

MURPHY, ANTES E DEPOIS DE BECKETT

MURPHY

de Beckett, Samuel. Tradução e texto e notas de Fábio de Souza Andrade. Posfácio de Nuno Ramos.

São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUCIANO GATTI

Murphy, romance de estreia de Samuel Beckett, escrito entre 1935 e 1936, antes de o escritor irlandês fixar-se em Paris e adotar o francês como língua literária, chega às mãos do leitor brasileiro como um lançamento tardio. Na tradução esmerada de Fábio de Souza Andrade e com direito a um instigante posfácio de Nuno Ramos, o romance vem no embalo da tradução recente de obras que consagraram Beckett como grande autor do modernismo literário. Ainda hoje, ele é lembrado, antes de tudo, como o autor de peças como *Esperando Godot*, escrita nos anos 1950, naquele período de extraordinária produtividade que continua orientando nossa posição perante sua obra. Em poucos anos, surgiram, além de *Godot*, as *Novelas* (“O expulso”, “O calmante”, “O fim”), os *Textos para nada*, a trilogia composta pelos romances *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, e sua peça preferida, *Fim de partida*, trabalhos que sinalizam uma virada decisiva em relação à sua produção anterior e o destacam como autor inconfundível no panorama literário europeu do pós-guerra. A recepção brasileira tem aí um ponto aglutinador, o que se comprovou na última década por um conjunto de boas traduções. A mesma Cosac Naify, responsável por esse belo *Murphy* em preto e branco, lançou, em edição luxuosa, sempre com tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade, *Fim de partida*, *Esperando Godot* e *Dias felizes* (2002, 2005 e 2010, respectivamente). *Molloy* e *O inominável* foram retraduzidos recentemente para a editora Globo por Ana Helena Souza (2007 e 2009). No esteio da obra consagrada, textos menos conhecidos também receberam atenção do mercado editorial. A mesma tradutora foi responsável por uma edição do romance *Como é* (2002) para a Iluminuras e traduziu para a Globo *Companhia e outros textos* (2012), coletânea de textos da última e inclassificável prosa. Somem-se a isso os estudos críticos realizados pelos próprios tradu-

tores¹, assim como os dois volumes com as *Novelas, O despovoador e Mal visto mal dito*, traduzidos por Eloísa Ribeiro Araújo para a Martins Fontes (2006), o estudo de juventude sobre *Proust*, por Arthur Nesetrovski (2003), e a novela *Primeiro Amor*, por Celia Euvaldo (2004), ambos pela Cosac Naify.

Murphy surge assim num terreno preparado por uma década de publicações que colocaram a obra de Beckett em novo patamar entre nós. Apesar de bem secundado, o romance também aparece como um desconhecido, o que nos leva a perguntar se merece mais que um interesse retrospectivo, ainda que devidamente afiançado pelo prestígio posterior do autor. Se temos como parâmetro as obras consagradas do pós-guerra, *Murphy* é um Beckett antes do Beckett que conhecemos e das experiências fundamentais que sustentam sua obra: a devastação provocada pela Segunda Guerra Mundial, durante a qual ele permaneceu escondido no interior francês em conexão com a Resistência; a adoção do francês como língua literária, que o auxiliaria no afastamento programado de Joyce e na realização de um projeto literário marcado pela redução e pelo empobrecimento linguísticos, assim como pela sondagem do silêncio, da falha e do fracasso; e o trabalho como dramaturgo e diretor de teatro, onde suas personagens, duplês de *clowns* e intelectuais à beira da decomposição encontrariam nova sobrevivência. Como sugere Nuno Ramos no posfácio, *Murphy* apresenta “um preâmbulo onde Beckett está e não está”² e sugere uma reflexão sobre os caminhos do modernismo literário.

Comparado à economia de recursos literários, à concentração formal e temática de sua produção posterior, *Murphy* é um livro colorido e exuberante, na linhagem do romance picaresco, do romance de ideias e da comédia filosófica que remonta a Cervantes, Rabelais e à literatura inglesa setecentista de Swift, Fielding e Sterne³. O livro possui uma trama intrincada, recheada de paródias eruditas e tiradas de humor afiado, em que o protagonista envolve-se numa ciranda afetiva que desloca as demais personagens de Dublin a Londres em seu encalço. Ironicamente, a perambulação, que reconstitui os próprios passos de Beckett entre a Irlanda e a Inglaterra nos anos 1930, é contrastada com a aspiração maior de Murphy à imobilidade.

*Estava sentado em sua cadeira desta maneira porque era um prazer imenso! Primeiro, dava prazer ao corpo, apaziguava seu corpo. Depois, libertava-o em seu espírito. Pois só quando o corpo estava apaziguado, ele podia começar a viver no espírito, tal como descrito na seção seis. E a vida que levava no espírito lhe dava prazer, um prazer tamanho que não era mais a palavra certa*⁴.

Um leitor familiarizado com a obra posterior não teria dificuldades em reconhecer nessa breve passagem um prenúncio daquela diversifi-

[1] Andrade, Fábio de Souza. *O silêncio possível*. Cotia: Ateliê, 2001; Souza, Ana Helena. *A tradução como um outro original. Como é de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. Vale ainda mencionar os livros de Ramos, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias. A rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999; de Berrettini, Celia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004; de Cavalcanti, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou. O teatro de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006; e de Borges, Gabriela. *A poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

[2] Beckett, S. *Murphy*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 223.

[3] Cf. Ackerley, C. J. e Gontarski, S. E. (ed.). *The Faber companion to Samuel Beckett*. Londres: Faber and Faber, 2006, p. 387; e Knowlson, James. *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*. Nova York: Grove Press, 1996, p. 204.

[4] Beckett, op. cit., p. 6.

cada galeria de posturas corporais que encontraria no teatro um âmbito privilegiado de exposição.

A relevância do corpo para constituição da personagem já tem em *Murphy* um lugar de destaque, mas com viés específico, próprio a esses anos de formação e cada vez mais raro nos trabalhos do pós-guerra, a saber, a paródia erudita e bem-humorada, no caso, do cartesianismo, uma dentre as muitas referências filosóficas e literárias incorporadas ao romance. Nessa linha, o narrador insere no curso dos episódios um capítulo inteiro dedicado à análise do “espírito de Murphy” — “Infelizmente é chegado o momento nesta história em que é preciso tentar justificar a expressão o ‘espírito de Murphy’”⁵ — e discorre sobre sua personagem a partir do dualismo entre corpo e espírito. Murphy sente-se cindido, partido em dois, e busca ordenar sua experiência física em cada uma das três zonas de seu espírito (claridade, penumbra, escuridão). O dualismo justificaria o solipsismo e o apreço pela imobilidade que o leva a atar-se a uma cadeira, a mesma que ele transporta do quarto em Londres para a mansarda do hospital psiquiátrico onde terminará seus dias como enfermeiro, com o intuito de viver somente em seu espírito, especialmente na zona de escuridão onde ele é “uma partícula de pó na escuridão de uma liberdade absoluta”⁶. Assim como o mapa celeste de Murphy, a descrição de seu espírito assume a função de parodiar a inscrição histórico-social da personagem, um dos eixos do romance realista burguês. Sua interpretação, por isso, requer certo cuidado. O cartesianismo, assim como outras teorias e filosofias lidas por Beckett nos anos 1930, não é necessariamente uma chave explicativa para o comportamento de Murphy, muito menos para o conjunto do romance. *Murphy* é livro de autor letrado, cioso de seu repertório. Não é difícil apontar na armação de cenas e personagens, nos diálogos e nas piadas, as leituras feitas por Beckett na sala de leitura do British Museum, leituras que vão de Descartes e do filósofo ocasionalista belga Geulincx, passando pelos pré-socráticos e Schopenhauer, à psicanálise de Freud e Jung. O trabalho considerável realizado por Chris Ackerley, em seu *Demented particulars. The annotated Murphy*, que serve de base ao tradutor de *Murphy* para um apêndice esclarecedor, dá uma ideia do leitor voraz que Beckett foi nos anos 1930⁷. Seria, contudo, ingenuidade tentar extrair o sentido do romance das muitas teorias referidas ou parodiadas por Beckett, pois elas exercem uma função antes literária que teórica ou hermenêutica, formuladas a partir dos problemas herdados da história do romance.

Não é exagero dizer que *Murphy* é um produto um tanto tardio do modernismo. Beckett dava os primeiros passos num terreno instável, profundamente revirado na década anterior. Joyce publicou *Ulysses* em 1922, três anos antes de Virginia Woolf publicar *Mrs. Dalloway*. Embora sua concepção remonte às vésperas da Primeira Guerra, a maior par-

[5] *Ibidem*, p. 85.

[6] *Ibidem*, p. 89.

[7] Ackerley, Chris. *Demented particulars. The annotated. Murphy*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.

te de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, também foi publicada nos anos 1920. Ainda na França, *Os moedeiros falsos*, de André Gide, aparece em 1925, enquanto na Alemanha surgem *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann, *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, e, postumamente, os três romances de Franz Kafka — *O desaparecido*, *O processo* e *O castelo*. Seja qual for o critério, é uma década extraordinária para o romance, e também um problema considerável para qualquer um interessado em aventurar-se no gênero. Beckett tinha consciência da situação e assumiu a tarefa como um discípulo de Joyce. A exuberância estilística, o virtuosismo linguístico, o humor satírico, bem como a maestria em citar, evocar e parodiar obras e teorias da tradição literária e filosófica aproximam *Murphy* do autor de *Ulysses*. Não raro esses traços são ostentados pelo narrador, como neste trecho de uma conversa entre Murphy e sua namorada, Celia: “A frase acima foi escolhida com cuidado, quando de sua redação anglo-irlandesa, por receio de que faltasse aos censores a ocasião de cometer sua sinédoque suja”⁸. Também reside aqui uma das muitas armadilhas para o tradutor, ao qual cabe encontrar, se possível, um equivalente em português sem explicar a piada. Por exemplo:

“*Why did the barmaid champagne*” he [Murphy] said. “*Do you give it up?*”

“*Yes*”, said Celia.

“*Because the stout porter bitter*”, said Murphy.

— *Por que a moça do bar licorou?* — ele perguntou. — *Desiste?*

— *Desisto* — disse Celia.

— *Para que o porteiro não a cerveja amarga* — disse Murphy.⁹

A dificuldade beira a intraduzibilidade e aponta para o desafio enfrentado com desenvoltura pelo tradutor brasileiro ao longo de todo o livro.

Embora Joyce seja a referência incontornável do jovem Beckett, estudos recentes têm insistido na importância da literatura inglesa setecentista para a formação do escritor. Procedimentos estilísticos desenvolvidos por Swift, Fielding e Sterne podem ser identificados no humor específico de *Murphy*, recheado de alfinetadas e trocadilhos, e, notadamente, nas aparições de seu narrador, sempre impertinente nas intervenções e comentários¹⁰. Não se tratava, contudo, de uma retomada fora de hora da história do romance, mas de conferir nova função a procedimentos tradicionais, os quais ganhavam atualidade diante do estado recente da questão. Em *Murphy*, diferentemente dessa tradição inglesa, o narrador não surge na pele do moralista ou do analista de costumes e convenções sociais, nem dispõe de um espaço

[8] Beckett, op. cit., p. 62.

[9] Ibidem, p. 109.

[10] Para uma discussão pormenorizada do vínculo do jovem Beckett com essa tradição do romance inglês, cf. Smith, Frederik N. *Beckett's eighteenth century*. Nova York: Palgrave, 2002.

bem demarcado no interior da narrativa, como o narrador de *Tom Jones*, de Fielding, que reserva o primeiro capítulo de cada livro do romance para suas reflexões. A intervenção do narrador ressurgiu no primeiro romance de Beckett com o intuito de parodiar as convenções do gênero, o que demonstra quanto seu autor estava atento às perturbações provocadas pelos romances da década anterior no realismo formal do século XIX.

O narrador de *Murphy* não só comenta como também recorre ao exagero para desmontar convenções:

*Um beijo de Wylie era como uma breve em ligadura, numa longa e lenta frase amorosa, atravessando os muitos compassos de sua duração traduzida em profusão de semifusas. A srta. Counihan nunca tinha desfrutado nada tão delicioso quanto esta osmose ralentada da saliva amorosa. / A passagem acima foi cuidadosamente calculada para perverter o leitor cultivado*¹¹.

[11] Beckett, op. cit., p. 92.

O tema é elevado, mas, pela falta de medida bem dosada, é exposto ao ridículo, de modo que o narrador, ao gabar-se de seu virtuosismo, também zomba da adequação verossímil entre linguagem e realidade. O trecho, além de estabelecer um jogo irônico e provocativo com o leitor, próprio do *Tristram Shandy*, de Sterne, também poderia ser lido no contexto de uma paródia da busca flaubertiana pela palavra justa, a qual deveria encaixar-se em outra pretensão do realismo burguês, a saber, a de reforçar a autonomia do universo ficcional pelo ocultamento do narrador. As aparições desse, conduzindo ou comentando a narrativa, tal como ocorria no romance inglês do século XVIII, perturbavam a objetividade do relato e foram conseqüentemente eliminadas pelo romance puro. Erich Auerbach chegou a sustentar que Flaubert escolheu privar o leitor de suas opiniões porque seu papel deveria limitar-se apenas a

*escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre essa convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert*¹².

[12] Auerbach, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 435.

Quando Beckett recorre aos comentários do narrador, sem dúvida retoma um procedimento tradicional, mas altera decisivamente sua função. A paródia atinge em cheio a confiança na linguagem subjacen-

te ao realismo formal. O narrador reaparece assim com a tarefa de problematizar a objetividade realista e contestar a pretensa autonomia do relato. “Como narrar?” torna-se um problema imanente à narrativa, rompendo com aquela separação rígida entre ação e comentário que distinguia o realismo burguês¹³. O humor beckettiano, por sua vez, muito acentuado nos primeiros textos em prosa, oferece um contraponto à seriedade realista, àquilo que o mesmo Auerbach denomina de tratamento sério da realidade cotidiana, um feito notável do realismo formal obtido a partir da ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial e da inserção de personagens e acontecimentos cotidianos no decurso geral da história contemporânea¹⁴. Diante desse quadro, o traço peculiarmente tragicômico ou, melhor, comitrágico de *Murphy*, próprio da subversão dos gêneros clássicos, remeteria à crise histórica do estilo sério da literatura e da vida reinantes na sociedade europeia do século XIX. Sem prejuízo da atenção às vicissitudes do mundo histórico, um romance como *Murphy*, fiel ao programa modernista de demolição de convenções, pauta-se pela erosão dos procedimentos e convicções realistas¹⁵. É por essa via que o narrador faz suas aparições em *Murphy*, declarando-se abertamente um titereiro às voltas com suas marionetes: “Cedo ou tarde, todas as marionetes desse livro choramingam, menos Murphy, que não é uma marionete”¹⁶.

Se o romance realista busca situar suas personagens no contexto histórico-social, de modo que evoluam com o transcurso da ação, Beckett opta por personagens planas ou caricatas. São tipos frequentemente deslocados em relação ao meio em que vivem e se inserem nos acontecimentos por referências deformadas pela paródia, pelo exagero ou, de modo ainda mais inusitado, pelo recurso à astrologia: “Foi em meados de setembro, o sol ainda em Virgem, pouco antes dos dias de jejum, que Celia, depois da conversa com o avô, triunfou sobre Murphy, no dia 12, para ser pedante”¹⁷. Do mesmo modo, as mediações entre a ação e a caracterização da personagem são paródias pelo recurso a listas de atributos, como nesta apresentação de Celia com as medidas da Vênus de Milo:

Idade Irrelevante
Cabeça Pequena e redonda
Olhos Verdes
Pele Branca
Cabelos Amarelos
Traços Móveis
Pescoço 36,9 cm
Braço 28,9
Antebraço 26,1

[13] Cf. Adorno, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

[14] Cf. Auerbach, op. cit., p. 436. Cf. também Moretti, Franco. “O século sério”. In: *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

[15] Sobre o improvável realismo da produção beckettiana, com especial atenção à peça *Dias felizes*, cf. Andrade, Fábio de Souza “Caíndo na real. Notas sobre o realismo inusitado em Beckett e Eurípides”. *Literatura e Sociedade*, nº 14, 2010, 2º semestre.

[16] Beckett, op. cit., p. 96.

[17] *Ibidem*, p. 90.

[...]

Altura 163,0

Peso 55,9 kg¹⁸

[18] *Ibidem*, p. 12.

Murphy se destaca das outras personagens. Ele pode ser visto como uma reparação do Belacqua de *More pricks than kicks*, o livro de contos que antecede o romance e, tal como seu predecessor, é uma personagem que não evolui nem amadurece, permanecendo à deriva das circunstâncias que se armam ao seu redor. Em metamorfoses diversas, ele reaparecerá nos romances seguintes, os quais estreitarão os vínculos entre protagonista e narrador por meio da adoção por Beckett da narrativa em primeira pessoa. Parece assim que é em função dele que a narrativa posterior de Beckett se orientará, deixando de lado a variedade de personagens, que serão evocadas apenas na condição de fabulações hipotéticas de narradores cada vez mais debilitados. Porém, ao contrário dos protagonistas posteriores, constituídos pela necessidade frágil, mas incontornável de continuar a narrar, Murphy confronta-se com o término de sua trajetória. O narrador o acompanha até o momento de sua morte, casual e sem vínculo necessário com sua participação na ação, voltando-se então para as circunstâncias do funeral e da dispersão do grupo de perseguidores. O episódio dos restos mortais é um exemplo notável do comitrágico de Beckett, na conexão singular de comédia pastelão e desolamento. O corpo é cremado e suas cinzas ficam com Cooper, encarregado de, segundo as disposições testamentárias, jogar as cinzas no vaso sanitário do Abbey Theatre de Dublin, se possível durante a encenação de uma peça. Antes de cumprir a missão, ele se envolve numa briga de bar, cuja peripécia final Joyce, segundo consta, sabia recitar de cor:

Algumas horas depois, Cooper apanhou o pacote de cinzas do bolso, onde por razões de segurança o deixara mais cedo na mesma noite, e atirou-o descontrolado na direção de um homem que o ofendera gravemente. O pacote voou, explodiu contra a parede, espalhando-se pelo chão, onde de imediato se tornou objeto dos golpes mais variados, pontapés, esquivas, socos, cabeçadas e até alguma consideração por código de cavalheirismo. Na hora de fechar, o corpo, o espírito e a alma de Murphy estavam livremente distribuídos pelo chão do pub; e antes que a aurora viesse outra vez acinzentar a terra, havia sido varrido fora, com a areia, a cereja, as bitucas, os copos, os fósforos, o cuspe e o vômito¹⁹.

[19] *Ibidem*, p. 215.

Em seus trabalhos posteriores, Beckett extrairá das limitações físicas e narrativas das personagens uma produtividade literária peculiar, o que levará sua prosa muito além da paródia, para um âmbito de acen-

tuada erosão dos procedimentos narrativos. Em alguma medida, esses traços já se anunciam em *Murphy* por meio do emprego de séries e combinatórias. Os biscoitos de Murphy no Hyde Park antecipam as pedras de Molloy e, de modo mais elaborado, a ronda noturna no hospital, entremeada pelo jogo de xadrez com Mr. Endon, cujas movimentações sobre o tabuleiro são minuciosamente listadas, sinaliza o que viria a ser trabalhado de modo exaustivo em *Watt*, romance escrito durante a Segunda Guerra Mundial. O edifício de estruturas narrativas, porém, por mais parodiado que seja, permanece em pé. Beckett ainda esperaria pela década seguinte para uma intervenção mais aguda na organização literária da linguagem, de modo a sondar zonas fronteiriças à beira da incomunicabilidade e do silêncio. Suas intenções futuras, contudo, já assumiam forma, pelo menos como projeto literário, na chamada “Carta alemã”, escrita no ano posterior à conclusão de *Murphy*:

Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. Gramática e Estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a imperturbabilidade do verdadeiro cavaleiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás — seja isto alguma coisa ou nada — comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje²⁰.

Murphy não é legível à luz desse projeto, mas o serialismo de *Watt* já apresentaria mudanças significativas em relação à concepção de trabalho literário que orientou a concepção do primeiro romance. O narrador em primeira pessoa das *Novelas*, por sua vez, favoreceria a exploração da falência narrativa em sua prosa posterior, dando origem a um dos mais notáveis enigmas de sua obra: o de ter atingido um senso tão rigoroso de forma destronando o autor soberano, aquele senhor de seu material que tem em Joyce seu modelo mais próximo. Ao contrastar a obra tardia, na tangente da afasia e do fracasso, com *Murphy*, o posfácio de Nuno Ramos interroga possíveis conexões entre esse primeiro romance e projetos artísticos do pós-guerra que, por outros caminhos, se voltariam mais uma vez para o mundo, acessando-o

[20] Beckett, S. “Carta Alemã”. In: Andrade, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 169.

[21] Ramos, N. Posfácio a Beckett, S. *Murphy*, op. cit., p. 232-3.

*sem pudor nem tensão linguística imediatamente ética. [...] Ler Murphy, nesse sentido, será talvez perceber, a partir do próprio Beckett, em seu projeto maduro, traços de pureza e inacessibilidade que podem ser relativizados*²¹.

A colocação é certa e nos ajuda, com a publicação de *Murphy*, a abrir os olhos para a literatura contemporânea e reconhecer, em vez do retorno bem-comportado a um estágio anterior à radicalidade do Beckett tardio, encaminhamentos diversos de uma obra que continua a nos perturbar.

LUCIANO GATTI é professor no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo.