *cogito* cartesiano, ou seja, a dissolução do sujeito cartesiano. Nesta peça, como destaca Isabel Cavalcanti, em seu estudo intitulado *Eu que não estou aí onde estou*, o dramaturgo irlandês aborda "a questão da divisão do sujeito em duas instâncias separadas – corpo e voz", sublinhado o intervalo que existe entre "'consciência observante' e 'realidade observada', ou entre o 'eu' que expressa e o 'mim' que ele deve exprimir." (CAVALCANTI, 2006, p. 62-63).

Nesta noite, a gravação que ele escolhe para ouvir é de quando fez 39 anos. Ao colocar a fita para rodar, Krapp, que é o único personagem no palco, coloca em cena um Krapp mais jovem, com pensamentos e reações diferentes do Krapp atual. A tensão da peça é gerada por este conflito de identidades díspares, que estão habitando no mesmo lugar, e pela relação entre o presente e as imagens do passado que existem na consciência das pessoas.

Para facilitar a análise da peça, cuja ação é basicamente de gravação e escuta, ela pode ser dividida em seis partes importantes: a apresentação do Krapp que está em cena; o início da escuta da gravação; o Krapp gravado mencionando uma gravação ainda anterior; o Krapp de 39 anos contando o seu ano; o velho Krapp fazendo sua gravação, e a repetição da história do barco, contada pelo Krapp gravado. Todas as partes da peça são permeadas pelas reações do velho Krapp, o único personagem presente em cena.

No início da peça, o espectador toma consciência do cenário, "a toca de Krapp", com poucos elementos cênicos, padrão nas peças de Beckett. Quase todo o palco fica na escuridão, há apenas uma forte luz branca no centro, iluminando a mesa que traz um gravador e caixas de papelão com rolos de fitas. É neste lugar que Krapp tentará remontar sua vida a partir de memórias gravadas. A caracterização deste personagem é semelhante à do cenário: cabelo desarrumado, barba por fazer e roupas velhas, sujas e pequenas para ele, nas cores preta e branca, como a iluminação. O que chama atenção em seu rosto é o nariz purpúreo, sugerindo

que ele é um *clown* (palhaço). É nesta cena que se pode perceber sua rotina fixa e suas características externas mais notáveis: alcoolismo e temperamento violento.

Krapp, na noite de seu 69.º aniversário, vasculha gavetas de uma velha mesa, iluminada com uma forte luz branca. Ele encontra uma banana, come parte dela, anda de um lado para o outro, sem sair da parte iluminada do palco, enquanto pensa e come o resto da fruta. Então, vai até a mesa, pega outra banana e tem uma idéia. Rapidamente, dirige-se para a parte escura do palco e bebe, como que para ter coragem de colocar a idéia em prática. Volta para a parte clara com um livro de registros, abre-o e se põe a procurar uma anotação específica. Acha e, pelo número ao lado dela (arquivo 3, rolo 5), procura o rolo de fita correspondente. Ao encontrá-lo, volta a ler o caderno, onde há uma espécie de "epígrafe" das gravações. Lá encontra que o rolo em questão traz as histórias da morte da mãe, da Bola Preta, da babá misteriosa, do memorável equinócio, entre outras. Pelas interrogações e instruções das didascálias, percebe-se que ele não se lembra do que se tratam essas observações.

Quando Krapp coloca o rolo de fita para tocar, inicia-se a segunda parte da peça. A voz que é ouvida é do próprio Krapp, que fez esta gravação na noite de seu 39.º aniversário. Ele conta como foi a comemoração dessa data – numa taverna, sozinho, "como de costume" – e diz que está feliz em voltar para a sua "toca". Segundo Isabel Cavalcanti, como há uma separação entre o Krapp que ouve a gravação e o que é ouvido, coloca-se “em evidência um motivo usual em Beckett: o sujeito como testemunha de sua própria alteridade.” (CAVALCANTI, 2006, p. 67).

É nesta segunda parte que o espectador percebe alguns pontos de identificação entre o velho e o novo Krapp, especialmente hábitos e rotinas. Em seu ensaio "Proust", no qual é analisado o romance *Em busca do tempo perdido*, Beckett diz que as leis da memória estão sujeitas às do hábito, o qual é "o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio". Ele completa

dizendo que “a vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos” (BECKETT, 2003, p. 17).

A idéia de a vida ser um hábito se reflete em Krapp. Ele, embora tenha passado muito tempo, continua fazendo as mesmas coisas. Percebe-se que o cenário em que Krapp se encontrava quando gravou a fita, há 30 anos, ainda é o mesmo, e sua rotina também se manteve: o Krapp "gravado" conta que acabou de comer bananas, que instalou há pouco uma luz nova sobre a mesa (a mesma presente no cenário) e que adora andar pela parte escura de sua toca, para depois voltar "para mim mesmo". Ele também diz que, com a escuridão o rodeando, sente-se "menos sozinho". Ele não era feliz, e continua infeliz, porém não faz nada para que isso mude. Para Beckett, o hábito é pernicioso, pois “paralisa nossa atenção, anestesia todas as servas da percepção cuja cooperação não lhe seja absolutamente essencial.” (BECKETT, 2003, p. 19). Krapp está paralisado pelo hábito, principalmente quando está no escuro. É apenas na claridade que ele tem momentos de lucidez e se liberta do hábito.

A oposição luz e sombra do cenário é bem marcante para a peça. Krapp vai da parte iluminada para a parte escura do palco várias vezes. Mas só quando está na parte clara que ele ouve as fitas, rememora acontecimentos de sua vida e reflete sobre ela; é como se, na parte não-iluminada, ele perdesse a autoconsciência. Esta parte iluminada do cenário serve como um lugar de autoconhecimento, onde Krapp toma consciência de sua vida.

Quando Beckett dirigiu esta peça em Berlin, em 1977, ele ampliou dois momentos da peça, adicionando movimentos a Krapp que sugerem a presença da morte, benevolente, na sombra. Assim, Beckett deixou claro o desejo de Krapp de morrer (escuro), em oposição à necessidade de sustentar sua consciência de si mesmo (claridade).

A terceira parte da peça começa quando o Krapp gravado conta o que fez antes de iniciar sua gravação: ouviu uma fita anterior. Isso também faz parte da rotina de Krapp, já que o velho Krapp também está ouvindo uma gravação anterior antes de fazer a sua. O Krapp de

39 anos comenta uma fita de "dez ou doze anos atrás", na qual ele conta que "ainda morava com Bianca". Ele diz que "ainda bem que tudo aquilo passou", pois "não tinha futuro". Ele fala de como essas lembranças são medonhas, mas convivem com ele. Além disso, ele despreza o que era, e os sonhos e propósitos que tinha. É interessante notar que ele não se identifica com o que era, chegando a se referir a si mesmo como "ele", "sinal do deslocamento do Krapp que fala daquele que é escutado." (CAVALCANTI, 2006, p. 66).

Para Beckett, há "incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo" (BECKETT, 2003, p. 18). Esta afirmação se refere às identidades díspares que as pessoas assumem, não só com o passar do tempo como também no relacionamento com diferentes pessoas. Na peça, Krapp grava as fitas para ele mesmo ouvir, então, hipoteticamente, ele não está se relacionando com nenhuma pessoa além dele mesmo, podendo ser "autêntico". Mesmo assim, nota-se as diferentes posturas adotadas por ele, provando que não há uma unidade.

Krapp funciona tanto como quem conta a história quanto como quem a ouve. E, ao mesmo tempo, podemos considerá-lo não apenas um (que ouve e fala) mas vários, já que o que ouve não se reconhece naquela voz que está ouvindo, pois ele não é mais o mesmo com o passar do tempo. Porém, mesmo ele sendo vários, a imagem de figura solitária não é quebrada, já que em cena só aparece o velho Krapp. Esta separação física entre o novo e o velho acentua a separação entre passado e presente, o que a torna tanto espacial quanto psicológica.

Além do Krapp em cena e do Krapp ouvido, um terceiro Krapp aparece. O Krapp que é ouvido, gravado aos 39 anos, comenta uma fita anterior, que ouviu antes de fazer a sua gravação. Esta fita é ainda dez anos mais antiga do que a ouvida pelo velho Krapp. A reação do Krapp com 39 anos em relação a ele mais jovem (com mais ou menos 29 anos) é semelhante à reação do velho Krapp com o Krapp que fala na fita: ele não se reconhece e faz comentários irônicos a respeito dele mais novo. Esta falta de constância de Krapp é explicada

por Beckett, quando ele afirma que “não estamos meramente cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem” (BECKETT, 2003, p. 11).

Utilizando a idéia de Daniel Katz de monólogo como um “diálogo interiorizado, formulado numa ‘linguagem interior’, entre um eu (*self*) que fala e um eu (*self*) que escuta” (KATZ apud CAVALCANTI, 2006, p. 71), pode-se dizer que Krapp faz isso de forma não interiorizada: o seu monólogo se dá entre o eu que fala e o eu que escuta, mas eles estão em temporalidades distintas, já que o Krapp do presente ouve o que foi dito no passado e grava o que será escutado no futuro.

Antes de iniciar a próxima parte, o Krapp em cena bebe novamente (na parte escura do palco), depois volta à parte clara e retoma a gravação. O Krapp gravado começa a contar os fatos marcantes de seu 39.º ano. Esta é a parte mais longa da peça, permeada de interrupções do velho Krapp. Sua própria voz, gravada quando ele tinha 39 anos, reconta, entre outras coisas, a morte de sua mãe e um incidente com uma moça no barco – fatos marcantes naquele ano. Assim, apesar de a ação da peça se passar em apenas um espaço, a "toca" de Krapp, por meio das histórias narradas pelo jovem Krapp, há referências a outros cenários, como o quarto da mãe, o barco, o bar, etc.

Diferentemente do que normalmente acontece nas peças de Beckett, os acontecimentos narrados pela voz gravada de Krapp são contados em detalhes, pois, como as memórias de Krapp estão gravadas, elas são sempre frescas e cheias de detalhes. Essa memória artificial construída por Krapp (que grava suas lembranças na esperança de não as perder) é semelhante ao que Beckett considera ser memória voluntária: “A memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo [...] Esta é a memória uniforme da inteligência; é de confiança para a reprodução [...] daquelas



impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência.” (BECKETT, 2003, p. 31-32).

Porém, Beckett fragmentou as histórias e omitiu partes importantes delas à medida que o velho Krapp, no meio da narrativa, resolvia passar pedaços da fita ou retomar partes já ouvidas. Como consequência, o que é ouvido não constitui uma forma convencional de narrativa, pois não apresenta contexto definido ou continuidade, não deixando clara a relação entre os acontecimentos contados. É como se o autor estivesse demonstrando como funciona a memória, como lembranças levam a outras a princípio desconexas. Apesar de usar o subterfúgio da gravação para tentar recuperar o passado, na verdade o que Krapp ouve são fragmentos deste passado, como se fosse sua própria memória deles.

Em certo ponto da gravação, Krapp conta que teve o que ele chama de "visão": ele diz que teve uma visão de totalidade, uma espécie de epifania. Porém, esta parte da história, que parecia ser a mais importante para o Krapp de 39 anos, não interessa ao velho Krapp, que passa a fita impacientemente. Provavelmente, o velho Krapp, com o passar dos anos, percebeu que o que ele achava ser a grande revelação de sua vida não significou nada, por isso a impaciência dele com esta parte da gravação. Como afirma Beckett, “as aspirações de ontem foram válidas para o eu de ontem, não para o de hoje” (BECKETT, 2003, p. 12).

Por outro lado, algo com menor valor para o Krapp de 39 anos – sua relação com uma mulher em um barco – é mais valorizada pelo velho Krapp, que volta a fita para ouvir novamente esta parte. Algo prende o velho Krapp à história da mulher no barco, e ele reproduz esta parte da fita várias vezes. Mas não fica claro se o velho Krapp tem lembranças do que ouve, ou as lembranças são apenas de outras vezes que ele ouviu a mesma gravação.

Na penúltima parte da peça, Krapp, finalmente, grava as impressões de seu 69.º ano. A primeira fala é sobre a fita que acabou de ouvir, do quanto ele era "estúpido", mesma reação que ele teve com 39 anos ao ouvir a fita de quando tinha por volta de 28 anos. Ele se lamenta

por ter perdido o que tinha, mas pensa que talvez tenha agido certo. Conta que se encontrava com uma prostituta e que não gostaria de voltar a "toda essa antiga miséria".

Então, desiste de gravar, joga a fita longe e recoloca a fita anterior, voltando à história do barco. Este é o desfecho da peça: Krapp ouve novamente a história da mulher no barco e o final da gravação dos 39 anos – "Talvez meus melhores anos já se passaram. Quando ainda havia uma chance de ser feliz. Mesmo assim eu não gostaria que retornassem." A fita continua rodando, em silêncio, e Krapp olhando para frente, imóvel.

*A última gravação de Krapp* acontece na noite do 69.º aniversário de Krapp, único personagem da peça. É nesta noite que passado e presente se encontram, quando Krapp ouve uma gravação antiga. Krapp usa as gravações para verificar alguns aspectos de sua vida que o tornaram aquilo que ele é. Ele quer reencontrar sua identidade e, nessa busca, diversos planos se entrecruzam, passado e presente se entrelaçam, tempo e espaço se misturam. Ele acha que gravando "sua vida" vai encontrar uma coerência, mas ao ouvir as gravações não consegue estabelecer nenhuma ordem.

Como ocorre em suas outras peças, nesta Beckett também não constrói personagens que, num sentido clássico, representarão uma história. Os personagens, neste caso Krapp, repetem uma história, normalmente de forma parcial e desorganizada. Beckett reduz a ação de suas peças à repetição do texto, como se, com esta repetição a personagem viesse a conhecer a fundo a história e, por fim, encontrasse coerência e significado nela.

Em *A última gravação de Krapp*, Beckett chegou ao limite desta repetição. Como as histórias estão gravadas, elas sempre serão contadas da mesma forma. O velho Krapp chega a balbuciar junto com a voz gravada partes das histórias contadas, fazendo com que o espectador perceba que ele as ouviu inúmeras vezes desde que elas foram gravadas até aquela

noite. Além disso, percebe-se que Krapp não se recorda de tudo o que ouve e, mais ainda, não se reconhece naquele Krapp retratado pela gravação.

Krapp, ao ouvir suas gravações antigas, encontra-se com outras identidades suas, mas não se reconhece nelas, chegando a citá-las na terceira pessoa. E mesmo o espectador percebe a diferença entre esses diversos ‘eus’, que só são unidos pelos hábitos que não se perderam no decorrer dos anos. Como afirma Isabel Cavalcanti, “A última gravação de Krapp é a expressão de um ‘eu’ instável e que permanentemente se reenuncia” (CAVALCANTI, 2006, p. 68).

Krapp pode ser visto como um colecionador de momentos, representado principalmente pelo caderno no qual há a catalogação das fitas gravadas e, em cada entrada, frases que funcionam como lembretes do que contém na fita em questão. Como está no título, naquela noite Krapp faz sua última gravação, o que sugere que ele está no fim de sua vida. Isto faz com que haja ainda mais sentido na repetição de histórias, como uma busca incessante de significado para sua vida que está chegando ao fim. No entanto, há também indícios na peça da inutilidade e futilidade dessa busca, uma vez que percebemos que a impossibilidade de Krapp em estabelecer uma coerência entre as diversas fases e acontecimentos de sua vida. Só conseguimos nos apreender parcialmente, aos pedaços, e jamais poderemos atingir o ideal de clareza absoluta.

#### Referências:

BECKETT, Samuel. *Krapp's last tape & Embers*. London: Faber & Faber, 1959.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. *Sala Preta*, n. 3. São Paulo: ECA/USP, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2003.