

A função do humor derrisório no conto “Primeiro Amor” de Samuel Beckett

The function of derisive humor in Samuel Beckett’s “First Love”

José Ailson Lemos de Souza
Universidade Federal do Ceará

Resumo: A obra de Samuel Beckett como dramaturgo e romancista tem sido objeto de estudos críticos relevantes tanto da crítica literária quanto dos estudos de tradução. Por outro lado, suas narrativas curtas recebem pouca atenção. Tendo em vista essa lacuna, este trabalho tem como objetivo fazer uma breve descrição do uso do humor derrisório no conto “Primeiro Amor” (2004). Com este intuito, utilizaremos as noções do efeito cômico em Bergson (1987) e Propp (1992) para amparar este estudo. Partimos do pressuposto de que tal recurso parece servir como estratégia de desconstrução dos conceitos usuais atrelados ao amor romântico e, também, de reflexão sobre a condição humana. Esta narrativa curta ainda pode ser vista como precursora do emprego da derrisão, característica pela qual o autor tornou-se conhecido.

Palavras-chave: Literatura. Conto. Humor derrisório. Samuel Beckett.

Abstract: Samuel Beckett’s works as dramatist and novelist has been the object of relevant critical studies from literary studies as well as translation studies. On the other hand, his short narratives receive little attention. Having in mind such gap, this work aims at making a brief description of the use of derisive humor in the short-story “First Love” (2004). In order to do this, we will use some notions on the comic effect by Bergson (1987) and Propp (1992) to support this study. We think that such resource seems to serve as a strategy of deconstructing usual concepts related to romantic love, as well as a reflection on human condition. This short narrative might also be seen as a precursor example of the use of derision, a characteristic by which the author has become well known.

Keywords: Literature. Short-story. Derisive humor. Samuel Beckett.

Introdução

O escritor irlandês Samuel Beckett é considerado um dos grandes autores do século XX. Seu trabalho abrange a prosa, a poesia, e, de maneira marcante, o teatro, sendo o autor apontado por “seu papel revolucionário no domínio da literatura” (BERRETTINI, 2004, p. XV). Sua obra constitui um exemplo de sofisticada manipulação e elaboração da linguagem, uma vez que ela passou a tomar a forma que conhecemos a partir do voluntário exílio linguístico na língua francesa e o retorno ao inglês nativo a partir, muitas vezes, de suas próprias traduções.

Este fluxo criativo *entre-línguas*, ou, como observa Gontarski (1995), essa “diáspora narrativa”, iniciou-se provavelmente com o conto “Primeiro Amor” (2004), originalmente escrito em 1945, em língua francesa, porém publicado apenas na década de 1970. Após a escrita deste conto, Beckett passou a publicar romances e a escrever peças teatrais na língua estrangeira que adotou. No entanto, apesar de sua importância e, talvez, devido ao tamanho de sua produção, seus textos curtos são pouco mencionados. Além do mais, apesar do reconhecimento, a obra de Beckett é pouco estudada entre nós (ANDRADE, 2001, p. 13).

Deste modo, procuramos contribuir com o estudo do autor no espaço literário brasileiro e, principalmente, descrever as estratégias de construção do cômico no referido conto a fim de demonstrar sua função na narrativa. Pensamos que o recurso ao humor, através da derrisão, simboliza uma negação à entrega afetiva e amorosa para um indivíduo imerso na condição de ser pensante, um perscrutador da existência humana, de suas limitações, e de sua impotência diante da finitude.

1 O efeito cômico

Aristóteles definiu a tragédia como gênero que se desenvolveu a partir do abandono da “narrativa curta e da linguagem grotesca e satírica” (ARISTÓTELES, 2000, p. 41), atingindo com isso *status* de nobreza. Assim, a tragédia se estabeleceu, sendo seus elementos e evolução bem documentados. Por outro lado, a comédia, denominada como “imitação de gentes inferiores”, “grotesca” e “sem expressão de dor” (ARISTÓTELES, 2000, p. 42) era vista como arte menor, precisando muitas vezes se afirmar sobre a tragédia. Para isso, obras de comediógrafos importantes, como Aristófanes, transcenderam ao registro de seu próprio gênero e aparecem como interessantes pontos de partida para a compreensão do teatro grego como um todo. Algumas comédias aristofânicas apontam os pontos fracos da tragédia, parodiam-na, dando origem a processos de interpenetração e hibridização entre os gêneros muitos séculos antes de começarem a especular sobre tais processos como algo tipicamente pós-moderno.

A peça “As Rãs” (ARISTÓFANES, 405 a. C) exemplifica bem a função da comédia e do comediógrafo no mundo grego: satirizar o modelo trágico, e no caso específico desta peça de Aristófanes, a obra e a figura de Eurípedes. A comédia

grega procurava se estabelecer justamente como o avesso da ilusão trágica, arrogando-se um papel de desmistificação, desmascaramento, de reveladora da verdade, e opositora dos maus-costumes. Talvez daí decorra o vínculo da comédia com a filosofia, com o raciocínio e com a liberdade de pensamento.

Henri Bergson (1987) afirma que o maior inimigo do riso é a emoção. Neste caso, ele se refere ao conceito de identificação, ou seja, a capacidade humana de sentir pelo *outro*, de colocar-se no lugar do *outro*. Em contrapartida, a não-identificação com determinada situação, e ainda, o distanciamento emotivo devido ao domínio da razão seria o espaço privilegiado de onde brota o riso. Outra assertiva interessante deste filósofo diz respeito à auto-reflexão artística. Segundo Bergson (1987), o cômico também surge a partir do momento em que o indivíduo e a sociedade “isentas da preocupação com a sua conservação, começam a tratar-se como obras de arte” (BERGSON, 1987, p. 19). Essa noção nos parece interessante, pois trata-se justamente de um dos recursos mais utilizados em comédias como as de Aristófanes, em que o pacto com a representação é quebrado em certos momentos, como uma suspensão, em que os atores são levados a “despertar” para a realidade de “artistas” na qual estão inseridos.

Ainda de acordo com Bergson (1987), o efeito cômico surge também com quebras de expectativas (rigidez quando se espera flexibilidade), contradição (juízos que se contradizem), quiproquós (uma situação com dois sentidos diferentes), transposição de tonalidade (a troca, por exemplo, do solene para o trivial), o contraste (o que é e o que deveria ser), a ironia e o humor, elemento por meio do qual se atinge “a mais fria indiferença” (BERGSON, 1987, p. 68). Estas seriam algumas, dentre várias outras formas, de se obter a comicidade.

Vladimir Propp (1992) examina o tema do riso e da comicidade em uma perspectiva diferente da de Bergson (1987). Propp se atém na análise de tais elementos na literatura (Nicolai Gogol, Anton Tchekhov, Shakespeare) e no folclore russo. Assim, as situações enumeradas por Bergson sobre as quais brotam o efeito cômico, na opinião de Propp (1992, p. 20), precisam ser analisadas isoladamente, pois uma quebra de expectativa ou uma falta de correspondência nem sempre são cômicas. De maneira interessante, o pesquisador russo também questiona o conceito de cômico como elemento oposto ao trágico, que remontava às reflexões de Aristóteles. No contexto dos séculos XIX-XX, a distinção feita na Grécia antiga não mais se sustentaria. Assim, o teórico considera que o cômico deve ser estudado em seus próprios domínios, e, segundo esse ponto de vista, o conceito de cômico se opõe ao de não-cômico, ao sério.

Nessa perspectiva, o aspecto do riso mais importante para a compreensão da comicidade em obras literárias é o riso de zombaria. Desse modo, a derrisão, a “ridicularização” e o escárnio são termos sinônimos dessa esfera do cômico. É importante salientar que Propp destaca a derrisão, dentre várias outras formas de riso, devido a sua permanente ligação ao cômico, tanto na literatura quanto no cotidiano. Essa recorrência deve-se ao fato da zombaria ser uma operação mental inerente ao homem, pois implica uma capacidade de saber ver o ridículo (PROPP, 1992, p. 40). O autor reconhece ainda a permanência de algumas considerações de

Aristóteles, como a noção de que os domínios do sofrimento funcionam como barreira para o riso.

Já a correspondência entre o riso e a eliminação de barreiras e coerções de ordem crítica foi refletida por Freud em seu estudo do chiste, em que ele relaciona o “princípio de prazer” com o cômico (RAMOS, 2008). Neste trabalho, Freud refere-se principalmente a piadas ou anedotas obscenas e agressivas e suas relações com o inconsciente.

Embora bastante resumido, este seria um dos caminhos pelo qual o debate sobre o cômico se desenvolveu desde a antiguidade, tendo sido superada a noção de que a comédia (e suas vertentes) seria um gênero ou recurso marginal, inferior, para se tornar objeto privilegiado por meio do qual o intelecto se impõe e podendo, com isso, atingir a transcendência.

2 Beckett contista

Segundo Nádia Batella Gotlib (1985), apesar da tradição milenar de se narrar histórias, o conto (*short-story*), descendente desta tradição, surge, enquanto gênero literário com especificidades estéticas bem delineadas, no século XIX. Além da brevidade, pois parece consensual a diferenciação do conto de outros gêneros literários devido a sua forma reduzida, para alguns teóricos, como Norman Friedman, a contração é outro aspecto que caracteriza esse tipo de narrativa. Friedman explica o conceito de contração da seguinte forma: “um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é melhor mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída” (FRIEDMAN apud GOTLIB, 1985, p. 64). Por contração, Friedman quer dizer que o contista condensa a matéria de que dispõe para apresentar apenas os seus melhores momentos.

O desenvolvimento do gênero acompanhou os movimentos estéticos que orientaram as reflexões teóricas e as produções artísticas no âmbito literário. Na atualidade, é notável perceber que a noção de gêneros, como um todo, tornou-se complexa. Fato que decorre principalmente da mistura entre categorias textuais diversas, o que diluiu conceitos antes estabelecidos, e acentuou-se consideravelmente com as experimentações modernistas. O problema em se definir o que seria, por exemplo, prosa ou poesia, conto ou fragmento é, talvez, um dos problemas que acompanham o estudo da prosa curta de Beckett. Considerado “um escritor sem fronteiras” (BERRETTINI, 2004, p. 4), o autor irlandês pôs à prova várias convenções do gênero conto, o que resultou na sua exclusão de antologias de contos irlandeses (GONTARSKI, 1995, p. xi). As experimentações de Beckett em narrativas curtas também deram origem a confusões, como a seleção de um de seus textos [“Neither” (1976)] para ser publicado como poema, sendo que, segundo o autor, trata-se de um trabalho em prosa.

Para Gontarski (1995), embora inovadora e, por isso mesmo, desafiadora, a contística de Beckett não estaria divorciada da tradição tipicamente irlandesa de se

contar histórias. Tradição esta que tem em seu cânone um contista como Frank O'Connor, para quem “existe alguma coisa no conto em seu ponto mais característico [...] algo que geralmente não encontramos no romance – uma intensa consciência da solidão humana”¹ (O'CONNOR apud GONTARSKI, 1995, p. xi). Como bem percebe Gontarski (1995), O'Connor poderia estar pensando diretamente sobre a prosa curta de Beckett ao refletir deste modo sobre o conto. Partindo dessas considerações, passamos a discorrer sobre o conto “Primeiro Amor” (2004), em que o humor derrisório parece ser utilizado como estratégia tanto de desarticulação das convenções relacionadas ao amor romântico quanto de reflexão sobre a condição humana.

3 O conto “Primeiro Amor”

O conto “Primeiro Amor” (2004), classificado às vezes como novela, afasta-se do lugar comum de narrativas cujos temas são relações amorosas – narrativas que usualmente enredam conflitos envolvendo ciúme, infelicidade, e, não raro, até situações trágicas – a partir de seu recurso ao cômico, através do humor derrisório. Os traços cômicos presentes no conto de Beckett apoiam-se em grande parte no humor negro e jocoso, e cria um paradoxo para a noção habitual de amor.

O enredo inicia-se com uma associação inusitada entre casamento e morte: “Associo, com ou sem razão, o meu casamento à morte do meu pai” (BECKETT, 2004, p. 2). O narrador parece indicar que seu posterior envolvimento amoroso está ligado à sua expulsão de casa, após a morte do pai. A partir disso, o narrador desvela sua visão de mundo paradoxal, sua relação amorosa que intriga pelo desapareço e pela derrisão. Este tipo de humor coaduna-se à ideia de Bergson (1987, p. 66) de comichade criada a partir de um processo de transposição. Ou seja, transpor, por exemplo, uma situação habitualmente “melhor” para algo “pior”. O narrador, que também é personagem central do conto, passeia por cemitérios (com prazer) e nesse espaço de pesar e tristeza, come o seu “sanduíche” e sua “banana com mais apetite sentado em cima de um túmulo” e acrescenta que, caso sinta “vontade de mijar”, ele conta com “muita escolha”. Por fim, ele é categórico e discorre sobre seu entretenimento desconcertante: “vagueio, com as mãos às costas, entre as lajes, [...] há sempre três ou quatro tão engraçadas que preciso me agarrar à cruz, ou à estela, ou ao anjo, para não cair” (BECKETT, 2004, p. 2).

É notável a marcação de detalhes no trecho acima, como se tratasse de uma cena teatral (com as mãos às costas etc.). De acordo com Gontarski (1995, p. xii), as histórias curtas de Beckett beneficiam-se da oralidade e da performance, elementos que contribuiriam para que muitas delas fossem levadas aos palcos.

Outra característica marcante observada no texto está no espaço em que se desenvolve a trama, onde inserem-se símbolos relacionados à morte, epitáfios e

¹ “there is something in the short story at its most characteristic [...] something we do not often find in the novel – and intense awareness of human loneliness,” (A tradução é do autor do artigo).

inscrições, como se fossem meros itens de uma exposição de arte que o distrai. Algo corriqueiro e banal. O narrador revela sua atividade de escritor após dizer que seu epitáfio já foi escrito há muito tempo: “Meus outros escritos mal têm tempo de secar e já me dão asco” (BECKETT, 2004, p. 2).

O poeta americano Walt Whitman, nos belos poemas de “Leaves of Grass” (1900) escreve: “o espetáculo maravilhoso continua, e tu contribuirás com um verso”². Essa metáfora, que procura ilustrar o ciclo da vida em sua dimensão transcendental e artística, surge em “Primeiro Amor” (2004) de modo irônico quando o narrador antecipa os versos de seu epitáfio: “Aqui jaz quem daqui tanto escapou / Que só agora não escape mais” (BECKETT, 2004, p. 4). A espetacularização *privé* da morte, por parte do narrador, parece indicar o afastamento da esfera social e a percepção desta como algo ridículo: “com um pouco de sorte, topa-se com um verdadeiro enterro, com vivos de luto e às vezes uma viúva que quer se jogar à cova... É simpática, assim mesmo, essa pequena comédia com o pó” (BECKETT, 2004, p. 4). Portanto, fica evidente no texto indícios do trabalho com que o autor irlandês se distinguirá através, principalmente, de suas peças teatrais: o intercâmbio entre o cômico e o dramático.

O amor como abstração e sentimento que diferencia a natureza humana do simples instinto animal é questionado, tão logo o narrador é expulso de casa: “é mesmo com o coração que se ama, não é, ou será que estou confundindo com outra coisa?” Tal indagação leva o narrador a constatar que “as pessoas são realmente estranhas” (BECKETT, 2004, p.6). Essa observação serve de excelente exemplo para ilustrar nossa percepção de que os elementos cômicos neste conto são manipulados por meio do humor derrisório como forma de distanciar o indivíduo (narrador) daquilo para o qual usualmente ele deveria criar uma relação de empatia: as pessoas. Esse tipo de humor é exposto por Bergson (1987) e define-se pela *degradação*, quando “uma coisa, antes respeitada, é apresentada como algo medíocre e vil” (BERGSON, 1987, p. 66-67). Bergson ainda reconhece este tipo de humor como típico da cultura inglesa, pois referir-se a “certa situação escabrosa, a certa profissão inferior ou a certa conduta vil e descrevê-las em termos de estrita *respectability*, é em geral cômico” (1987, p. 67), e seria um bom exemplo do senso de humor inglês. Beckett inverte os termos – nesta perspectiva, Beckett poderia, talvez, ser visto como um ampliador de tal generalização – ao tomar um evento que geralmente inspira respeito (a morte), mostrando-o de maneira ridícula, dimensionando o humor para a vertente conhecida por humor negro. Com isso, o efeito do riso parece conduzir à reflexão sobre a complexidade da própria existência humana.

A história passa a outro estágio quando o narrador introduz Lulu, a mulher com quem ele se une. Eles se conhecem num banco, à margem de um canal, “um banco muito bem situado, encostado num monte de terra e de detritos endurecidos” no meio de duas árvores “veneráveis e, mais do que isso, mortas” (BECKETT, 2004, p. 8). Tal cenário é semelhante ao da peça “Esperando Godot” (2005), talvez a obra mais conhecida do autor. A mera ambientação deste primeiro encontro apresenta o avesso do que seria um local romântico. Janet Malcolm (2005, p. 111) atenta para o

² That wonderful play goes on, and you will contribute a verse.

uso de tais recursos, e os percebe enquanto “repertório de alusões mitopoéticas do qual a ficção extrai sua força.” Que tipo de mitopoética seria esta presente no conto de Beckett? Para Berrettini (2004), a morte, ou a ideia de morte, permeia toda a obra beckettiana, e “não se pode pensar em Beckett sem nela pensar” (BERRETTINI, 2004, p. 21). Entretanto, este tema é tratado pelo autor por meio da derrisão, ou riso de escárnio, o qual poderia ser sintetizado com o termo *risus purus*, retirado de outro trabalho de Beckett, o romance “Watt” (1942): “o riso sem alegria é o riso poético [...] é o riso dos risos, o *risus purus*, o riso que ri do riso [...] o riso que ri – silêncio por favor – daquilo que é infeliz” (BECKETT apud BERRETTINI, 2004, p. 21). Isso nos leva a crer que o conto seja precursor de um recurso típico do autor, a derrisão.

O narrador diz-se indiferente à mulher que se sentou no mesmo banco que ele. Os dois não trocam palavra, e então ela parte, levando-o a crer estar livre de ser importunado outra vez. Porém, a mulher retorna noutro dia. Ele, por sua vez, pergunta a ela se estaria em seus planos vir perturbar-lhe todos os dias, pois ele precisa do banco para poder dormir. O casal começa então a interagir e em pouco tempo o erotismo se interpõe entre os dois. Um erotismo, porém, repleto de aspereza: “Ela começou a acariciar meus tornozelos. E se eu lhe mandasse um pontapé na xota, pensei” (BECKETT, 2004, p. 10). Segundo Bergson (1987), o humor é acentuado “descendo-se cada vez mais baixo no interior do mal que é, para lhe notar as particularidades com a mais fria indiferença” (BERGSON, 1987, p. 68). O que imaginamos corresponder à experiência retratada neste conto. O universo amoroso, ou afetivo, para o narrador, poderia direcioná-lo para fora de sua introspecção, reclamaria a uma descida de sua auto-percepção: “O que me interessava era a supinação cerebral... o embotamento da ideia do eu e da ideia desse pequeno resíduo de futilidades peçonhentas que chamamos de não-eu, e mesmo de mundo, por preguiça” (BECKETT, 2004, p. 10). Em outras palavras, o amor é percebido pelo narrador como uma mudança de estado em nada favorável ao seu projeto intelectual (sabemos que o personagem é um escritor de 25 anos), sendo a perspectiva amorosa filtrada, através da figura do narrador, por meio da derrisão.

Entretanto, a consciência demonstrada pelo narrador sobre o que acontece quando um indivíduo se envolve com outro, criando laços afetivos, como em: “não somos mais nós mesmos, nessas condições” (BECKETT, 2004, p. 10), parece fragilizar-se após os repetidos encontros no banco: “Ela me incomodava profundamente, mesmo ausente” (BECKETT, 2004, p. 12). Lulu tem conhecimento do mal-estar que causa ao jovem homem e, por isso, ele sugere encontros com a mínima frequência possível, e até mesmo cogita findar o relacionamento caso não fosse possível a manutenção de longos intervalos afastados. Ocorre, no entanto, aquilo contra o que o rapaz lutava. Ele apaixonou-se: “Foi naquele estábulo, cheio de bostas secas e ocas, que... tive que me defender de um sentimento que se arrogava em meu espírito glacial, o horrendo nome de amor” (BECKETT, 2004, p. 14). Há aqui, como já observamos anteriormente, uma espécie de dessacralização do conceito de amor romântico, que, apesar de assumido: “Sim, eu a amava, é o nome que eu dava ao que eu fazia” (p. 14), é por vezes rebaixado em sua importância. Como por exemplo, o enfado causado pelo nome Lulu: “Aliás estou farto desse nome, vou lhe dar outro... Anne por exemplo” (BECKETT, 2004, p. 16). Gérard

Durozoi observa que, em "Primeiro Amor" (2004), "a concepção ocidental da paixão é denunciada como não essencial" (DUROZOI apud BERRETTINI, 2004, p. 150). Porém, não somente a visão amorosa convencional é questionada pelo autor, mas também outras convenções sociais, como família e religião. Uma característica em comum em Beckett e outros autores vinculados ao teatro do absurdo. Contudo, a indiferença, má-vontade ou desencanto para com as relações amorosas aparece em diversos textos do autor, como num poema de 1937:

“elas vêm
diferentes e iguais
com todas é diferente e é igual
com todas a ausência de amor é diferente
com todas a ausência de amor é igual” (BECKETT apud
JANVIER, 1988).

Outra característica marcante da narrativa em questão, por vezes resultando em efeitos cômicos, está na ambientação grotesca sempre em que se narra uma cena amorosa: “será que teria me distraído escrevendo o nome Anne em imemoriais excrementos bovinos?” (BECKETT, 2004, p. 16). Acreditamos que a inversão de conceitos e imagens relacionadas ao amor romântico dialoga, muitas vezes aparecendo como verdadeira desconstrução, através do humor derrisório, com uma busca por conhecimento. Seria como uma sinalização feita pelo narrador sobre a sua grande prioridade: o mundo das ideias. Ele assume sentir o incômodo causado por conhecer “mal as mulheres... ainda às conheço mal, aliás. Os homens também. Os animais também. O que conheço menos mal são minhas dores” (BECKETT, 2004, p. 12). Nesse contexto, sobre a instância narrativa em Beckett, Andrade (2001) percebe-a como algo “despossuído... sem qualquer traço de paixão, preservando um estranho senso de humor... condenado a remoer e revolver a vida passada convertida em palavras, sem achar um eixo que a ordene ou que o defina” (ANDRADE, 2001, p. 20).

A mescla entre o cômico e o dramático é o meio pelo qual o narrador parece representar como seu ponto de estabilidade na vida: “me sinto sincretista... Que equilíbrio. Aliás, conheço mal também minhas dores” (BECKETT, 2004, p. 12). É uma mescla que simboliza o conflito entre o sentir e o desejo de não sentir. O estado espiritual alterado é revelado em seguida: “Então eu pensava em Anne, eu que tinha aprendido a não pensar em nada, a não ser nas minhas dores” para em seguida ser diluído através do efeito cômico: “Então eu pensava em Anne, muito, muito, vinte minutos, vinte e cinco minutos e até meia hora por dia” (BECKETT, 2004, p. 16). Assim, o discurso amoroso romântico, invariavelmente relacionado a arroubos e exageros tem suas características reduzidas ou invertidas.

Um bom exemplo de noções comumente relacionadas ao amor romântico pode ser entrevista nesta passagem:

É bem provável que, de fato, estejamos aqui diante de uma evolução histórica, na medida em que permaneçamos no plano psicológico, pois a importância do prazer se estende a momentos tanto mais afastados, alusivos, simbólicos, do domínio erótico, quando mais refinada e culta for a personalidade... A simples consciência de ter seu amor correspondido supera todas as alegrias eróticas, por assim dizer mais substanciais (SIMMEL, 2006, p. 100).

O narrador de “Primeiro Amor”, no entanto, como já citamos, apesar da recusa a esta visão e de tentar reduzi-la ao mínimo, ou ao domínio erótico, faz concessão: “O que ela podia enxergar em mim? Implorei-lhe para me dizer, se pudesse... Lembro que comecei a chorar... Aquilo ia mal”. E com isso, parece arrefecer o conflito interior que vivencia: “Eu a via por assim dizer pela primeira vez” (BECKETT, 2004, p. 18). Nesse novo panorama, a distância de Lulu ou Anne acaba por se opor, como o narrador mesmo temia, à sua antes imperturbável ataraxia: “Eu não me sentia bem ao lado dela, mas pelo menos me sentia livre para pensar em outra coisa que não ela” (p. 22).

O casal passa a conviver juntos na casa de Lulu/Anne e, apesar dos meios para o sustento dos dois (ao que parece, Lulu/Anne se prostitui), ela tem certeza de ter engravidado dele: “Ficou de perfil e mostrou a barriga. Chegou a se despir, sem dúvida para provar que não escondia uma almofada debaixo da saia... Isso pode ser um simples inchaço, eu disse, para reconfortá-la” (p. 30). Com a aproximação do final da narrativa, os elementos dramáticos acentuam-se: “Reuni minhas últimas forças e disse, Aborte, aborte”, porém a veia cômica do narrador não se extingue: “... já o sentia pular. Se ele pula, eu disse, não é meu” (p. 32).

Finalmente, o texto de Beckett também explora o recurso de “desmascaramento do processo de escrita” para obter efeitos cômicos através da metalinguagem: “... eu não guardei nada, nem uma palavra, nem uma nota, ou tão poucas palavras, tão poucas notas, que, que o quê, que nada, esta frase já durou demais”; “o mesmo céu nunca é o mesmo céu, como expressá-lo em palavras, não o expressarei, pronto” e ainda: “Mas porque esses detalhes? Para retardar o desfecho” (BECKETT, 2004, p. 20).

Considerações finais

Procuramos demonstrar nesta breve descrição o modo pelo qual Samuel Beckett, um escritor seminal do século passado, articula, em variados matizes, o humor derrisório no conto “Primeiro Amor”, para construir uma narrativa cuja proposta de retratar uma relação amorosa, desafia os lugares-comuns depositados no imaginário coletivo como arquetípicos para a experiência amorosa. Acreditamos que o escracho e o grotesco, presentes no conto, servem de desmistificação do ideal romântico e de posicionamento para o narrador-personagem, jovem escritor, contra

todo tipo de empecilho à liberdade, à limitação, ao cerceamento de sua capacidade reflexiva e intelectual. O relato não deixa de aproveitar no breve espaço de uma prosa curta, a mescla de elementos dramáticos e cômicos que serão desenvolvidos posteriormente em suas peças e romances.

Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BECKETT, Samuel. *Primeiro Amor*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERRETINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GONTARSKI, S. E. From Unabandoned Works: Samuel Beckett's Short Prose (Introduction). In: BECKETT, Samuel. *The complete short prose, 1929-1989*. New York: Grove Press, 1995.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

MALCOLM, Janet. *Lendo Tchekov: uma viagem à vida do escritor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Jaqueline. *Tutaméia: comicidade e representação*. XI Congresso Internacional da ABRALIC – tessituras, interações, convergências (USP) São Paulo, 2008.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. New York: Penguin (Signet Classics), 2005.

Recebido em 31 de janeiro de 2011.

Aceito em 28 de outubro de 2011.

JOSÉ AILSON LEMOS DE SOUZA

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: ailsonls@yahoo.com.