

DEUX CANAUX SANS NOM: PALAVRA, SUJEITO E OBJETO EM *PRIMEIRO AMOR*, DE SAMUEL BECKETT

Lucas Peleias Gahiosk¹

Resumo: O presente texto busca descrever de que forma a relação do narrador/personagem com a palavra e o ato de nomear, na novela *Primeiro Amor*, de Samuel Beckett, põe em evidência uma crise do próprio ato, e, portanto, uma crise da linguagem como instrumento de apreensão do mundo. Em diálogo com a discussão de Bruno Clément sobre a mudança do estatuto da palavra em Beckett, e de algumas noções acerca de especificidades da retórica beckettiana, faremos uma análise crítica de trechos chave da novela, para ao final descrever como o estranhamento do mundo se torna um estranhamento da palavra.

Palavras-chave: Samuel Beckett; literatura; linguagem; sujeito; ficção.

DEUX CANAUX SANS NOM: WORD, SUBJECT AND OBJECT IN SAMUEL BECKETT'S FIRST LOVE

Abstract: The goal of this paper is to describe in which way the relationship between the narrator/protagonist, the words, and the act of naming the world, in Samuel Beckett's *First Love*, can point to a crisis of this very act, therefore highlighting a crisis which undermines the role of language as an instrument capable of attributing meaning to the world. In dialogue with Bruno Clément's discussion about the status of language in Beckett's universe, as well as some thoughts on the characteristics of Beckett's rhetoric, we will make a critical analysis of key moments in *First Love*; at the end, we shall describe how the strangeness of the world becomes the strangeness of language itself.

Keywords: Samuel Beckett; literature; language; subject; fiction.

*Pensaba que el poeta es aquel hombre
que, como el rojo Adán del Paraíso,
impone a cada cosa su preciso
y verdadero y no sabido nombre.
J. L. Borges, "La Luna".*

Em 1945, enquanto a Europa via terminar a guerra e se recuperava da destruição sem precedentes causada por ela, o escritor irlandês Samuel Beckett, que à época vivia no sul da França, compõe, em francês, uma breve novela chamada *Primeiro Amor*. A escolha do idioma estrangeiro será uma constante na vida criativa de Beckett após a guerra, sendo sua obra marcada pelo bilinguismo (LOUAR, 2010, p. 40)², na medida em que é o próprio autor que

¹ Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da Puc-Rio. Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. A pesquisa da qual faz parte o presente artigo foi financiada pelo CNPq. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/1302496284195327> Contato: gahiosk@gmail.com.

² Nadia defende que este traço marcará não apenas a produção, mas também a leitura crítica da obra beckettiana. A ideia de reescritura significa que os dois caminhos – o inglês e o francês – se reenviam um para o outro a todo momento. A obra está em constante autorreferência.

traduzirá, sistematicamente, a maior parte dela, dando à obra um caráter bifurcado, sob o signo da reescritura constante. Tal procedimento não deixará de afetar, também, sua obra dramática, haja vista que o próprio Beckett não só traduziu, mas também dirigiu ou supervisionou diversas montagens de seus textos até o fim de sua vida.

A novela, a princípio, pode frustrar leitores e leitoras desavisados. *Primeiro Amor* é um título um tanto quanto estranho. Citação do escritor russo do século XIX Ivan Turgêniev (CLÉMENT, 1994, p. 220), ele empresta à narrativa uma dimensão de quase ironia. Existe, de fato, uma relação amorosa; ela apresenta um progresso gradual, que vai desde o momento em que os amantes se conhecem, passando por uma fase intermediária de “enamoramento”, chegando à fase de união de duas vidas sob um mesmo teto até a derradeira separação. James Gourley, ao analisar a dialética entre pânico e angústia em *Primeiro Amor*, aponta inclusive para um certo caráter autobiográfico dessa relação, como é defendido por Deirdre Bair. Para a biógrafa, inclusive, esta seria uma das razões que levaram à publicação tardia da novela, em 1970 (GOURLEY, 2017, p. 153). Gourley, ao levantar esta questão, aponta para uma tendência de parte da crítica beckettiana que busca aproximar a vida do escritor e sua obra. Assim, é possível, segundo o crítico, considerar *Primeiro Amor* como parte de um esforço empreendido por Beckett, a partir da década de 1930, de utilizar a escrita como forma de compreender e enfrentar seus problemas psicológicos – que, de acordo com Gourley, o acompanharam por praticamente toda a vida. Este traço autobiográfico da novela pode auxiliar-nos a compreender a relação que se estabelece entre as personagens; contudo, não esgota as possibilidades de leitura da obra, como aponta o próprio Gourley. Ao mobilizar o conceito de *autography*³ elaborado por H. Abbott Porter, o crítico complexifica a relação obra/vida, apontando na direção de um jogo que se estabelece entre as percepções subjetivas da angústia – o que era objeto de análise no tratamento clínico de Beckett – e a assunção da própria angústia como condição ontológica, objetiva, da existência humana. *Primeiro Amor* seria, então, uma obra situada na fronteira entre a escrita autobiográfica, que predominaria em Beckett durante a década de 1930, e uma virada autográfica mais característica de sua obra do pós-guerra. Para os propósitos do presente argumento, será privilegiada a dimensão mais objetiva da obra, sobretudo na angústia como fruto também da tensão entre o narrador/personagem e a linguagem.

De forma alguma podemos qualificar a relação que se lê em *Primeiro Amor* como uma relação “romântica”, em termos usuais. O título da novela inaugura desde logo o tom de estranheza e não familiaridade que acompanhará a leitura – e, por que não, comicidade?

³ “Autografia”, em tradução livre.

Tragédia e comédia são dois planos que andam juntos em diversos momentos, tanto na prosa quanto no drama beckettianos.

Ao longo da novela, acompanhamos um homem que narra alguns acontecimentos que se sucedem logo após a morte de seu pai. Toda a narrativa se dá em retrospectiva: a partir de um “presente” indefinido, o narrador nos apresenta aquilo que se passou à época da morte de seu pai e de seu casamento, que se deu pouco tempo depois. Nosso narrador não tem nome. Ele vive na antiga casa de seu progenitor, junto a hóspedes que, aparentemente, alugam quartos e ali vivem com suas famílias. O pai do narrador, antes de falecer, deixara uma certa quantia ao filho. Além disso, ele pedira aos inquilinos para que o rapaz continuasse a viver na casa, o que sempre foi contestado por eles, por razões que não nos são reveladas. Ausente o pai, nada mais resta para constranger os inquilinos de cumprir seu objetivo: nosso “herói” é posto na rua, um belo dia, pelos misteriosos moradores da casa depois de uma sessão sofrida – e quase sublime – de constipação no banheiro.

Aqui começa sua “aventura”: expulso da antiga casa, o narrador erra pelas ruas de uma cidade que, como ele, não tem nome. Assim como a maior parte dos lugares em Beckett, a cidade de *Primeiro Amor* é apresentada como um espaço amorfo: além da ausência do nome, não é feita nenhuma descrição que nos permita situar personagens e o próprio lugar em um espaço geográfico específico que seja – ou que possa ser – familiar ao leitor. Mas podemos saber um pouco, é verdade. Lemos alguns nomes que, ao menos para um leitor ou leitora da Europa ocidental, podem causar alguma sensação de familiaridade, como Ohlsdorf, na Alemanha, ou a referência “*em terra prussiana*”, aludindo à localização de alguns cemitérios, o que nos situa em algum lugar na Europa, provavelmente o leste da França, apesar de ambos os protagonistas da novela não serem franceses. Mesmo assim, a nós, leitores e leitoras – sobretudo se não estivermos na Europa – qualquer satisfação referencial mais exata é negada.

A mesma sensação nos visita em outras obras de Beckett. Em *Fim de partida*, encerram-se Clov e Hamm em uma casa isolada, em uma obscura região costeira. Em *Krapp's last tape*, o espaço da ação não passa de um quarto incerto onde habita a personagem solitária do drama. Ao longo da obra, Beckett radicaliza essa ausência referencial. Em *Esperando Godot*, drama que abriu o caminho da fama internacional para Beckett, a discussão de Vladimir e Estragon sobre o lugar onde estão e sobre Estragon não conseguir se lembrar do dia anterior e de outros lugares onde, de acordo com Vladimir, já estiveram, apontam para um estranhamento análogo acerca do espaço e do tempo ocupado pelas personagens. Ao longo de todo o drama, as duas personagens se relacionam de formas contraditórias com a geografia; Vladimir busca a todo o tempo uma referência que o tranquilize, enquanto Estragon age com certa indiferença e cansaço:

Estragon: You and your landscapes! Tell me about the worms!
Vladimir: All the same, you can't tell me that this [Gesture] bears any resemblance to... [He hesitates] ... to the Macon country, for example. You can't deny there's a big difference.
Estragon: The Macon country! Who's talking to you about the Macon country?
Vladimir: But you were there yourself, in the Macon country.
Estragon: No, I was never in the Macon country. I've puked my puke of a life away here, I tell you! Here! In the Cackon country!
Vladimir: But we were there together, I could swear to it! Picking grapes for a man called... [He snaps his fingers] ... can't think of the name of the man, at a place called... [He snaps his fingers]... can't think of the name of the place, do you not remember? (BECKETT, 2006, p. 57)⁴

É produtivo também notar algumas diferenças que existem entre as versões inglesa e francesa de *Godot*. Na versão original francesa, os nomes, esquecidos por Vladimir, do homem e do lugar onde colheram uvas, têm seus nomes próprios:

VLADIMIR. - Pourtant nous avons été ensemble dans le Vaucluse, j'en mettrais ma main au feu. Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé Bonnelly, à Roussillon. (Idem, 1952, p. 86)⁵

Mesmo com uma referência um pouco mais “precisa”, nenhum consolo vem às personagens ou ao leitor: é impossível experimentar qualquer tranquilidade no lugar onde estão, que se fecha mais e mais ao poder nominativo da palavra. A diferença, entretanto, entre as personagens de *Godot* e o narrador de *Primeiro Amor* é, por sua vez, bastante dramática: este último consegue escapar a todo momento, mesmo contra a sua vontade, do espaço que ocupa, enquanto os dois primeiros são prisioneiros de um espaço que não compreendem, uma “prisão sem barreiras” – para empregar uma imagem de Hans Ulrich Gumbrecht –, impossibilitados que estão de ir embora em virtude da espera.

⁴ Estragon: Você e suas paisagens! Conte-me sobre os vermes!

Vladimir: Ainda assim, você não pode dizer que isto [Gesticula] guarda alguma semelhança com... [Ele hesita] ... o país de Macon, por exemplo. Não há como negar que há uma grande diferença.

Estragon: O país de Macon! Quem está falando sobre o país de Macon?

Vladimir: Mas você esteve lá, no país de Macon.

Estragon: Não, eu nunca estive no país de Macon. Vomitei todo o vomito de uma vida aqui, no país de Cackon!

Vladimir: Mas estivemos lá juntos, eu poderia jurar! Colhendo uvas para um homem chamado... [Estala os dedos] ... não consigo lembrar do nome do homem, num lugar chamado... [Estala os dedos]... não consigo lembrar do nome do lugar, você se lembra? (Trad. minha; ao longo do texto, todas as citações em língua estrangeira, com exceção de *Primeiro Amor*, foram traduzidas por mim. Para este último, foi utilizada a tradução de Waltensir Dutra, indicada por aspas, publicada em 1987 pela Editora Nova Fronteira.)

⁵ Vladimir: Contudo, estivemos juntos em Vaucluse, ponho minha mão no fogo. Colhemos uvas, veja, para um certo Bonnelly, em Roussillon.

De volta a *Primeiro Amor*; após sua expulsão repentina da casa de seu pai, nosso narrador então caminha sem rumo ou pouso aparente, até encontrar um canal. À beira, ele se deita sobre um banco, repetindo o mesmo gesto dia após dia, ao final da tarde. Algum tempo depois, inesperadamente, se senta ao seu lado uma mulher, a princípio tão amorfa quanto a cidade e os objetos ao redor. De início, os dois não se falam – Lulu, a mulher sem forma, apenas canta uma melodia sem palavras. Nos dias seguintes, ela retorna, e após o que parece ser uma relação sexual, vai embora. Nos dias que se seguem ao primeiro contato amoroso, nosso narrador pede para que Lulu se ausente, e, se assim não puder fazer, que o encontre o menos possível. O frio o obriga a retirar-se do banco, e no estábulo onde nosso herói encontra um pouso temporário para o inverno, em meio ao esterco bovino, ocorre uma descoberta sublime. É na ausência de Lulu que o narrador se rende a um estranho sentimento: que ele hesita nomear, mas, por fim, o chama de *amor*. A descoberta coincide com sua irritação com o nome “Lulu”: logo que se farta, nosso narrador muda o nome da amada, e Lulu torna-se Anne – ao menos, para ele e o leitor. Claro, isso vai muito bem, o narrador pode fazê-lo. A instabilidade do objeto é, em alguma medida, a instabilidade do seu nome. Quando, farto de ausência e pleno de amor, sai e retorna ao banco, Anne lá o está esperando, a mulher amorfa surge novamente, com novo nome, e o narrador não hesita: os dois se unem, e vão juntos habitar sua casa. Nosso narrador ganha novo pouso.

Habitando os dois o mesmo teto, o narrador põe-se a investigar a casa: primeiramente, descreve seus cômodos e o modo como são divididos. Ao achar um espaço aprazível, encerra-se nele, colocando todos os móveis do quarto no corredor, o que torna impossível o acesso ao quarto, criando para si uma espécie de fortaleza, encontrando uma garantia de estabilidade que talvez tivesse desejado um dia, quando da morte do pai: antes de seu casamento, ao ser expulso da antiga casa, ele já havia expressado o desejo de, achando aberta uma porta, entrincheirar-se em sum dos quartos e dali não sair jamais, exceto, talvez, quando impelido pelas necessidades do corpo. Finalmente, então, nosso narrador teria um pouso definitivo. Mas seu sono é perturbado pela própria amada: Anne lhe dirige a palavra e constantemente mostra sua presença, mesmo que diminuta. Ficamos sabendo que ela se prostitui; nosso herói apenas lhe pede para que seus clientes não façam barulho, pois o barulho que fazem o incomoda profundamente. Passados alguns meses, o tormento intolerável vem, inesperadamente: Anne lhe diz que está grávida, e o filho é dele. Assaltado pela necessidade da decisão, nosso herói se apronta a ir embora da casa. E sai, acompanhado pelos gritos das dores do parto de Anne.

Cabe, agora, uma pausa para prestarmos atenção a um movimento que por três vezes se repete, e que é fundamental para o encadeamento da novela: a perda de pouso do narrador, a

sua saída inesperada de algum lugar, seja por sua própria iniciativa (como no fim), ou por iniciativa de terceiros (como em sua expulsão da casa pelos inquilinos e sua “expulsão” do banco, pelo inverno e por Lulu). É precisamente esse movimento o que possibilita a articulação entre os três momentos da novela. São eles: habitar a casa/morte do pai; habitar o banco/conhecer Lulu; habitar uma nova casa/tornar-se, ele mesmo, pai. Ao fim, impelido pela necessidade da decisão, nosso herói escolhe abandonar a casa, Anne e o bebê, isto é, a possibilidade de encerrar-se em algum lugar que lhe oferecesse alguma migalha de existência tranquila, e sai pela porta afora, rumo ao desconhecido, o presente indefinido de onde ouvimos – lemos – a sua voz.

Entre diversas chegadas e partidas, se escuta, cada vez mais intensamente, cada vez mais silenciosamente, e, portanto, de forma mais ameaçadora, uma ausência: a ausência de uma ligação com o mundo dos objetos, com aquilo que é não-eu, aquilo que pode enfim dar pouso ao narrador, deixá-lo deitar-se em um banco, observar o canal, e sentir-se irmanado a tudo aquilo que vê. Um dos problemas maiores da novela é aquele da relação entre o *sujeito* e o mundo. Acerca dessa problemática, o narrador pode ainda auxiliar-nos na colocação da questão:

La chose qui m'intéressait moi, roi sans sujets, celle dont la disposition de ma carcasse n'était que le plus lointain et futile des reflets, c'était la supination cérébrale, l'assoupissement de l'idée de moi et de l'idée de ce petit résidu de vétilles empoisonnantes qu'on appelle de non-moi, et même le monde, par paresse. (BECKETT, 1987, p. 29)⁶

Para pensar este problema, será produtivo nos determos um pouco mais sobre o narrador e, também, sobre a personagem de Lulu, protagonistas da relação que justifica o título da novela, de alguma forma.

O narrador-personagem: a contradição do mundo e de si mesmo

No desenrolar da novela, o narrador demonstra certa hesitação, e por vezes expressa um certo desdém, ao falar sobre as *coisas*. Podemos entender por “coisas”, ou “objetos”, ou mesmo mundo – “*par paresse*” – tudo aquilo que se lhe apresenta ou é percebido por ele como não-eu. Há, aqui, uma grande tensão que atravessa toda a narrativa: a tensão entre o mundo interno do narrador e sua “subjetividade” e o mundo externo dos objetos com os quais ele tem contato. No entanto, necessário se faz que tenhamos cautela ao empregar termos como “mundo interno” ou

⁶ “A coisa que me interessava a mim, rei sem súditos, da qual a posição de minha carcaça era apenas o mais longínquo e fútil dos reflexos, era a supinação cerebral, o torpor da ideia do eu e da ideia desse pequeno resíduo de ninharias envenenantes a que se dá o nome de não-eu, ou mesmo de mundo, por preguiça.”

“subjetividade” para nosso herói. Tais expressões podem nos remeter a uma totalidade, a um conjunto de elementos, como características da personalidade, desejos, motivos, que nos dariam a falsa impressão de que estamos falando de uma individualidade fechada e coerente – a falsa impressão de que existe alguma substancialidade nessa personagem. Não é esse o caso. Ao contrário, narrador e mundo, eu e “não-eu”, sujeito e objeto compartilham algumas características importantes, que se tornam manifestas a partir de contradições: o mundo exterior é percebido como uma torrente descontínua e amorfa de objetos que se apresentam ao narrador; por sua vez, seu mundo interior – sua “subjetividade” – é uma torrente de juízos afirmativos e negativos que ele faz sobre si mesmo, revelando a descontinuidade do seu “eu”. Tal procedimento de “vai-e-vem” (LOUAR, 2010, p. 41) é uma característica formal que atravessará a obra beckettiana, seja na prosa ou no drama. Como afirma Nadia Louar:

La langue littéraire de Samuel Beckett se caractérise en effet par une constant dénégation qui se manifeste par une hésitation stylistique et participe d'une ambiguïté formelle fondamentale. Le texte beckettien consiste en effet à réfuter tout énoncé pour en corriger le sens [...] (Idem, p. 41)⁷

“Refutar os enunciados para corrigir o sentido” é: a tentativa frustrada das personagens de conferir algum traço de estabilidade ao mundo que ocupam. Este traço fundamental da poética beckettiana aumenta a sensação de estranhamento e inadequabilidade das personagens diante dos dois mundos que constituem *Primeiro amor*. Apesar de sujeito e mundo se estruturarem a partir de contradições, o primeiro não se sente, de forma alguma, irmanado ao segundo. Os objetos que o rodeiam se “fecham” em sua inapreensibilidade, o que amplifica a inadequabilidade do sujeito ao mundo externo, ao passo que o mesmo sujeito também se fecha para si, na inadequabilidade ao seu próprio mundo interno, que é a impossibilidade de tornar-se idêntico a si mesmo em um conjunto coerente de caracteres. Nosso herói não sabe muito sobre si, além da data de seu aniversário e do amor que sente por Lulu. Ao falar sobre seu casamento, associando-o à morte de seu pai, lemos:

C'est ainsi que je suis en mesure d'affirmer que je devais avoir à peu près vingt-cinq ans alors de mon mariage. Car la date de ma naissance à moi, je dis bien, de ma naissance à moi, je ne l'ai jamais oubliée, je n'ai jamais été obligé de la prendre par écrit, elle reste gravée dans ma mémoire, le millésime

⁷ A linguagem literária de Samuel Beckett se caracteriza com efeito por uma constante negação que se manifesta por uma hesitação estilística e participa de uma ambiguidade formal fundamental. O texto beckettiano consiste com efeito em refutar todo enunciado para corrigir o sentido.

tout au moins, en chiffres que la vie aura du mal à effacer (BECKETT, 1987, pp. 7-8)⁸

Além desta data, o narrador não se queda seguro sobre outras informações acerca de sua vida. Suas afirmações sobre aquilo que, internamente, ele tem como características, se articulam contraditoriamente:

Ce que je connais le moins mal, ce sont mes douleurs. Je les pense toutes, tous les jours, c'est vite fait, la pensée va si vite, mais elles ne viennent pas toutes de la pensée. Oui, il y a des heures, l'après-midi surtout, où je me sens syncrétiste, manière Reinhold. Quel équilibre. D'ailleurs je les connais mal aussi, mes douleurs. Cela doit venir de ce que je ne suis pas que douleur. Voilà l'astuce. (Idem, p. 35)⁹

Ser, em *Primeiro Amor*, é sempre algo penoso. A contradição nos juízos do narrador sobre o mundo e sobre si mesmo colocam a questão de que ser e sofrer estão imbricados de alguma maneira: “*je ne suis pas que douleur*”, ele diz. E, sendo nada além de dor, ele não pode conhecê-la, não pode domesticá-la e, talvez, diminuí-la. De qualquer forma, não é este o seu interesse – julgo que nosso herói não possui outro interesse além dos cemitérios onde caminha, “*assez volontiers*”. Pior ainda é ser *outra coisa*, é perder o controle sobre si em outros estados e situações que não aquela de ser “si mesmo” – ou seja, ser as contradições habituais. Ao sentir desejo por Lulu, o narrador diz que

On n'est plus soi-même, dans ces conditions, et c'est pénible de ne plus être soi-même, encore plus pénible que de l'être, quoi qu'on en dise. Car lorsqu'on l'est on sait ce qu'on a à faire, pour l'être moins, tandis que lorsqu'on ne l'est plus on est n'importe qui, plus moyen de s'estomper. (Idem, p. 31)¹⁰

Ser outro, ser “*n'importe qui*”, é não saber como interromper, ou disfarçar, o sofrimento de ser qualquer coisa. Eis o terror. E, logo após, enquanto ele e Lulu travam seu primeiro contato, enquanto a experiência amorosa se concretiza fisicamente, o narrador nos surpreende com (mais)

⁸ “Assim é que estou em condições de afirmar que eu devia ter aproximadamente vinte e cinco anos quando de meu casamento. Pois a data de meu nascimento, digo bem, de meu próprio nascimento, não a esqueci nunca, nunca fui obrigado a anotá-la por escrito, ela permanece gravada em minha memória, o ano pelo menos, em números que a vida terá dificuldade de apagar.”

⁹ “O que conheço menos mal são as minhas dores. Eu as penso todos os dias, é rápido, o pensamento anda depressa, mas elas não vêm todas do pensamento. Sim, há horas, sobretudo à tarde, em que me sinto sincretista, à maneira de Reinhold. Que equilíbrio. Aliás eu as conheço mal também, minhas dores. Isso talvez venha do fato de eu não ser senão dor. Eis a astúcia.” (Trad. Waltensir Dutra)

¹⁰ “Já não somos nós mesmos, nessas condições, é penoso já não sermos nós mesmos, ainda mais penoso do que ser, não importa o que digam. Pois, quando somos nós mesmos, sabemos o que temos de fazer para o ser menos, ao passo que, quando não o somos mais, somos qualquer um, não há como disfarçar.”

um banho de água fria: “*Ce qu’on appelle l’amour, c’est l’exil, avec de temps en temps une carte postale du pays, voilà mon sentiment ce soir*” (Idem, p. 31)¹¹. O amor, quando se concretiza, é um gesto de *separação*. Eis a ironia.

Falar sobre o narrador em *Primeiro Amor* nos coloca diante de um dos problemas centrais da obra: o problema da palavra. Tal problema pode ser descrito como o de colocar em questão o poder da palavra na construção da relação entre sujeito e objeto. Sendo ele mesmo uma ausência de unidade, um *eu* contraditório e descontínuo, nosso narrador não se sente plenamente seguro sobre o mundo que o rodeia – isto é, não se sente plenamente seguro para fazer qualquer juízo sobre qualquer coisa. E essa insegurança se relaciona à sua intensa desconfiança da palavra e de seu poder de nomear o mundo que se lhe apresenta. O ato de nomear, ao que parece, é capaz de dar ao mundo algum verniz de inteligibilidade. Nosso herói trava alguns debates consigo mesmo e chega mesmo a lançar algumas questões ao leitor acerca disso, não conseguindo nunca avançar além do movimento duplo e contraditório da afirmação/negação, do qual falamos acima. Sua relação com o mundo é marcada – e delimitada – pela *separação* com os objetos que se lhe apresentam. A história que se conta, aqui, mais uma vez, é a da ligação do sujeito com a palavra (CLÉMENT, 1994, p. 199) e, por meio desta, com o mundo. Ao apontar para esse problema, Bruno Clément descreve como Beckett encontra uma resolução temporária dentro de sua obra: as palavras, ao invés de construírem uma relação do sujeito com o objeto – uma relação de aproximação –, perdem esse caráter aproximativo e se transformam no próprio *espaço* do sujeito. As palavras passam a provocar um estranhamento, aumentando a separação entre o sujeito e o mundo, no lugar de uni-los.

Tais contradições estruturantes o impedem de sentir-se seguro para então nomear o mundo que o cerca. Por vezes, os nomes simplesmente não têm importância alguma, como no caso de Lulu (Anne). Esse movimento também se repete em obras posteriores de Beckett: em *Godot*, a fala de Pozzo – ele mesmo tendo seu nome alterado ao longo do drama – é, como defende Clément, significativa. Na peça, podemos ler: “[...] *what happens in that case with your appointment with this... Godet... Godot... Godin... anyhow, you see who I mean, who has your future in his hands [...]*” (BECKETT, 2006, p. 29)¹². Godot é uma personagem sem forma; e essa ausência de forma definida gera uma inquietação profunda nas personagens Estragon e, de forma mais dramática, Vladimir. Nesse sentido, para falar do problema do *ato de nomeação*

¹¹ “O que chamam de amor é o exílio, com um cartão postal da terra de vez em quando, eis meu sentimento aquela noite.”

¹² “[...] o que acontece nesse caso com seu encontro [com esse... Godet... Godot... Godin... enfim, você sabe quem, que tem o seu futuro nas mãos [...]

enquanto ato que tornaria possível unir – mas sempre falha – o eu ao “não-eu”, torna-se produtivo, em *Primeiro Amor*, falar um pouco sobre Lulu (ou Anne).

Lulu (ou Anne): a mulher sem forma

Lulu ou Anne, Anne ou Lulu: ao narrador, pouco importa. A instabilidade do nome é a porta que se abre para a vista do objeto sem forma. Lulu é uma mulher, disso sabemos. Sabemos também de algumas características percebidas pelo narrador de pouco em pouco a partir do convívio: seus olhos, cada um para um lado; seu corpo disforme; sua face sem atrativos – para ele, ao menos. A sua descrição não escapa da contradição, análoga às que o narrador experimenta internamente: ao rever sua amada, após o breve período de ausência, é assim que ele a percebe:

Je la voyais pour ainsi dire pour la première fois. Elle était toute recroquevillée et emmitoufflée, la tête penchée, le manchon avec les mains sur le giron, les jambes serrées l'une contre l'autre, les talons en l'air. C'était sans forme, sans âge, sans vie presque, cela pouvait être une vieille femme ou une petite fille. (BECKETT, 1987, p. 49)¹³

Algumas páginas mais adiante:

Elle louchait, mais cela je ne le sus que plus tard. Elle ne semblait ni jeune ni vieille, sa figure, elle était comme suspendue entre la fraîcheur et le flétrissement. Je supportais mal, à cette époque, ce genre d'ambiguïté. Quant à savoir si elle était belle, sa figure, ou si elle avait été belle, ou si elle avait des chances de devenir belle, j'avoue que j'en étais bien incapable. (Idem, pp. 55-57)¹⁴

Sem forma, Lulu, ou Anne, é mais um objeto amorfo junto ao qual o narrador busca tranquilidade, mesmo que seja apenas a tranquilidade de não pensar nela. Ele não consegue distinguir se é velha ou moça, não consegue dizer se é bonita ou não, e nem consegue descrevê-la sem contradizer-se. O que ele consegue, o que ele encontra, unindo-se a ela, é alguma estabilidade. Ainda que mais intensa, sua relação com Lulu, ou Anne, provoca um sentimento

¹³ “Eu a via por assim dizer pela primeira vez. Ela estava toda enrolada, toda agasalhada, a cabeça inclinada, o regalo com as mãos sobre o regaço, as pernas apertadas uma contra a outra, os calcanhares no ar. Não tinha forma, nem idade, quase não tinha vida, podia ser uma velha ou uma mocinha.”

¹⁴ “Ela era vesga, mas isso só soube mais tarde. Não parecia nem jovem nem velha, seu rosto, estava como que suspenso entre o frescor e o fenecimento. Eu tolerava mal, naquela época, esse tipo de ambiguidade. Quanto a saber se era belo, seu rosto, ou se tinha sido belo, ou tinha possibilidades de tornar-se belo, confesso que eu era incapaz.”

análogo àquele do achar pouso; e, quando o narrador se deita no banco, diante do canal, ele também acha essa estabilidade. O canal é para ele tão disforme quanto Lulu (ou Anne), e é significativo que os dois ali se conheçam: “*Je fis sa connaissance sur un banc, sur les bords du canal, de l’un des canaux, car notre ville en a deux, mais je n’ai jamais su les distinguer*” (Idem, p. 25)¹⁵.

Lulu funciona, para o narrador, como uma espécie de alívio em meio à ausência de forma do mundo, ainda que ela mesma faça parte dele e seja, também, sem forma definida. Quando ela informa ao nosso herói que tem uma casa, e que os dois podem ir juntos para lá, ele não esconde a sua agradável surpresa:

Je fus donc agréablement surpris de l’entendre qu’elle avait une chambre, très agréablement surpris. Je m’en doutais d’ailleurs. Qui n’a pas sa chambre? Ah, j’entends la clameur. J’ai deux chambres, dit-elle. Combien de chambres avez-vous, au juste? Dis-je. Elle répondit qu’elle avait deux chambres et une cuisine. Cela augmentait à chaque fois. (Idem, p. 57)¹⁶

Quem não tem um quarto todo seu? O narrador, por exemplo. E Anne, ou Lulu, é sua chance de novamente ter pouso no meio da torrente descontínua do mundo.

Findo o amor: linguagem, separação e horror

O convívio das duas personagens na casa de Lulu, ou Anne, modifica pouco a pouco o tom da novela, fazendo com que o tom dramático supere sua comicidade inicial. Lemos, ao que parece, uma quase novela de horror. Horror que nasce, paradoxalmente, da própria experiência do convívio: o narrador, por mais que se esforce, não consegue achar um descanso definitivo dentro da casa. Tal pouso talvez seria, para ele, ficar sozinho, mesmo na companhia de Anne, ou Lulu – ou seja, sem precisar trocar palavra alguma com quem quer que seja. É parte desse horror, além da própria presença de Anne (ou Lulu), uma consciência, por parte de nosso herói, cada vez maior da palavra e de suas ligações, ou falta delas, com aquilo que ela não é, mas busca exprimir.

¹⁵ “Conheci-a num banco, à margem do canal, de um dos canais, pois nossa cidade tem dois, mas não consigo nunca distingui-los.”

¹⁶ “Fiquei portanto agradavelmente surpreso ao ouvi-la dizer que tinha um quarto, muito agradavelmente surpreso. Aliás, eu não duvidava disso. Quem não tem o seu quarto? Ah, ouço o clamor. Eu tenho dois quartos, disse ela. Quantos quartos você tem, exatamente? disse eu. Ela respondeu que tinha dois quartos e uma cozinha. Isso aumentava, a cada vez.”

A expressão cotidiana é usada sem familiaridade ou “substância”; seu uso é apenas retórico, convencional, com vista a certos efeitos que nosso protagonista, distante das outras pessoas, busca provocar conscientemente. Ele já o fazia, quando, com o objetivo de convencer os inquilinos na casa de seu pai de que ele deveria ali permanecer, diz: “*Je leur dis, Gardez cet argent et laissez-moi continuer à vivre ici, dans ma chambre, comme du vivant de papa. J’ajoutai, Que Dieu ait son âme, dans l’espoir de leur faire plaisir*” (Idem, p. 17)¹⁷. Essa falta de familiaridade com o uso cotidiano da palavra é evidenciada por uma dificuldade em *exprimir* o mundo ao seu redor e os seus acontecimentos. A dificuldade em empregar a palavra de forma familiar se relaciona com a dificuldade para relacionar-se com as coisas do mundo, da forma que elas se apresentam ao sujeito. Ainda na casa de seu pai, lemos:

C’est vous dire combien j’étais constipé, à cette époque. C’est l’anxiété qui me constipait, je crois. Mais étais-je réellement constipé? Je ne le crois pas. [...] C’était bien de la constipation, n’est-ce pas? Ou est-ce que je confonds avec la diarrhée? Tout s’embrouille dans ma tête, cimetières et noces et les différents sortes de selles. (Idem, p. 19)¹⁸

Tudo se embaralha; tudo se assemelha e se diferencia em uma torrente descontínua e amorfa de dados contraditórios. Tudo corre como os dois canais, sem nome, sem forma, sem cessar. Isso abre a possibilidade para que os objetos sejam aproximados sem critério, para que suas fronteiras sejam transpostas e eles se embaralhem dentro da cabeça do narrador, que não consegue classificá-los.

A dificuldade de expressar esse mundo caótico dos objetos em palavras é tamanha que ele começa a se render e desistir delas:

Mais quelques semaines plus tard, plus mort que vif, je retournerai encore au banc, cela faisait la quatrième ou cinquième fois depuis que je l’avais abandonné, à la même heure à peu près, je veux dire à peu près sous le même ciel, non, ce n’est pas cela non plus, car c’est toujours le même ciel et ce n’est jamais le même ciel, comment exprimer cette chose, je ne l’exprimerai pas, voilà. (Idem, pp. 54-55)¹⁹

¹⁷ “Eu lhes disse, Guardem esse dinheiro e deixem-me continuar a viver aqui, em meu quarto, como quando papai era vivo. Acrescentei, Que Deus o tenha, na esperança de lhes ser agradável.”

¹⁸ “Isso é o mesmo que dizer-lhes o quanto eu estava constipado, naquela época. Era a ansiedade que me constipava, acho. Mas estava eu realmente constipado? Não acho. [...] Era mesmo a constipação, não? Ou será que confundo com a diarreia? Tudo se embaralha em minha cabeça, cemitérios e bodas e os diferentes tipos de fezes.”

¹⁹ “Mas algumas semanas depois, mais morto do que vivo, voltei outra vez ao banco, era a quarta ou quinta vez depois que a havia abandonado, à mesma hora mais ou menos, quero dizer mais ou menos sob o mesmo céu, não, não é isso também, pois é sempre o mesmo céu e não é nunca o mesmo céu, como dizer isso, não direi, eis aí.”

Sua relação com a palavra começa a assumir um caráter de abandono – ou renúncia – já antes da união derradeira. Quando ele e Anne (Lulu) enfim se unem, se desgasta, porém, o verniz de estabilidade gerado pela união, e a impossibilidade de não usar a palavra se torna intolerável para o narrador. Até que a gravidez e a perspectiva de um filho o surpreendem; é ela o que termina a novela, pondo fim definitivo ao amor por Lulu (Anne), e o narrador o reconhece: “*Ce qui m’acheva, ce fut la naissance. J’en fus réveillé*” (Idem, p. 83)²⁰. Ao ser acordado pelo nascimento de seu filho, só resta uma coisa a fazer: fugir, ir embora, para longe, distante de qualquer possibilidade de relacionar-se com algo que, de alguma forma que não nos é dada, ele não consegue irmanar-se. Ao acompanharmos a fuga de nosso herói, chegam até nós os gritos de Anne (Lulu) durante o parto. O narrador se mete para fora da casa, mas dessa vez sem possibilidade de alívio futuro: os gritos o acompanham, e não cessam jamais. Talvez, o bebê e as palavras se assemelhem, pois os dois são como espelhos: talvez esse horror seja análogo àquele da inquietante multiplicação do mundo. E as palavras, assim como o amor, não se deixam controlar.

Referências bibliográficas:

- BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- BECKETT, Samuel. *Primeiro Amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. In: *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 2006.
- CLÉMENT, Bruno. *L’Œuvre sans qualités*. Paris: Seuil, 1994.
- GOURLEY, James. The Dialectic of Panic and Anxiety in Beckett’s First Love. *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, Leiden, 29, 1, pp. 150-161, 2017.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.
- LOUAR, Nadia. Samuel Beckett: vers une poétique du bilinguisme. *Limit(e) Beckett*, Paris, nº 0, pp. 39-61, printemps, 2010.

²⁰ “O que acabou comigo foi o nascimento. Fui acordado por ele.”