

Primeiro Amor: ah quanta ironia e genialidade - sonoridades reacendidas

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira ⁱ
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil ⁱⁱ

Resumo - *Primeiro Amor*: ah quanta ironia e genialidade - sonoridades reacendidas

O conto *Primeiro Amor* de Samuel Beckett é marcado por um estranhamento derrisório e sarcástico. Propõe-se um estudo crítico literário, a associar o fascínio irresistível da escrita *beckettiana* ao das sonoridades reacendidas. A pesquisa envolve o estudo dos significantes sonoros da construção vocal-corporal atravessados por uma linguagem arrebatadora e, por vezes, hostil, como a evidenciada no conto em questão.

Palavras-chave: Samuel Beckett, Primeiro Amor, Conto, Sonoridades, Voz.

Abstract - *First Love*: ah how much irony and genius - rekindled sonorities

Samuel Beckett's *First Love* tale is marked by derisive and sarcastic strangeness. It proposes a critical literary study in order to associate the irresistible fascination of the *Beckettian* writing towards rekindled sonorities. The research involves studies of sound signifiers within the vocal-body construction traversed by rapturous and sometimes hostile language, as evidenced in the referred short story.

Keywords: Samuel Beckett, First Love, Short Story, Sonorities, Voice.

Primeiro Amor é um conto¹ do dramaturgo, poeta² e romancista Samuel Beckett, nascido em *Stillorgan*, um distrito de *Dublin*, em 13 de maio de 1906. Embora seja uma narrativa datada de 1945, foi publicado na década de 1970, em francês, idioma que dominava. Posteriormente, o autor produziu romances³, peças de teatro⁴ e não ficção⁵.

O conto *Primeiro Amor* (Beckett, 2004) é marcado por um estranhamento, haja vista não apresentar um enredo de relação amorosa nos moldes tradicionais. O paradoxo para a compreensão habitual do amor é um ponto marcante dessa história, narrada com humor, a constituir fontes de sonoridades (*marcadores*) para a construção vocal-corporal da personagem central. Segundo Deleuze (1997, p. 09), “Beckett falava em *perfurar buracos* na linguagem para ver e ouvir *o que está escondido por trás*. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, *mal visto mal dito*, é um colorista, um músico”. De tal modo que a leitura do conto enseja-nos numa ressonância que, ao contrário das sensações sonoras, coloca-nos em contato com uma reverberação/ressonância visual e de estranhamento, pois nada que nos é revelado aproxima-se do que acreditamos ser o amor. E sendo assim,

[...] o escritor não convida quem o lê a encontrar o que já sabia, mas toca nas significações existentes para torná-las destoantes, estranhas, e para conquistar, por virtude dessa estranheza, uma nova harmonia que se aposse do leitor, fazendo-o crer que existira desde sempre e que sempre lhe pertencera (Chauí, 2002, p. 19).

Essas significações destoantes e estranhas citadas na referência anterior são marcadores de forte reverberação textual que, *per se*, reacendem sonoridades. Não obstante a invisibilidade das vozes, elas constituem impressões sonoras que tocam e arrepiam a pele, a tratar de vidas, de personagens que ganham a forma de eco sonoro, a nos desvelar um outro lado não conhecido da alma humana: o do primeiro amor derrisório reverberado no conto. As vozes que tangenciam o silêncio, mas não o silenciam, pois que haverá sempre uma outra voz a espreita. Novarina considera a palavra matéria viva, uma espécie de campo de força, de sonoridades reacendidas, a ser “uma viagem da carne para fora do corpo humano, um *exit*, um

¹ *More Pricks Than Kicks* (1934), *Stories and Texts for Nothing* (1954), *Primeiro Amor* (1973) e *Stirrings Still* (1988) são os contos publicados de Samuel Beckett.

² *Whoroscope* (1930) e *Whats is the Word* (1939) são dois poemas publicados de Samuel Beckett.

³ *Murphy* (1938), *Malone Morre* (1951), *Watt* (1953), *O Inominável* (1953) e *Dream of Fair to Middling Women* (1992 – publicação póstuma).

⁴ *Esperando Godot* (1952), *Fim de Partida* (1957), *A última gravação de Krapp* (1958), *Dias Felizes* (1961), *Footfalls* (1975) e *Rockaby* (1981).

⁵ Proust (1931).

êxodo e uma consumação” (Navarina, 2003, p. 17). No conto, essa voz é um lugar na escrita, reacende a realidade crua, inexorável, afungentando-se do mundo.

Por isso, segundo Cavarero (2011, p. 242), “a palavra carrega consigo aquilo que a voz lhe destinou”, não se tratando assim de uma mera produção fisiológica. E essa destinação é compartilhada entre leitores e personagens, a destacar o espaço de criação, do inusitado, pois que no *Primeiro Amor*, o narrador-protagonista narra os fatos da trama com sarcasmo, ironia e acidez o que, do ponto de vista da reverberação sonora, invoca uma ressonância cênica em que “a voz é convocada devido a sua destinação à palavra, mas de tal modo que a palavra não seja jamais autorizada a apagar o comunicar-se da unicidade na relação que a voz anuncia e lhe destina” (Cavarero, 2011, p. 243). No conto, a frieza e a morbidez da narrativa têm relação com o período pós-segunda guerra mundial, em que as emoções e as relações humanitárias estavam desacreditadas. É Beckett! E no *Primeiro Amor*, escrito em 1945, a possibilidade de uma experiência/construção vocal-corporal vigorosa, assoladora e ácida.

E adentremos nas vozes do conto.

O tempo frio do inverno, a paisagem gélida, o banco, a casa de Lulu (Anne) compõem a cartografia da personagem principal e figura patética, cujo nome não é revelado no conto; atravessam seu corpo orgânico – um mapa traçado por uma linguagem escultural, mas não estática, cuja memória tem um papel fundamental. O narrador-protagonista isola-se do mundo, comportando-se como um bicho. A predileção por tudo que é mórbido sobressai na narrativa contada em primeira pessoa. Cemitérios, lápides, epígrafes e, também, o banheiro, permeiam todo o conto.

Existem várias menções à figura paterna, à família, ao seu quarto (*refúgio de solidão*) e ao *banheiro*, a constituir os significantes de “uma linguagem que fala, não é o autor [...] atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, *performa* e não *eu*: toda a poética de Mallarmé⁶ consiste em suprimir o autor em proveito da escrita [...]” (Barthes, 1988, p. 66). Essa citação atribuída a Mallarmé, evidencia a figura do leitor, também do ator ou da atriz, que compartilham das angústias e da solidão do narrador (personagem principal) e de Lulu (personagem secundária), pois “é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (Barthes, 1988, p. 53). O leitor observador, ora sofre ora se “diverte”, com as investidas (zombarias) da personagem central, e incrédulo diante do

⁶ Mallarmé foi “um dos principais poetas simbolistas, sua obra influenciou a poesia moderna. Participou do grupo de intelectuais conhecido como Les Mardistes”. (PATRICK, Julian. 501Grandes Escritores. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.)

que compartilha, haja vista a situação de exílio em que se encontra e a condição de existência a que se submete. Com relação ao último citado, o *banheiro*, há passagens assinaladas com humor jocoso, sendo um dos traços marcantes do conto. A constipação era frequente,

[...] pois como explicar de outro modo aquelas longas, aquelas atrozes sessões no banheiro, na privada? Eu nunca lia, nem lá nem em lugar nenhum, não sonhava nem refletia, olhava vagamente o calendário pendurado num prego diante dos meus olhos, nele se via a imagem colorida de um jovem barbudo cercado de carneiros, devia ser Jesus, eu afastava minhas nádegas com as mãos e forçava, um! dois! um! dois!, com movimentos de remador, e só tinha um pensamento na cabeça, voltar para o meu quarto e me deitar. Ou será que estou confundindo com diarreia? *Tudo se embaralha na minha cabeça, cemitérios e núpcias e os diferentes tipos de evacuação* (Beckett, 2004, p. 06).

Mas há momentos narrativos, nos quais a solidão e a morbidez desvelam um diálogo transversal entre o cômico e o dramático. De modo irônico, o narrador antecipa os versos de seu epitáfio: “Aqui jaz quem daqui tanto escapou / Que só agora não escape mais” (Beckett, 2004, p. 04). E mais adiante, numa atitude de afastamento da vida social, diz o narrador que “então, com um pouco de sorte, topa-se com um verdadeiro enterro, com vivos de luto e às vezes uma viúva que quer se jogar na cova, e quase sempre essa história simpática com o pó, embora eu tenha notado que não há nada menos empoeirado do que aqueles buracos [...]” (Beckett, 2004, p. 04). Nesses dois segmentos transcritos, há um sentido (talvez, outros!) associado a um comportamento ridículo da sociedade. O narrador mordaz continua: “É simpática, assim mesmo, essa pequena comédia com o pó” (Beckett, 2004, p. 04).

A considerar a voz do narrador em alusão a cemitérios e sepultamentos, há que examinar o sentido dado as palavras, pois como lembram Pietroforte e Lopes (2017),

[...] em vez das relações linguagem-coisas, prefere examinar o que se passa entre o fazer persuasivo de um locutor e o fazer interpretativo de um interlocutor; já não se trata das relações linguagem-coisas ou linguagem-mundo, e sim das relações entre o que se diz, ou, em termos mais modernos, *entre significantes e significados*. [...] A tradição retórico-interpretativa [...] prefere transferir o eixo da produção do sentido para o que se passa, não entre a linguagem humana e o mundo, mas sim *de homens para homens* [...] *prefere enxergar a produção de sentido como fenômeno humano* (pp. 114-115).

Nesse intuito, há um questionamento do narrador sobre o sentimento do amor que deveria diferenciar a natureza humana da natureza do instinto animal, pois que é expulso de casa após a morte do seu pai. Na narrativa, o sentido é outro, de natureza humana, avesso à representação externa; “Saussure, Hjelmslev e aqueles que compartilham sua visão sobre a linguagem não se referem ao mundo físico em suas considerações, mas ao mundo de sentido construído pelo homem” (Pietroforte; Lopes, 2017, p. 117). Há vários momentos marcantes

sobre a condição humana, a ressaltar a solidão, a sobrevivência e a perda, valorizados pelos movimentos (impactantes!) do personagem-narrador, de múltiplas ressonâncias. Como acentua Andrade⁷, o conto *Primeiro Amor* assim como as novelas publicadas pós-guerra, “representam o estopim original da explosão criativa que o fim da Segunda Grande Guerra lhe reservara, intimamente ligado a uma virada a um só tempo estilística, temática e linguística em sua obra”.

No fragmento que segue, os sentidos são determinados pelos acontecimentos ocorridos e experiências vividas pelo narrador no convívio familiar:

[...] As coisas devem ter se passado de modo completamente diverso, mas que importa, a maneira como as coisas se passam, desde que se passem? E todos aqueles lábios que tinha me beijado, aqueles corações que tinham me amado (*é mesmo com o coração que se ama, não é, ou será que estou confundindo com outra coisa?*), aquelas mãos que tinham brincado com as minhas e aqueles espíritos que quase tinham me possuído! As pessoas são realmente estranhas (Beckett, 2004, p. 08).

Ressalta-se, no entanto, que não se trata de uma visão fechada, universalista, tendo em vista a natureza complexa do ser humano: a sua própria condição. E sendo assim, “a linguagem, longe de precisar atrelar-se a algum referente-coisa do mundo, cria por si própria um mundo para o homem que é o mundo do sentido” (Pietroforte; Lopes, 2017, p. 121), ressaltado pela voz, pelo movimento vocal, de dentro para fora, impulsionado pela força da emoção e intensidade da narrativa; uma em resposta a outra. A linguagem no *Primeiro Amor* é tão seca (agressiva) mas, também, tão rica de conflitos humanos, o que pode resultar em diferentes manifestações e movimentos vocais-corporais de forte expressão e representatividade. E tanto o é que

Uma palavra não nasce como palavra, é um produto final que começa como impulso, estimulado pelas atitudes e comportamentos rígidos pela necessidade de expressão. Esse processo é realizado no interior do autor e é repetido dentro do ator [...]. A palavra é uma parte pequena e visível de uma imensa formação invisível (Brook, 1970, p. 05).

No conto, Beckett adota uma linguagem sofisticada, de aparência mórbida, cujo domínio da escrita atrai a atenção do leitor-ator e da leitora-atriz estupefatos. Há que considerar as cenas inusitadas e as circunstâncias imprevistas, pois que nos vemos na condição de *flaneur*.

⁷ Fábio de Souza Andrade (Prefácio) In: BECKETT, Samuel. *Novelas*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 07.

Um conjunto de sequências, internas e externas, revelando-nos a *atmosfera* não só humana como também a do ambiente inóspito. Este, a constituir o cenário desarticulador das convenções sociais. Aquela, de intensa solidão. Pois

[...] Era dezembro, nunca senti tanto frio, a sopa de enguia não descia, eu tinha medo de morrer, parei para vomitar, tinha inveja deles. [...] com a morte do meu pai fui obrigado a sair de casa. Era ele quem me queria lá. Um homem estranho, ele. Um dia disse, Deixem-no em paz, ele não incomoda ninguém. Não sabia que eu estava escutando. [...] Eu achava, na época, e ainda acho hoje, que ele tinha pedido, no testamento, que me deixassem o quarto que eu ocupava quando ele vivia, e que me dessem de comer, como no passado. [...] Um dia, voltando do banheiro, encontrei a porta do meu quarto trancada e minhas coisas empilhadas diante da porta (Beckett, 2004, pp. 04-06).

O amor acontece de modo incomum, dando-nos uma sensação de estranhamento. As ações transcorrem com humor derrisório e com o distanciamento do narrador (personagem central) das pessoas, sobressaindo-se a degradação, a transposição de uma situação melhor, como a paixão por Lulu, para uma pior, nesse caso, o desapego ao amor, a caracterizar um tipo de humor, de “escárnio cômico”. Sobre isso, afirma Bergson (1987, p. 66) que

obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade. Os meios de transposição são tão numerosos e variados, a linguagem apresenta tão rica sequência de tons, permitindo assim a comicidade passar por uma gama infindável de graus [...] desde o burlesco mais vulgar até as elevadas formas do humor e da ironia [...]

A reforçar essa ideia, é relevante o movimento da personagem central do conto: faz visita a cemitérios com prazer, come o seu sanduíche e a sua banana sentado sobre um túmulo e, caso tenha vontade de mijar, confessa que conta com muita escolha. De modo estranho ao leitor, revela com entusiasmo que vagueia

com as mãos às costas, entre as lajes, as eretas, as chatas, as inclinadas, escolhendo as inscrições. [...] há sempre três ou quatro tão engraçadas que preciso me agarrar à cruz, ou à estela, ou ao anjo, para não cair. A minha já compus há muito tempo e continuo satisfeito com ela, bastante satisfeito (Beckett, 2004, p.2).

Esse trecho transcrito do conto, é mais um exemplo de transposição da linguagem para uma outra tonalidade, em que o risível surgiria “quando nos apresentam uma coisa, antes respeitada, como medíocre e vil” (Bergson, 1987, pp. 66-67). E para acentuar essa transposição, dir-se-ia que “tal qual a música, os escritos de Samuel Beckett parecem dizer aquilo que não pode ser falado” (Bryden, 1998, p. 189).

De fato, estamos a lidar com novos sentidos, fora do lugar comum, como o do encontro com Lulu, seu primeiro amor. O cenário é um

banco, à margem do canal, de um dos canais, pois nossa cidade tem dois [...] muito bem situado, encostado num monte de terra e de detritos endurecidos, de modo que a minha retaguarda ficava coberta. Meus flancos também, [...], graças a duas árvores veneráveis e, mais do que isso, mortas, que protegiam o banco dos dois lados (Beckett, 2004, p. 08).

É o lugar onde conheceu Lulu, o avesso do que se considera romântico. E desse modo, adquire um sentido literário de desapego e indiferença. A transposição, referida por Bergson, é bastante evidente nessa passagem. É dada uma nova tonalidade, comicidade, a partir de um cenário inusitado, áspero, podendo influenciar na construção vocal-corporal de um ator ou de uma atriz. Nesse ambiente rude e nos outros que se sucedem, a ideia da morte, o apreço à solidão, o desapego ao amor, a indiferença à generosidade são imbricados numa linguagem fria, donde sobressai uma sintaxe visual – um monte de terra, detritos endurecidos, quartos com poucos móveis, banheiro e janela de paisagem gélida. Nesse contexto, é relevante o fato do narrador perceber o amor como um real obstáculo ao seu projeto intelectual: ele é um escritor de 25 anos! Isso é revelado quando diz que o seu epitáfio já foi escrito há mais tempo: “Meus outros escritos mal têm tempo de secar e já me dão asco” (Beckett, 2004, p. 02). Dado a isso, a relação amorosa é corroída pelo escárnio, a sobressair os movimentos de entoação expressivos à altura do texto *beckettiano*. Essa fala da personagem central é uma marca contundente de sua personalidade, de desprezo em relação aos seus próprios escritos, que quando lida em voz alta, nos dá a sensação de existência movida a fracassos; de repulsos que ressoam na narrativa. De modo transversal, Zumthor (1997, p. 11) nos diz que a “voz é querer dizer a vontade de existência, lugar de uma ausência que nela se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda a matéria”. No *Primeiro Amor*, a voz é a ressonância que nos faz tremer diante de um universo único, irremediável.

Para o narrador, o amor é a derrisão, contraditório a tudo, afinal havia sido expulso de casa após a morte do seu pai. Esse desapego ao sentimento amoroso aparece em todo o texto, culminando com a saída do narrador da casa de Anne (Lulu), depois do nascimento do filho. Ele havia se transferido para um dos dois quartos da casa. Anne é o nome dado por ele, a ter em vista o desprezo ao nome Lulu.

O espaço desfigurado, o encarceramento em quartos, a paisagem desoladora, o amor demudado mobilizam as ações, a revelar as atitudes das personagens (o narrador, o pai, os irmãos e a Lulu) por meio de narrativas (sintaxes) zombeteiras. O narrador e Anne (Lulu) esperam por um fim que não chega; tudo termina com o nascimento do filho e o exílio do narrador.

A sintaxe sonora, marcas de consonâncias e dissonâncias, é frequente na obra de Beckett, em especial na dramaturgia, mas também presente no conto *Primeiro Amor*, como mostram os segmentos já extraídos do conto. De acordo com Marfuz (2013),

é um procedimento poético de alto valor combinatório, que alia palavras e frases ao ritmo incessante dos silêncios, respirações, ruídos e pausas. Um termo igualmente apropriado para esse procedimento é a partitura [...] torna-se um modo de intensificação musical da escritura dramatúrgica *beckettiana* que, ainda para *Chabert*, é: *fundada na primazia do ritmo, na importância das sonoridades e dos silêncios, na repetição dos temas, no leitmotiv⁸, assim como na noção primordial de ruptura, mudança de tons e de tempos* (p. 165).

No conto, os encontros no banco, os poucos diálogos, o erotismo exótico, o desinteresse pelo amor, o abandono, as reminiscências dos familiares, o prazer da solidão aparecem e se rompem com insistência, a constituir uma partitura de múltiplas tonalidades (sintaxes sonoras), como já mencionadas no texto. Para o ator e atriz *beckettianos* são, *a priori*, composições coreográficas alicerçadas numa linguagem literária inovadora, visual e sonora. Numa palavra, surpreendente.

Sobre o silêncio mencionado na referência anterior, Kahn (2019, p. 50) afirma que para *Grotowski* “o silêncio não é a ausência de som, mas uma outra qualidade de som, uma espécie de espaço no qual é possível perceber uma gama muito maior de sons”, a constituir parte integrante do universo vocal, da sintaxe sonora em Beckett.

O erotismo exótico, um dos elementos dessa partitura, é um dos pontos reveladores da personagem central/narrador. Os segmentos transcritos de Beckett (2004),

Você me incomoda, disse eu, não posso me deitar com você aí. [...] Basta apoiar os seus pés no meu colo, disse ela. Não me fiz de rogado. Sentia sob meus pobres tornozelos suas coxas roliças. Ela começou a acariciar os meus tornozelos. E se eu lhe mandasse um pontapé na xota, pensei. Fala-se de deitar e as pessoas logo enxergam um corpo estendido. O que me interessava, a mim, [...] era a supinação

⁸ *Leitmotiv* (na música): tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra, esp. em óperas; motivo condutor. *Leitmotiv* (por analogia): ideia, fórmula que reaparece de modo constante em obra literária [...] com valor simbólico e para expressar uma preocupação dominante. Pesquisa online, Google, Dicionário, em 20 de novembro de 2018.

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. [...] Mas aos 25 anos ele ainda está sujeito à ereção, o homem moderno, fisicamente também, de vez em quando, é o quinhão de cada um, nem eu estava imune, se é que aquilo pode ser chamado de ereção. [...] Foi naquele estábulo cheio de bostas secas e ocas, que sucumbiam com um suspiro ao serem beliscadas, que pela primeira vez na vida, eu diria com prazer a última se tivesse morfina à mão, tive que me defender de um sentimento que se arrogava pouco a pouco, em meu espírito glacial, o horrendo nome de amor (pp. 10-14).

têm um quê de comicidade/humor sarcástico assinalada por Bergson (1987), quando aborda alguns tipos de oposições predisponentes da zombaria. Assim,

A mais geral [...] seria talvez a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. Ainda que a transposição poderá ser feita nas duas direções inversas. Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a ironia. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do humor. [...] Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela ideia do bem que deveria ser. Acentua-se o humor, pelo contrário, descendo-se cada vez mais baixo no interior do mal que é, para lhe notar as particularidades com mais fria indiferença (p. 68).

As investidas do narrador, as passagens com Lulu (Anne), as atuações performáticas (no banheiro, na arrumação do quarto, nos instantes de erotismo) são tão ricas de detalhes que mais parecem reais – cenas da vida. Os epitáfios expostos nos cemitérios, símbolos associados à morte, recebem outra conotação, haja vista a naturalidade do narrador ao expô-los; nada mais são do que simples objetos e, por vezes, divertidos.

E o amor derrisório, mote do conto, é interpretado/encenado em diferentes tonalidades, a caracterizar o humor zombeteiro. Uma narrativa sobre o amor, cuja relação amorosa afronta os ambientes registrados no imaginário de todos nós; achados guardados de nossas vivências amorosas. Beckett não se prende a isso, pelo contrário, trabalha com o grotesco e o escárnio, a manipular elementos dramáticos e de comicidade, tão caros à construção vocal-corporal. O conto *Primeiro Amor* é narrado, como vimos, com “humor sarcástico”, ironia e momentos de lucidez, a confrontar com uma existência sombria, de desprezo, nada fácil. A finalizar, não poderia deixar de citar uma passagem dirigida ao leitor, quando o narrador decide abandonar o banco,

[...] menos por causa dela, devo confessar, do que por causa do banco, [...] pois estava começando a esfriar, e depois por outras razões de que seria inútil falar para imbecis como vocês, e me refugiei num estábulo de vacas abandonado que eu encontrara em minhas andanças (Beckett, 2004, p. 14).

Nesse contexto narrativo, a sentença marcada em itálico é uma provocação, a constituir mais um elemento articulador do humor derrisório manipulado por Beckett. Sem dúvida, um exemplo de língua viva, *escatológica*, cuja força ou energia sonora é carregada de ironia, cinismo e humor sarcástico. Mas, também, reveladora cruel da alma humana: o destino inexorável. É, pois, uma força inventiva de grande penetração, de investigação do humano, do que há de pior, cujas sonoridades vem e vão, como fogos reacendidos ou, simplesmente, vozes reanimadas. *Primeiro Amor*: ah quanta ironia e genialidade - sonoridades reacendidas!

Referências

- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BECKETT, Samuel. *Primeiro Amor*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BERGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BRYDEN, Mary. *An interview with Luciano Berio*. In: *Samuel Beckett and music*. Edited by Mary Bryden. USA: Clarendon Press Oxford, 1998.
- BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais. Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- KAHN, François. *O Jardim. Relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985*. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora LTDA, 2019.
- MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena. Poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- PIETROFORTE, Antonio Vincente Seraphim; LOPES, Ivã Carlos. A Semântica Lexical. In: FIORIN, José Luiz. *Introdução à Linguística. II. Princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2017, pp. 111-135.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Artigo recebido em 12/05/2020 e aprovado em 17/06/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli01.31478>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozcena/>

ⁱ Domingos Sávio Ferreira de Oliveira - possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1982), graduação em Fonoaudiologia pelo Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação (1988), especialização em Metodologia do Ensino Superior pela Universidade Federal Fluminense (1989), especialização em Voz pelo Conselho Federal de Fonoaudiologia (título concedido por mérito - 1999), mestrado em Teatro (Estética Vocal) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1997) e doutorado em Letras (Estudos Linguísticos / Fonética Experimental) pela Universidade Federal Fluminense (2004). Atualmente, é docente associado IV lotado no Departamento de Interpretação do Bacharelado em Atuação Cênica da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É professor pesquisador e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO), desenvolvendo estudos de voz na cena teatral. dsavio@unirio.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5477018486215637>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0120-6989>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

