

ON THE ROAD E PÉ-NA-ESTRADA:
OS CAMINHOS DO IMAGINÁRIO EM TRADUÇÃO

por

Thelma Médice Nóbrega 1966?

Dissertação apresentada ao Departamento de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Thelma Médice Nóbrega

N669o

14577/BC

CAMPINAS - 1991

Este exemplar é a redação final da tese defendida por THELMA MÉDICE

NÓBREGA

e aprovada pela Comissão Julgadora em

17/07/91

PROF^ª D^ª ROSEMARY ARROJO

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

What is the truth?

If I were God I'd have the word.

Trumpets don't make the past reality.

Horns won't bring back your sense of life.

(Jack Kerouac, **Visions of Cody**)

Agradecimentos

Agradeço a meus pais.

Agradeço também aos amigos Roberto L. M. Zocchi, Giana G. Giani, Marcos Carlini, Ricardo Lobo, Oli A. Thorsteinsson, que me proporcionaram o prazer de alguns textos fundamentais para este trabalho.

Agradeço às professoras Marilda C. Cavalcanti e Marisis A. Camargo pelas úteis sugestões durante o exame de qualificação.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro.

Agradeço especialmente à minha orientadora, prof. Rosemary Arrojo, pela atenção, rigor e interesse que foram suas marcas durante todo o período de orientação. Sem a sua inspiração teórica e pessoal, esta estrada nunca teria se construído (desconstruindo outras). As linhas traçadas são a tradução desta convivência.

RESUMO

Com base na abordagem pós-estruturalista da tradução desenvolvida por Rosemary Arrojo, segundo a qual o tradutor produz significados a partir do seu contexto histórico e social, pretendo mostrar neste trabalho como a tradução brasileira do romance *On the Road*, de Jack Kerouac, foi feita a partir do imaginário contracultural brasileiro, refletindo seus valores e suas práticas e transmitindo seu espírito de época ou "cor local". As várias outras leituras e interpretações que *On the Road* recebeu ao longo dos anos sugerem também que os sentidos e a cor local do texto não são permanentes e estáveis, mas se modificam de acordo com a imagem que se faz desse texto, de seu autor, do movimento literário em que está inserido e do período histórico a que se vincula sua produção. Assim, podemos atribuir ao imaginário a matriz dos sentidos em tradução, o que aponta o caráter utópico da exigência tradicionalmente feita a tradutores de que sejam fiéis a um original possuidor de uma atmosfera de época que seria única e imutável.

INDICE

INTRODUÇÃO	p. 3
Capítulo I - O IMAGINÁRIO E A PRODUÇÃO DE SENTIDO EM TRADUÇÃO	p. 7
1. O Tradutor como Pintor de Retratos	p. 8
1. As Tintas do Imaginário em Tradução	p. 24
2. O tradutor, o crítico, o autor: Pintores de ficções	p. 43
Capítulo II - O IMAGINÁRIO JOVEM E ON THE ROAD	p. 53
1. O Imaginário Jovem e suas Estratégias de Leitura	p. 54
2. <u>Beat</u> ou <u>Beatnik</u> ? : Duas visões do Movimento	p. 65
3. Jack Kerouac: O Trágico Rei dos Beatniks	p. 76
4. A Crítica de <u>On the Road</u> : Com Quantas Cores Locais se Faz um Original?	p. 82

5. As Cores da Geração <u>Beat</u> no Brasil	p. 92
Capítulo III - PÉ NA ESTRADA: UMA LEITURA CONTRACULTURAL DE ON THE ROAD	p.104
1. O Discurso Jovem na Tradução de <u>On the Road</u>	p.106
1.1. Gírias e Palavrões Compondo o Discurso Jovem	p.114
1.2. O Imaginário da Contracultura	p.120
1.3. A fala de Dean Moriarty: Herói <u>Beat</u> ou <u>Hippie</u> ?	p.131
1.4. O Tratamento da Mulher: Na Carona do Machismo	p.137
2. O Estilo "Livro de Estrada" na Tradução	p.144
2.1. A Fala Regional Americana	p.149
2.2. A Prosa Espontânea	p.156
2.3. Intensificadores da Ação na Estrada	p.174
CONCLUSÃO	p.181
BIBLIOGRAFIA	p.192

INTRODUÇÃO

Na auto-apresentação feita à edição brasileira de *On the Road*, Antonio Bivar afirma que co-traduziu o texto "contornando o estilo" do outro tradutor, Eduardo Bueno, "para que o resultado fosse fiel à cor local do original. O clássico que já é" (ver Kerouac, 1984: última página).

Esta afirmação do tradutor ilustra o que, em nossa cultura, costuma orientar o critério de avaliação de traduções: a crença de que é possível ser fiel a elementos que seriam intrínsecos ao original, como a "cor local" ou o espírito de época. Pretendo argumentar que o clima de época que teria um texto, assim como seu sentido ou mensagem, não seriam dados encontráveis nos textos, mas sim construções feitas por tradutores, leitores e críticos a partir da imagem que fazem do período em que estão inseridos o texto e seu autor. Este período, ou contexto de produção, não teria contornos e características fixas e estabelecidas a priori. Estes se desenhariam e mudariam de acordo com o viés interpretativo através do qual o texto é lido - ou seja, produzido - pelo leitor e sua comunidade.

Ao examinar a tradução brasileira de *On the Road*, notei que a linguagem usada pelos tradutores - permeada por gírias, palavras e elementos sintáticos como advérbios de intensidade e superlativos - podia ser vinculada a valores e práticas de um tipo de imaginário jovem ou contracultural que se formou no país. É uma linguagem que remete a um espaço histórico, geográfico e

social definido - o da juventude pertencente ao sul-sudeste brasileiro, mais especificamente à classe média e ao período posterior à década de 60. O imaginário desta camada social jovem, que está por trás de seu discurso, também confere ao texto traduzido um estilo que o identifica com um livro de viagens, um relato de aventuras e transgressões, sem levar em consideração aspectos literários e prosódicos que constituiriam o eixo de uma outra leitura que é feita do mesmo texto. Tentarei mostrar, portanto, como o livro **On the Road**, tendo sido vinculado a um determinado movimento literário (a literatura beat), foi incorporado por uma camada social (a juventude), detentora de um imaginário próprio (imaginário jovem), e como esta apropriação decide a linguagem e o estilo da tradução.

A linguagem jovem usada pelos tradutores - que se expressa, por exemplo, quando traduzem "to see" por "sacar", "to leave" por "cair fora", "hell, man" por "porra" - reflete o vínculo estabelecido entre o espírito de época de **On the Road**, escrito no final da década de 40, e os movimentos jovens e contraculturais da década de 60. As cenas criadas pelos tradutores através dessa linguagem parecem refletir os valores e as características que se costuma atribuir à contracultura - por exemplo, a dicotomia jovem x adulto, a marginalidade, o nivelamento da experiência e da identidade pelos estereótipos jovens. Mas esta visão de **On the Road** entra em conflito com outras leituras que atribuem diferentes significados a seu contexto de produção e a seu autor, Jack Kerouac. Assim, a realidade do texto não seria única, mas tomaria várias formas e

significados a partir de diferentes imagens a respeito do texto.

Rosemary Arrojo considera que o leitor ou tradutor não pode resgatar integralmente o universo de um autor, porque este universo será sempre a sua visão daquilo que possa ter sido (1986a:40). O texto, assim como a realidade, não possuiria significados estáveis e permanentes, mas estes precisam ser sempre criados através de uma interpretação (1986a:38). Ao definir o conceito de "comunidade interpretativa", desenvolvido por Stanley Fish, a autora explica que os significados são formados

a partir da ideologia, dos padrões estéticos, éticos e morais, das circunstâncias históricas e da psicologia que constituem a comunidade sócio-cultural em que se interpreta esse texto ou essa palavra (1986a:79).

Também uso o termo "imaginário" (e, mais especificamente, "imaginário jovem") para me referir ao sistema de crenças, mitos e valores a partir do qual os textos e a realidade são interpretados por uma determinada cultura. Como esses termos são usados dentro da sociologia em conexão com a cultura de massa e as mudanças que esta provocou na sociedade a partir principalmente da segunda metade século (ver Morin; Peixoto), ao adotá-los também pretendo enfatizar a maneira como cada vez mais a produção de sentido, inclusive em tradução, se dá a partir de imagens veiculadas pelos grandes meios de comunicação.

No primeiro capítulo, veremos de que maneira, a luz de

teorias pós-estruturalistas e desconstrutivistas, o papel do tradutor tem sido redefinido: ao invés de mero reprodutor, ele passa a ser reconhecido como produtor de significados.

O segundo capítulo tratará do imaginário jovem que se formou no início da década de 60 nos Estados Unidos e de sua ação sobre a cultura. Mais especificamente, mostrará como a geração beat, o autor Jack Kerouac e o texto **On the Road** foram incorporados e passaram a ser vistos pela ótica jovem, graças a estratégias de interpretação disseminadas pelos meios de comunicação de massa. Veremos também como Jack Kerouac está inscrito numa tendência literária que rompe com a narrativa tradicional e com as distinções entre vida e ficção, poesia e prosa, e as implicações destas rupturas para a tradução.

A análise da tradução, no terceiro capítulo, apontará de que maneira a linguagem usada pelos tradutores remete ao imaginário jovem e a seus valores. A partir das conclusões obtidas pela análise, desenvolverei uma reflexão sobre a ilusão, alimentada tanto pelos tradutores de **On the Road** como pelo autor Jack Kerouac e pelo personagem principal do livro, de se chegar a uma verdade ou a um sentido que não tenham o caráter de projeções ou construções feitas a partir de um imaginário.

CAPITULO I

O IMAGINARIO E A PRODUÇÃO DE SENTIDO EM TRADUÇÃO

*There is no way of testing our beliefs against
something whose source is not also a belief.*
Stanley Fish, *Against Theory*

Ao se ocupar da questão da reprodução da cor local, este capítulo tocará em problemas já tradicionalmente ligados à tradução: o da fidelidade, o da avaliação de traduções e o da intraduzibilidade. Ao contrário das teorias dominantes sobre tradução, que se constroem sobre o pressuposto de que o tradutor pode reproduzir em sua língua a "realidade" do original, ou seja, o espírito da época, assim como as intenções e o estilo do autor, estarei argumentando que tal fidelidade é impossível, pois a tradução constrói realidades, e não as recupera, trazendo sempre a marca do tradutor e do lugar em que é feita. Porém, não só é possível como também inevitável que o tradutor seja fiel a suas crenças e valores no que diz respeito ao texto e ao autor que traduz, parte de um sistema de crenças mais amplo que possibilita a compreensão e o conhecimento de um modo geral - o que chamo

aqui de imaginário. Afirmar que toda interpretação textual, bem como todo conhecimento, é condicionada pela história e pela cultura, porém, não invalida critérios, nem significa que a prática da tradução deva ser destituída de parâmetros. Critérios e parâmetros sempre existirão, mas, ao invés de os considerarmos como absolutos e universais, passaríamos a vê-los como produtos de um contexto onde prevalecem determinados valores estéticos e conceitos sobre o que seria um texto literário ou uma boa tradução.

1. O Tradutor como Pintor de Retratos

Desde a Antigüidade até os nossos dias, a tradução tem sido vista como uma operação de transferência de significados de uma língua para outra, como observou Rosemary Arrojo (1986a:11). Dada a diversidade das línguas, das culturas, das épocas em que os textos são produzidos, sempre se esperou que os tradutores pudessem abstrair seu próprio contexto histórico para se imbuírem do verdadeiro espírito do original. Esta noção platônica de que há uma verdade exterior aos homens que pode ser conhecida por meio da razão tem guiado os empreendimentos humanos, entre eles a tradução, através dos séculos. Segundo Susan Bassnett McGuire:

The platonic doctrine of the divine inspiration of poetry clearly had repercussions for the translator, in that it deemed possible for the

"spirit" or "tone" of the original to be recreated in another cultural context. The translator, therefore, is seeking to bring about a "transmigration" of the original text, which he approaches on both a technical and a metaphysical level, as a skilled equal with duties both to the original author and the audience. (1980:55)

De acordo com a visão platônica de tradução, o texto abrigaria um "tom" ou "espírito" originais, e estes poderiam "transmigrar", intactos, de uma língua para outra. Esta crença em um texto original de contornos estáveis e permanentes, propriedade de um autor e com fronteiras bem marcadas separando-os de outros textos, foi reforçada à medida em que a sociedade européia caminhava para o capitalismo. Entre os séculos XVII e XVIII, quando, como nota Foucault (1972:149), os textos chamados literários passaram a ser aceitos somente quando acompanhados do nome do autor, surgiu na Inglaterra a analogia entre o tradutor e o pintor de retratos, primeiramente sugerida por John Dryden. Segundo Bassnett McGuire, Dryden recomenda que o tradutor, para reproduzir bem o seu modelo, seja também um poeta, que domine as duas línguas com que trabalha e que entenda tanto as características como o "espírito" do autor, além de se adequar aos cânones estéticos de sua época (p.60). No séc. XVIII, a metáfora do tradutor-pintor de retratos é reforçada por Alexander Tytler, com algumas modificações (ver John Milton, pp. 29-31). Como afirma Bassnett McGuire,

He uses the standard comparison of the translator/painter, but with a difference, arguing that the translator cannot use the same colours as the original, but is nevertheless required to give his picture "the same force and effect". The translator must strive to "adopt the very soul of his author, which must speak through his own organs". Translation theory from Dryden to Tytler, then, is concerned with the problem of recreating an essential spirit, soul or nature of the work of art. (p. 63)

Passaremos a ver como relatos de tradutores brasileiros contemporâneos a respeito de sua prática conservam com todo frescor as metáforas da visão platônica - tanto a da transmigração do espírito do autor como a do tradutor-pintor de retratos. Mantém-se a crença em um texto original cujo desenho congelado no tempo pode ser copiado ou imitado, em um autor cujo espírito permanece presente, em um espírito de época que pode ser reproduzido e, finalmente, em um tradutor que utilize seus poderes literários e "mediúnicos" para incorporar estes elementos e reproduzi-los em sua língua. Como veremos, "esses depoimentos também expõem a perplexidade e a confusão que sentem os tradutores ao se darem conta de que a fidelidade a que estão comprometidos é impossível, pois ser "fiel" implica, desde o início, em "trair".

Começemos pela já citada auto-apresentação de Antonio

Bivar, um dos autores da tradução que será analisada neste trabalho:

Então, fui co-traduzindo assim: sendo mais amadurecido, contornei os estilos para que o resultado fosse fiel à cor local do original. O clássico que já é. Santo Jack Kerouac do céu que nos sorria aprovando a dupla perfeita para a tarefa. Peninha e eu: On the Roadies forever. (ver Kerouac, 1984:última página)

Bivar acredita que ele e Eduardo Bueno foram bons pintores de retrato pois conseguiram reproduzir a cor local de **On the Road** - presumivelmente, a atmosfera do início da década 50 nos Estados Unidos. Teriam feito isto com a aprovação do autor, elevado à condição de santo, que presidiu à tradução de seu lugar no céu. O autor sorriria, nesta imagem religiosa oferecida por Bivar, pois seus eleitos ("a dupla perfeita") teriam compreendido seu espírito e sido fiéis a ele. Está presente aqui um dos mitos mais comuns relacionados à tradução: o de que as intenções do autor permanecem entranhadas no texto, esperando que o tradutor ideal, aquele que se encontra numa espécie de sintonia transcendental com o autor, as desvende ao público. Como pretendo mostrar na análise da tradução, porém, o espírito de época e o autor a que os tradutores brasileiros foram fiéis são construções de um imaginário específico, relacionado à cultura jovem e à contracultura, o que transporta o texto para um cenário mais

atual, tingido com as cores desse imaginário.

A maioria dos tradutores, porém, não ostenta a confiança de Bivar, alguns certamente por serem mais experientes e estarem acostumados aos paradoxos a que conduz a tentativa de imitar a cor local ou espírito de época que supõem pertencerem ao texto. Tendem, então, a cair no extremo oposto da humildade. É o caso de José Paulo Paes, que tudo faz para alcançar a almejada "fidelidade ao original", mas que, mesmo tendo se esforçado para transmitir a "cor local" de *Tristram Shandy* através do uso de uma linguagem propositadamente arcaica, inspirada em romances portugueses do século XVIII, não consegue escapar do "complexo do Judas". Este, segundo ele, seria

...próprio de uma atividade onde o perpetuamente renovado voto de fidelidade não alcança debelar o temor subconsciente de haver sempre traído.[...] Traição útil, no final das contas, pois sem ela não haveria Calvário nem tampouco Redenção. E é sob o seu signo fático que mais uma vez mortificadamente me coloco. (p.18)

Vemos como um tradutor da competência e prestígio de Paes relega sua atividade a um segundo plano, eternamente devedora do original, eternamente inferior em relação ao trabalho criador e livre do artista. Notemos, no entanto, que o original precisa passar pelo "Calvário" de uma tradução para que haja "Redenção", mas quem seria redimido através da sobrevivência do texto? Se seguirmos à risca mais esta metáfora religiosa, seria o próprio

tradutor, tendo cumprido a missão a que estava fadado e sendo absolvido do pecado (necessário) da traição. No entanto, mesmo redimido, Judas nunca perdeu o estigma de ter traído o criador, o mesmo estigma resignadamente assumido pelo tradutor.

Outros tradutores de comparável renome deparam-se a cada passo com as evidências de que é impossível ser fiel ao que guardaria o original mas, numa contradição desconcertante, continuam a afirmar que todas as traições se justificam se o resultado for fiel ao "espírito" ou à "mensagem" do texto. Erwin Theodor, no prefácio à coletânea **A Tradução da Grande Obra Literária**, afirma que é preciso reconstruir a "realidade encontrada" no original, de modo a não "falsear a obra". Reconhece, em seguida, que

... em muitos casos não é possível, por inexistir um paralelismo lingüístico, chegar a uma identidade psicológica, assim como uma diferença das estruturas sociais impede chegar a uma correspondência dos significados externos, mas a realidade transmitida do texto original terá necessariamente de ser reconstruída na tradução, se esta quiser ser digna deste nome. (1982:XI, grifos meus)

Theodor, portanto, mesmo admitindo a ausência de paralelismo entre as línguas e entre as culturas, o que impediria a reprodução das estruturas sociais e dos traços

psicológicos que estariam no texto, sugere que a "realidade" do texto original seria apenas uma, e que poderia e deveria ser identificada imparcialmente e reconstruída, se o tradutor quiser ser "digno de seu nome". Em outro trabalho, ele também sugere que a cor de uma época e lugar pode ser reconhecida e transferida para o pincel do tradutor:

A tradução literária nos obriga (...) não apenas respeitar o sentido da mensagem original, mas a transmiti-la, juntamente com suas conotações culturais e civilizatórias, em outro idioma, mediante a necessária adaptação às características específicas da língua para a qual se traduz.
(1983:87)

Mais uma vez a "obrigação", a dívida do tradutor em relação ao original, ao verdadeiro sentido da sua mensagem. Este seria único, assim como seriam únicas suas "conotações culturais" que, paradoxalmente, devem ser transmitidas através das "características específicas" de uma língua pertencente a outra cultura. É a mesma crença que parece nutrir Geir Campos ao sugerir que uma mesma "mensagem" pode assumir diversas formas através das mãos de tradutores diferentes: a noção de que o "verdadeiro sentido" do texto original poderia ser reproduzido a despeito das diferenças entre as línguas (p,32).

Robert L. Scott-Bucclough, ao traduzir *A Bagaceira*, romance regional de José Américo de Almeida, constatou a impossibilidade de transportar para o inglês a "cor local" da gíria sertaneja

brasileira. Ao refletir sobre a distância entre o que considera o original e a sua versão, conclui que as falhas do tradutor serão perdoadas se "ele conseguir captar e transmitir o espírito essencial do original, com fidelidade absoluta às intenções do autor" (p. 119). No caso das gírias e expressões idiomáticas, percebe-se com mais clareza a ausência de paralelismo entre culturas e línguas, e que a tradução não pode transmitir o "espírito essencial" do texto original por ser um outro texto, produzido dentro de outras circunstâncias históricas e sociais. A crença, ou desejo impossível, de que o texto traduzido pudesse ser o mesmo do que aquele que se imagina ter sido escrito pelo autor é que causaria ao tradutor a sensação de ter cometido "falhas" ou traído o original.

Já Paulo Rónai nos passa a impressão de que o tradutor deva superar a barreira que separa todos os seres humanos e conhecer tão bem o íntimo do autor a ponto de "reconstituir -lhe a paisagem mental e descobrir-lhe as intenções mais veladas" (p.31). E o mesmo sonho de tornar-se o autor, de apoderar-se de seus segredos penetrando em sua alma ou deixando-se penetrar por ela parece esconder-se por trás da fórmula de transmigração imaginada por Augusto de Campos: "Tradução para mim é [...] entrar na pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor" (p. 7), fazendo eco a Alexander F. Tytler que, como já vimos, recomendou no XVIII que o tradutor adotasse a alma de seu autor, deixando que ela falasse através de seus órgãos.

Para os tradutores mencionados, não há dúvidas: o espírito do autor e a mensagem do original são realidades que precisam ser

do autor e a mensagem do original são realidades que precisam ser compreendidas corretamente e reproduzidas. A linguagem é vista como representação, mantendo uma relação de transparência e reciprocidade com o visível ou o perceptível. Está clara a separação entre sujeito e objeto: de um lado estaria o tradutor-pintor de retratos e do outro o modelo-texto, que seria fielmente reproduzido. Há uma polaridade nítida entre autor e tradutor: o primeiro estaria no polo da criação, e o segundo, no da reprodução, ou imitação. O autor seria o criador da verdade, enquanto o tradutor deveria reproduzi-la em outra língua, mantendo-se para isso neutro e imune às influências de seu próprio meio, ou fundindo-se com o objeto (no caso de Campos) para poder revivê-lo e recriá-lo como se estivesse na pele do autor. No primeiro caso, o tradutor aparece como uma figura além das contingências da história, destituída de imaginário, capaz de depreender imparcialmente o significado que estaria contido no original. No segundo caso, o tradutor toma seu imaginário como a verdade absoluta a respeito do texto, como veremos com mais atenção quando voltarmos aos Campos. No entanto, como o próprio testemunho da maioria dos tradutores tão bem ilustra, a linguagem da tradução sempre deixaria algo a dever ao original, falhando em capturar todo o sentido contido neste, quando não é acusada de distorcê-la ou deturpá-la, permanecendo por isso numa situação de inferioridade e marginalidade em relação à verdade primeira e original que teria sido criada pelo autor. Discutirei estas concepções mais detidamente em outro momento.

Usando uma linguagem menos "metafísica" e mais técnica, alguns teóricos ligados à Linguística preocupam-se em regular a

prática da tradução. Partindo do mesmo pressuposto - isto é, o da possibilidade da existência de um texto original que conteria os significados - eles se esforçam por encontrar métodos que garantam a transferência desses significados da maneira mais neutra e segura possível. Seus critérios giram em torno de equivalência, perda ou ganho em relação à realidade do texto original, ou texto fonte. Temos as definições já clássicas de J.C. Catford e de Eugene Nida. Para o primeiro:

Tradução pode definir-se como a substituição de material numa língua (LF) por material textual equivalente noutra língua (LM). (p. 22)

Nida faz uma afirmação semelhante:

Translating consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning and secondly in style. (p. 33)

Para Nida, tanto sentido como estilo são atributos imutáveis do texto. Por trás da noção de equivalência está a visão platônica de que a realidade existe independentemente da linguagem, e que esta apenas a reflete. Sendo assim, a mesma "mensagem" poderia ser expressa em qualquer língua, época ou cultura. Já que este é um princípio geral, bastaria também que se descobrissem regras gerais que garantissem o sucesso da

transferência dessa realidade, em sua integridade, de uma língua para outra.

É a partir desta suposição que surgiu, dentro da Lingüística, um projeto para uma "Tradutologia", ou ciência da tradução, que pode ser sintetizado nas palavras otimistas de Vásquez-Ayora:

Acogidos a la influencia libertadora de esta teoria [lingüística] llegaremos a la traducción fiel en el verdadero sentido del término, y la emancipación del literalismo milenario. En el albor de del siglo XXI se pretende por fin demostrar la posibilidad científica de la traducción. (p. 3)

Para este autor, a teoria lingüística seria libertadora pois possibilitaria a determinação do significado de um enunciado sem depender do contexto ou de qualquer fator externo ao próprio elemento lingüístico, sem depender de uma interpretação. Só assim, se fosse provado que os significados podem ser objetivamente detectados e transferidos, poder-se-ia "demonstrar a possibilidade científica da tradução". No entanto, é justamente este problema, o de saber com segurança qual o verdadeiro sentido de um enunciado, que bloqueia o caminho da Lingüística em direção a uma teoria que normatize a prática da tradução. O fato, evidenciado pela tradução, de os enunciados mudarem de significado com a mudança de contexto, cria um impasse dentro da Lingüística. Georges Mounin, também tentando enquadrar a tradução dentro dos limites desta disciplina, expressa a mesma perplexidade sentida pelos tradutores diante da impossível tarefa

de conter a disseminação dos significados:

A atividade da tradução suscita um problema teórico para a Lingüística contemporânea: se aceitarmos as teses correntes a respeito da estrutura dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, seremos levados a afirmar que a tradução deveria ser impossível. Entretanto os tradutores existem, eles produzem, recorreremos com proveito às suas produções. Seria quase possível dizer que a existência da tradução constitui o escândalo da Lingüística contemporânea. (p. 19; ver também Arrojo, 1988, 1990; Nóbrega, 1988)

Mounin tenta escapar deste beco-sem-saída ampliando um pouco a via de investigação meramente lingüística e introduzindo o conceito de "situação". Para que a tradução possa existir é necessário que existam situações semelhantes nas duas línguas (Mounin, p. 239). Ele chega a admitir, portanto, que a determinação do sentido dependa de um fator externo ao lingüístico, e se vale de um referente situacional. No entanto, nem mesmo a tentativa de amarrar os significados a uma dado contexto garantiria a estabilidade daqueles, pois a perspectiva a partir da qual uma situação é vista muda de cultura para cultura, de época para época. Além disto, nunca podemos saber ao certo quais os limites desse contexto, ou seus componentes. Como sugere Jonathan Culler:

Total context is unmasterable, both in principle and in practice. Meaning is context-bound, but context is boundless. (p. 123)

Ou seja, o contexto a que associamos o texto para construir seu significado não tem seus contornos previamente estabelecidos. Por exemplo, se o cenário beat do início dos anos 50 nos Estados Unidos for visto como embrião dos movimentos jovens que ocorreram nos anos 60, a tradução dos textos vinculados a ele poderá centrar-se nas situações e na linguagem que remetem a esses movimentos. Se, por outro lado, for visto como um meio intelectual, voltado para uma produção literária que rompia com os padrões em voga na época, é provável que o tradutor tente enfatizar o aspecto literário, não sentindo a necessidade de estabelecer uma ligação entre o texto e a cultura jovem. São duas visões de contexto diferentes, gerando diferentes significados. Portanto, não seria possível prescrever em termos absolutos os significados corretos para um texto, mesmo levando-se em conta o contexto sócio-histórico, já que não teríamos como escapar da nossa própria visão desse contexto.

Nos mesmos termos, tampouco poderia ter sucesso a tentativa por parte de alguns "tradutólogos" de encontrar regras e princípios gerais quanto à maneira adequada de "transportar" os significados que estariam contidos no texto - de forma "literal" ou "livre", por exemplo - sem levar em conta a situação em que a tradução é feita ou os parâmetros que uma sociedade estabelece para seus tradutores (ver Aubert, 1984). Como tem sido mostrado,

para seus tradutores (ver Aubert, 1984). Como tem sido mostrado, os critérios do que seria uma boa tradução mudam drasticamente de uma época para outra, de um meio cultural para outro. É assim que, por exemplo, na França do século XVII, a tradução desejável seria aquela que obedecesse aos padrões de harmonia e elegância da época, e para isto todo tipo de omissão e acréscimo era justificável (as traduções conhecidas como "les belles infidèles"), enquanto que na Alemanha dos séculos XVIII e XIX, a tradução "literal", palavra por palavra, era justamente a mais valorizada por enriquecer a língua e literatura alemãs com estruturas sintáticas e traços estilísticos estrangeiros (ver Milton, p. 40).

As "modalidades" de tradução, assim como o estilo usado pelos tradutores, também variam conforme os propósitos para os quais é feita a tradução e o público a que é destinada. Para Eugene Nida o estilo é secundário, pois, sendo um tradutor da Bíblia, seu objetivo é que a doutrina cristã "chegue" até culturas primitivas, diferindo, por exemplo, de Haroldo de Campos, que traduziu o Eclesiastes preocupado em "reproduzir" os aspectos poéticos e sonoros do texto. Qual dos dois tradutores teria sido mais fiel à Bíblia? Este tipo de pergunta só pode ser respondida levando-se em conta os objetivos e os interesses dos tradutores. De qualquer forma, dificilmente se poderia pensar que as Bíblias de Nida e de Campos sejam uma só e a mesma, que transmitiriam a mesma mensagem, embora dentro de embalagens diferentes. O estilo faz parte da significação.

Enquanto que para os lingüistas que tentam elaborar uma Tradutologia o significado não deveria ser interpretado, e sim

identificado imparcialmente, para alguns teóricos ligados à Teoria Literária seria justamente a subjetividade do teórico ou crítico, sua interpretação, que o levaria ao sentido original do texto. Autores como E.D. Hirsch admitem que existem variadas interpretações para o mesmo texto, mas somente uma seria a verdadeira e corresponderia às intenções do autor. Ou, nas palavras de Hirsch:

Meanings that are actualized by a reader are of course the reader's meanings. (...) The reader should try to reconstruct authorial meaning, and he can in principle succeed in his attempt. (p. 8)

Katharina Reiss faz eco à pretensão do crítico, desta vez conferindo ao tradutor a missão de reconstruir a intenção do autor:

Un receptor "normal" puede leer en un texto o sacar de un texto o que le dé la gana [...]. Del traductor, en cambio, se exige que lea el texto según las intenciones del autor. (p. 38)

E como o leitor ou tradutor poderia distinguir entre os seus significados e os do autor? Segundo Hirsch, através do modelo que ele mesmo propõe, "a more refined model that conforms with the results of psychological and psycholinguistic research." Quem usasse seu método, portanto, se elevaria para um território

neutro, acima da massa dos leitores comuns que podem somente alcançar um sentido limitado e pessoal, e encontraria a verdadeira intenção do autor. Sua estratégia, no fundo, não difere dos "tradutólogos" que pretendem encontrar uma fórmula para chegar ao sentido exato de um texto. Veremos na próxima parte que tais fórmulas, modelos e métodos não poderiam, a princípio, isolar o tradutor de seu ambiente histórico e cultural, já que também são produtos desse ambiente. As tentativas de regular uma prática através de normas gerais não poderiam dar certo, pois as frases e exemplos em que se baseiam são retirados de contextos específicos, determinados por circunstâncias específicas, e portanto não poderiam ser aplicáveis a qualquer situação de tradução.

As fracassadas tentativas de se estabelecer uma fórmula para a tradução caminham lado a lado com os frustrados esforços dos tradutores por se apropriarem do verdadeiro significado do texto. Fundada sobre a expectativa de fidelidade às intenções do autor, a tradução, como a conhecemos hoje, é a mais paradoxal das funções, pois, para ser realizada, precisa continuamente negar os seus princípios. Os elevados ideais e propósitos que adotam os tradutores estão em flagrante descompasso com o julgamento que fazem dos resultados obtidos - sempre considerados por eles inadequados, e inferiores em relação ao idealizado original. A "redenção" do tradutor de seu "pecado original", que o condena a tentar realizar perpetuamente uma tarefa que não pode se cumprir, lembrando também Prometeu que foi expulso do Olimpo por ter roubado o fogo divino para doá-lo aos homens, só poderá se dar através da desconstrução de outros mitos de nossa civilização que

o mantém preso a esta situação de inferioridade e exclusão.

Os mitos da existência de uma verdade única e estável, exterior aos homens, e da linguagem como reprodutora inferior desta verdade, que têm como consequência a visão do autor como criador absoluto de um universo completo e fechado em si mesmo do qual o tradutor ofereceria uma reprodução inferior, têm sido questionados pelas teorias que passarei agora a apresentar. Como veremos o tradutor, desobrigado de seu dever em relação a um idealizado e inatingível modelo, poderá conscientizar-se de que as barreiras que o limitam não são diferentes daquelas que cercam todo e qualquer uso de linguagem.

2. As Tintas do Imaginário em Tradução

Nos relatos dos tradutores encontramos noções como as de "realidade do texto original" (ver Erwin Theodor) e de "cor local do original" (ver Antonio Bivar), que deveriam ser reproduzidas pelo tradutor em sua língua. Como sugeri, tais noções estão calcadas na concepção de linguagem como representação, capaz de retratar fielmente uma realidade estável e exterior a ela.

Esta concepção de linguagem tem sido rejeitada por várias correntes de pensamento. Octávio Paz, num artigo intitulado Lectura y Contemplación, lembra o que existe entre "la realidad del mundo y la expresión lingüística: las diferentes maneras que tienen los hombres de ver y concebir el mundo" (p. 22). As experiências e a percepção da realidade não seriam as mesmas para todos os homens ou todas as culturas, sendo que a própria

linguagem já seria uma interpretação deste contato com o mundo e com o visível. Para que pudéssemos nos inteirar totalmente dos significados de um outro grupo que não o nosso, para que pudéssemos ver o mundo com os olhos desse outro grupo, teríamos que nos despojar de nossas próprias crenças, o que significaria "abandonar nuestra antigua personalidad y de nuestra cultura de origen" (p. 23). Faz lembra o lingüista norte-americano Benjamin Lee Whorf, talvez um dos primeiros a pensar, neste século, a questão da relatividade lingüística. Para Whorf, "analizamos a la naturaleza, la organizamos en conceptos, y le atribuimos significados porque, fundamentalmente, somos partes de un acuerdo para proceder desta manera" (Whorf, apud Paz, p. 28). A linguagem seria produto de convenções e acordos implícitos entre os membros de uma comunidade. Sendo assim, não haveria conhecimento ou interpretação neutros, nem línguas ou culturas superiores umas em relação a outras, pois nenhuma teria o privilégio de se dizer mais próxima da verdade do mundo do que a outra.

Para os clássicos, como mostrou Foucault (1987), não haveria distinção entre a linguagem e os objetos que ela exprime: as coisas não seriam diferentes das palavras, o real seria o mesmo que a linguagem. Esta revestiria o mundo como uma camada de tinta transparente, nada ocultando ou modificando. No entanto, como as palavras jamais chegam a alcançar uma identidade perfeita com aquilo que representariam, cria-se uma desconfiança, ou um preconceito em relação a elas, e a linguagem passa a ser vista como inferior ou como deturpadora da verdade das coisas. Foucault argumenta que este ideal de reprodução fiel da realidade é inatingível

...não porque a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandescem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que a sucessão das sintaxes definem. (1987:25)

O universo da linguagem não poderia jamais reproduzir o universo da experiência sensorial não por ser inferior ou menor em relação a ele, mas por ser um irreduzível ao outro. A linguagem criaria realidades, através de sua estrutura, de sua ordenação, de seu jogo sintático, que, ao invés de já existirem desde o início no real, são interpretações deste real. Não haveria um momento de encontro entre o real e a linguagem, em que pudessem fundir-se em perfeita harmonia. As "imagens, metáforas, comparações" criadas na tentativa de trazer os objetos da realidade e as sensações para a linguagem criam outros objetos e sensações. No entanto, ainda que através deste insight desapareça um juízo de valor entre a linguagem e a realidade, Foucault deixa aberta a brecha para que se continue a imaginar a existência de uma real exterior à linguagem e a lamentar que esta não possa jamais revelá-lo em sua plenitude.

Jacques Derrida mostrou como todo o edifício da cultura

ocidental constrói-se sobre este ideal "logocêntrico" (do grego logos, o princípio da razão) de busca de uma verdade que se encontraria fora da linguagem e passa a desconstruí-lo argumentando que nada existiria que não fosse, desde o início, escritura ("écriture"). A partir do exame de pensadores como Rousseau e Saussure, Derrida expõe como o mito da existência de uma "verdade transcendental", que existiria independentemente e acima da linguagem, sendo que esta seria um meio (imperfeito e inadequado) de alcançá-la, faz com que a linguagem oral seja vista como privilegiada em relação à escritura, pois esta seria a "mediação da mediação" (p. 15). A linguagem estaria sempre em dívida com esta verdade, buscando capturá-la e exibí-la como presença sem nunca poder fazê-lo. Derrida critica esta tradição "fonocêntrica": para ele, a linguagem oral também seria uma escritura, assim como todo traço de cultura humana, e portanto também precisa ser interpretada. A escritura seria a origem da linguagem (p. 53), e também o seu porvir. Não haveria um real subjazendo à representação que também não fosse representação, não haveria origem nem ponto de chegada, e sim apenas imagens:

Neste jogo da representação, o ponto de origem torna-se inalcançável. Há coisas, águas e imagens, uma remessa infinita de uns aos outros mas sem nascente. Não há mais uma origem simples. Pois o que é refletido desdobra-se em si mesmo, e não só como adição, a si de sua imagem. O reflexo, a imagem, o duplo desdobra o que ele reduplica. A

origem da especulação torna-se uma diferença.

(1973:45)

Dentro de uma tradição em que a linguagem escrita seria uma mediação da linguagem oral, e esta por sua vez uma mediação da verdade do ser, a linguagem da tradução seria a mediação da mediação da mediação, sofrendo, portanto, um triplo preconceito. Nesta concepção platônica da linguagem que a idealiza como representação pura e transparente de uma realidade exterior, o autor que pretende captar e reproduzir a essência última das coisas também encontra-se em dívida com o real, assim como o tradutor sente-se sempre devedor da "realidade" idealizada do original que nunca poderia ser capturada pela tradução. No entanto, não existiria o ponto de origem que poderia justificar a busca e a dívida. Não haveria uma realidade em oposição à imagem, pois esta seria a própria "condição da realidade" (Derrida, p. 41).

Isto permite estabelecer uma similaridade básica entre a atividade do autor e a do tradutor, mas em outro nível. Se a realidade é vista como texto, ou escritura, então o autor também traduz, pois transforma símbolos em outros símbolos. O universo que ele constrói em seus livros também é uma interpretação. E o tradutor também cria, pois o texto só pode viver em sua língua através de sua interpretação. Tanto o autor como o tradutor constroem "realidades" feitas de imagens. A linguagem do tradutor, portanto, não seria inferior em relação a do autor - tanto uma como a outra seriam igualmente criadoras.

Estas teorias, acabando com o etnocentrismo enraizado na cultura ocidental, postulam que tanto pontos de vista sobre o mundo, como as culturas e as línguas, são irreduzíveis entre si e não devem, portanto, ocupar uma hierarquia superior ou serem priorizados em relação a outros. A linguagem não seria mais o invólucro transparente que revelaria uma mensagem ou "cor local" que poderia ser sempre a mesma, em qualquer época ou lugar. Dentro desta visão, as interpretações de textos literários são produzidas a partir de crenças compartilhadas por um grupo de leitores, e portanto nenhuma poderia se dizer mais perto da "verdade" do texto do que as outras. Estas idéias vêm ganhando penetração nos departamentos de teoria literária norteamericanos, a partir, principalmente, das colocações de Stanley Fish (1980, 1985), gerando polêmicas como a que foi suscitada por um artigo de Knapp e Michaels que interroga a validade de se continuar elaborando teorias de interpretação textual. Os autores definem da seguinte maneira as duas posições conflitantes:

For the realist, the object exists independent of beliefs, and knowledge requires that we shed our beliefs in a disinterested quest for the object. For the idealist, who insists that we can never shed our beliefs, knowledge means recognizing the role beliefs play in constituting their objects. (p. 28)

Para os que se filiam ao primeiro grupo, como já vimos, é preciso que haja um fundamento, um terreno sólido sobre o qual

basear as interpretações dos textos, e isto poderia ser obtido através de um método ou teoria que excluísse o imaginário, a subjetividade do intérprete. Sem isso, teóricos como Hirsch temem que a anarquia se instaure no reino da interpretação literária, tornando possível e ao mesmo tempo invalidando qualquer leitura atribuída a um texto (ver Hirsch, p. 13). Seria preciso criar regras gerais, que se aplicassem a toda e qualquer circunstância. Stanley Fish, participando da mesma polêmica, explica por que tais regras seriam inalcançáveis:

The argument against theory is simply that this substitution of the general for the local has never been and will never be achieved. Theory is an impossible project which will never succeed. It will never succeed simply because the primary data and formal laws necessary to its success will always be spied or picked out from within the contextual circumstances of which they are supposedly independent. The objective facts and rules of calculation that are to ground interpretation and render it principled are themselves interpretive products: they are, therefore, always and already contaminated by the interested judgements they claim to transcend. (1985:110)

Enquanto que regras locais, aplicáveis a um determinado contexto, seriam possíveis, mas não suficientes para reger toda uma prática, regras gerais, que fundamentassem uma teoria de

interpretação ou linguagem, seriam impraticáveis pois estariam limitadas ao contexto que lhes deu origem. Os próprios exemplos em que se baseiam as regras, quando lidos em outro contexto, adquirem significados diferentes, que as subvertem. Ou passam a ganhar significado quando antes não tinham, como nota Bassnett McGuire (p. 102), embora para ilustrar outro ponto, ao citar o exemplo de frase "sem sentido" usado por Chomsky: *Colourless green ideas sleep furiously*". A autora argumenta que a frase automaticamente ganharia significado se fosse apresentada em versos e lida como um poema, o que transformaria um exemplo que Chomsky usou para sustentar sua teoria gerativo-transformacional em um texto poético.

Stanley Fish sugere que "objects are made and not found, and they are made by the interpretive strategies we set in motion" (1980:331). Os textos são lidos dentro de uma "comunidade interpretativa" através de estratégias de interpretação, ou seja, maneiras de ler, que lhes conferem ou não o estatuto de literário ou poético (ver Arrojo, 1986a:31). O estilo, o gênero e a técnica de criação, que tradicionalmente são vistos como características encontráveis no texto e no autor, seriam estratégias usadas pelo leitor para construir um significado para o texto.

Fish demonstrou claramente como são as estratégias de interpretação que produzem os textos, que lhes estabelecem os contornos, que lhes conferem um estatuto através de uma experiência que realizou com seus alunos. Disse-lhes que uma lista de autores escrita aleatoriamente na lousa era um poema religioso, gênero que estavam estudando, e eles, sem saberem do estratagema, passaram imediatamente a "encontrar" na lista

características da poesia religiosa e estabelecer associações até montarem uma interpretação complexa e coerente. Ou seja, leram o texto na lousa de acordo com a imagem que faziam dele, usando as estratégias de interpretar (produzir) poemas religiosos que haviam aprendido a dominar. Fish conclui que as características de um texto não são dadas de antemão, não preexistem a sua leitura, mas são produzidas durante o ato de ler (ver Fish, 1980:323).

Antecipando a crítica de que o texto originalmente era uma lista de autores para serem lidos em casa, e que fora lido, "por engano", como um poema, Fish afirma que

...the argument will not hold, because the assignement we all see is no less the product of interpretation than the poem into which it was turned. (1980:329)

Em outras palavras, tanto uma lista de autores, como um poema, como a frase "sem sentido" de Chomsky, são produtos de estratégias de interpretação, e é necessário um acordo dentro de uma comunidade de leitores para que sejam lidos e entendidos como tais. No entanto, o fato de não existir uma única interpretação correta para um texto não significa que todas as interpretações sejam válidas ou adequadas. Stanley Fish assegura que não há motivo para temer a proliferação caótica e desenfreada de sentidos, pois isto ocorreria somente se seu ponto de vista fosse

...an argument for unbridled subjectivity, for the
for the absence of constraints on the individual,
whereas, in fact, it is an argument for the
situated object, for the individual who is always
constrained by the local or community standards and
criteria of which his judgement is an extension.
(1985:113)

Portanto, Fish não estaria propondo que não existem
significados estáveis, ou que qualquer leitura seria aceitável,
mas que os critérios para esta estabilidade ou aceitabilidade não
estariam no texto ou nas intenções do autor, e sim na sociedade.
As leituras são feitas a partir de um sistema de valores e
crenças que são incorporadas pelo leitor desde cedo, inclusive
como condição para que ele possa participar de uma sociedade - a
escola se encarrega de ensinar que somente algumas leituras podem
ser aceitas, e de limitar a possibilidade de criação de
significados. O leitor, ou intérprete, estaria sempre subordinado
à sua "comunidade interpretativa" - termo que Fish usa para
denominar o sistema de crenças e valores a partir do qual um
grupo social cria a realidade - que decidirá quais sentidos são
adequados para um texto e rejeitará outros. Inclusive, para Fish,
nem mesmo sua "teoria" sobre interpretação mudaria alguma coisa
na prática, já que a realidade sempre foi produzida a partir
de um sistema de crenças historicamente constituído. A única
diferença seria que essas crenças passariam a ser vistas enquanto
tais, e não como verdades universais a respeito de um autor ou de
um texto. No entanto, esta diferença poderia ter efeitos

consideráveis sobre o critério de avaliação de traduções, bem como sobre o entendimento de como são produzidas.

Um desses efeitos seria o questionamento de uma distinção clara entre sujeito e objeto, sobre a qual repousam as teorias de tradução tradicionais. Uma tradução objetiva, ou seja, uma tradução que refletisse o objeto-texto sem contaminá-lo com a subjetividade do tradutor seria impossível, já que o objeto se constituiria desde o início como reflexo dessa subjetividade, enquadrada numa moldura histórica e cultural. Arrojo e Rajagopalan lembram ainda que, após o conceito de "inconsciente" formulado por Freud, fica difícil falar de um sujeito transparente em suas ações e intenções, e que mantivesse uma relação também transparente e objetiva com a realidade:

A partir do insight freudiano de que o homem carrega consigo um lado desejante e desconhecido, todo o conhecimento, todas as ciências, todas as "verdades", todos os sentidos "literais" têm que ser necessariamente relativizados e reconhecidos como produto - ou sintoma - de uma interpretação, mediação inevitável entre o homem e o mundo. (p. 47)

A perspectiva aberta pelas teorias pós-estruturalistas como a de Fish, bem como pela psicanálise, elimina, acima de tudo, a ilusão de neutralidade em leitura e tradução. Ao traduzir, o tradutor estaria revelando e refletindo a si próprio e a seu

imaginário, e não um suposto texto original. Rosemary Arrojo, partindo desta visão, redefine o conceito de fidelidade em tradução, também enfatizando a projeção dos significados a partir do imaginário do leitor ou tradutor. Para ela,

Nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto "original", mas aquilo que consideramos ser o texto original, aquilo que consideramos constitui-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugeri, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos. (1986a:45)

Os tradutores, portanto, só podem ser fiéis à imagem que fazem do texto original, e esta imagem está condicionada ao meio histórico e cultural a que pertencem. Então, seria neste contexto histórico que se deveria procurar a origem e a explicação dos significados, e não no texto original. Mas isto não se restringiria à área de interpretação textual. Para o pós-estruturalismo, todo conhecimento é produto das crenças compartilhadas pelo grupo. Segundo esta concepção, "fatos" históricos, fenômenos da natureza, culturas, conteúdos psíquicos, também podem ser considerados textos que são interpretados por historiadores, cientistas, antropólogos e psicólogos a partir da perspectiva histórica em que se situam.

Podemos ter uma visão de como operam as contingências sociais e também políticas na produção do conhecimento através do estudo de Edward W. Said sobre o campo acadêmico e erudito

conhecido como "orientalismo". Segundo Said, todo o conhecimento que o Ocidente produziu sobre o Oriente foi no sentido de "...entender, e, em alguns casos, controlar, manipular e até incorporar aquilo que é um mundo manifestamente diferente" (p.24). Longe de ser neutro ou objetivo, este conhecimento foi resultado de

... um intercâmbio dinâmico entre autores individuais e os grandes interesses políticos moldados pelos três grandes impérios - britânico, francês, americano - em cujos territórios intelectuais e imaginativos a escrita foi produzida. (p. 26)

Por ter sido produzido a partir do imaginário europeu, da impressão de superioridade racial e cultural e dos interesses imperialistas deste continente, Said considera inútil procurar a origem do Orientalismo num Oriente supostamente verdadeiro e original (que, por sinal, não existiria nem mesmo para os orientais), e pensa que, para se compreender o orientalismo,

... o que se deve procurar são os estilos, figuras de linguagem, os cenários, mecanismos narrativos, as circunstâncias históricas e sociais, e não a correção da representação, nem a sua fidelidade a algum grande original. (p. 32, grifo do autor)

Podemos dizer, em vista disso, que o orientalismo seria

como uma complexa tradução do Oriente feita pelo Ocidente. O Oriente seria uma realidade tecida com os fios do imaginário ocidental para atender não só aos interesses de dominação política, mas também aos padrões estéticos e morais da época. Said menciona como exemplo a peça de ésquilo *Os Persas*, em que o Oriente é transformado, de um distante e ameaçador Outro, em figuras que são relativamente familiares (no caso de ésquilo, mulheres ocidentais aflitas) (p. 32). Na tradução stricto sensu, assim como na leitura, também projetamos sobre o Outro-texto significados a partir de suposições que povoam nossas fronteiras históricas, culturais e geográficas. Portanto, assim como não há um Oriente "original", não existe um texto original que exista anteriormente a sua assimilação por um imaginário.

Como vimos no início do capítulo, a maioria dos tradutores acredita estar sendo ou tentando ser fiel a um original e a um autor reais e plenamente identificáveis. Teóricos como Michel Foucault e Roland Barthes argumentam, porém, que tanto o texto (ou obra) como unidade fechada, quanto o autor como unidade de intenções, são produtos culturais e ideológicos, e não realidades que em todos os períodos estiveram presentes. Para Foucault (1972) o autor não é uma consciência presente que presidiria o texto, e sim um conceito produzido culturalmente - mais um integrante do imaginário do leitor ou tradutor. Fomos ensinados que um autor pertence a uma determinada tradição ou época literárias, sabemos seus dados biográficos, atribuímos a ele um determinado status e importância dentro de nossos cânones literários, e construímos nossa leitura de acordo com esta imagem - que varia de uma comunidade para outra, como acontece quando um

autor antes obscuro é "descoberto", ou outro, que fora celebrado, cai no esquecimento. Assim, o autor não seria mais uma figura imortal, cuja alma habitaria seus escritos, mas um critério, um princípio socialmente construído, variável no tempo e no espaço. Sua função (a função de autoria, como a chama Foucault), seria limitar os significados atribuíveis por uma cultura ao texto que traz estampado o seu nome.

The author's name seems always to be present, marking off the edges of the text, revealing, or at least characterizing its mode of being. The author's name manifests the appearance of a certain discursive set and indicates the status of this discourse within a society and a culture. (1972:147)

Roland Barthes também contesta a concepção do autor como o pai e proprietário dos sentidos do texto, e questiona que este seja uma unidade contida em fronteiras estanques, como supõem vários tradutores e teóricos de tradução. Paulo Vizioli, por exemplo, acha que o texto original "é um só, e é único porque o autor resolveu que aquela seria a forma final" (p. 60). Para Barthes, os limites de um texto nunca são claramente determináveis, pois cada texto se comunica com todos os outros da língua. As fronteiras que os separam não são naturais: foram traçadas a partir do momento em que os textos passaram a ser considerados propriedades privadas de alguém (o autor), e que,

portanto, não poderiam ser invadidas ou usurpadas. Barthes lembra que os direitos sobre esta propriedade surgiram bem recentemente (na França, só após a Revolução), e que na Idade Média os textos eram divididos e apropriados sem que importasse onde começavam ou terminavam ou quem os tinha escrito (p. 78). Foucault (1972:148), por sua vez, nota que, justamente para controlar esta livre apropriação, e também para punir os transgressores, que emergiram conjuntamente as noções de autoria e de unidade da obra, hoje tão respeitadas em nossa cultura como verdades atemporais e absolutas.

Foucault refere-se apenas, porém, à figura do autor ao acrescentar que o sistema de propriedade imposto à literatura só fez reforçar a necessidade de transgressão, "restoring danger to a writing which was now guaranteed the benefits of ownership" (p. 149). Mas o mesmo poderia ser dito (embora o "mesmo" nunca possa ser dito), a respeito do tradutor - é ele, afinal, o grande transgressor do princípio institucionalizado da autoria, e quem traz o "perigo" de que este princípio seja desmascarado. Tanto o autor como o tradutor precisam transgredir as fronteiras desenhadas entre os textos para exercerem sua criação, embora no caso do autor isto seja camuflado em nossa cultura pelo mito da originalidade.

Barthes também enfatiza que a vida do autor, sua biografia (que serve para tantos críticos como a "prova dos nove" de uma interpretação) seria apenas mais um texto que alimenta a leitura, passível apenas de ser interpretado, e não a chave para o entendimento correto da obra:

He becomes a "paper author", his life is no longer the origin of his fables, but a fable that runs concurrently with his work. There is a reversal, and it is the work which affects the life, not the life which affects the work; the work of Proust and Genet allows to read their lives as text. (p. 147)

Seria apenas a este "autor de papel", ao autor que se torna texto a ser interpretado, que leitores e tradutores podem ser fiéis. Os teóricos e tradutores que acreditam estar reproduzindo o verdadeiro espírito do autor, na verdade estariam sendo fiéis a um conjunto de crenças historicamente estabelecidas a respeito desse autor, mas que estão tão enraizadas na consciência de uma cultura a ponto de parecerem verdades transparentes. Mais do que isso: a vida do autor, que costuma ser considerada o fundamento que confirma ou descarta a interpretação de sua obra, para Barthes passa a ser mais uma ficção construída a partir da obra, como no caso de Proust e Genet, e eu citaria também o de Jack Kerouac. Seu caso é um exemplo de como o autor é "literalmente" transformado em texto, ou em ficção, através de suas biografias. Inúmeras foram feitas de Kerouac, apesar de sua obra ter sido assumidamente uma tentativa de transformar sua vida e seu ser em linguagem. Todas as seqüências narradas por Kerouac foram recontadas por seus biógrafos, cada um defendendo sua própria versão dos "fatos" de sua vida, ressaltando alguns aspectos e minimizando outros, construindo cada vez mais ficções em cima da ficção sob a alegada intenção de dizer a "verdade" sobre o autor,

que ele próprio já tentara transmitir aos leitores através de seus escritos. Isto mostra que nem o autor pode dizer a palavra final sobre a verdade de sua vida, nem os biógrafos. A biografia, assim como a narrativa "realista", também é uma ficção.

Não se pode pintar um retrato fiel e objetivo nem do texto, nem do seu autor, nem de sua época histórica, pois existirão tantos retratos quanto houverem pintores. Como aponta Arrojo:

...é impossível resgatar integralmente as intenções e universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido. (1986a:40)

O que produz, porém, a ilusão de se estar sendo fiel ao espírito do autor, ou à cor local do original, como pretendem os tradutores de *On the Road*? O que faz parecer, quando lemos uma tradução de "que gostamos ou aprovamos a versão cinematográfica de um livro que lemos, que estamos diante da verdade do original? Nelson Brissac Peixoto, referindo-se à produção de sentido pós-moderna, sugere, numa frase que poderia muito bem se aplicar à tradução, que

... esse mundo reconstruído é verdadeiro porque parece verdadeiro, porque foi feito segundo a imagem que se tem desses lugares, ainda que esta seja pura fantasia. (p. 305)

Segundo Peixoto, as produções culturais do pós-modernismo seriam como cenários provisórios construídos a partir das imagens que povoam nosso imaginário. As traduções também seriam assim: construídas a partir de um imaginário, seus significados duram tanto quanto este, extinguindo-se depois para dar lugar a outros cenários. Esta série consecutiva de construções, este estado de "estar em construção", sem que se chegue a uma conclusão, é a própria condição de existência dos originais, das biografias, da escritura de um modo geral: cenários que se sobrepõem à ilusão de uma verdade.

As teorias que estive apresentando apontam para o imaginário como a origem dos sentidos em tradução. Se os objetos que nos cercam, inclusive os textos, só existem através das estratégias de interpretação que utilizamos, então todas as traduções são criativas, pois produzem novos textos dentro dos parâmetros e valores do contexto sócio-cultural em que o tradutor está inscrito. Sendo assim, elas só poderão ser avaliadas contra o pano de fundo de outro contexto, ou, usando as palavras de Fish, só podemos testar nossas crenças de encontro a algo cuja fonte também é uma crença (1985:112).

Se for admitido que a linguagem é criadora de realidades, não reprodutora de uma realidade estável exterior, que não é uma tinta transparente envolvendo os objetos do mundo, e sim que teria as cores de um imaginário sócio-cultural, a tradução deixaria de ser vista como uma atividade secundária ou devedora de um suposto texto original. Qualquer julgamento quanto à

qualidade de uma tradução, ou mesmo quanto ao grau de traduzibilidade de um texto, não poderia mais estar subordinado a um original que se imagina imutável, e sim aos critérios e padrões transitórios das comunidades.

As escolhas do tradutor, ainda que não concordemos com elas, concedem-lhe o papel de criador e de crítico, e este, por interpretar o texto original a partir de seu sistema de crenças e sua visão de mundo, também se torna um tradutor. O leitor, o crítico e o tradutor, sob formas superficialmente diferentes, são pintores de ficções, construindo paisagens com as cores de seu imaginário sobre a tela sem cor do original.

3. O Tradutor, o Crítico, o Autor: Pintores de Ficções

Em uma de suas conferências, o escritor argentino Jorge Luis Borges sugeriu que existem tantas Bíblias quanto leitores da Bíblia, e que pode-se dizer o mesmo não só "em relação à Escritura, mas também a qualquer livro digno de ser lido", acrescentando que "um mesmo livro muda em relação a um mesmo leitor, já que mudamos tanto" (pp. 119-120). Sendo assim, para ele existiria uma infinidade de leituras possíveis para um texto, já que estas mudam não só de leitor para leitor, mas também através da vida de um mesmo leitor - na medida, supõe-se, em que for persuadido a mudar de idéia a respeito do autor ou das bases de sua interpretação, ou mesmo na medida em que ocorra uma mudança sua a nível pessoal. Os significados atribuídos a um

texto se transformam incessantemente, como leva a crer o fato de jamais encontrarmos duas traduções idênticas de um mesmo texto, nem mesmo quando feitas pelos mesmo tradutor.

Toda tradução é reflexo de uma leitura, ao mesmo tempo histórica e particular, mas a diferença entre um leitor e um tradutor é que o último está na condição privilegiada de veicular sua leitura, sua visão do texto. No entanto, esta sua condição de leitor, de intérprete, raramente aparece para o público, pois espera-se que ele esteja sendo (ou tentando ser) fiel a uma única verdade e a um único sentido verdadeiro, estabelecido pelo autor do texto que traduz. A crença de que tanto o sentido como o estilo do texto são dados a priori, supra-históricos e imutáveis, reduz a tradução e a crítica sobre tradução a debates maniqueístas sobre o que seria "certo" ou "errado", "fiel" ou "infidel", e a acalorados embates entre grupos divergentes que, a pretexto de estarem defendendo a verdadeira essência de um original, promovem suas próprias concepções de arte e tradução (a este respeito ver Arrojo, 1986b).

Já que o tradutor é geralmente visto apenas como o reproduzidor de um significado que já estaria no texto, o papel de avalizador ou juiz de traduções costuma ser do crítico literário. Ele é uma das instituições que legitimam certas leituras dentro de uma comunidade. Segundo Eni P. Orlandi:

Ao mesmo tempo que avaliam a importância de um texto, os críticos fixam-lhe um sentido que é considerado o desejado (o prestigiado) para a

leitura. Nesse circuito da leitura de prestígio, o professor, por sua vez, retoma, em seu trabalho pedagógico, uma leitura considerada como ideal e que tem como modelo a de um crítico. (pp. 42-43)

Portanto, o que costuma ser visto e difundido como o sentido verdadeiro de um texto é também uma leitura feita por alguém socialmente investido de poder para legitimá-la. A ideologia que cerca a função do crítico permite que fique camuflada sua posição de leitor que, assim como o tradutor, também precisou interpretar o texto a partir de suas próprias crenças e interesses, de acordo com seu próprio imaginário. Ele fala em nome da leitura correta, quando na verdade se refere à sua imagem do texto, pois todos nós, leitores, críticos ou tradutores,

... aceitaremos e celebraremos aquelas traduções que julgamos "fiéis" às nossas próprias concepções textuais e teóricas e rejeitaremos aquelas de cujos pressupostos não compartilhamos. Assim, seria impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. (Arrojo, 1986a:45).

A visão do tradutor como um crítico literário não é nova. Haroldo de Campos já a vem defendendo há muito tempo (como no

ensaio "Da Tradução como Criação e como Crítica", que comentarei a seguir), mas partindo de pressupostos e chegando a conclusões diferentes das que proponho. Augusto de Campos, na introdução de **Verso, Reverso, Controverso**, afirma que

...a tradução é uma das melhores formas de crítica. Ou pelo menos a única verdadeiramente criativa, quando ela - a tradução - é criativa. (p. 7)

E o que é necessário para que o tradutor seja criativo? Imagina-se que ele precise ser um transcriador, ou recriador, já que estes são termos que aparecem constantemente nas teorizações dos Campos. Haroldo de Campos ressalta que "a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca" (p. 25), e que esta recriação resultaria

Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indiviso, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (p. 35)

Haroldo de Campos acredita, então, que é justificável

"trair" o significado para ser inventivo, e que, sendo-se inventivo (ou seja, valorizando forma e sonoridade), alcança-se uma fidelidade maior ao "espírito" do original. Portanto, ele sustenta várias das concepções tradicionais a respeito de tradução, que podemos sintetizar em três pontos:

- 1) Só algumas traduções, assim como só alguns textos, são criativos ou inventivos.
- 2) Existe um significado contido no texto, mas pode ser sacrificado em nome da invenção.
- 3) A fidelidade deve ser ao espírito do original.

Só alguns textos seriam criativos, e merecedores do trabalho de recriação dos Campos. Mas como seriam eles? Na introdução da já citada coletânea, que reúne poetas desde os provençais até os simbolistas, Augusto de Campos diz que

...a poesia é uma família de naufragos. Tento reunir aqui alguns de seus raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e lemas radicais - a invenção e o rigor.
(p. 8)

Mas por que a invenção e o rigor seriam, lemas radicais? Poderíamos supor que para outras comunidades, que não valorizassem a precisão da forma, nem os jogos de palavras ou o wit, o rigor de que fala Campos não seria um atributo positivo. Talvez, ao contrário, a contestação do rigor e a espontaneidade é que poderiam ser considerados temas radicais (como no caso dos

autores beat). Mas Augusto de Campos defende a validade de traduzir os poetas que escolheu argumentando que :

Se disserem que isso não tem nada com o presente, direi que é mentira. Ezra Pound aprendeu muito com muitos deles. E quem não aprendeu com EP merece mais a nossa piedade do que nossa reprovação, como disse Hemingway. Os concretos aprenderam muito com essa gente. (p. 8)

Fodemos concluir, assim, que a fidelidade de que falam Augusto e Haroldo de Campos não seria a um suposto espírito ou essência que sugerem serem intrínsecos ao original, e sim ao espírito do paradigma concretista, movimento que eles lideraram no Brasil. Conclui-se também que a inventividade, que garantiria a fidelidade ao "espírito" do original, também seja regida pelos padrões estéticos e literários desse movimento. No entanto, os teóricos concretistas fazem passar seu sistema de crenças, suas preferências estéticas e literárias por verdades absolutas e inquestionáveis - as únicas vias de criatividade em tradução. Portanto, comparam a função do crítico com a de alguns tradutores dentro de uma perspectiva tradicional, segundo a qual ambas se equivaleriam por serem porta-vozes do espírito e das intenções verdadeiras do autor.

Detive-me nesse caso pois me parece bastante ilustrativo de como as convicções e interesses que moldam o imaginário de uma comunidade de leitores podem ser apresentadas como a verdade a respeito de autores e textos. É um exemplo também de como autores

e movimentos literários podem ser incorporados por um paradigma literário e apresentados ao público através de sua ótica (como a apropriação dos poetas metafísicos e provençais pelos Campos, ou a apropriação dos textos beat pelo imaginário contracultural). Este caráter localizado e restrito de qualquer julgamento sobre arte ou tradução é geralmente escamoteado ou ignorado pelos que se dedicam à crítica (tanto de literatura como de tradução), atividade que, como coloca André Lefevere,

...is often left to self-proclaimed arbiters, as often as not in the service of a certain type of poetics, who self-righteously proceed to damn whatever does not agree with their poetic concept.
(p. 57)

É uma crítica num sentido mais amplo e menos sectário de que estou falando. Para ser crítico, um tradutor não precisa necessariamente ter lido Ezra Pound, nem tentar resgatar a invenção e o rigor, conceitos em si mesmos relativos e cambiáveis. Em primeiro lugar, toda tradução é criativa, pois é produto do imaginário do tradutor. E sendo assim, também é crítica, pois revela as concepções do tradutor a respeito do texto através da linguagem e do estilo que ele usa para vertê-lo, através dos significados que ele atribui ao texto no lugar de todos os outros possíveis.

Toda leitura é produtora de sentidos, sendo que alguns leitores, como os críticos literários e alguns tradutores, têm o

poder de legitimizar suas leituras e fazê-las passar como a verdadeira voz do autor recuperada. Ao publicar uma tradução, o tradutor está ocupando o papel de crítico por apresentar ao público sua visão do autor e do texto, mas esta sua função crítica fica camuflada em nossa cultura, por exigir-se dele a missão impossível de manter-se neutro e fiel a um original que seria o mesmo em todas as épocas e lugares.

Se, como venho argumentando com base na abordagem pós-estruturalista de tradução (ver Arrojo, 1986a), o sentido do texto não seria o mesmo para todos, em qualquer época ou lugar, mas mudaria segundo os diferentes imaginários a partir do qual é interpretado (ver Arrojo, 1986a:22), então nenhuma crítica, nenhuma tradução, nenhuma biografia poderia desvendar a "verdade" definitiva do texto ou do autor, ou a genuína cor local de sua época. Todas estas atividades seriam ficções, sendo que estamos condicionados a aceitar algumas delas como verdades.

Ao se opor ao falso parâmetro de fidelidade ao original, Arrojo (1986a) enumera as fidelidades possíveis e inevitáveis que norteiam o tradutor: ele precisa ser fiel ao objetivo e às circunstâncias da tradução (ou a seu contexto), à sua concepção de poesia ou literatura (caso se trate, naturalmente, de um texto considerado literário), deve ser fiel também à sua concepção de tradução (p. 44), bem como ao público a que a tradução é dirigida (p.45). Acrescentaria que o tradutor (salvo raras exceções), também precisa ser fiel aos interesses e às normas da editora em que trabalha, ao que esta considera o padrão de uma boa tradução, tendo em vista o tipo de público que deseja atingir. Assim como o

autor, ele é pressionado cada vez mais a se moldar às regras do mercado para exercer seu trabalho.

A noção de que tradutores, leitores e críticos são fiéis a um imaginário, determinado por fatores históricos e sociais, poderia modificar a arena em que se dão os debates sobre tradução atualmente. Antes de mais nada, a discussão não ficaria mais ao redor das supostas intenções do autor ou do "verdadeiro" clima de época, mas seria deslocada para as concepções literárias e a visão do texto implícita ou explicitamente defendida pelos tradutores e pelos críticos que examinam as traduções. Poderia ser considerado de onde partem críticos e tradutores para nos apresentar determinada visão do texto, a que eles o associam, quais são seus pressupostos, até que ponto a tradução está adequada para os propósitos com que foi feita. Não que deixaríamos de preferir uma interpretação a outra, mas faríamos isso fundamentando nossas preferências em critérios que se relacionariam com nossa própria visão de mundo, arte, tradução.

Ao analisar a tradução de *On the Road* em seguida, estarei interessada em saber de que maneira o imaginário dos tradutores, influenciado por acontecimentos históricos e sociais, condicionou a escolha de linguagem e estilo—ou, em outras palavras, como as estratégias de tradução foram forjadas por uma determinada perspectiva ideológica, e por sua vez determinaram que tipo de recepção e leitura *On the Road* teria no Brasil.

O imaginário é a origem dos sentidos em tradução. É a bordo dele que o tradutor desvenda as paisagens aparentemente reais de um texto, e, ao fazê-lo imprime sobre estas as cores de seu tempo

e lugar. Por isso seria válido também interrogar de que maneira as crenças e mitos arraigados no imaginário de uma cultura tecem correspondências entre teorias de linguagem e de tradução e a prática literária.

Antes de iniciarmos o percurso pelas páginas de *On the Road*, porém, vejamos como se deu a apropriação deste texto, de seu autor e do movimento literário a que estão vinculados, pelo imaginário jovem que se formou no fim dos anos 50 e início dos anos 60 nos Estados Unidos.

CAPITULO II

O IMAGINARIO JOVEM E ON THE ROAD

I am an artful story teller, a writer in the great French narrative tradition, not a spokesman for a million hoods. (Jack Kerouac, apud Gifford e Lee, Jack's Book)

Começarei por examinar as circunstâncias históricas e sociais que propiciaram a formação de um imaginário jovem nos Estados Unidos, e as estratégias de leitura provenientes desse imaginário. O movimento literário beat passou a ser associado a esta cultura jovem e a seus valores, e os textos produzidos pelos beats foram lidos de acordo com sua ótica. Jack Kerouac foi transformado num símbolo dentro do imaginário jovem, a partir do qual seus livros foram lidos também no Brasil. Porém, as estratégias de leituras jovens não foram as únicas a serem aplicadas aos textos beat: outras interpretações traçaram os mais diversos contornos e panoramas sobre a tela de On the Road, que foram se sobrepondo uns aos outros com o passar dos anos e das gerações de críticos e leitores.

1. O Imaginário Jovem e Suas Estratégias de Leitura

Em outro trecho de sua auto-apresentação, Antonio Bivar, que co-traduziu *On the Road*, nos conta de seu fascínio pelos "beatniks" na Ribeirão Preto de 1960, e que

...depois foi a contracultura da segunda metade da década em diante, com o hippieton e todos nós na estrada, na trilha de Jack Kerouac e do advento da psicodelia. (ver Kerouac, 1984)

O tradutor estabelece um vínculo direto entre o autor, Jack Kerouac, e a contracultura. Coloca-o mesmo como o guia de quem percorreu a estrada deste movimento. Esta associação estaria na base do imaginário que gerou a tradução que será examinada a seguir. Antes, vejamos o que foi a cultura jovem (ou contracultura), quem a fez e como ela pôde se dar.

London Y. Jones explica a contracultura como a manifestação sócio-cultural de uma parcela da população americana que chegou à adolescência no início da década de 60. Esta camada jovem nasceu no período posterior à 2ª Guerra Mundial, e o seu número esmagador criou um fenômeno demográfico e social conhecido por baby-boom. Jones tem estatísticas ilustrativas:

In May of 1946, exactly nine months after V-J Day, births in the U.S. jumped from February's low of

206.387 to 233.452. (...) By the end of the year, the cry of the baby was heard across the land. An all-time high of 3,4 million babies had been born in the U.S. - one every nine seconds - 20 percent more than in 1945. (p. 11)

A causa desta explosão não se resume a uma necessidade amorosa/biológica cuja satisfação foi adiada pelo longo período em que os soldados americanos ficaram ausentes de seus lares. Após a guerra, procriar tornou-se patriótico, e os governos de vários países passaram a incentivar seus cidadãos a terem filhos (o que seria um dos motivos para a cultura jovem não ter se restringido somente ao território americano, ocorrendo em outras partes do mundo). A fertilidade de uma nação era associada a prosperidade e força: quanto maior a taxa de natalidade, maior o futuro poderio militar e industrial. No caso dos Estados Unidos, o pós-guerra coincidiu com o período de maior expansão econômica já visto por este país (Jones, p. 22).

Para os propósitos deste trabalho, o que importa é verificar o que aconteceu quando este número sem precedentes de bebês entrou na adolescência durante a década de 60. A particularidade que Jones notou nesta geração (posterior à geração beat, note-se), foi seu tamanho, que forçou desde o início a criação de um mercado próprio para atendê-la. Quando bebês, já configuravam uma faixa importante de consumidores: nunca se venderam tantas fraldas e comida infantil nos Estados Unidos (Jones, p. 39). Ao alcançarem a adolescência, continuaram

a impulsionar o fenômeno de mercado; agora, os filhos do pós-guerra exigiam produtos culturais próprios com os quais pudessem se identificar e se consolidar como camada diferenciada da sociedade, com necessidades também diferenciadas. Era a emergência da cultura jovem.

Talvez o produto cultural mais significativo para a delimitação deste espaço jovem tenha sido o rock 'n' roll - uma música que, segundo Jones, "released the inchoate energies of a hole generation on something that was exclusively theirs" (p. 61). O rock só podia ser entendido pelos jovens do baby-boom, e os afastava ainda mais do universo dos pais, ajudando a marcar as fronteiras de um continente jovem. Contudo, era o jazz que repercutia no universo da geração beat, inspirando a técnica de criação de Kerouac e Ginsberg, como veremos a seguir - mesmo porque o rock só se consolidou como fenômeno musical de massa, símbolo de rebeldia e contestação, após o período em que se formou a beat (final dos anos 40 e início dos 50). John Clellon Holmes, um dos cronistas da geração beat, observou que "modern jazz is almost exclusively the music of the Beat Generation, as poetry (...) is its literature" (p. 166).

Ao som do rock 'n' roll, os jovens anunciavam que estavam unidos e falavam a mesma linguagem cultural: *Youth was Power*. Para Jones, o segredo da força e da própria possibilidade de existência desta cultura jovem era o número massivo de indivíduos que chegavam à adolescência ao mesmo tempo, numa sociedade que podia fornecer-lhes educação e conforto. Esta situação favoreceu um prolongamento da adolescência, que deixou de ser um período de transição para se tornar uma fase de permanência, com valores e

uma consciência própria. Segundo Jones:

These kids had what they needed - affluence plus education - to set themselves free from the dictatorship of the adults. They had money, music and a thriving culture based on their shared history, rituals, language and values. They would do it their way. (p. 69)

Não só esta geração compartilhava de uma cultura própria, como tinha força o suficiente para impor seus padrões ao restante da sociedade. Os ideais de ser e parecer jovem fortaleceram-se e transformaram-se em parâmetros supremos pelos meios de comunicação de massa. O enorme potencial de consumo da baby-boom incentivou uma produção cultural voltada exclusivamente para ela, que passou a constituir um mercado especial (ver Roszac, p.38).

Esses milhões de adolescentes representavam a primeira geração que havia crescido na frente de um aparelho de televisão, veículo que agora confirmava e reforçava seu sentimento de identidade, criando programas e comerciais para eles e espalhando sua cultura não só de um canto a outro do país, como inclusive fora dele. O cinema também passou a produzir filmes que, celebrando valores e experiências jovens, tornaram-se recordes de bilheteria. Jones cita alguns, como **Rebel Without a Cause**, filmes de praia como **Beach Party** e **Bikini Beach**, mais tarde filmes sobre desilusão e falta de perspectivas, como **Easy Rider** e **Zabriskie Point** (p. 118). Edgar Morin, discutindo a importância da cultura

jovem na cultura de massa, argumenta que

Na América, na U.R.S.S., na Suécia, na Polônia, na Inglaterra, em Marrocos, vemos uma tendência comum aos grupos de adolescentes a afirmar sua própria moral, arvorar seu uniforme (blue jeans, blusões, suéteres), a seguir sua própria moda, a reconhecer-se nos heróis, uns exibidos pelo cinema (James Dean, Belmondo), outros oriundos da imprensa sensacionalista. (p. 155)

A identificação da juventude com a cultura jovem se deu através de imagens produzidas pelos grandes meios de comunicação de massa, que acabaram por se tornar chavões e clichês. Morin considera que entre as características da cultura de massa estão a homogeneização e a universalidade: temas e mitos do imaginário americano, como os westerns e o jazz, estendem-se a outros países através de sua veiculação pela mídia dos Estados Unidos, o berço da cultura de massas, homogeneizando as diferenças entre as diferentes culturas nacionais (p. 46). Seria a cultura de massa americana que teria propiciado à temática jovem, "um dos elementos fundamentais da nova cultura", propagar-se e tornar-se universal. A cultura de massa e a cultura jovem alimentam-se uma a outra: "os temas da cultura de massa (inclusive a televisão) são também temas jovens" (p. 41).

A televisão teve um papel controverso na geração baby-boom. Se, por um lado, alardeou por todos os cantos o ideal da juventude, impondo seus parâmetros ao restante da sociedade e

reforçando sua identidade de grupo, por outro causou um desinteresse pela leitura e pela educação formal. Para Jones,

... television was reshaping education and producing a generation characterized by poor verbal skills, inability to concentrate, and a reluctance to read. (p. 124)

Ao invés de considerar, a televisão um fator de alienação, prefiro acreditar que ela forjou uma maneira de conceber o mundo e adquirir conhecimento distinta da que existia anteriormente ao seu surgimento, fenômeno que não cabe a este trabalho sondar. No entanto, creio que é possível afirmar que a geração baby-boom, que compôs a posterior contracultura, era menos "letrada", que confiava menos nos livros para adquirir cultura e crescimento pessoal do que as gerações anteriores, como a dos anos 50 (os beats, por exemplo, eram leitores ávidos). Tanto que os métodos tradicionais de se testar a excelência escolar e a inteligência dos alunos americanos, como o SAT (Scholastic Aptitude Test), registraram uma queda dramática na média de pontos dos estudantes que terminavam a escola secundária entre os anos de 1963 e 1969 (Jones, p.141). A culpa disto caiu, instantaneamente, sobre a televisão e a escola. Mesmo sem pretender chamar de "inferior" a cultura deste contingente jovem, concordo com Jones quando este argumenta que

The achievements of a youth culture came at

the cost of cultural continuity with their elders. Their embrace of television and the movies and the media way of life came at the cost of their own literacy and, perhaps, measured intelligence. (p. 141)

O distanciamento do restante da sociedade permitiu que estes jovens, segregados em seu próprio território cultural, contemplassem criticamente o mundo adulto e o rejeitassem. Temiam o momento em que teriam de abandonar o universo jovem e assumir o modo de vida dos pais, considerado hipócrita e materialista. Houve também dois eventos cruciais que despertaram a geração baby boom de sua ilusão de que a sociedade americana era um berço cor-de-rosa e seguro, levantando a suspeita de que havia algo de podre na terra do tio Sam. Os eventos foram o assassinato do presidente Kennedy, em 1963, e o início da guerra do Vietnã, em 1964. Esta última talvez tenha sido decisiva para que os baby boomers enxergassem o lado negro da medalha dourada da sociedade americana, todo o potencial de destruição e o racismo que se escondia por trás do ideal de expansão americano, ainda movido pelo reacionário mito do Destino Manifesto. Para Jones, 1964

...was the first year after the presidential assassination, the first year of the new era in which the fifties images were already becoming tinged with nostalgia. (p. 92)

Para os jovens dos anos 60, a década de 50 representava um oásis tranquilo e estável mergulhado em nostalgia, imagens

amareladas de um sistema de vida que agora era preciso combater.
Para Olgária C.F. Matos,

A luta dos negros americanos contra a discriminação racial funciona tal como a guerra do Vietnã, quer dizer, como a marca da falência de uma concepção de vida e como necessidade urgente de recusá-la em bloco. (p. 16)

Creio que é a partir deste divisor de águas que a cultura jovem deixou de ser apenas uma cultura paralela para se configurar propriamente como uma contracultura. Não só nos Estados Unidos, a juventude passou a combater o "sistema" de modo mais ou menos político, ou então a se alienar dele. Ao mesmo tempo em que houve manifestações em que reivindicações políticas aliavam-se a slogans sociais e libertários - como os célebres protestos contra a guerra do Vietnã em frente ao Pentágono e o maio de 1968 na França - houve também o mergulho nas drogas que, aliado a um vazio de referências, teve um efeito alienante e destrutivo sobre parte da geração.

Luciano Martins, escrevendo sobre a contracultura brasileira, observa que a alienação é própria de um movimento que "reproduz, embora em outra clave, a partitura geral imposta à sociedade" (p. 74). Os traços da cultura de massa salientados por Morin como a padronização, a indiferenciação, o nivelamento da identidade pelos padrões estabelecidos pela sociedade de consumo são reeditados pela cultura jovem. Ao se recusarem a ingressar na

sociedade adulta, cujo conformismo e massificação são vistos como ameaças a suas identidades, os jovens acabam desenvolvendo um conceito alienado de identidade, também calcado em estereótipos difundidos pela cultura de massa:

As afinidades seletivas porém estruturantes - de interesse, de sensibilidade, de projeto, de visão ética e até mesmo de classe - são substituídas por outras, estabelecidas a partir de uma identificação que se realiza através de exterioridades e de pautas de comportamento padronizados e ritualizados (roupa, linguagem, uso da droga, etc.). Esse processo de identificação do outro por estereótipos é que propaga a indiferenciação. (Martins, p. 66)

As drogas foram um componente fundamental da contracultura, talvez o mais contundente símbolo de rebeldia e de ilusão de diferenciação adotados pela cultura jovem. O universo das drogas está na origem de todo um repertório de gírias jovens. Jones observa que

For years, smoking dope was a ceremonial rite of initiation into the youth movement. (...) Not surprisingly, drug culture contributed to most of the additions to the English language that have been made by the boom generation. The most recent edition of Roget's Thesaurus, for instance, added words like "down", "downer", "turned off", "turned

on", "spaced out", "stoned" and "zoned" - all parts of the drug vocabulary. (p. 113)

A contracultura brasileira desenvolveu um conjunto de gírias semelhante que, como veremos, permeia toda a tradução de *On the Road*. Porém, é importante notar que tanto a gíria contracultural brasileira quanto a americana partem de um imaginário moldado pela especificidade da experiência jovem, pela necessidade de demarcar fronteiras. As gírias de *On the Road*, por sua vez, seriam extraídas principalmente do repertório negro do jazz e do underground americano dos anos 50, e podem ser associadas a este universo, distinto da posterior contracultura.

Como tentarei mostrar, dependendo do momento histórico e cultural a que *On the Road* for vinculado - anterior ou posterior à cultura de massa e à cultura jovem - os textos produzidos por suas leituras ou traduções irão gerar diferentes "cores locais" e "realidades". O exame da trajetória de *On the Road* e da geração beat também permite notar como, com o surgimento da cultura de massa regida pelas "normas maciças da fabricação industrial" (Morin, p. 16), o texto e seu autor, e também as traduções, tornam-se cada vez mais nitidamente produtos equivalente a outros do mercado, cujos valor e verdade não são intrínsecos e permanentes, mas só existem a partir de imagens projetadas sobre eles. A sociedade industrial, que fomentou os mitos da originalidade e do autor como criador absoluto, através de sua crescente sofisticação e de seu desenvolvimento tecnológico acaba por desconstruir esses mitos: "a criação tende a tornar-se produção" (Morin, p. 32). Neste processo, dilui-se as fronteiras

sacramentadas entre vida e ficção, original e imitação: "na cultura de massa não há descontinuidade entre arte e vida" (Mourin, p. 20). A proliferação atual dos "remakes" no cinema e dos "covers" na música indica que o que é repetido nunca pode ser o mesmo, e o que é "original" também é imitação.

Toda a década de 60 foi marcada pela presença da cultura jovem, que ditou padrões estéticos, modismos, criou uma linguagem e principalmente estratégias de leitura e interpretação próprias. Ou, como registra James Coleman um perplexo pedagogo dos anos 60:

In our modern world, it is hard to realize that separate subcultures can exist right under the very noses of adults - subcultures with a language all of their own, with special symbols, and, most importantly, with value systems that may differ from adults. (...) Perhaps it is self-evident that the institutional changes that have set apart the youth of our society should produce an "adolescent culture", with values of its own. (pp. 1-5, grifo meu).

Esta "comunidade interpretativa" jovem passou a criar o mundo ao redor a sua imagem, projetando sobre ele significados extraídos de seu sistema particular de crenças e valores. Vejamos como isto se deu com os textos e autores da geração beat.

2. Beat ou Beatnik? Duas Visões do Movimento

A geração ou movimento beat surgiu nos Estados Unidos no início da década de 50 - portanto, antes do surgimento da cultura jovem que se afirmou na década de 60. Jones aponta algumas diferenças entre os imaginários das duas décadas. Ele considera os anos 50 uma época "idílica", no sentido de que os mitos da sociedade americana ainda não haviam sido abalados pelos acontecimentos da década seguinte. Os poucos que se rebelavam contra a sociedade tecnocrata eram casos isolados, que estavam longe de configurar um movimento jovem de contestação. Para Jones, os jovens da década de 50

...thought of themselves not as a community of interests, but rather as lonely individuals wrestling with personality problems. (p. 111)

A maioria da juventude não havia ainda emergido do acalanto sereno do "American dream" durante os anos 50 de Eisenhower, e os jovens não se viam como uma "comunidade de interesses". A música ouvida pelos poucos que desertavam esta nau navegando por plácidas águas era o jazz, e não ainda o rock 'n' roll, que só se imporia como marca de contestação mais para o final da década. Também a gíria destes desertores, entre eles os beats, era extraída do meio negro jazzista, posteriormnebte substituída pela juventude da contracultura por uma gíria mais agressiva.

The baby boomers jettisoned the fifties patois of "cool" and "hip" and "smooth". Instead, they took aboard a harsher slang of their own, blunt spondees like "put on" and "freak out" and "hung up".

(Jones, p. 71)

Portanto, a mudança a nível psicológico e social refletiu-se numa mudança lingüística, com a substituição de um conjunto de gírias por outro. Os textos da geração beat foram lidos pela juventude da década de 60 em diante de acordo com a perspectiva particular de seu imaginário, e esta leitura, que tende a levar em conta apenas os aspectos sociais e transgressores do movimento, foi e é a mais difundida.

Talvez por isso, quando se fala em geração beat, em geral o que vem à mente são viagens de carona, drogas, bebedeiras e, talvez, homossexualismo. Pensa-se em um grupo de contestadores que, em algum lugar e época nos Estados Unidos, abriram as primeiras picadas para escapar da selva do "sistema". Talvez alguém se lembre de que, por acaso, eles também escreviam livros e poemas. Este desprezado aspecto da beat pode ser considerado, no entanto, sua característica definidora. Segundo Claudio Willer, que se preocupa em resgatar a criação literária dos beats, "o elo que uniu os integrantes do movimento foi o interesse por literatura e o desejo de escrever (p. 42). Mais tarde, com a ênfase dada pela mídia no lado comportamental, a criação literária foi posta em segundo plano, ou esquecida. Mais interessante era saber como os beats viviam. Willer destaca que este

...é o cerne de um determinado tipo de discussão sobre a beat, de uma determinada visão crítica que destaca aquilo que eles têm de transgressor e excêntrico no plano do comportamento, como estratégia para minimizar sua contribuição especificamente literária (1984a:32).

On the Road foi lido pela cultura jovem que se formava como propaganda de seus próprios valores, quase como um panfleto, e não como obra de literatura. Os jovens que começavam a buscar modelos com os quais pudessem se identificar adotaram com entusiasmo o que era apresentado como atitudes "beat": viajar de carona, promover festas, usar roupas e boinas pretas (reflexo da moda "existencialista" francesa). Gifford e Lee, na biografia de Jack Kerouac tecida com depoimentos de pessoas que o conheceram, compilaram o atônito depoimento da ex-namorada de Kerouac e protagonista de *The Subterraneans*, que acompanhou o surgimento da cultura jovem:

Now in '57 I thought, "This is going to happen, a new generation is being made up that somehow shouldn't exist in this way, and part of it is just going to be pure media hype". This big media man, also these millions of kids. Three, four, a hundred, fine, but not millions. It was just a sheer mass - or mess - of numbers, and the whole game, everything just sort of changed. (p. 253)

Qual jogo teria mudado com o surgimento de uma cultura de

massa jovem? Qual teria sido o jogo beat? John Tytell escreve em **Naked Angels: The Lives and Literature of the Beat Generation**, que os beats, vivendo em uma sociedade que sufocava a expressão individual através do nivelamento ideológico e da supressão das diferenças, buscaram uma saída na afirmação de suas individualidades através de dois canais distintos mas indissociáveis: o comportamental e o artístico. Para Tytell, o que mais importava para os beats era que o sujeito tirasse as máscaras de neutralidade e complacência e rompesse com os papéis socialmente impostos, descobrindo sua identidade ameaçada através da valorização da experiência individual e do relato dessa experiência:

The Beats reinvented the confessional mode for our times with an urgency and a passion that shocked their contemporaries. They resorted to their lives as suitable literary subject matter with a totemistic reverence qualified by a brutally revealing honesty. They refused to compromise an intuitive quest by acquiescing to dominant ethical mores. Abusing minds and bodies, they discovered a subject in risk. (p. 34, grifos meus)

A partir do momento em que a geração beat foi incorporada pela cultura jovem, confundindo-se com ela, apenas o polo transgressor a nível de comportamento foi resgatado transformando-se em protesto social e rebelião. Com o surgimento

da contracultura, da qual foi considerada precursora, os ideais beat de afirmação da individualidade através da linguagem perderam-se em alguma curva da estrada que desembocou em mais massificação. As barreiras entre arte e vida que os beats desejavam derrubar foram reerguidas através da polémica em que alguns defendem o aspecto comportamental, outros as contribuições literárias do movimento. Mas, não me parece relevante atacar ou louvar qualquer destes pontos de vista, produtos de imaginários irreduzíveis entre si, e sim refletir sobre o que os ideais e as atitudes dos beats revelam: o sujeito que se encontra em desintegração numa sociedade consumista e dominada pela mídia, e que, traduzindo suas experiências em linguagem, busca criar um ponto de vista próprio - em suma, busca criar a si mesmo através de sua "criação", e a incorporação desse movimento extremamente individualista pela "mass media".

Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, os mais conhecidos integrantes da beat, conheceram-se em 1944 na Universidade de Columbia, em Nova York. Segundo Gifford e Lee, reuniam-se para discutir textos de escritores como Céline, Cocteau, Blake, entre os europeus, ou como Walt Whitman, Thoreau e Emerson, entre os norte-americanos. Desejavam retomar a tradição libertária e romântica da literatura norte-americana, vendo nesses autores, que glorificavam a experiência humana e a individualidade, uma espécie de antídoto contra a estagnação cultural e literária da época (ver Tytell. p. 29). Na tentativa de descobrir ou inventar um eu autêntico, os beats se envolviam com drogas, com psicanálise e com o Zen Budismo, e buscavam contato com figuras que ainda resguardassem um pouco da

espontaneidade depurada na maioria das pessoas pela sociedade de consumo. Relacionavam-se com submundo do jazz e com os hipsters, por um lado, e com os marginais e vagabundos de estrada, por outro, procurando os verdadeiros valores humanos cantados por seus heróis literários (ver Tytell, pp. 21-22).

Tratava-se, certamente, de uma geração de transgressores, mas sua transgressão ia além dos choques com os padrões morais e costumes repressores. Talvez o mais revoltante, o mais incômodo para o establishment literário da época fosse a desmitificação do autor enquanto ser quase divino que criaria a partir da inspiração das musas, e do texto como entidade fechada e auto-suficiente. Através de sua nova concepção de literatura, os beats revelavam a vida e as experiências como o texto "original", do qual a obra seria uma necessária tradução. A máscara do autor ausente e onisciente não lhes bastava: era preciso revelar em cada linha as angústias existenciais, as contradições com que convive o indivíduo na sociedade moderna, como se escrever fosse um instrumento de salvação pessoal diante da crescente ameaça de aniquilação da individualidade pela massificação da sociedade moderna, não havendo tempo a perder com o formalismo, com a "elegância" e o distanciamento da literatura tradicional. Com esta atitude, os beats atraíram uma violenta reação negativa dos críticos literários da época. Segundo Tytell,

The literary critics, schooled in the "new criticism" inspired by T.S. Eliot, Cleanth Brooks and Austin Warren [...], were conditioned to expect

irony, self-deprecation, containment, craft; the romantic, especially any overt declaration of feeling, was suspect. The Beats, introducing new literary techniques, were flaunting their own raw personalities and rude vigors as subject matters, [...] responding to forces like Surrealism and Buddhism, and functioning generally on an entirely different idea of sanity than their critics. (pp. 29-30)

O interesse dos críticos formados pelo "new criticism" em depreciar uma literatura que ia radicalmente de encontro a seus pressupostos encontrou uma providencial aliada na vinculação do movimento beat à cultura jovem. Passaram a desviar a atenção do público para o aspecto comportamental destes novos "bárbaros", tentando encobrir o que havia de mais subversivo na maneira com que escreviam: a denúncia das fronteiras artificiais entre arte, vida e história, e a exibição do sujeito e de suas circunstâncias por trás das máscaras de neutralidade e distanciamento impostas ao autor. Sobretudo, ao transformarem suas vidas em texto, ao retirarem diretamente do mundo que os cercava a matéria-prima de seus escritos, os beats demonstravam as relações intertextuais entre o texto que produziam e os que não paravam de se produzir em torno deles.

É, sobretudo, problemático estabelecer os limites entre textos de um mesmo autor beat, ou as fronteiras entre estes e os textos dos outros escritores pertencentes ao movimento. Kerouac, por exemplo, parece ter escrito um único texto dividido em diversos

volumes, e os beats admitidamente influenciavam uns aos outros. A propósito, também se torna um pouco duvidoso traçar uma nítida linha demarcatória entre os escritores beat e outros autores da década de 50, também voltados para a narrativa de um universo pessoal em conflito com as normas sociais. Os beats teriam abalado os mitos da originalidade absoluta do autor e dos limites sagrados entre os textos, criados pela nossa cultura fundada sobre o sistema de propriedade privada. Ai está, a meu ver, o perigo que representavam.

O ataque aos beats, concentrando-se em suas transgressões a nível comportamental, gerou um duplo efeito: por um lado desviou a atenção da produção literária e, por outro, conquistou a admiração e a identificação da camada jovem, insatisfeita com as alternativas que a sociedade lhe reservava.

Os meios de comunicação de massa não tardaram a capitalizar sobre a insatisfação da juventude. Adotada como símbolo de contestação jovem, a geração beat foi rapidamente assimilada pelo mercado, tornando-se mais um item de consumo na sociedade consumista que rejeitava. Como observam Gifford e Lee, "Time and its siblings found the beats an attractive side show" (p. 253). Através de artigos e entrevistas sensacionalistas, a produção beat era divulgada como relatório de transgressões, ou como incentivo para que fossem cometidas - o que, segundo Tom Clark, outro biógrafo de Kerouac, fazia com que os críticos vissem este autor como o propulsor de "a hundred social evils supposedly advocated in his book" (p. 164). A respeito deste tipo de crítica, Jean-Jacques Lebel escreveu numa antologia dedicada à

geração beat:

Pode-se considerar que a maioria dos argumentos empregados contra os poetas da "beat generation" são de natureza social. (...) Todos esses críticos tendem a julgar a vida pública e particular destes poetas, em lugar de tentarem captar suas obras. Dir-se-ia que a "beat generation", enquanto tema de escândalo, de certa forma encobriu as obras e o sentido das obras. (Lebel, apud Claudio Willer, p.37)

Embora este autor não considere que as "vidas públicas e particulares" dos autores beat também são usadas como argumentos para valorizar o aspecto literário do movimento, e que não se pode simplesmente "captar" uma obra, e sim interpretá-la a partir de um ponto de vista, concordo que a face comportamental da geração beat foi a mais exposta e debatida - e não só por quem ataca, mas também por quem defende e admira o movimento, como é o caso daqueles que se identificam com o polo de transgressão social.

Nunca houve um consenso, até mesmo entre os integrantes da geração, sobre o significado do termo beat. Pode estar relacionado ao ritmo do jazz, a estar "cansado" ou "arrasado", ou ainda a um estado de beatitude, como agradava mais a Jack Kerouac e suas inclinações místicas (ver Gifford e Lee; Clark). Tampouco há consenso quanto a que autores compuseram a geração e o que os diferenciaria dos outros autores do período. O conceito de

geração beat tornou-se tão ligado ao de contracultura que geralmente é usado quando se deseja abordar o fenômeno sociológico da cultura jovem. Empregá-lo, ou não, para falar de Jack Kerouac, por exemplo, dependerá do ponto de vista do crítico. Se ele está mais voltado a analisar o papel deste autor dentro do âmbito literário, tende a ignorar ou a não dar importância ao rótulo beat (ver Berthoff, McCaffery). Barry Gifford, por exemplo, declarou que a geração beat não lhe interessa, e que escreveu a biografia de Kerouac (em parceria com Lawrence Lee) para distinguir o autor do movimento.

As fronteiras que demarcam uma geração, assim como o panorama que se encontraria dentro delas, parecem, mais uma vez, uma construção feita a posteriori por críticos e leitores de acordo com seus interesses e estratégias de interpretação. O conceito mesmo de geração parece um território de ninguém disputado palmo a palmo por críticos interessados em plantar sobre ele a bandeira de sua visão de mundo e literatura, como veremos com mais atenção a seguir.

Não só os textos, mas também gerações e autores são objetos de apropriação por imaginários. Como, porém, no caso da geração beat a apropriação se deu principalmente pelo imaginário jovem e seus valores, proponho usar o termo beat para nós referirmos ao movimento antes de ter sido transformado em modismo - em contraposição ao termo beatnik. Este foi cunhado por um jornalista de São Francisco em 1959, sendo que o sufixo seria uma alusão ao satélite russo que foi lançado ao espaço na mesma época em que On the Road alcançava o topo da lista de vendas (ver Gifford e Lee, p. 172). É, no meu entender, a palavra que mais se

vincula à incorporação do movimento pela mass media, ao estereótipo do artista vagabundo e estradeiro de que as revistas falavam, à cultura jovem, aos hippies que viriam depois.

David Amram, músico que acompanhou as leituras feitas por Jack Kerouac, contesta que o rótulo de beatnik se aplique ao escritor ou a qualquer um que tenha participado da geração, falando de um ponto de vista anterior à massificação do movimento:

That whole thing about being the King of the beatniks was such a manufactured label to criticize everyone who didn't want to marry Eisenhower's grandchildren. The beatnik label had nothing to do with him or any of us. The word entered the vocabulary long after we had started to form our lives. (Gifford e Lee, p. 260)

Ann Charters, que também biografou Kerouac, diz que este tentou se livrar do título de beatnik, mas que "a diferença era muito sutil para a maioria das pessoas percebê-la" (p. 258). Talvez a distinção seja sutil, mas determinante para que *On the Road* fosse lido como propaganda da cultura jovem, e não como obra literária. A equação entre os movimentos beat e o da contracultura fez com que por muito tempo o modo institucionalizado de interpretar o primeiro passasse pelo filtro do segundo, produzindo imagens e significados fundamentalmente dirigidos à cultura jovem pós-anos 60.

||

3. Jack Kerouac: O Trágico Rei dos Beatniks

A história de Jack Kerouac é a de um escritor que devotou a vida à sua arte sem nunca conquistar um reconhecimento amplo de público e crítica. Apenas recentemente, com a mudança dos paradigmas literários e com a distância que nos separa da contracultura, Kerouac deixou de ser visto como um autor menor ou "maldito" e passou a ocupar um lugar nos cânones literários americanos juntamente com outros autores da década de 50, sendo incluído em antologias influentes como a **Columbia Literary History of the United States**. O vínculo do autor com a contracultura, que por muito tempo colaborou para que sua obra não fosse encarada com seriedade, perde importância à luz de aspectos de sua obra que passaram a ser "descobertos" e valorizados pela crítica influenciada pelo pensamento pós-modernista (ver McCaffery).

Destacarei agora aspectos de sua personalidade, examinada em dezenas de biografias e ensaios, que ajudam a pôr em relevo o princípio de autoria formulado por Foucault que foi apresentado no capítulo anterior. Não é preciso enfatizar demais que o retrato de Kerouac que esboçarei é mais uma interpretação entre tantas que foram impressas sobre sua vida transformada em texto, e que se delinea segundo a mesma visão da geração beat e do texto **On the Road** que permeia este trabalho.

Jack Kerouac nasceu em Lowell, Massachusetts, em 12 de março de 1922. Teve uma rigorosa formação católica, povoada pelas

vidas dos santos e preceitos morais. Sua mãe, tão onipresente em sua vida quanto Deus, era uma figura dominadora e forte, que controlava a vida da família franco-canadense (ver Gifford e Lee, pp. 4-5). Kerouac, durante toda sua vida, oscilou entre sua origem conservadora, representada pela mãe e pelo catolicismo, e seus períodos de viagem e transgressão - dois polos que se encontraram numa bizarra ocasião em que atravessou o país de ônibus levando a mãe consigo (ver Clark, p.156)). No fundo, porém, manteve-se sempre um místico conservador, ansiando por encontrar as respostas que procurava e parar com suas andanças pelo mundo e pelos bares.

Kerouac publicou seu primeiro livro (*The Town and the City*) em 1950, usando estilo formal e personagens declaradamente fictícios. Foi só quando conheceu Neal Cassady, figura transformada por ele numa lenda do movimento beat, que desenvolveu o estilo que chamou de "prosa espontânea". A personalidade fascinante de Neal, sua maneira frenética de falar e de se mover, a rápida sucessão de eventos que ocorria sempre que ele estava presente, seu talento em dirigir, roubar carros, seduzir mulheres e, sobretudo, a avidez e espontaneidade com que desejava conhecer tudo a seu redor - fossem pessoas, livros ou idéias - forneceram a Jack tanto o tema quanto a inspiração para o estilo que usaria em seus próximos livros (ver Gifford e Lee, p. 89).

Sete anos separaram a publicação de seu primeiro livro, que não alcançou o sucesso esperado, e a de *On the Road*. Durante este período, em que se tornou remota a possibilidade de voltar a ser publicado, Jack escreveu o grosso de sua obra - ao todo sete

livros - que gostaria que fosse lida como um único livro, a saga de sua vida. Esses livros (entre eles *Visions of Cody*, *The Subterraneans*, *Maggie Cassidy*) são, como *On the Road*, ficções auto-biográficas, povoadas com os personagens que se tornariam celebridades beat. A marca das narrativas era uma honestidade tocante em relação aos acontecimentos que envolviam a ele e seus amigos. Era uma confissão que pretendia atingir a alma do leitor numa espécie de mútua catarse. Assim ele expunha, com a crua sinceridade de quem acredita que a salvação está no dizer, suas descontroladas bebedeiras, seguidas de ressacas existenciais, os caóticos relacionamentos amorosos, as contradições de um católico que mergulha no inferno buscando encontrar a redenção.

Era a redenção que ele buscava, como homem e como escritor. Segundo escreveu em *Visions of Cody*, pretendia ser "a great rememberer", "redeeming life from darkness", e faria isso por meio da confissão de seus pensamentos mais íntimos através de uma linguagem natural e transparente, que se manifestasse ao leitor como a tradução fiel de sua alma. Mas, depois de anos de anonimato em que não deixou de escrever, o sucesso como escritor, havia tanto almejado, veio por vias tortas. A partir da publicação de *On the Road* em 1957 Kerouac foi plantado no centro de um movimento com o qual não se identificava e que pouca importância dava a seus esforços literários (ver Gifford e Lee, p. 253).

Para John Tytell, Jack Kerouac "was a figure of antithesis and contradictions [...], torn between his solitary needs to toil with language and more gregarious inclinations" (p. 52). De fato, esta dicotomia que pode ser traçada na própria personalidade do

autor - ou seja, por um lado suas aventuras frenéticas de onde tirava o material para seus livros e, por outro, o isolamento extremo de que necessitava para escrever (o que encontrava junto à mãe ou em retiros nas montanhas) - colaboram para a formação dos dois polos, o comportamental e o literário, que até hoje disputam a verdade sobre seu "espírito" ou suas verdadeiras intenções.

Com o lançamento de *On the Road*, Kerouac se viu como o foco de expectativas contraculturais e libertárias. Justamente ele, que nunca chegou a se considerar um beat, que sempre vivera fiel apenas às suas próprias convicções/contradições a respeito de vida e literatura, e que declarara, na introdução a *Lonesome Traveler*: "Am actually not 'beat', but strange solitary crazy Catholic mystic..." (ver Kerouac, 1960).

Mas esse estranho místico católico tinha tudo para ser um sucesso de vendas: com seus cabelos negros e olhos azuis, perfil de ator hollywoodiano e porte de ex-atleta, aspectos físicos somados a sua grande criatividade e ao "conteúdo rebelde" de seus livros, foi transformado no símbolo de um movimento jovem, por mais que não desejasse este papel. Seus livros eram lidos como roteiros para a famosa geração beat, e ignorados em seus aspectos inovadores quanto a estilo e proposta. Tanto que livros seus, mais introspectivos, que, à maneira de Proust, buscavam resgatar o "tempo perdido" da infância e adolescência, foram solenemente ignorados por público e crítica, por não fornecerem "neither dope nor sex nor footloose rambling", como salienta Clark (p. 177). Exasperado, Kerouac protestava,

desejando ser valorizado como escritor, e não como porta-voz da cultura jovem (Gifford e Lee, p. 253). Talvez para reagir à imagem que faziam dele, passou inclusive a mudar seu estilo:

Writing with regular punctuation for the "new illiterate generation", he seems unhappy with his own literary reputation and his affiliation with the youth culture. (Tytell. p. 209)

Kerouac comparava-se a Proust pois, assim como o escritor francês, tentava resgatar suas experiências e memórias da ação destrutiva do tempo transformando-as em literatura, ou poderíamos dizer, traduzindo-as em literatura. Sua ilusão de "transformar representação em realidade", como observou Willer (1990), se desfez amargamente ao notar que outras "realidades" eram vistas em seus escritos, que não era possível engastar os sentidos nas palavras, pois aqueles, assim como as memórias inscritas na mente, também sofrem desgastes e mudanças promovidos pelo tempo e pela história.

A crença de que através do texto é possível conhecer a "paisagem mental e as intenções mais veladas" do autor (ver cap. I, p. 13) tornar-se-ia ainda mais complexa no caso de Kerouac, pois sua língua materna era o francês, o que o forçava freqüentemente a traduzir deste idioma em sua mente ao se exprimir em inglês (ver Tytell, p. 54). Portanto, seus textos podem ser traduções de traduções, o que torna o mito da origem, a "verdadeira cor" de seu pensamento, ainda mais distante e inalcançável.

Kerouac também compartilhava da crença de muitos tradutores de que é possível obter esta identidade entre representação e coisa representada. Seu desejo de registrar a verdade e a cor de uma experiência o levou até mesmo a transcrever em um de seus livros (*Visions of Cody*) um longo diálogo entre ele e Neal Cassady gravado em fita, revelando como a sua busca da verdade última do mundo e das pessoas também se expressava no fonocentrismo - ou seja, na noção de que essa verdade estaria mais próxima da linguagem oral do que da escrita (ver Derrida, p.:15). Como veremos adiante, a técnica de criação que desenvolveu, a prosa espontânea, era uma tentativa de aproximar o mais possível o pensamento de sua expressão como se eles pudessem, de alguma forma, acabar por fundir-se. E, também como o tradutor que pretende capturar para sempre a local e a essência de um original, seus sonhos terminaram em frustração.

O caso de Jack Kerouac também é um exemplo admirável de como funciona o princípio de autoria identificado por Foucault. A mídia americana o transformou num símbolo da juventude, num "road hero", ainda que ele publicamente rejeitasse tal rótulo. Não obstante as manifestas "intenções do autor", seu nome já tinha sido atado ao imaginário jovem, e sua vida transformada num texto que correspondia às expectativas desse imaginário. Mesmo estando vivo, não podia controlar a maneira com que seu texto era lido, os significados que lhe eram atribuídos. Segundo John Clellon Holmes, sua tragédia foi não ter sabido separar sua imagem de si mesmo da imagem que fora construída ao seu redor (ver Gifford e Lee, p. 318)

A exigência constante para que cumprisse o papel de "rei dos beatniks, aliada à desilusão por não ser compreendido como escritor, acabou por destruí-lo. Durante o auge da contracultura, em que alguns dos beats se engajaram com entusiasmo, ele permaneceu num bêbado desespero, isolado do movimento do qual o consideravam um precursor. Morreu por hemorragia estomacal em 1969, aos 47 anos de idade, deixando uma obra extensa e ainda pouco explorada além das fronteiras da leitura jovem.

4. A Crítica de On the Road: Com quantas Cores Locais se Faz um Original?

Jack Kerouac escreveu On the Road em apenas uma semana, num ritmo tão acelerado que tomava benzedrina e datilografava em formulários contínuos para não precisar interromper o trabalho. A técnica usada é a "prosa espontânea" - longos parágrafos que misturam narrativa, reflexões, memórias, e que mais tarde tiveram que ser reeditados como condição para que o livro fosse publicado (ver Clark, p.144). O livro baseia-se nas viagens de Jack Kerouac e Neal Cassady (respectivamente "Sal Paradise" e "Dean Moriarty") pelos Estados Unidos e México entre 1947 e 1950.

Vimos no 1º capítulo, através dos depoimentos de prestigiados tradutores brasileiros, como a busca pela cor local e pelas verdadeiras intenções do autor estão presentes como um ideal que os atrai e ao mesmo tempo continuamente frustra. Primeiro, porque uma cor original que se imagina estar presente em uma língua, muda instantaneamente quando expressa por outra.

Segundo, porque diversas cores locais podem ser atribuídas não só a textos como também a movimentos literários e períodos históricos. Dependendo do ponto de vista interpretativo que trazem estes elementos à tona, varia também o peso que se dá para conceitos como o de "geração", bem como o status e importância outorgados ao texto. Como acontece com **On the Road** e seu momento de produção: o período do pós-guerra americano.

Talvez o mais interessante a respeito da geração beat seja o fato de ter sido o primeiro movimento literário a se dar depois do advento da televisão e da mídia como modeladores ideológicos, disseminando imagens e incorporando rapidamente à sociedade de consumo idéias e atitudes que nasceram muitas vezes da oposição a esta. Mas, se por um lado a mídia age no sentido de banalizar e neutralizar os movimentos subversivos, tornando-os modismos, por outro possibilita a fusão e o entrecruzamento entre as mais variadas tendências de pensamento e comportamento ao redor do mundo. A função de autoria, bem como o processo de apropriação de textos e discursos, cujo mecanismo no passado ocultava-se na lentidão com que se formavam e se sucediam as "verdades" a respeito de um texto e de um autor, hoje em dia se sucedem com rapidez caleidoscópica, fazendo com que a imagem de um "original" se parta em vários fragmentos, cada um com seu formato, cada um com suas cores.

Enquanto para a maioria a geração beat estaria diretamente ligada às manifestações contraculturais dos anos 60, há autores que a vinculam com tendências próprias dos anos 50. Talvez por estar mais interessado em uma visão de conjunto da produção

literária do pós-guerra, o crítico Warner Berthoff não demonstra muita preocupação com o conceito de geração beat. Coloca On the Road lado a lado com outros textos produzidos no fim dos anos 40 e durante a década de 50, como os de J.D. Salinger, Wright Morris, John Barth e Saul Bellow (p. 65). Para o crítico, a tendência literária do período caracteriza-se pelo tom confessional, pelo testemunho do indivíduo, pela rejeição dos padrões de forma e composição tradicionais, estando o autor mais interessado em se apoderar de um modo de expressão "which will confirm his own consequential presence in the world" (p.32). Este desvio da atenção do escritor para o seu próprio eu é visto pelo crítico como um fator empobrecedor da literatura: uma consequência das circunstâncias sociais e políticas do pós-guerra, como a guerra fria, a ameaça da extinção atômica e a manipulação ideológica das consciências exercida pelo avanço da tecnologia e dos meios de comunicação de massa.

Berthoff traça uma distinção entre a literatura dos anos 50 e dos anos 60: a primeira ainda traria um elemento de busca e a crença em saídas pessoais para a prisão da sociedade, enquanto que a segunda seria dominada pela paranóia e pela convicção de que não se pode fugir ao nefasto domínio do "sistema". Entre os expoentes da vertente dos anos 60, Berthoff cita autores como Joseph Heller, Ken Kesey, Vladimir Nabokov e nomes que costumam ser associados à geração beat como Norman Mailer e William Burroughs.

Tanto uma como outra tendência, porém, se encaixam para o crítico dentro da mesma situação de crise em que se encontraria a literatura do pós-guerra - como indica no título do livro, A

Literature without Qualities. Esta literatura seria "sem qualidades" pois deixou de prestar tributo à forma e à temática tradicionais. A "ficção", para ele, também perdeu, pois agora os romances seriam confissões, testemunhos. Por partilhar de uma concepção de excelência literária onde estão presentes valores como "compressão da narrativa", "estilo económico" e elaboração formal (p. 39), considera o período pós-guerra pobre ou estagnado em relação à literatura do período moderno. Contudo, prefere esta "survivor's literature" a nenhuma, resignando-se a compreender que um período de crise social e existencial só poderia, também, gerar uma literatura em crise (p. 102), lamentavelmente inferior às obras "verdadeiramente imaginativas" que brotaram de solos históricos mais sólidos.

Uma visão radicalmente oposta da cor local dos anos 50 é apresentada pelo crítico Roberto Muggiati, que considera positivos e animadores todos os aspectos pintados em tons sombrios por Berthoff. Através de seus olhos, os anos do pós-guerra americano aparecem como um período de intensa atividade criativa. A geração beat é vinculada a outros movimentos artísticos como a action painting e o be-bop, todas manifestações de uma busca pela espontaneidade e pela intuição na expressão artística. John Tytell encara os anos 50 norteamericanos sob a mesma perspectiva, considerando que neles se deu "a broad artistic awakening", e lembrando que dele fizeram parte também a música de John Cage, a dança de Merce Cunningham e a literatura dos poetas ligados ao Black Mountain College (p. 30).

A ruptura com o formalismo, com a narrativa clássica, a

vida como fonte de tema e estilo, tão deploradas por Berthoff, são consideradas por estes críticos como um verdadeiro passo inovador e vital na literatura. A prosa espontânea desenvolvida por Kerouac é celebrada por vários deles, que associam essa técnica de criação ao "fluxo da consciência" criado por James Joyce ou à escrita automática de William James e Gertrude Stein (ver Tytell, p. 16; Willer, 1984a:43). A ruptura com a frieza e distanciamento dos autores apreciados pelos meios literários e acadêmicos da época é exaltada, assim como a retomada dos escritores da tradição romântica e subversiva da literatura americana (ver Willer, 1984b). Acima de tudo, o que esses críticos apontam como realmente importante é a volta do sujeito à cena, a atitude radical do autor que, ao se desnudar, desnuda também as hipocrisias e os mitos relacionados à criação artística.

O mesmo momento histórico, o mesmo contexto, é usado para fundamentar interpretações totalmente opostas. Se, para Berthoff, os anos 50 se caracterizariam por um retrocesso na literatura ("A Generation in Retreat" é o título de um de seus capítulos), para os outros críticos mencionados seriam um momento de criação vigorosa e renovadora. Enquanto para Berthoff os aspectos formais da produção deste período sugerem decadência e decomposição, chegando a chamar *On the Road* de "shapeless mass of prose", para críticos como Willer a prosa espontânea, os elementos prosódicos, a tentativa de reproduzir a fala contemporânea que encontra no mesmo texto o tornam um exemplo de riqueza de composição e de preocupação com o estilo, ainda que não seja o que corresponda aos padrões da crítica tradicional. É o conceito de arte de cada

crítico que decidirá o valor a ser conferido ao texto: para críticos como Berthoff, a função da arte seria dar ordem e forma ao caos, enquanto que para a estética beat "art could not be expected to be different from life itself, including its accidents, chances, variety and disorder" (Tytell, p. 27).

Portanto, dependendo das concepções e das preferências literárias e artísticas dos críticos, cria-se uma imagem do momento histórico, do autor e do valor do texto original. Para quem tem em baixa conta a produção literária dos anos 50, talvez nem valesse a pena traduzir textos como On the Road, tão insignificante seria seu valor estético. Para outros, o mesmo texto seria considerado um poema, cujas características rítmicas e prosódicas só podem ser devidamente apreciadas se lido em voz alta (Roy, p. 10), o que o transformaria de uma obra banal sem características literárias em outra repleta de desafios que servem de argumento para aqueles que defendem que os poemas, pela especial junção entre significante e significado, seriam intraduzíveis. Também estaria sob a espada do intraduzível as gírias próprias do universo beat, hipster e do jazz negro, como veremos no próximo capítulo.

O contexto de produção de On the Road, de onde viria sua cor local, recebe outras associações e atributos. O crítico Gregory Roy o associa à cor local da Inglaterra do mesmo período, onde e quando existia o movimento dos "angry young men", associados à vertente boêmia da literatura (p. 32); ao movimento existencialista que ocorria em Paris durante o mesmo período (p. 50); à tradição folclórica da fronteira americana e seu

repertório de mitos e estórias (p. 89). Norman Mailer vincula esse contexto mais especificamente ao universo hipster de Nova York e sua gíria particular (p. 34). John Clellon Holmes relaciona os ideais de Kerouac à juventude americana dos anos 50 cujo imaginário condensa-se na figura de James Dean, e também à gíria própria deste meio (p. 162). Seymour Krim vê nos escritos de Kerouac e de Salinger as primeiras cores da arte Pop (p. 10). Não faltou também quem visse em **On the Road** uma "love story" entre Dean Moriarty e Sal Paradise, como fez o crítico George Dardess (p. 201). Em cada uma destas leituras, podemos imaginar um uso de linguagem diferente, uma maneira própria de interpretar e traduzir o original.

No Brasil, **On the Road** e a geração beat foram associados à Tropicália dos anos 70 (ver Rego Costa), ao estilo "new wave" que em 1984 era moda e que se inspirava em alguns elementos dos anos 50, e ao próprio cenário dos anos 50 no Brasil e seus ícones (ver Sérgio Augusto, p. 27). Foi tida como alienada pela crítica de esquerda dos anos 60 que a desejava mais militante (ver Luis Carlos Maciel, p. 101) e como revolucionária e comparada aos narodniks russos, estudantes que, no final do século XIX, lutavam contra o regime czarista (ver Rego Costa).

Há ainda outras cores locais atribuídas a **On the Road**: Lawrence Lypton afirma que o livro "descreve os beats dos anos 40, e não dos anos 50, e Gregory Roy encontra semelhanças entre os beats e outra famosa geração anterior, a Lost Generation, retrocedendo ainda mais e vendo nos anos 20 as sementes das atitudes e dos ideais beat. Mas, como vimos, a geração beat costuma ser diretamente ligada aos anos 60 e à contracultura,

como fazem, por exemplo, os tradutores brasileiros de *On the Road*. É o que faz também Dóris L. N. Peçanha, que em seu trabalho coloca um sinal de igual entre os beats e os hippies e aproveita para fazer também uma suspeita psicanálise dos principais expoentes da geração. Termina dizendo que o movimento beat:

Constitui um dos sonhos perdidos dos anos 60, a matriz onde se gestava um frágil mundo alternativo e que, sendo parte integrante da contracultura, era tudo quanto se dispunha para enfrentar o totalitarismo tecnocrático. Enfim, os beats buscaram uma revolução mas foram incapazes de concretizá-la porque, enquanto antiédipos, foram negadores da história e portanto incapazes de realizar politicamente um projeto histórico. (p. 108, grifo meu).

Inferese daí muitas das características tipicamente associadas à contracultura: alienação, luta infrutífera contra o "sistema", fracasso e capitulação. É profundamente questionável que os beats devam ser incluídos neste projeto, ou falta de projeto, dos hippies e da contracultura. Vários outros autores, como Berthoff e Tytler, podem discordar das cores do imaginário dos anos 50, mas é a ele que vinculam a produção dos beats, no que acho que têm razão.

A crítica recente também vincula o nome de Jack Kerouac a outros autores dos anos 50, mas vendo nestes os primeiros a desenvolverem técnicas pós-modernistas na literatura, derrubando

pressupostos tradicionais como as fronteiras estabelecidas entre os gêneros literários e entre vida e ficção. Segundo Larry McCaferry,

Many of the most significant writers of the 1950s (John Hawkes, Flannery O'Connor, William Burroughs, Philip K. Dick, John Barth, Vladimir Nabokov, Theodore Sturgeon, Jack Kerouac, Bernard Malamud) reacted to America's current zeitgeist by writing startlingly unconventional fiction expressing a deeply felt alienation from societal norms and from the contexts (personal, political, economic, literary, etc.) that had trivialized language's power, multiplicity and sensuality. (p. 1162)

As mudanças nos paradigmas da literatura efetuadas pelos escritores dos anos 50, entre eles Jack Kerouac e outros autores considerados beat, podem estender-se também às noções tradicionais de fidelidade em tradução. Por exemplo, *On the Road* deveria ser traduzido como prosa ou como poema? A própria pergunta parece anacrônica e supérflua se lembrarmos que esta divisão sacramentada pela tradição era francamente ignorada pelos beats - não se sabe nos escritos de Jack Kerouac e Allen Ginsberg onde termina a narrativa e começa a poesia, embora o primeiro seja antologizado como um romancista e o segundo como um poeta. Onde procurar os significados que devem ser "reproduzidos": na vida ou na obra? Mais uma vez a atitude beat neutraliza um dilema tradutório, ao defender a extinção das fronteiras

artificiais entre arte e vida, mostrando o que há de fictício na existência e de vida na ficção. Como ser fiel apenas a uma obra, sem se deixar influenciar por outras? Um problema que soa falso ao percebermos que os próprios autores beat influenciavam e citavam uns aos outros mais ou menos livremente, não negando a influência e a inspiração recebidas por escritores do passado, o que põe em relevo os mitos dos sagrados limites entre os textos e da originalidade e criatividade absolutas, incontaminadas e livres da influência do contexto, que seriam atributos do autor.

Por último, como ser fiel à cor local do original?

O que vimos deve ter sido suficiente para concluir que não existiria uma única cor local, para sempre abrigada nas linhas do texto, mas várias, construídas de acordo com a concepção de arte e de literatura e da visão do momento histórico em que o texto foi produzido. O contexto de produção não é um dado a priori, com seus limites e características bem definidos, e que seria capaz de validar ou excluir interpretações, e sim também produto de uma interpretação. Se a verdade não está no texto, tampouco se alojaria no contexto, pois este também nasce de um ponto de vista, não sendo portanto um elemento "objetivo" a que se pode recorrer quando se tem dúvidas sobre o verdadeiro significado de um original. Esta verdade, como tenho argumentado, não existe anteriormente a sua apropriação por um imaginário. Portanto, nada intrínseco a **On the Road** o vincularia a este ou àquele movimento, ou período histórico, ou tradição literária. São os críticos que fazem os encaixes a posteriori, para sustentar sua interpretação do texto.

Se nos Estados Unidos foi tão variado o prisma de cores locais e significados atribuídos a *On the Road*, no Brasil ele se tornou ainda mais amplo, alimentado pelas luzes de quase quatro décadas de movimentos e manifestações culturais. Mas é a estrada um tanto batida da contracultura e da psicodelia que atravessa as páginas da tradução brasileira de *On the Road*, seguindo a trilha da leitura oficializada nos Estados Unidos.

5. As Cores da Geração Beat no Brasil

A literatura beat só começou a ser traduzida no Brasil pelas grandes editoras no início da década de 80 – quase trinta anos após o surgimento da beat nos Estados Unidos. O motivo deste tardio interesse pelo movimento beat em nosso país pode estar relacionado a um interesse adiado das editoras em explorar o mercado jovem, como fizeram as editoras americanas a partir do final da década de 50. Vejamos com mais detalhes o que se passou nos Estados Unidos.

Jack Kerouac, como mencionei, já publicara um livro de estilo mais formal, *The Town and the City*, quando sentou-se para escrever *On the Road*, em 1951. Por isto, pensava que não seria difícil colocar outra obra no mercado. Mas enganava-se. Os editores se chocaram com o estilo e a temática do livro, e as rejeições se acumularam. Provavelmente duvidavam que fosse consumível. Quando, após muita negociação, *On the Road* finalmente foi lançado, em 1957, seis anos já haviam transcorrido desde que fora escrito, e quase dez desde que as aventuras descritas

começaram a ser vividas (em 1948). A sociedade mudara, e novos significados passaram a ser dados aos acontecimentos narrados no livro. Muito provavelmente, a editora que o lançou já tinha um público determinado em mente - a imensa parcela de adolescentes e jovens que, desde a metade da década, começava a se delinear como um segmento especial do mercado consumidor, assumindo características próprias e exigindo produtos culturais próprios, como vimos através das análises de London Y. Jones no capítulo anterior. O próprio Kerouac, desesperado com a possibilidade de jamais voltar a ser publicado, insistiu numa carta a Allen Ginsberg, que atuava como seu "agente" em Nova York, que tirasse vantagem dos "pocket books styles and the new trend in writing about sex and drugs" (Clark, p. 117).

Foi o que acabou acontecendo, possivelmente para o posterior arrependimento de Kerouac. Desde a sua publicação, em 1958, *On the Road* foi destinado à cultura jovem, que assumiu todas os seus traços de rebeldia e ruptura com os padrões tradicionais depois de meados da década de 60, com a contracultura e o movimento hippie. Segundo Charters,

Vinte anos depois que Cassady levou Kerouac para a estrada, uma geração de astros do rock simbolizou sua busca de um estilo de vida que deixasse de lado o conformismo da América da classe média. (...) Kerouac não tinha idéia de que escrevera um livro que ia fazer a cabeça de uma geração inteira. Ser o "Homero hippie" era a última coisa em que pensou, mesmo tendo sido considerado assim, depois de *On*

the Road. (p. 255)

Quando a literatura beat finalmente aportou no Brasil, no começo da década de 80, mais duas décadas haviam se sobreposto ao momento de que fala Charters, o auge do movimento hippie. Aqui, também, o livro foi destinado ao consumo da juventude, apelando para a já desgastada idéia de que o descontentamento existencial e a insatisfação com a sociedade seriam atributos exclusivos desta parcela do público que, por sua vez, não estaria disposta a uma reflexão mais ampla e sim apenas a uma identificação solipsista e imediata com o texto. O vínculo estabelecido entre o movimento beat e os padrões da contracultura está suficientemente claro nas palavras de Antonio Bivar, co-tradutor de *On the Road*, que é interessante lembrar uma vez mais:

Depois foi a contracultura da segunda parte da década em diante, com o hippieton e todos nós na estrada, na trilha de Jack e do advento da psicodelia. (Kerouac, 1984, última página)

Com base no grande número de artigos e polêmicas que surgiram na imprensa em 1984 em torno da literatura beat, percebe-se que esta foi o fenômeno editorial do ano. Em um artigo intitulado A "Beat Degeneration" nos Tristes Trópicos, Antonio Gonçalves Filho conta que *On the Road* foi lançado pela Brasiliense num programa dirigido especialmente à juventude, o "Fábrica do Som", durante o qual o apresentador atirava

generosamente à platéia exemplares do livro, o que tornou o evento um "lançamento no sentido literal do termo". O jornalista assinala pertinentemente que "a introdução do pensamento beat já vem, portanto, acompanhada de sua diluição, transformado que foi em objeto de consumo imediato". Não há dúvidas de que a estratégia de marketing adotada pela editora, direcionando o livro explicitamente ao público jovem, aproveitou e aprofundou a oposição entre o universo adulto e o universo jovem já enraizada em nossa cultura, e que tem como correlatas as dicotomias erudito x popular, acadêmico x não-acadêmico, sério x irreverente, literário x comportamental, permanente x transitório, artístico x existencial. Ao invés de passar por um oportuno questionamento, tais dicotomias só foram acentuadas, e, ao ser colocado tão obviamente no polo secundário destas, *On the Road* já veio com seu destino selado: ser lido como "obra menor", descartável, passageira, dirigida a um setor do público que exigiria produtos de consumo fácil com os quais pudesse estabelecer uma também fácil identificação.

Mas, embora o tratamento editorial e a tradução que *On the Road* recebeu no Brasil já decidissem qual seria sua recepção e leitura entre o grande público, os críticos não deixaram de se revezar nos jornais para manifestar sua própria visão do sentido da obra, de seu valor ou falta de valor, ou das implicações de seu lançamento. As questões debatidas, entre as quais se o texto remeteria aos anos 50 ou aos anos 60, devem ter passado ao largo do grande público que só teve contato com a tradução. Alguns críticos, como Sérgio Augusto (ver referências de artigos da grande imprensa), davam a impressão de não terem lido a tradução

ao cogitarem se o livro provocaria um revival dos anos 50, já que a linguagem usada indica um vínculo muito claro com os valores e a ideologia do imaginário jovem brasileiro posterior à década de 60.

Mas isto parece estar de acordo com a intenção dos editores, que, como se lê na defesa de Luis Schwarz à crítica de Gonçalves Filho, não era "lançar **On the Road** para quem já o leu no original". Ou seja, talvez o editor suponha que, se o público em questão não tem o verniz para ler um texto no "original", também não tem senso crítico para avaliar uma tradução, contentando-se com o que lhe é oferecido. Ainda que tenha tentado assumir o papel paternalista de divulgador da literatura entre as massas ao "colocar os livros mais próximos do público jovem", Schwarz não deixa de passar a impressão de que considera esse público jovem como inculto e incapaz de crítica. **On the Road** chega como texto "marginal", destinado a um público também marginalizado.

Portanto, a leitura oficializada também aqui no Brasil foi a que identifica a literatura beat com a contracultura e o imaginário jovem. Na tentativa de desvincular a leitura de **On the Road** do ponto de vista exclusivamente comportamental, uma das críticas mais interessantes foi a de Claudio Willer (1984c). Depois de ressaltar que o valor estético não é um dado que vive por si só no texto, mas que "existe como processo, a partir da sua recepção, do efeito [...] sobre as cabeças de uma comunidade de pessoas", ele aponta as duas leituras que tradicionalmente se fazem de **On the Road**: a primeira, que seria mais "pobre", identificaria o texto como "mensagem", como um chamado para

"botar o pé na estrada e sair caroneando por aí"; a segunda, "mais interessante", consiste em "considerar a obra literária como um texto e examiná-la no plano da linguagem" (p. 33).

Embora Willer tenha razão em observar que o valor literário e o sentido de um texto são construídos e não encontrados pelo leitor, ao defender *On the Road* de uma crítica que o apresenta como retrato da década de 50 parece não considerar que a tradução e o tratamento editorial que o texto recebeu no Brasil o apresentaram como objeto de consumo dirigido a uma juventude que se inspiraria não em modelos da década de 50, mas sim das décadas de 60 e 70, tendo sido essa apresentação que determinou seu sentido e seu valor. Isto se nota pela declaração do tradutor Antonio Bivar, pela linguagem da tradução que discutiremos no próximo capítulo, e também pela mensagem da contra-capa da edição brasileira, que não podia ser mais ilustrativa ao dirigir-se aos potenciais leitores jovens:

Devidamente desbundado pela carona com Kerouac, a opção parece ser clara: crescer e envelhecer ou botar o pé na estrada. Com *On the Road*, a primeira estação (ver Kerouac, 1984).

Willer considera que apresentar um texto como documento de época o torna datado e ultrapassado. Mas isso dependeria da época a que o texto é vinculado, e o significado que se atribui a ela. Em plena metade da década de 80, quando a contracultura já passa a ser vista como parte da história, poderia ser considerado ultrapassado e datado reviver a dicotomia entre "desbundado" e

"militante" típica do período negro da ditadura brasileira, ou evocar a recusa do fluxo do tempo e a alienação que configuraram um padrão psicológico da juventude que cresceu sob esta ditadura, ou apontar para a estrada como via de escape para uma situação social opressora.

Todos esses mitos que alimentaram o imaginário contracultural brasileiro se desgastaram com o passar do tempo. É nesta leitura que Willer parece mirar quando argumenta, no mesmo artigo que estive discutindo acima, que tal marginalidade é "um fetiche pós-hippie e pós-bicho grilo", e que "o papel de Bíblia contracultural de *On the Road* encobriu e ofuscou sua apreciação especificamente literária", embora não identifique na tradução ou na política editorial a disseminação dessa imagem do texto e finalize, contraditoriamente, dizendo que a vitória do movimento beat foi ter "desaguado nas grandes rebeliões juvenis dos anos 60" (p. 33).

A meu ver, a década de 50 seria mais interessante do que a de 60, pois trazia em germe os ideais de busca de individualidade e de valores que se diluiriam no maremoto da contracultura que, uma vez assimilado e apaziguado, teria deixado no lugar a mesma crise a nível de identidade que a geração da década de 50 teria tentado combater. A percepção por parte do sujeito da ameaça de ser engolfado pela sociedade de consumo, e que teria levado, durante a década de 50, a um movimento de afirmação da individualidade (ver Tytell, p. 26), teria se tornado de fato no seu oposto na década de 60, onde a busca distorcida por esta identidade ameaçada nas drogas e na marginalidade teria gerado

uma maior despersonalização, quando não auto-destruição (ver Luciano Martins, p. 86). Este processo foi alimentado pela indústria de consumo, que canalizou para suas engrenagens o potencial de saudável rebeldia e o transformou em estereótipos que celebravam o "poder jovem" - que se revelou, na maior parte dos casos, um poder impotente tanto no que diz respeito a mudanças a nível individual como social.

Tudo o que a geração beat teria buscado na década de 50 - a afirmação das diferenças individuais, a apropriação do sujeito de si próprio através de uma auto-interpretação subversiva em relação à institucionalizada - diluiu-se numa pseudo-rebelião que na verdade apenas reproduziu os mecanismos de despersonalização criados pela sociedade moderna, dando origem a uma contracultura que não chega a ameaçar o edifício daquela sociedade, mas que funcionaria como a área periférica em que seus habitantes perpetuam sua condição de marginalizados através da construção de uma identidade estereotipada com base nesta mesma marginalidade. Em suma, a indiferenciação, a despersonalização, o conformismo continuaram sob uma outra fachada. A partir desta crítica da contracultura que a desmitifica enquanto movimento de libertação, como a efetuada por Luciano Martins, os anos 60 não seriam um período de revolução e mudanças, mas de perpetuação dos valores tradicionais e da massificação da sociedade de consumo, ainda que sob outra forma.

Mais uma vez, é questionável atribuir a uma década uma cor e um valor intrínsecos, que não estejam sujeitos a mudanças e revisões. O crítico McCaffery assinala que a analogia entre os anos 50 e os anos 80 tem aplicações úteis para a ficção. Para

ele, a década de 50 foi um período cuja atmosfera de estagnação e conservadorismo teve como oposição uma literatura inconformista e inovadora, mantendo assim uma certa relação de atualidade com a década de 80 (p. 1162). Sob esta perspectiva, não seria datado e ultrapassado vincular *On the Road* a ela, e sim, talvez aos anos 60 e à massificação da contracultura.

A ênfase da crítica no aspecto socialmente transgressor do movimento beat notada por Willer pode ser observada também na já citada coletânea *Alma Beat*. A maioria dos autores dedicam seus ensaios ao lado comportamental do movimento, muitas vezes chegando até a enfatizar um suposto anti-intelectualismo, ou uma suposta ausência de preocupações literárias por parte dos escritores beat. Reinaldo Moraes, por exemplo, em seu ensaio "Beats e as Drogas", diz que

Fantasia agônica e memórias íntimas se mesclam em suas obras, menos preocupadas com a carpintaria literária e mais com a pulsação vital do que escrevem. Errantes e desorganizados, bebem com avidez da taça de todos os vícios. (p. 67)

Para glorificar o delírio beat, o romântico mergulho nas drogas (traço que deve agradar a uma parcela dos leitores jovens), Moraes parece precisar atenuar os aspectos intelectuais do movimento - sintoma da polémica arte ou vida, que permeia a discussão sobre a beat, em que se defende ora um lado, ora outro de uma falsa dicotomia.

Já Eduardo Bueno, o outro tradutor de *On the Road*, dedica seu ensaio publicado em *Alma Beat* à intensidade da experiência na estrada, vendo nesta o traço principal do livro e tampouco se detendo em aspectos estilísticos ou textuais. O ensaio é esclarecedor para a questão de como o tradutor projeta significados extraídos de seu imaginário sobre o texto que traduz. Bueno não deixa dúvidas de que identifica *On the Road* com a contracultura, e com suas próprias vivências na estrada, viajando de carona. Para começar, termos da gíria jovem presentes no ensaio são os mesmos que recorrem na tradução ("saco cheio", "baixo astral", "cair fora", "cair na estrada"). O imaginário e os valores da contracultura expressam-se também na oposição "louco" X "careta": ser "louco", o atributo positivo, significa estar na estrada, sem participar da sanidade convencional, enquanto que estar fora da estrada é "careta". "Neal continuou na estrada mesmo depois que Kerouac careteou de vez", conta-nos Bueno. É com o Kerouac "estradeiro", do imaginário jovem, que o tradutor se identifica, a ponto de citar uma experiência pessoal sua como extensão das aventuras de *On the Road*. Eis um diálogo que ele narra ter tido com um motorista que lhe deu carona na Europa: "Prá onde você tá indo?" "Prá Basel, Suíça, mas só te levo até a fronteira com a Iugoslávia". "Legal, vamos nessa!" Sem dúvida, temos a impressão de estar lendo trechos de *On the Road* traduzidos pelo próprio Bueno, já que este parece ter projetado sobre o texto suas experiências pessoais, seus valores, sua linguagem - como, aliás, fazem todos os tradutores de maneira mais ou menos evidente.

No entanto, parece-me que a estrada da contracultura pode

ser considerada diferente da estrada do universo de Kerouac. Para este, a estrada representaria um mergulho no Deste bravio do sonho americano, uma corrida atrás de imagens, uma solução individual para becos-sem-saídas existenciais, como fora para os heróis desbravadores dos séculos XVIII e XIX. Charters acrescenta que "embora 'Sal Paradise' tenha nascido tarde demais para desbravar o Deste dos pioneiros americanos, seus ideais ainda são românticos e pessoais" (p. 255). Some-se a isto a estrada como fonte de inspiração literária - "I was a young writer and I wanted to take off", diz Paradise no começo de *On the Road*.

Para os jovens da contracultura, no entanto, a estrada desponta como uma prática coletiva, entre outras que sedimentam sua prática de grupo, um caminho de transgressão e ruptura com o "sistema". Esta estrada, frequentemente, significa fuga e alienação e está relacionada à viagem das drogas. Como argumenta Carlos Alberto M. Pereira:

...para os hippies, "cair fora" significava ganhar um outro lugar, fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e lógico deste mundo ocidental. É por aí que se pode entender melhor os três grandes eixos de movimentação que marcavam sua rebelião: da cidade, a retirada para o campo; da família, para a vida em comunidade; e do racionalismo, para os mistérios do misticismo e do psicodelismo das drogas. (p. 82)

é a estas práticas da contracultura que a obra de Kerouac continua associada até hoje, e às quais Gifford e Lee provavelmente se referem quando dizem que

...this confusion between some of the social forms of the late sixties and the content of Kerouac's work continues to do his reputation damage (p. X).

No capítulo seguinte, procurarei mostrar como a tradução brasileira de **On the Road** foi feita segundo o imaginário jovem e contracultural, o que me parece ilustrar a ação dos fatores ideológicos e culturais sobre o que se convencionalizou chamar de "fidelidade" a um autor ou a um original.

CAPITULO III

PÉ NA ESTRADA: UMA LEITURA CONTRACULTURAL DE ON THE ROAD

*Nesse universo inteiramente simulado, o próximo e o longínquo, o passado e o futuro se misturam. Não existem formas originais. (...) Esse mundo reconstruído é verdadeiro porque parece verdadeiro, porque foi feito segundo a imagem que se tem desses lugares, ainda que essa seja pura fantasia. (Nelson B. Peixoto, *Cenários em Ruínas*)*

On the Road é um exemplo marcante de como um texto pode ser incorporado por um imaginário e lido através de sua ótica. Embora um dos tradutores afirme que foi fiel à "verdadeira cor local do original", tentarei mostrar que a fidelidade baseou-se numa determinada imagem do original, em que este é associado ao universo jovem e contracultural. Esta análise pretende ser um percurso por este imaginário, contrastando as cores e as paisagens que ele nos revela com outras, que poderiam se descortinar diante de nós se fizéssemos um percurso diferente, a bordo de outro imaginário.

As estratégias de leitura mobilizam leituras prévias de outros textos - ou seja, ao lermos um texto o associamos (nem sempre conscientemente) a outros textos para construirmos

sentidos. Ao referir-se a este mecanismo intertextual, Roland Barthes diz que todo texto é constituído por "citações sem aspas" (p. 77). O significado de cada palavra não é construído apenas através da referência ao contexto da frase, parágrafo ou ao do livro como unidade fechada em si mesma, mas sim em relação a todos os outros textos que são associados ao que está sendo lido. A leitura feita pelos tradutores de *On the Road* parecem relacionar o texto de Jack Kerouac aos da contracultura - percebe-se na tradução ecos das manifestações culturais dos anos 60, como o psicodelismo, o modo de se vestir, a cultura das drogas, o combate ao "sistema", a libertação sexual, o hábito de "cair na estrada", assim como os livros, filmes e músicas que celebraram esta cultura. Como pano de fundo sobre o qual contrastar a tradução, minha leitura baseia-se em biografias do autor, em textos que abordam a sociologia e a literatura da década de 50 nos Estados Unidos, em depoimentos de integrantes da geração beat, que ajudam a compor um outro imaginário ligado a este movimento.

Em primeiro lugar, vamos ver como a linguagem da tradução, permeada por gírias e palavras associados à fala da juventude, traz a narrativa para um cenário pintado com as cores das décadas de 60/70, ao invés de supostamente nos levar aos anos 50 americanos. Em seguida, procurarei mostrar como a escolha de certos termos e expressões remetem a ideais e situações ligados à contracultura. Veremos também como, através desse imaginário, ficam caracterizados o personagem Dean Moriarty e também as personagens femininas. Por último, procurarei estabelecer uma

relação entre os recursos estilísticos utilizados pelos tradutores e sua concepção do original. Por considerá-lo um "livro de estrada", um relato de transgressões, os tradutores dão todo peso à narrativa. Advérbios de intensidade e superlativos acentuam estados emocionais em detrimento de construções mais sofisticadas a nível sintático-lexical. O ritmo e a sonoridade da fala americana, que teriam sido tão perseguidos por Jack Kerouac, são ignorados pelos tradutores, que nivelam todos os diálogos segundo o discurso jovem.

1. O Discurso Jovem na Tradução de *On the Road*

A discussão de fenômenos sociológicos como a formação da cultura jovem e da contracultura, bem como suas implicações e conseqüências, pode parecer à primeira vista deslocada num trabalho sobre tradução. Porém, esta impressão talvez se desfaga se considerarmos que são as circunstâncias sócio-ideológicas que compõem o imaginário através do qual a realidade é interpretada, imaginário que por sua vez se vê refletido na linguagem.

O uso de gíria e expressões idiomáticas, cuja reprodução em outra língua constitui uma das "missões impossíveis" que costumam se cobrar dos tradutores, é outro ponto da discórdia presente na recepção da geração beat no Brasil. Um exemplo interessante é a pequena polémica que se deu entre Paulo Henrique Brito, que traduziu o romance *The Subterraneans*, também de Jack Kerouac, e o jornalista Pepe Escobar. Este conseguiu condensar em um só

parágrafo, contraditoriamente, várias das críticas que costumam ser feitas aos tradutores "do lado de fora", sem refletir sobre a complexidade da tarefa: censurou Brito por não ter sido fiel ao estilo, ou seja, por não ter recriado "os blocos densos, entremeados de narrativa, evocação e reflexão característicos de Kerouac", por ter tentado reproduzir o o clima "da São Francisco de 1953, época em que transcorre a ação do livro", e, ao mesmo tempo por ter usado uma linguagem "pós-bicho grilo", que teria feito a tradução "*naufregar no Atlântico*". No mesmo artigo, critica a tradução de *Naked Lunch*, de William Burroughs, pois os tradutores teriam traduzido "fix" por "barato" - segundo ele, isto seria incorreto, pois o termo "fix" em inglês corresponderia a "uma experiência física e metafísica que não pode ser reduzida à giria dos anos 60". Paulo Henrique Brito, defendendo-se e aproveitando para defender os tradutores do romance de Burroughs, ironiza este tipo de crítica dizendo que deveria mesmo ter sido usada a giria dos viciados em heroína do Brasil dos anos 50, se bem que

...esta não seria uma solução fácil, já que não havia viciados em heroína no Brasil nos anos 50. Mas o tradutor realmente criativo - como certamente argumentaria o sr. Escobar - deve saber contornar pequenos obstáculos como esse, não é mesmo?

O tradutor tem razão: imaginários e linguagens não encontram equivalentes em outras culturas. Este "pequeno obstáculo", porém, não atravança apenas o trabalho do tradutor, mas está

presente no uso da linguagem em geral, também na expressão corriqueira ou não de mensagens em nossa própria língua materna. Deixemos esta discussão por hora de lado para olharmos mais de perto a questão da gíria em tradução.

A gíria está colada a uma determinada cultura, localizada histórica e geograficamente, e seu uso nos revela as origens, a ideologia e os propósitos que estão por trás dela. Ela colocaria em relevo o que seria próprio de toda e qualquer linguagem: sua transitoriedade e regionalidade. Ou seja, a linguagem, no lugar de apenas carregar um pensamento que pode ser transferido de um continente para outro, como querem as teorias de tradução mais tradicionais, revela, em sua materialidade, a origem histórica e ideológica do pensamento. Toda linguagem desvenda, através de seu léxico, e também da sintaxe, da forma com que se organiza, um pano de fundo mental. Por isso a linguagem seria transitória e regional - por vincular-se a uma mentalidade passageira e localizada histórica e geograficamente -, sendo que a gíria, por ligar-se a um ambiente ideológico mais restrito no tempo e no espaço, tende a ser mais efêmera e a desaparecer mais depressa, evidenciando este processo (a propósito, ver capítulo I deste trabalho).

Dino Preti define a gíria jovem brasileira como

... uma linguagem de grupo restrito, com seu vocabulário herdado, em parte, das comunidades marginais (da própria gíria dos malandros, ou da antiga gíria dos hippies), que tornou-se um signo grupal bem definido na sociedade moderna das

grandes cidades, onde o jovem já passou, de fato, a ser classe social, muito mais do que simples faixa etária da população. Nestas últimas décadas, mais do que nunca, essa linguagem espelha com fidelidade o conflito de gerações. (pp. 3-4)

O autor prossegue afirmando que, neste caso, a gíria adquire o caráter de signo de grupo, mecanismo de defesa e proteção, como

...natural oposição do jovem, que insiste em falar a sua gíria, mesmo com um interlocutor de maior formalidade e de linguagem convencional, mantendo zelosamente seu signo de grupo. (p. 6)

Ele também salienta como vocábulos do mundo das drogas

...entraram para a linguagem jovem ou para a gíria comum, como "curtição" (originário de "curtir a xibaba", isto é, sentir as sensações da droga, as fases de loucura que ela provoca), "apagado" (drogado), "barato" (estado de euforia), "baratinado" (drogado), "grilo" (preocupação), "descolar" (de "descolar fumo", comprar drogas), etc. (p. 26)

As gírias da tradução de *On the Road* pertencem a este universo jovem, do qual fazem parte o conflito de gerações, o uso

de drogas, a necessidade de se impor como grupo à parte. Os tradutores, ao rechearem o texto de gírias, faziam como o jovem que "insiste" em falar sua linguagem própria, para "manter zelosamente seu signo de grupo". Este zelo é, com efeito, tão grande, que até mesmo os personagens não-jovens e não-urbanos aparecem na tradução falando essa linguagem própria dos jovens das grandes cidades.

Lembremos que, no final dos anos 40 e início dos 50, essa "classe social" jovem ainda estava longe de se constituir enquanto tal, ou seja, diferenciada do universo adulto pelo uso de uma gíria própria, pela adoção de comportamentos transgressores, como o uso de drogas e as viagens de carona, pelo som do rock 'n' roll, pelo uso de roupas como o blue-jeans, firmando o pé no seu território do outro lado do abismo aberto pelo conflito de gerações. Esta cultura apenas começava a se delinear no horizonte do início da década de 50.

Talvez por não ter surgido ainda uma cultura jovem com uma linguagem própria, os beats se apropriaram do jargão do meio jazzista negro norte-americano - o que havia de mais revolucionário na sociedade da época. Esta gíria, como nota Clarence Major na introdução de seu dicionário **Black Slang**, corresponde à histórica e difícil luta da população negra americana para assumir sua identidade própria frente à hegemonia branca, e se manifesta através da subversão do sentido convencionalmente atribuído às palavras (por exemplo, dando um sentido positivo para "bad", eles também inverteriam o sentido negativo atribuído a "black"). Major salienta que

It is the pattern of racism, which is implicit in too many white values, that Afro-American slang attempts to confront and ultimately to reject. (p. 12)

Esta gíria negra apropriada até certo ponto pelos beats buscava a afirmação de uma identidade étnica oprimida, o que correspondia ao ideal beat de afirmar a diferença e a individualidade em oposição à massificação operada pela sociedade americana. As gírias da tradução, no entanto, ao invés de indicarem este momento de inexistência de uma cultura de massa e de uma linguagem jovens, levam-nos diretamente para o imaginário ou pano de fundo mental, da contracultura brasileira.

Luciano Martins, no seu ensaio sobre a contracultura brasileira já citado anteriormente afirma que esta contracultura reproduziria sob uma aparência de rebeldia os mesmos mecanismos de nivelamento e neutralização das características individuais próprios das sociedades de consumo. A juventude teria passado por um processo de despersonalização, em que seus membros só podiam se perceber enquanto indivíduos através da afirmação de uma única característica de seu ser: a juventude, cuja perda inevitável significava também a perda da identidade (p. 85). Esta desarticulação e dicotomia a nível de personalidade implicou também uma desarticulação e dicotomia a nível de discurso. Estes jovens despossuídos de si mesmos, ou "não pessoas", como chama Martins, contando apenas com a própria juventude como prova de suas existências, expressariam-se através de um discurso vago e indistinto, clivado por uma divisão maniqueísta entre os valores

por eles percebidos como desejáveis ou execráveis ("louco x careta", "numa boa x numa ruim"), e que serviriam, como também afirmou Dino Preti, mais como meio de demarcação de uma identidade coletiva do que forma de expressão individual. A ânsia de encontrar a identidade própria através de uma identidade grupal, portanto, faz com que a gíria jovem tenda a uniformizar a experiência individual através da uniformização da linguagem.

Porém, creio que o quadro descrito por Martins só ilustra o lado menos iluminado da contracultura: a rebeldia que terminou em marginalidade, situação infinitamente conveniente para a indústria de consumo pois, além de serem inofensivos, esses jovens precisam estar perpetuamente cercados de produtos que confirmem os valores e os símbolos do universo endocêntrico em que se refugiaram. Mas é uma visão que não deve ser generalizada, pois da mesma forma que a consciência de ser jovem não implica necessariamente buscar uma ansiosa confirmação da identidade própria apenas nos padrões jovens de comportamento, tampouco o uso de uma gíria jovem significa pobreza e impotência a nível de expressão. Tudo dependeria do contexto em que as gírias estariam sendo usadas, com que finalidade, quais tipos de associações e sentidos estariam produzindo - e, no caso de uma tradução, em relação a que outra interpretação do texto seriam insatisfatórias.

Não existiria uma gíria que fosse capaz de retratar o momento de produção de **On the Road**. A verdadeira cor local dos textos beat não poderia ser reproduzida pela ausência de correspondência entre os grupos e as práticas que existiam na

década de 50 nos Estados Unidos e as que vigoraram no Brasil no mesmo período. Da mesma forma que não tivemos "viciados em heroína" na década de 50, tampouco existiu em nosso país uma cultura negra como a americana, um submundo do jazz, uma tradição ligada à fronteira e seus personagens como caubóis e vagabundos de estradas, e portanto não tivemos os jargões correspondentes a estes grupos. Esta conclusão poderia levar também a concluir que a tradução desses textos é impossível, mas a rigor não seria mais impossível do que qualquer outra, mesmo de um texto que não contivesse gírias, considerando-se a argumentação de que a "cor local" de "brot" para um alemão não é a mesma de "bread" para um americano ou de "pão" para nós (ver Paiva, p.137). A língua no seu sentido vernáculo, culto, também é uma linguagem de grupo, mutável e passageira, embora costume-se atribuir estas características apenas à gíria, que por isto carrega o estigma de linguagem marginal.

Resta ainda acrescentar que a reprodução precisa da cor local de uma expressão não seria possível nem mesmo dentro dos limites territoriais, aparentemente neutros e bem demarcados, da língua materna. Também temos de traduzir gírias e expressões regionais que se encontram fora de nosso repertório cotidiano e, ao fazê-lo, precisamos enquadrá-las nas categorias que nos são conhecidas, e o resultado obtido nunca será idêntico ao percebido pela comunidade que deu origem à expressão. Por exemplo, quando Luciano Martins sugere que o termo "desbunde" seria "talvez traduzível, ou vagamente equivalente, a qualquer coisa em torno, quem sabe, da idéia de deslumbramento" (p. 90).

Um exemplo semelhante ocorreu quando os tradutores de On

the Road "divertiram-se muito" ao encontrarem, na tradução lusitana do livro, expressões como "fui-me de boléia ao Gregão num carro descapotável" e "um gajo às direitas" para se referir a Dean Moriarty (ver Ana M. Ciccacio, referências da grande imprensa). A jornalista sugere que a última expressão corresponderia no Brasil a um "sujeito porreta", mas esta nos traria a "cor local" do nordeste brasileiro. A propósito, podemos visualizar os tradutores portugueses divertindo-se muito ao encontrarem, na tradução brasileira, expressões como "terno careta" ou "cara maneiro". Mas, outra vez, isto não ocorre só com gírias, pois costumamos achar divertido e surpreendente mesmo o uso "padrão" do português lusitano.

Mesmo que a tradução seja impossível no sentido absoluto e transcendental do termo (no sentido de transcender as barreiras das culturas e das linguagens), e embora seja esse impossível que se exija constantemente dos tradutores, é possível fazer opções (que necessariamente excluirão outras) quanto aos significados e as cores a serem atribuídos a um texto dentro da particularidade de uma determinada cultura e de uma determinada língua, e dos objetivos e propósitos da tradução.

1.1. - Gírias e Palavrões Compendo o Discurso Jovem

O discurso jovem, que pode ser considerado a manifestação lingüística de um imaginário que se formou a partir da demarcação da juventude como um continente cultural particular, permeia toda

a tradução e estará presente nos outros itens que analisarei a seguir. O que me interessa discutir aqui é de que maneira esse discurso moderniza a ação, tingindo-a com as "cores locais" do espaço geográfico e histórico dos tradutores. Além disso, procurarei mostrar como a fala dos personagens pode ser lida como sendo mais ingênua e tradicional do que a tornam os tradutores.

Vejamos alguns exemplos, extraídos de *On the Road* e da tradução *Pé-Na-Estrada* (respectivamente, OTR e PNE, daqui por diante), começando pelo trecho em que Dean Moriarty, depois de chegar a Nova York, procura Sal Paradise para que este lhe ensine a escrever livros. Os dois vão para um bar, e lá Sal diz a Dean:

"Hell, man, I know very well you didn't come to me only to want to become a writer, and after all, what do I know about it, except you've got to stick to it with the energy of a benny addict". (OTR, p. 7)

Sal reaje com exasperação ("hell, man") ao pedido de Dean, pois sabe que este tem outras intenções, além do desejo de aprender a escrever (pretende viver às custas do amigo em Nova York). De qualquer modo, aconselha-o a escrever com a mesma energia de um viciado em benzedrina. Esta droga foi muito popular na década de 50 entre os beats e hipsters, e Kerouac teria escrito *On the Road* em apenas três semanas, movido por ela.

Na tradução, o trecho fica assim:

"Forra, cara, sei muito bem que você não me procurou só porque tá a fim de virar escritor e, afinal de contas, o que é que eu posso te dizer sobre isso a não ser que você tem de

mergulhar nesta história com a mesma energia com que um viciado se droga?" (PNE, p. 7, grifos meus)

O palavrão usado no começo da frase, "porra", é muito comum na fala informal hoje em dia, principalmente entre a juventude. Embora tenha se tornado comum, não deixa de dar um tom mais marginal à fala de Sal. "Tá a fim" também é uma gíria corriqueira e atual, que substitui o verbo "querer" em situações informais. Além disso, "a energia com que um viciado se droga" está se referindo a viciados em geral, e não em benzedrina, droga usada na década de 50 pelos beats.

O emprego de gírias e expressões atuais faz com que o cenário da conversa pudesse ser qualquer bar, mais provavelmente no sudeste do Brasil, nos dias de hoje. O palavrão confere um tom marginal à fala. Estes tons que os tradutores atribuem à narrativa são, a meu ver, frutos de estratégias de leitura comandadas pelo imaginário jovem.

Avançando mais um pouco, encontramos Sal num desastrado início de viagem rumo ao Oeste, esperando em vão por uma carona sob a chuva que cai numa estrada deserta. Desabafa consigo mesmo:

"What the hell am I doing up here?", I cursed, I cried for Chicago. "Even now they're all having a big time, they're doing this, I'm not there, when will I get there?" - and so on. (OTR, p. 13)

Sal se atormenta por ter escolhido o pior caminho para começar a viagem. Anseia por estar em Chicago, onde seus amigos se divertem, e quer estar com eles seja o que for que estiverem

fazendo ("they're doing this" não especifica o quê). A interjeição "what the hell", assim como "hell, man" do exemplo anterior são, em minha leitura, coerentes com um imaginário dos anos 50 na medida em que não se configuram como palavrões, nem transmitem tanta agressividade, correspondendo à atmosfera mais ingênua que teria tido a época. Segundo o *Dictionary of American Slang*, "hell" seria an epithet or oath of anger, disgust or annoyance". De acordo com esta definição, não constitui um palavrão, e nem teria um sentido pejorativo ou marginal.

Sal fala assim na tradução:

"Que porra estou fazendo aqui em cima?", xinguei, implorando por Chicago. "Justamente agora eles estão todos numa boa, curtindo os maiores baratos, e eu não estou lá, quando é que eu vou chegar lá?" - essas coisas.(PNE, p. 15)

Sal realmente "xinga" quando, mais uma vez, usa o palavrão "porra", ao invés de lamentar de uma forma menos violenta como achei que seria mais condizente com o imaginário dos 50 e, por que não, também com o romântico e idealista escritor Paradise, rumo à sua primeira incursão no Oeste de seus sonhos. Tampouco correspondem a um personagem que imaginamos ser anterior à contracultura jovem gírias como "numa boa" e "curtindo os maiores baratos". As últimas, em especial, dariam um sentido determinado ao que os amigos de Sal estariam fazendo em Chicago, colocando-os num contexto jovem vinculado ao universo das drogas. Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, "qurtir" seria "gozar, desfrutar, deleitar-se em" ou "experimentar êxtase provocado pela

droga"; "barato", por sua vez, é definido como sinônimo de "curtição". São expressões, portanto, retiradas da linguagem jovem brasileira, e que transformam o texto de Kerouac de acordo com a paisagem deste contexto.

Vejamos agora o diálogo que Sal trava com o motorista de um caminhão que pára oferecendo-lhe uma carona:

"Where you going?"

"Denver."

"Well, I can take you a hundred miles up the line."

"Grand, grand, you saved my life."

"I used to hitchhike myself, that's why I always pick up a fellow."

"I would too if I had a car." (OTR, p. 21)

Examinemos o mesmo trecho na tradução:

"Prá onde você tá indo?"

"Pra Denver."

"Bom, posso te levar uns 200 quilômetros."

"Grande, cara, grande. Você acaba de me salvar a vida."

"Eu também costumava pegar carona, por isso sempre dou uma força para a rapaziada que encara a estrada."

"Eu faria o mesmo, se tivesse uma caranga." (PNÉ, p. 27)

O discurso jovem aqui se configura pela maneira com que os personagens conversam - como se fossem dois jovens se encontrando em qualquer estrada da contracultura ou posterior a ela. Falam a mesma gíria, e se entendem perfeitamente. Pela linguagem que usa,

o caminhoneiro também nos aparece como um jovem, que compartilha de uma prática coletiva que é viajar de carona, e por isso expressa sua solidariedade através da gíria "dar uma força". "Rapaziada" indica também que quem está na estrada é a juventude, como na contracultura, e "cara" é um tratamento comum entre os jovens. Por fim, "caranga" é uma gíria para designar qualquer automóvel, ainda muito usada hoje em dia.

Exemplos equivalentes seriam as formulações "acordei com uma puta dor de cabeça" (PNE, p. 39) para "I woke up with a big headache" (OTR, p. 31) ou "uma pergunta boa pra cacete" (PNE, p. 25) para "it was a damned good question" (OTR, p. 20). Mencionei-os para destacar dois elementos que caracterizariam o discurso jovem: as gírias e os palavrões. Estes são tão recorrentes na tradução provavelmente pelo equacionamento que os tradutores estabelecem entre *On the Road* e a cultura jovem, e apontam as contradições com que se depara quem pretende ser fiel a uma suposta "cor local" de um original. As gírias usadas pelos tradutores parecem ter o efeito de modernizar o texto, a ponto de até nos fazer esquecer de que a narrativa se passa no final da década de 40, há mais de quarenta anos de nossa época. Um Sal Paradise ou um Dean Moriarty que exclamam "Vamos nessa!" ou "É um barato!" parecem-se mais com jovens dos anos 80 - possivelmente até os imaginemos usando roupas modernas e dirigindo carros também modernos - do que com jovens transitando pelos anos 50.

Além da questão da modernização da narrativa, essas gírias e expressões apontam mais especificamente para o vínculo da leitura dos tradutores com os ideais da contracultura, que passaremos agora a analisar.

1.2 - O Imaginário da Contracultura

Os trechos que examinarei a seguir parecem ter sido produzidos pelas estratégias de leitura associadas ao ideário da contracultura. A força do imaginário deste movimento na década de 60 foi arrebatadora, levando em suas águas textos e autores de épocas em que nem se vislumbrava uma cultura jovem. Um exemplo, entre tantos, é a incorporação do poeta/teatrologo francês Antonin Artaud pelos jovens que fizeram o maio de 68 na França. Em seu livro de ensaios sobre Artaud, Martin Esslin conta que

Durante a noite de 16 de maio de 1968, multidões de estudantes sublevados de Paris inundaram o Odeon-Theatre de France, então sob a direção artística de Jean-Louis Barrault, e ocuparam o vetusto edifício. Quando o primeiro dos jovens revolucionários irrompeu no gabinete de Barrault e viu o retrato de Artaud sobre sua secretária, exclamou: "Il a volé Artaud!". O jovem revolucionário, que jamais conhecera Artaud, quase certamente não tinha a menor idéia de que Barrault fora companheiro de armas de Artaud, compartilhara de muitos de seus pensamentos mais íntimos, fora seu amigo e discípulo, respondera a seus apelos por socorro nos anos negros de confinamento e estava continuando

sua obra no teatro. Para o estudante, aquele Artaud não existia. Para ele, Artaud era a encarnação de sua própria rejeição da sociedade como estava constituída em 1968, o açoitado da burguesia, a fonte de uma torrente de invectivas e injúrias às instituições vigentes. Uma imagem abstrata de Artaud havia se sobreposto ao Artaud real, e agora flutuava sobre as massas pululantes de jovens turbulentos, estrela-guia de sua revolta. (p. 100)

Vemos que a contracultura francesa se apossou da figura de Artaud, tanto que o estudante achou uma usurpação quando viu o retrato do poeta sobre a mesa do diretor. A cultura jovem, em busca de símbolos e modelos, incorporou ao seu movimento célebres figuras da arte e da literatura, atribuindo a elas seus próprios ideais e anseios, e negando-se a considerar aspectos nada revolucionários destas personagens (como o catolicismo conservador de Kerouac).

Artaud estava morto na década de 60. Kerouac vivia, mas isto não impediu que o mesmo fenômeno de apropriação ocorresse com ele, por mais que protestasse e declarasse nada ter a ver com a contracultura. William Burroughs, seu companheiro de geração, chegou mesmo a insinuar que ele mantinha uma mentalidade dos anos 50, que não virara um conservador com o tempo, mas que sempre fora um "Eisenhower man, who believed in the old-fashioned virtues" (Gifford e Lee, p. 303). Cada um pode ter a sua visão particular de Kerouac. Mas foi ao Kerouac do imaginário contracultural, ao "Santo Jack Kerouac dos Hippies estradeiros",

que os tradutores de *On the Road* procuraram ser fiéis.

Ao contrário de Esslin, que acredita que o seu Artaud é o "real", não considero que exista um verdadeiro Kerouac, e sim apenas interpretações que variam de leitor para leitor, de uma comunidade a outra. Veremos adiante como visões diferentes da obra, do autor e da época que os produziram desencadeiam sentidos diferentes, e apontar algumas possibilidades que foram ignoradas e estradas que não foram trilhadas pelos tradutores.

Para examinar o elo da tradução com a contracultura, começemos por este trecho, quando Sal vai conhecer Dean no apartamento que este ocupava junto com a mulher em Nova York:

... Marylou was jumping off the couch; Dean had dispatched the occupant of the apartment to the kitchen, probably to make coffee, while he proceeded with his loveproblems, for to him sex was the one and only holy and important thing in life, although he had to sweat and curse to make a living and so on. You saw that in the way he stood bobbing his head, always looking down, nodding, like a young boxer to instructions, to make you think he was listening to every word, throwing in a thousand of "yesses" and "That's rights". My first impression of Dean was of a young Gene Autry - trim, thin-hipped, blue-eyed, with a real Oklahoma accent - a side-burned hero of the snowy West. In fact, he'd been just working on a ranch, Ed Hall's in Colorado, before marrying Marylou and coming East. (OTR, p. 6)

A primeira impressão que Sal tem de Dean é a do idealizado americano puro, ainda não corrompido pela sociedade de consumo,

vindo do distante Oeste. Como já vimos, Kerouac (assim como outros integrantes da beat), sentia uma forte nostalgia por estes antepassados que haviam desbravado o país, os "frontiersmen", atribuindo a eles uma energia e uma poesia perdidas com a modernização da sociedade. Desde o período colonial, a fronteira que separava o Leste do território inexplorado do Oeste simbolizava liberdade, a possibilidade de começar uma vida nova, um manancial de aventuras e descobertas. É a essência do sonho americano, ou, como observa Susan Semler:

Americans have tended to see the frontier, its life and its people as the purest examples of their basic values. (...) if Americans experienced disappointment of failure in business, in politics, or even in love, they moved West to the frontier to make a new beginning. (p. 16)

A partir deste ponto de vista, passaríamos a ver Sal Paradise não como o jovem mochileiro do imaginário jovem, mas como um romântico americano do Leste, insatisfeito com a asfixiante atmosfera urbana e ansiando por respirar o vento com cheiro de liberdade do Oeste. Ele desejava descobrir a América pura e verdadeira dos pioneiros, e dar um novo sentido à sua vida. Ann Charters diz que se Kerouac

...começara a cruzar a América tarde demais para se unir aos comboios de carroças ou aos caubóis que percorriam as pastagens, apesar de tudo ele levou adiante sua ilimitada busca de liberdade, da

oportunidade de ver se uma vida melhor não poderia ser encontrada seguindo avante a busca do sonho americano (p. 254).

Neal Cassady, "a western kinsman of the sun", como foi descrito em *On the Road*, forneceu a Kerouac o impulso final para realizar a antiga fantasia de partir para o idealizado Oeste e escrever sobre a imensidão selvagem que tanto o atraía. Neal encarnaria, para ele, o espírito livre e indomado do Oeste, pois de lá viera, com uma primitiva curiosidade pela vida, despojado das inibições e neuroses típicas do homem da metrópole - uma espécie de Thoreau revivido, ou representaria, segundo Charters, "o sonho do caubói livre e sem peias, tornado um nômade pela massificação e comercialização da vida moderna" (p. 252).

Sal projeta sobre Dean estas características, vendo-o como um herói dono de um genuíno sotaque de Oklahoma - que deve ter soado romântico aos seus ouvidos urbanos e entediados -, que estivera trabalhando numa fazenda antes de ir para Nova York e que se parecia com Gene Autry (astro dos Westerns dos anos 40). Um energético e desinibido caubói, para quem sexo era a coisa mais importante e sagrada, traço que devia fascinar Sal, imerso na conservadora cultura dos anos 50.

Examinemos agora a tradução do texto discutido:

...Marylou estava saltando do sofá, Dean tinha expulsado o ocupante do apartamento para a cozinha, provavelmente para que fizesse café, enquanto ele continuava se dedicando a questões amorosas, já que, para ele, o sexo era a primeira e única coisa

sagrada e realmente importante na vida, ainda que, para sobreviver, ele tivesse que suar, blasfemar, e tudo mais. Dava para sacar isso na maneira com que ele parava balançando a cabeça, sempre olhando para baixo, assentindo como um boxeador novato que recebe instruções, para fazer você pensar que ele estava escutando cada palavra, cuspidando milhões de "sins" e "claros" o tempo inteiro. A primeira impressão que tive de Dean foi a de um Gene Autry mais moço - maneiro, esguio, olhos azuis, com um sotaque típico do Oklahoma - um herói de suíças do lado nevado do Oeste. Na verdade, ele andara trabalhando num rancho, o de Ed Hall, antes de casar com Marylou e se mandar para o Leste. (PNE, p. 6, grifos meus)

As gírias escolhidas pelos tradutores - como "maneiro" para "trim", "sacar" para "see", "se mandar" para "coming" - transportam os personagens para um contexto pós-década de 60, onde o que é valorizado é o espaço jovem. Além disso, um leitor do início da década de 90 provavelmente não saberia quem foi Gene Autry, deixando de se estabelecer a associação com os westerns. O adjetivo "típico" não enfatiza a possível admiração de Sal pela legitimidade do sotaque ("a real Oklahoma accent"). Assim, diferente da minha leitura, o que fica em destaque na tradução são a irreverência e a marginalidade de Dean, e não o fascínio de Sal por ele ser puro e espontâneo como um verdadeiro caubói.

Na seguinte frase, fica mais claro o comprometimento dos tradutores com uma cultura jovem que se contrapõe à adulta:

Dean was wearing a real western business suit for his big trip back to Denver. (p. 9)

Dean Moriarty volta à cidade natal após sua primeira estadia em Nova York e compra um "real western business suit" para a ocasião. O terno, neste contexto, não estaria representando algo de antiquado ou negativo, e seria talvez até um símbolo ingênuo de importância e status social. Enquanto estivera em Nova York, Dean trabalhara como manobrista num estacionamento, e num trecho logo a seguir há uma descrição do estado precário de suas roupas neste período. Agora que vai retornar a Denver, cidade onde cresceu pelas ruas, tomando conta do pai bêbado, deseja transmitir a imagem de alguém que venceu na metrópole, fantasiando-se com o traje de um bem-sucedido executivo.

Vejamos a tradução:

Para sua grande viagem de volta a Denver, Dean decidiu vestir um terno careta típico do Oeste. (PNE, p. 11, grifo meu)

Os tradutores atribuíram ao terno a imagem de algo tradicional, conservador, negativo, expressa pelo adjetivo "careta". Isto talvez se explique pelas conotações que o terno adquiriu no imaginário jovem - um símbolo do universo adulto, de escritórios e mesas burocráticas, da monótona rotina de trabalhar e ganhar dinheiro, do temido momento em que é preciso deixar de ser jovem e assumir compromissos e responsabilidades. Neste imaginário, o terno é o oposto do blue-jeans, associado à liberdade e à rebeldia. Segundo a tradução, podemos supor que Dean não queira parecer respeitável e bem-sucedido aos olhos de

Denver, e sim dar a impressão de alguém que se enquadrou no "sistema", talvez até com certa ironia.

Em outra parte, Sal Paradise explica da seguinte maneira o modo de falar de Dean:

...he was a young jailkid all hung-up on the wonderful possibilities of becoming a real intellectual and he liked to talk in the tone and using the words, but in a jumbled way, that he had heard from "real intellectuals" - although, mind you, he wasn't so naive as that in all other things, and it took him just a few months with Carlo Marx to become completely in there with all terms and jargon. But we understood each other on other levels of madness. (OTR, p. 7)

Dean Moriarty, o jovem marginal que até então só aprendera a filosofia das ruas, como uma espécie de Huckleberry Finn moderno, está ansioso para se tornar um intelectual de verdade, e entremeia seu discurso com citações de filósofos alemães e inventa termos "eruditos" de um jeito confuso e cômico. Portanto, seria do jargão intelectual que ele gostaria de se apropriar. Consegue isso andando com Carlo Marx, personagem baseado em Allen Ginsberg.

Examinemos a tradução:

...para dizer a verdade, era apenas um jovem marginal, deslumbrado com a possibilidade de se tornar um verdadeiro intelectual, e gostava de falar com sonoridade, usando, de um modo confuso, as palavras que ouvira da boca de "verdadeiros intelectuais"; mas de qualquer maneira, ele não era tão ingênuo

assim, sabe como é? E precisou de apenas alguns meses junto com Carlo Marx para ficar completamente por dentro da gíria e todas os demais baratos. Mas nós transávamos em outros níveis de loucura... (PNE, p. 8, grifo meu)

A tradução parece sugerir que, com Carlo Marx, Dean aprendeu não só a linguagem, mas também as práticas de uma comunidade jovem (os "demais baratos"), e que é a essa comunidade que aspira pertencer. Isto, a meu ver, entra em contradição com a afirmação algumas linhas antes de que Dean estava "deslumbrado com a possibilidade de se tornar um verdadeiro intelectual". Ao optarem pelo substantivo "gírias" (para "terms"), no entanto, os tradutores estão sendo coerentes com a concepção que têm do original, expressa através do uso constante, na tradução, de gírias vinculadas ao universo jovem e contracultural. O que se confirma quando logo após "gírias" vem "demais baratos" - termo também desse universo, ligado mais especificamente ao efeito das drogas. Neste cenário contracultural montado pelos tradutores, onde todos falam a gíria jovem, é natural que o personagem que vem de fora também queira aprender a usá-la. Além disso, o meio beat nova-iorquino fica caracterizado como uma comunidade definida centralmente pela transgressão, e não se estabelece uma associação com a atmosfera intelectual que também permearia o grupo.

Se formos traçar uma linha divisória entre o imaginário beat e o da contracultura, poderíamos dizer que os tradutores, tomando como base o último, interpretaram "terms and jargon" como as gírias e práticas de uma comunidade jovem, que provavelmente

também se droga e pratica outras transgressões ("demais baratos"). Enquanto que, segundo a leitura que desenvolvi, o importante seria resgatar o meio intelectual beat, a produção literária, que é o que Dean procura quando vai a Nova York para aprender a ser escritor - um anseio da geração que Kerouac expressa e materializa através das páginas de **On the Road**, fruto das mesmas aspirações literárias.

A seguir, encontramos outra pista do imaginário da contracultura na tradução. Primeiro o texto em inglês:

Besides, all my New York friends were in the negative, nightmare position of putting down society and giving their tired bookish or political or psychoanalytical reasons, but Dean just raced in society, eager for bread and love; he didn't care one way or the other... (OTR, p. 11)

Sai queixa-se que seus amigos nova-iorquinos tinham a postura pessimista e negativa de rejeitar a sociedade, enquanto Dean arrancava dela o que podia para satisfazer suas necessidades de afeto e sobrevivência. Ele parece contrastar a atitude niilista dos amigos, que preferem criticar a sociedade com argumentos intelectuais do que agir nela, com o entusiasmo e a curiosidade de Dean pela vida.

Comparemos com a tradução:

Além disso, todos os meus amigos nova-iorquinos estavam numa fase ruim, envoltos nesse pesadelo sem nexo que é combater o sistema o tempo inteiro citando suas enfadonhas razões literárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean se

limitava a viver nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor; e de qualquer maneira, ele estava cagando para tudo isso... (PNE, p. 13, grifos meus).

Na tradução, vemos que os amigos de Sal estão "envoltos neste pesadelo sem nexo que é combater o sistema o tempo inteiro". Não teriam uma atitude passiva, portanto, limitando-se a dissecar a sociedade com bisturis literários, políticos ou psicanalíticos, mas efetivamente a combateriam. Porém, não teria sido próprio dos beats uma preocupação política ou social de mudar a sociedade, e eles nunca se organizaram ou promoveram movimentos neste sentido. Mais tarde, na década de 60, alguns dos beats, como Ginsberg, engajaram-se no movimento pelo fim da guerra do Vietnã, pela liberação das drogas, pelos direitos dos homossexuais. No entanto, o comportamento genérico dos beats nos anos 50 teria sido o de criticar e rejeitar a sociedade, negando-se a compactuar com ela, mas sem impulsionar uma ação para transformá-la. O poeta Gary Snyder interpreta assim o "espírito" da geração beat:

Our point of view at that time was you can't do anything about it, but you don't have to participate in it - sort of Thoreauvian, really. But we had little confidence of transforming. (...) That was the 50s, you see. It seemed that bleak. (p. 11)

O combate à sociedade propriamente dito se deu durante a contracultura dos anos 60. São essencialmente contraculturais

expressões como "combater o sistema", ou "mudar o sistema" - embora o próprio sentido abstrato que se dá à palavra (estariam se referindo ao sistema moral, económico, político?) expressa a confusão quanto ao que eles combatiam, ou como fazê-lo, o que podia tornar essa luta "sem nexos", como definem os tradutores. Mais uma vez, é o imaginário da contracultura que parece dar o tom e a cor à tradução.

1.3. - A Fala de Dean Moriarty: Herói Beat ou Hippie?

A maneira de falar de Dean Moriarty merece ser analisada separadamente pelo papel central que este personagem (criado à imagem de Neal Cassady) desempenha no livro. Segundo Gifford e Lee:

The book's center, its energy, is Neal himself: Neal driving, Neal stealing cars, Neal talking his way out of a tight corner, Neal and his women. Thus, the book is a prolonged meditation on the subject of Neal Cassady. (p. 89)

Neal Cassady, o lendário "anjo torto" beat, nasceu na estrada, enquanto a família atravessava o país num carro caindo aos pedaços - o começo perfeito para um futuro "road hero". A mãe morreu pouco depois, e Neal foi criado pelo pai vagabundo e alcoólatra. Cresceu nas ruas e reformatórios, desenvolvendo um interesse por literatura - queria ser escritor, e passava horas

trancafiado na biblioteca municipal de Denver, de onde saía para jogar biliar e arrumar dinheiro (ver o 10º capítulo de *On the Road* a este respeito).

Em 1947, quando aparece em Nova York e entra em contato com o círculo beat, estabelece uma amizade instantânea com Jack Kerouac. Este fica fascinado pela energia inesgotável de Neal, pela sua ausência de inibições, pela sua fala ininterrupta - "a wild yeah-saying burst of American joy", como a descreve Kerouac em *On the Road*. Para ele, Neal representava algo de puro e ainda intocado pela sociedade de consumo americana, o homem do Oeste, o "frontiersman". trazendo ainda o que pode ser vista como a característica definidora do movimento beat - o interesse por conhecer e fazer literatura.

Vejamos como este personagem é retratado através de seu discurso único e acelerado - como ao se dirigir a Marylou nos seguintes termos, logo no início do livro, quando os dois chegam a Nova York:

Now, darling, here we are in New York and although I haven't quite told you everything that I was thinking about when we crossed Missouri and especially at the point when we passed the Boonville reformatory which reminded me of my jail problem, it is absolutely necessary to postpone all those leftover things concerning our personal lovethings and at once begin thinking of specific worklife plans... (OTR, p. 6)

O discurso de Dean é complexo e delirante. As palavras, muitas vezes inventadas ("lovethings", "worklife"), se precipitam sem lógica aparente, como se por livre associação, num fluxo

ininterrupto que seduz e transporta o interlocutor. Podemos estabelecer uma relação entre o modo de falar de Dean e o estilo literário criado e chamado por Jack Kerouac de "spontaneous prose", por ser uma expressão do pensamento como ele ocorre, sem muita elaboração, misturando às vezes passado e presente, sonho e realidade. A fala de Dean é abstrata, recheada de adjetivos esdrúxulos ("leftover things"), e de expressões que sugerem liderança e urgência ("it's absolutely necessary").

Este é o Dean da tradução:

Agora, garota, aqui estamos nós em Nova York, e mesmo que eu não tenha te contado tudo que passava pela minha cabeça quando a gente atravessou o Missouri, principalmente na hora em que passamos pelo reformatório de Boonville, que me lembrou de meu problema na prisão, temos mais é que deixar pra lá todos os detalhes ainda obscuros de nossa transa e, de uma vez por todas, começar a pensar em planos específicos de trabalho... (PNE, p. 6)

A tradução tende a organizar a fala de Dean, e enquadrá-la dentro de um tipo social definido. Ao invés da surpresa do inusitado, temos gírias e expressões jovens que, por nos serem familiares, tornam o personagem paradoxalmente muito mais convencional. Não só isso: o fluxo do discurso é interrompido e domado por vírgulas, sem transmitir a velocidade com que a mente de Dean se desloca de um local a outro, de uma associação a outra. A expressão já consagrada "transa" (também pós-60 e ligada ao meio hippie) tira a novidade e indefinição de "lovething", assim como "temos que deixar para lá todos os detalhes obscuros"

não desperta a estranheza e o tom abstrato que atribuí a "to postpone all those leftover things". "Temos mais" também parece suavizar uma das características de Dean Moriarty que noto em "absolutely necessary": o tom de urgência e autoridade que não dá margem a contestações.

Em suma, o Dean da tradução é mais convencional na medida em que seu discurso não difere do discurso de inúmeros jovens do sudeste brasileiro após a década de 60, enquanto que o Dean de minha leitura tem uma fala particular e surpreendente.

Eis outro exemplo, em que Dean se dirige também a Marylou depois da noitada em seu apartamento em que fica conhecendo Sal:

In other words we've got to get on the ball, darling, what I'm saying, otherwise it'll be fluctuating and lack true knowledge or crystallization of our plans. (OTR, p. 6)

Dean está sempre incitando seus amigos e namoradas a agirem, sem nunca especificar o que há de tão urgente a se fazer. Seus "in other words" não tornam mais claro o que falou anteriormente. Ele está perseguindo uma verdade transcendental, um estado ideal de sabedoria ("true knowledge"), o que o leva a correr de um lado para outro tentando atingi-la, nunca chegando a realizar qualquer um de seus planos, mirabolantes. Esta busca frenética de um ideal que sempre está em outro lugar o faz o parceiro perfeito para Sal. Ou, segundo Gifford e Lee,

Neal had decided that Manhattan was exactly the place for him, a city of poets. In much the same way, Jack yearned to head west to the frontier that

he imagined remained there. This is the basic equation of friendship between Jack and Neal. (p. 85)

O trecho na tradução fica assim:

É o seguinte, garota: temos mais é que entrar na dança rapidinho, porque no que vacilou, a gente fica aí numa flutuante e nossos planos jamais se concretizarão. (PNE, p. 7)

Dean chama Marylou de "garota", o que atrai atenção para a juventude da personagem. Segue-se uma torrente de gírias que, como já argumentei, conferem um tom jovem e até marginal a Dean ("rapidinho", "no que vacilou", "numa vacilante"). Ao ser enquadrada nos moldes do discurso jovem corrente, a fala de Dean torna-se mais banal e previsível. A pontuação e a sintaxe organizam a frase logicamente, tornando também lógico o que Dean diz. O "it" do original é definido - se não "entrarem na dança", seus planos flutuarão - contrariando a indeterminação que pode ser atribuída a Dean. Por fim, não se estabelece a associação com a busca de uma verdade que, segundo minha leitura, estaria na base da movimentação de Sal e Dean, e cuja pista seria a expressão "true knowledge".

No trecho que segue, Dean observa com entusiasmo enquanto Sal escreve seu primeiro livro:

He watched over my shoulders as I wrote stories, yelling, "Yes! That's right! Wow! Man!" and "Phew!" and wiped his face

with his handkerchief. "Man, wow, there's so many things to do, so many things to write! How to even begin to get it all down without modified restraints and all hung-up on like literary inhibitions and grammatical fears... (OTR, p. 8)

Dean, em seu intenso desejo de ser escritor, entra praticamente em êxtase ao assistir Sal escrever, incentivando-o com interjeições eufóricas e chegando até a ter de limpar o suor com o lenço. Tal número de exclamações expressaria a intensidade e a energia da fala de Dean. E ele prossegue, descrevendo de modo confuso e prolixo o abismo que sente entre aquilo que deseja exprimir e o que consegue traduzir em palavras, já que existem todas as leis proibitivas da gramática e das convenções literárias.

Vejamos a leitura dos tradutores:

Enquanto eu redigia minhas histórias, ele observava por cima dos meus ombros e berrava: "Uau, cara, tanta coisa para fazer, tanta coisa para escrever. Como ao menos começar a pôr tudo isso no papel sem desvios repressivos, sem tantos grilos, essas inibições literárias e temores gramaticais...? (PNE, p. 9)

Na minha leitura, Dean mostra-se tão excitado com o fato de Sal estar escrevendo um livro, o que é o seu maior desejo também, que não pára de se mexer e transpirar, emitindo exclamações encorajadoras. Um Dean menos entusiasmado e mais comportado observa a cena na tradução. Como nos outros exemplos, a fala está mais organizada sintaticamente, com o auxílio de vírgulas, e a gíria jovem continua onipresente com o termo "cara" e "grilos".

Examinemos um último exemplo, que ressalta uma tendência dos tradutores a inserir expressões coloquiais, além das gírias contraculturais, alongando o período:

That's right, man - you know that I pray for it completely mindful of the troubles we both had and the troubles coming, as your aunt knows and reminds me. (OTR, p. 207)

Pode crer, bicho - você sabe que eu chego a rezar para que isso aconteça, só pensando nas complicações em que poderemos nos meter, nas confusões que ainda estão por vir, e sua tia sabe disso, por isso fica tentando me colocar nos eixos. (p. 266)

Na tradução, Dean se torna o estereótipo perfeito do jovem hippie, ou pós-hippie, pela extrema informalização da fala ("você sabe que...", "só pensando...", "nos meter em confusões"), somado ao uso da gíria-padrão contracultural ("pode crer, bicho") e pela ênfase na sugestão de que um adulto esteja tentando salvá-lo da "confusão" e colocá-lo nos "eixos" estabelecidos pela sociedade.

1.4 - O Tratamento da Mulher: Na Carona do Machismo

Abordarei nesta parte um traço que considero presente no imaginário que produziu a tradução, e que ilustra bem como o tradutor não pode deixar de ser "fiel" ao seu espaço histórico e geográfico, bem como aos seus parâmetros ideológicos. É curioso perceber que o imaginário ligado à contracultura e aos movimentos libertários da juventude apresenta, no caso que estamos estudando, uma visão preconceituosa e consumista da mulher - o que

parece confirmar a crítica segundo a qual a contracultura teria reproduzido, sob a aparência de rebelião, os padrões e normas pregados pela sociedade que supostamente rejeitava.

Vejamos este exemplo, logo no segundo parágrafo do livro:

Dean had arrived the night before, the first time in New York, with his beautiful little sharp chick Marylou. (OTR, p. 5)

Dean chega a Nova York com sua "beautiful little sharp chick". Segundo minha interpretação, estes adjetivos caracterizariam um personagem feminino da cena beat. De acordo com Major Clarence, em seu dicionário de gíria negra, "sharp" é uma gíria que predominou entre os anos 20 e 40 e que significaria "stylish and attractively dressed". "Chick", segundo o mesmo dicionário, se aplicaria a uma "young woman, specially an attractive one". Portanto, dentro de um imaginário ligado aos anos 50, Marylou estaria sendo descrita como uma garota especial que, além de elegante e bonita, se destacaria por seu estilo. "Sharp" é uma gíria que continua sendo usada até hoje, e que, segundo o Longman Dictionary of Contemporary English, também recebe o significado de "clever" e "smart".

Na tradução, temos:

Tinha chegado a Nova York pela primeira vez na noite anterior, com sua gostosa gata linda Marylou. (PNE, p. 6)

Parece-me que os tradutores realçam os aspectos exclusivamente físicos de Marylou. Os adjetivos empregados ("gostosa gata linda") não sugerem que a personagem seja especial

pela forma de se vestir ou pela atitude. Longe disso: o termo "gostosa", em particular, a coloca até como um objeto consumível, destinado a dar prazer. Aqui já não estamos falando de um imaginário jovem, mas de um determinado imaginário masculino, cujas raízes sócio-culturais são bem mais abrangentes.

Os exemplos são inúmeros. Eis outro, também envolvendo Marylou:

But, outside of being a sweet little girl, she was awfully dumb and capable of doing horrible things. That night we all drank beer and pulled wrists and talked till dawn, and in the morning, while we sat around dumbly smoking butts from ashtrays in the gray light of a gloomy day, Dean got up nervously, paced around, thinking, and decided the thing to do was to have Marylou make breakfast and sweep the floor. (OTR, p. 6)

Passando logo à tradução:

Só que além de gostosa, ela era profundamente estúpida e capaz de fazer coisas horríveis. Aquele noite nós bebemos cerveja e jogamos braço-de-ferro e conversamos até o amanhecer e, de manhã, enquanto fumávamos baganas dos cinzeiros na luz cinzenta de um dia nublado, Dean se levantou nervosamente, caminhou em círculos, compenetrado, e decidiu que a melhor coisa a fazer era mandar Marylou preparar o café e varrer o chão. (PNE, p. 7)

O machismo volta a emergir aqui, e podemos inclusive conceber uma analogia entre a atitude dos tradutores e a situação narrada. Somente homens atuam na cena - conversando, bebendo,

fumando e jogando braço-de-ferro - atividades que costuma-se atribuir ao universo masculino. Marylou, a única personagem feminina, permanece muda e sentada na beira do sofá, assustada e excluída da ação. Ou melhor, ela só entra em ação na manhã seguinte quando, após a festa masculina, Dean resolve fazê-la preparar o café e varrer o chão.

Os tradutores, porém, ao escolherem o adjetivo "gostosa", não só demonstram sintomática preferência por esta palavra, como vão muito mais além do machismo detectável no texto em inglês. Lá, Marylou, fora ser ("outside of being") um doce de garota ("a sweet little girl"), era estúpida e capaz de fazer coisas horríveis. Na tradução: "além de ser gostosa, era terrivelmente estúpida". Ou seja, não só era um objeto consumível, como também estúpida. Há aqui uma brutal mudança de tom - uma grande distância separa o até carinhoso "sweet little girl" de "gostosa". Marylou é caracterizada segundo as cores do imaginário dos tradutores em relação à mulher.

Um exemplo que foge um pouco aos que apresentei acima, mas que serve para iluminar outro traço atribuído à contracultura brasileira, encontra-se no trecho em que Sal Paradise tenta seduzir uma mocinha do interior que conhece durante a primeira de suas viagens:

She said she wanted to go home, in Colorado just over the line south of Cheyenne. "I'll take you in a bus", I said.

"No, the bus stops on the highway and I have to walk across that damn prairie all by myself. I spend all afternoon looking at the damn thing and I don't aim to walk over it tonight."

"Ah, listen, we'll take a nice walk on the prairie

flowers."

"There ain't no flowers there," she said. "I want to go to New York, I'm sick and tired of this. Ain't no place to go but Cheyenne, and ain't nothing in Cheyenne."

"Ain't nothing in New York."

"Hell there ain't," she said with a curl of her lips. (OTR, p. 31)

Aqui poderíamos notar um contraste entre os ideais românticos de Sal Paradise e a atitude da moça: enquanto ele, que acabara de sair do tédio que sentia em Nova York, fantasiava um passeio bucólico pelas "flores da pradaria", ela manifesta o mesmo tédio em relação à paisagem familiar que a cerca, idealizando por sua vez a vida numa cidade grande - uma das primeiras experiências através das quais Paradise constata que não existe a América "original" que ele procurava. Notemos também a tentativa de reprodução da fala caipira da personagem feminina, que Paradise parece tentar imitar como para estabelecer um vínculo com ela.

Eis os diálogos na tradução:

"Eu te levo de ônibus", falei.

"Não, o ônibus pára na estrada e eu tenho que caminhar sozinha por aquela pradaria de merda. Passei a tarde inteira olhando pra esta bosta e não estou a fim de caminhar por ela hoje à noite."

"Ei, escuta, a gente podia curtir uma bela caminhada entre as flores da pradaria."

"Não tem flor nenhuma lá", ela respondeu. "Quero mesmo ir para Nova Iorque. Estou de saca cheio disto aqui. Nunca há lugar algum para ir, a não ser Cheyenne e em Cheyenne não tem nada pra fazer."

"Também não há nada pra fazer em Nova Iorque."

"Um cacete que não", disse ela, franzindo os lábios. (PNE, p. 39, grifos meus)

A moça interiorana expressa-se aqui com uma riqueza e variedade de palavrões de fazer inveja aos mais desbocados internos de uma penitenciária. Por que emprestar uma cor tão marginal a uma personagem que, afinal de contas, mora num sítio no meio de uma pradaria, durante o final da década de 40, e cujo mundo provavelmente não se estende além do território de Cheyenne? Na tentativa de encontrar uma explicação, recorro mais uma vez a Luciano Martins. Segundo ele,

[A] identificação com o marginal tanto se manifesta através da ostentação orgulhosa da vulgaridade como explica a aliança 'impossível' da moça de classe média com o Lumpen ou o psicopata social (p. 86).

Martins se refere ao vínculo da juventude da classe média com a marginalidade e o submundo das drogas, usado como meio de se contrapor ao universo adulto opressor, mas este tipo de aliança "impossível" torna-se ainda mais inverossímil quando manifesta na linguagem usada por uma moça do interior americano cujos atributos mais prováveis não seriam a agressividade e a

marginalidade, e sim, talvez, a ingenuidade e a simplicidade.

Encontramos, então, uma personagem tirada de um tipo de imaginário ligado à contracultura, em que a mulher se identifica com a marginalidade para contrapor-se a uma sociedade que a oprime. Nem o próprio *Sal Paradise* da tradução parece acreditar no romantismo de caminhar entre as flores, e seu convite ("vamos curtir uma caminhada") soa como uma "cantada" vulgar. Contribui para esta falta de romantismo, também, a fala permeada de palavras da moça e a não diferenciação entre os discursos dos dois personagens. O nivelamento das falas dos personagens pelo discurso jovem é, aliás, um traço recorrente do estilo dos tradutores, que passaremos em seguida a examinar.

2 - O Estilo "Livro de Estrada" Na Tradução de *On The Road*

O estilo, assim como os significados (se é que se pode traçar uma distinção clara entre os dois), não seria uma característica intrínseca e imutável do texto, passível de ser "descoberto" e reproduzido por um tradutor competente. Traços estilísticos também são atribuídos, a partir da imagem que se faz do texto original, como passaremos a ver agora no caso da tradução de *On the Road*.

Através de uma reflexão desenvolvida por Henry Thoreau, escritor vinculado ao transcendentalismo americano do século XIX, podemos apreciar a distinção usualmente feita entre textos literários e relatos ou documentos. Coerente com o nome do movimento literário em que sua obra está enquadrada, Thoreau acredita que os textos possuem características "transcendentais", perpétuas e imunes às circunstâncias em que são lidos. No capítulo "Reading" de seu livro *Walden*, compilado por Carl Bode, ele louva os grandes épicos da antiguidade, em oposição aos "shallow books of travel", referindo-se provavelmente aos relatos dos primeiros colonizadores da América como Michel-Guillaume de Crèvecoeur (ver Marisis A. Camargo, p. 2). Esta oposição se manifesta na valorização do figurativo em relação ao literal, do escrito em relação ao oral. Ao contrário dos livros de viagem, relatos que devem ser lidos de forma literal, ao lermos os épicos "we must laboriously seek the meaning of each word and line, conjecturing a larger sense than common use permits" (p. 354) - o que, em outras palavras, significa que deveríamos buscar um

significado metafórico ou figurativo nestes textos. Para Thoreau, a linguagem dos épicos está

...far behind or above the fleeting spoken language, as the firmament with its stars is behind the clouds. There are the stars, and they who can may read them. (p. 355)

As estrelas do significado literário estariam contidas no céu do texto épico, esperando que o leitor capaz as descubra, se puder ascender até este nível superior de linguagem. As narrativas de viagem, bastariam ser ouvidas, enquanto que a obra do verdadeiro escritor precisaria ser investigada para que se compreenda um significado além do "literal".

Estas distinções que Thoreau considera intrínsecas aos textos seriam, na verdade, produtos de estratégias de leitura que colocamos em prática. Um mesmo texto pode ser lido como obra literária ou simples relato de viagens, como acontece com *On the Road*. Se considerarmos um texto um "raso livro de viagens", não nos aprofundaremos em suas águas, mantendo nossa leitura na superfície "literal" de sua narrativa. Por outro lado, se o temos como um épico, um clássico, uma obra literária, não nos contentaremos com este garimpo superficial de significados "literais", mas desejaremos nos aprofundar nas águas das palavras, à procura de "um sentido maior do que nosso uso comum permite".

A tradução de *On the Road*, baseada no imaginário jovem, identificaria o texto com um relato de viagens e transgressões, produzindo uma leitura rasa, como os "shallow books of travel de

que fala Thoreau. A linguagem é simplificada a nível sintático e lexical, o significado "literal" é geralmente privilegiado em detrimento de figuras de linguagem e metáforas, os diálogos dos personagens são nivelados pela mesma linguagem do mundo jovem, advérbios de intensidade e superlativos são empregados a todo momento para intensificar a ação e os estados emocionais dos personagens. Mas seria questionável e relativo chamar de "pobre" esta leitura: provavelmente para o tipo de juventude pós-contracultura que se vê numa situação de marginalidade e procura espelhos que reflitam sua condição, ela seria fiel e adequada.

Embora esta seja a leitura dominante de **On the Road**, como vimos existem inúmeras outras. Vários críticos, como Claudio Willer (1984a) e John P. Sisk, o defendem como obra literária, que deve ser lido de forma figurativa ou poética, e o vinculam à tradição romântica e subversiva da literatura americana. Claudio Willer salienta os aspectos rítmicos e sonoros do texto de Kerouac, e lamenta que, no Brasil,

...o exame de **On the Road** [tenha] se concentrado nas suas qualidades como narrativa, deixando portanto de lado a contribuição do texto como entidade fonética e prosódica" (1984a:40).

Willer detectou, muito apropriadamente, este traço da leitura brasileira de **On the Road** por partir de uma visão diferente a respeito do autor e da geração beat. Ele valoriza a obra de Kerouac pela preocupação com o ritmo e a sonoridade da linguagem e por recuperar o sujeito, a fala do narrador e a

primeira pessoa na criação literária (Willer, 1984b:10). Por isto, por colocar as experiências pessoais no centro da narrativa, como confissão, confidência ou pacto com o leitor, creio que Kerouac poderia ser vinculado a uma tendência literária própria dos anos 50, a que pertenceriam nomes como J.D Salinger, John Fante, Charles Bukowsky e também Henry Miller, antecipando-os.

Como notou Tytell, o livro exerce um apelo sobre diversos tipos de sensibilidade: ele atrai a alguns pela atividade transgressora a nível de comportamento e a outros pela transgressão a nível de criação e pela postura literária (p. 158) No segundo caso, ou seja, para quem as concepções literárias defendidas por Kerouac e outros autores beat têm importância ideológica maior do que as transgressões a nível exclusivamente social, uma tradução deveria tentar expressar tais traços.

Outra leitura que escapa das malhas do imaginário jovem e de suas estratégias de interpretação é a do crítico literário Francis Davis, que nas páginas do periódico nova-iorquino The Village Voice recorda quando leu On the Road pela primeira vez:

I read On the Road when I was 16, in 1963, probably imagining myself to be one of the "frenetic young men" in search of "kicks and truth" described on the back cover of the original Signet paper-back edition. I say probably because I like to think that my perception of Kerouac differed slightly from that of Signet's copy writers and my own teenage peers, as a result of having practically

memorized another of his novels earlier that year.

(p. 74)

A propaganda da contracapa do livro apela diretamente para o imaginário jovem, direcionando a leitura e selecionando a faixa de leitores. O crítico, no entanto, já conhecendo outros livros de Kerouac, não o lera apenas como um relato de aventuras. Desenvolvera outro olhar, uma leitura diferente da sugerida pela mídia, o que fez com que se sentisse diferente dos outros adolescentes que consumiam a obra.

Os adolescentes que tornaram *On the Road* um best-seller estavam seduzidos por uma imagem do autor como herói transgressor, e provavelmente buscavam uma saída para suas próprias angústias e anseios existenciais identificando-se com ele. Falando do alcoolismo que levou Kerouac à morte, Davis argumenta que

... the process was speeded along by the adoration of wannabes who thought of him as Dean Moriarty to their Sal Paradise, not having read him closely enough to realize that he still lived at home with "Memère" and was forever on the periphery of the beat subculture he named. (p. 74)

O crítico considera que estes leitores adolescentes, fascinados pela imagem que projetavam no autor e no texto, não leram *On the Road* de forma a penetrar em suas contradições e complexidades, produzindo uma leitura superficial, distante ("not

close enough"). Como tenho argumentado, a tradução brasileira é um exemplo material da leitura vinculada ao imaginário jovem.

Fassemos agora a examinar detidamente como essa leitura desenha os contornos estilísticos da tradução.

2.1 - A Fala Regional Americana

Jonathan Culler afirma que o leitor (e o tradutor, por consequência) precisa tomar decisões, e que estas definem um sentido para o texto (literal ou metafórico, poético ou não-poético, etc.), excluindo outros: "Decisions about meaning - necessary and inevitable - eliminate possibilities in the name of the principle of decidability" (p.247).

É desta forma que os tradutores, tendo "optado" pela trilha de sentidos oriundos do imaginário jovem, considerando-o um livro de viagens, não o leram de forma a destacar aspectos sonoros, prosódicos, poéticos. Foi uma via desprezada, mas que vale a pena explorar pela riqueza de detalhes que ela nos levaria a "descobrir" na paisagem do texto.

Os traços estilísticos não vivem por si só, mas estão ligados a uma imagem mais ampla que se faz do texto e do autor. Um dos traços que considero marcante no estilo de Kerouac é a tentativa de reproduzir a fala de seu tempo, mais especificamente a fala do marginal, do caipira, do vagabundo, destas figuras da "noite americana" que ainda não teriam sido corrompidas e enquadradas pelas normas da sociedade industrial do Leste. São os

aspectos prosódicos que, como bem notou Willer, não foram considerados relevantes para o tipo de recepção que foi destinada a *On the Road* no Brasil.

Examinemos um trecho onde "aparece" a fala do vagabundo caipira. Sal Paradise está viajando rumo à Califórnia, de carona na carroceria aberta de uma caminhão, junto com vagabundos de várias partes do país. Um deles é Montana Slim, um marginal de sorriso irônico e maneiras insinuantes, com quem Sal trava uma conversa sobre o caminhão.

"You've got any money?" he said to me.

"Hell, no, maybe enough for a pint of whisky till I get to Denver. What about you?"

"I know where to get some."

"Where?"

"Anywhere. You can always felly a man down an alley, can't you?"

"Yeah, I guess you can."

"I ain't beyond doing it when I really need some dough. Headed up to Montana to see my father. I'll have to get off this rig at Cheyenne and move up some other way. These crazy boys are going to Los Angeles."

"Straight?"

"All the way - if you want to go to LA you got a ride."

(OTR, p. 23)

Montana Slim insinua a Sal que é um ladrão ao dizer que se pode, "na conversa", levar alguém até uma viela ou beco. No entanto, não explicita, e sim apenas sugere, que por trás disso

está um ato criminoso. Usa "folly", um substantivo que recebe entre seus significados os de "loucura, insensatez, doidice, tolice". Como verbo, provavelmente tem um sentido equivalente a "to fool" (enganar), o que pode ser um uso regional e anti-convenção da palavra. Em seguida, encontramos "ain't", contração que substitui "am not", comum na fala popular e inculta americana, e a gíria "dough".

Vejamos a tradução:

"Cê tem algum dinheiro aí?"

"Porra, não tenho. Talvez só suficiente prum trago de uisque até chegar a Denver. E você?"

"Sei onde conseguir."

"Onde?"

"Em qualquer lugar. Sempre dá para arrochar alguém num beco qualquer, não é?"

"É, de repente, dá."

"Não vacilo muito quando tou mesmo a fim de arranjar um troco. Rumo a Montaña, pra ver meu velho. Vou saltar desta barca em Cheyenne e dar um jeito de subir até lá. Estes dois estão indo para Los Angeles."

"Sem escalas?"

"É isso aí, direto e sem escalas. Se você tá a fim de ir pra L.A. acaba de conseguir uma carona." (PNE, p. 29, grifos meus)

Neste trecho da tradução, Montana Slim, que, como o nome já diz, é natural do noroeste americano, do distante território "selvagem" idealizado por Sal, recebe uma fala repleta de gírias

e expressões jovens. O resultado é que não acaba havendo um contraste entre sua maneira de falar e a de Sal - ambos se expressam na mesma linguagem jovem. Embora o tom coloquial esteja presente na tradução, não há características regionais ou de classe que diferenciem os dois personagens - diferenças que, a meu ver, viriam da oposição entre o Leste e o Oeste, entre o culto e o inculto, entre o urbano e o caipira. Resta ainda notar que Montana é mais "bandido" na tradução, ao deixar claro que vai roubar a pessoa no beco. "Arrochar", segundo o **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**, recebe o significado de "pôr a faca no peito", ou "sofrer pressão ou coação".

Outro personagem que viaja com Sal neste mitológico caminhão que ruma para o Oeste é Mississippi Gene, um viajante de fala mansa e melodiosa, que Sal descreve como um andarilho épico,

...crossing and recrossing the country every year, south in the winter and north in the summer, (...) because there was nowhere to go but everywhere, keep rolling under the stars, generally the western stars. (p. 25)

Esse caminhão, dirigido por uma dupla de sorridentes e amáveis caipiras, carregando o rústico marginal Montana Slim, o sereno vagabundo de estrada Mississippi Gene, dois garotos de North Dakota à procura de emprego nas colheitas, parece ser uma caravana dos mitos que povoam as fantasias de Kerouac, além de conter em germe o imaginário da contracultura - outros dois passageiros são garotos da cidade, que atravessam o país de carona, e que informam com vozes excitadas a Sal: "We're going to

LA!". Esses garotos parecem representar a legião jovem que mais tarde, com a contracultura, tomaria de assalto o caminhão simbólico e lhe imporia sua orientação e seu caminho, espalhando os traços que a definem para o restante da tripulação - como fizeram os tradutores de *On the Road*, ao nivelarem a fala de todos os personagens pelo discurso jovem.

No trecho seguinte, podemos identificar a nostalgia que Kerouac sentia pelo americano não-corrompido pela sociedade de consumo, e sua tentativa de captar-lhe o "espírito":

Flat on my back, I stared straight up at the magnificent firmament, glorying in the time I was making, in how far I had come from sad Bear Mountain after all, and tingling with kicks at the thought of what lay ahead of me in Denver - whatever, whatever it would be. And Mississippi began to sing a song. He sang it in a melodious, quiet voice, with a river accent, and it was simple, just "I got a purty little girl, she's sweet six-teen, she's the purti-est thing you ever seen", repeating it with other lines thrown in, all concerning how far he'd been and how he wished he could go back to her but he done lost her. (OTR, p. 28)

Segundo minha leitura, Paradise experimenta um momento de sua idealizada liberdade fora dos grandes centros urbanos, rodando em direção ao Oeste, deitado na carroceria aberta de um caminhão, olhando para as estrelas frias das planícies. Então, o vagabundo Mississippi Gene começa a entoar uma canção que se parece com uma das centenas de canções country americanas, com um "river accent", que talvez se refira ao sotaque da região que lhe

empresta o apelido. É uma canção simples e romântica, que fala de uma garota que tem "sweet sixteen" - tema recorrente em canções americanas - e de como ela é "purty", ao invés de "pretty", o que ilustra a fala caipira. Para Sal, seria um encontro com a alma da América verdadeira, com a poesia simples do homem rústico do interior. Seu próprio estilo parece contaminado por esta regionalidade, o que se nota na sintaxe subvertida de "he done lost her".

O mesmo trecho na tradução:

Deitado de costas, eu olhava fixamente em direção ao esplêndido firmamento, me deliciando com aqueles momentos, e pensando o quão distante tinha ficado a desolada Bear Mountain, e excitadíssimo só de pensar no que me aguardava lá adiante em Denver - o que quer que fosse. Mississippi Gene começou a cantarolar uma canção. Cantava com a voz calma e melodiosa, com um sotaque caipira, e era uma canção simples, apenas: "Tenho uma garota que vibra, ela é uma adolescente gostosa, a coisa mais vibrante que você já viu", repetindo esse refrão e misturando outras frases no meio, falando sobre o quão longe ele estivera, e como gostaria de voltar para ela, mas tinha perdido para sempre.
(PNE, p. 36, grifos meus)

No caminhão contracultural da tradução, parece não haver lugar para a singeleza e a nostalgia, para o doce romantismo da canção country, cantada por um caipira durante uma travessia noturna para o Oeste. Tanto a canção quanto a personagem estão tingidas pelo imaginário jovem. A "purty girl" da canção virou

uma "garota que vibra", o que além de não transmitir regionalismo, sugere uma personagem que viveria com intensidade e paixão, talvez próprias da juventude. No lugar do romantismo de "sweet sixteen", o que pode indicar a pureza e a ingenuidade atribuíveis a esta idade, temos "adolescente gostosa" - a adolescência é precisamente a fase que se associa a contestação e rebeldia, o que combina com o adjetivo "vibrante", enquanto que "gostosa" nos lembra mais uma vez do machismo dos tradutores. Esta letra, que mais parece pertencer a um rock do que a uma canção romântica, também se harmoniza com o estado de espírito de Sal, "excitadíssimo" por estar chegando a Denver - uma sensação bem mais turbulenta do que uma prazerosa expectativa ("tingling with kicks"). Apesar da incongruência de uma letra como essa sair dos lábios do caipira Mississippi Gene, toda a atmosfera criada é coerente com a rota jovem perseguida pelos tradutores. Além do mais, na tradução, Mississippi não fala como um caipira. Então, por que cantaria como um deles?

A propósito, eis um diálogo entre Mississippi e Sal:

"Do you happen to have met a fellow called Big Slim Hazard somewhere?"

And he said, "You mean the tall fellow with the big laugh?"

"Well, that sounds like him. He came from Ruston, Louisiana."

"That's right. Louisiana Slim he's sometimes called. Yessir, I shore have met Big Slim."

"And he used to work in the East Texas oil fields?"

"East Texas is right. And now he's punching cows."

(...) "And he used to work in tugboats in New York?"

"Well, now I don't know about that.

"I guess you only knew him in the West."

"I reckon. I ain't never been to New York."

"Well, damn me, I'm amazed you know him."

"Yessir, I know Big Slim pretty well. Always generous with his money when he's got some. Mean, tough fellow, too. I seen him flatten a policeman in the yards of Cheyenne, one punch." (OTR, p. 26)

A fala de Mississippi Gene está pontilhada de traços lexicais e sintáticos que podemos associar ao americano rústico do Oeste, como o caubói e o rancheiro. Temos expressões típicas deste universo, como "yessir", "punching cows". "reckon". A primeira é uma "illiterate collision of 'yes, sir'", segundo o *The Penguin Dictionary of Historical Slang*. A segunda é uma ação praticada pelos "cowpunchers", que "were originally cowboys who poked cattle onto railroad cars with long pokes. The term, just recorded in 1880, was soon applied to all cowboys", como explica o *American Thesaurus of Slang*. A terceira, "reckon", quando usada "in the sense of 'guess' or 'suppose', is informal or dialect, chiefly midland and southern USA", de acordo com o *Dictionary of Contemporary Usage*. A nível fonológico, aparece a pronúncia caipira, ou "hillbilly", de "suré" ("shoré"), como lista o glossário *American Talk*, e a nível sintático há condensações e omissões de elementos ("ain't", "I seen"). Segundo minha concepção do estilo de Kerouac, esta é uma tentativa de ser o mais fiel possível à fala regional americana, de transmitir suas

particularidades, sua cadência, sua "cor local", enfim. Em comparação, a fala do forasteiro Sal soa correta e até culta.

Examinemos o diálogo na tradução:

"Nunca te aconteceu de se cruzar com um cara chamado Big Slim Hazard por aí?"

E ele respondeu: "Aquele sujeito alto com uma risada sonora?"

"É, parece ele. Nasceu em Ruston, Louisiana."

"É isso aí! As vezes chamavam ele de Louisiana Slim. Sim, senhor, é claro que conheço o Big Slim."

"Ele trabalhava nos poços de petróleo do Leste do Texas?"

"No Leste do Texas, está certo. E agora lida com gado em alguma fazenda por aí."

"E ele também já trabalhou nos rebocadores de Nova York?"

"Bem, sobre isso eu nada sei."

"Vai ver que você só conheceu ele no Oeste."

"Certo! Na verdade, jamaís estive em Nova York."

"Puxa vida, estou surpreso que você o conhece".

"Acredite, conheço Big Slim bastante bem. Sempre generoso com sua grana, quando tem alguma. Quer dizer, um cara valente, também. Vi Slim desmontar um guarda nos arredores de Cheyenne, com um único soco". (PNE, p. 33, grifos meus)

Mississippi Gene, a meu ver, apresenta uma fala convencional demais para pertencer a um vagabundo de estrada, ao caipira que seria uma figura importante no imaginário de Kerouac. Sintaticamente correta, culta, não se diferencia em nada da fala do universitário Sal. Mais uma vez não se notam distinções de

origem e classe social. Ao contrário: o sereno andarilho Mississippi da minha leitura parece exprimir-se, na tradução, no mesmo tom excitado e intenso que os tradutores atribuem a Sal e os demais passageiros do caminhão, o que se expressa através de suas exclamações entusiásticas ("é isso aí!", "Certo!"). Como sugeri, é como se todos os personagens estivessem impregnados com o estado de espírito e com os valores próprios dos dois adolescentes que estão no caminhão, viajando de carona rumo a Los Angeles, e que interpretei como a semente do imaginário contracultural no solo do texto.

2.2 - A Prosa Espontânea

Jack Kerouac definiu assim a spontaneous prose, o estilo ou técnica de criação que desenvolveu:

Linguagem é o fluxo tranqüilo, a partir da mente, de idéias-palavras pessoais secretas, improvisando (como o músico de jazz) sobre o tema da imagem. [...] Nenhuma pontuação separando sentenças-estruturas já arbitrariamente difíceis por falsos dois pontos e vírgulas geralmente desnecessários - mas o vigoroso traço separando a respiração retórica (como o músico de jazz tomando fôlego entre duas frases) - pausas marcadas que são a essência da nossa fala. [...] Improvise tão fundo

quanto quiser, - escreva tão profundamente, procure
tão longe quanto quiser, satisfaça a si mesmo
primeiro, e então o leitor não poderá deixar de
receber o choque telepático e o significado-
excitação pelas mesmas leis operando em sua mente.
(Kerouac, apud Muggiati, p. 78)

Através desta nova concepção de criação literária, Kerouac pretendia abolir as repressões e barreiras que tolhem a livre expressão, tanto a nível psicológico como a nível de composição. Para ele, o escritor não deve se ocultar atrás de artifícios formais e de personas, e sim buscar a mais perfeita honestidade e fidelidade a si mesmo. Segundo John Tytell, ao defender que o artista não deve revisar ou fazer arranjos posteriores, pois isto significaria render-se aos condicionamentos e aos padrões transitórios da comunidade, e sim preferir a livre associação à seletividade da expressão, Kerouac estava atingindo a "vaca sagrada" da teoria e da crítica literária tradicionais (p. 144).

Ao opor-se às normas de excelência literária que pregavam o distanciamento e imparcialidade do autor, e que tiveram em Eliot um de seus mais influentes defensores, Kerouac desenvolvia um novo senso estético: o texto passa a ser valorizado não pela elaboração formal, mas pela suposta ausência dela, não pelo distanciamento do autor, mas pela sua exposição enquanto sujeito que vivenciou e relata as experiências de modo mais autêntico e sincero possível. Defendendo-se dos ataques da crítica a esta nova estética, Kerouac afirma que "what I find to

be really 'stupefying in its unreadability' is this laborious and dreary lying called craft and revision by writers" (ver Kerouac, apud Tytell, p. 146). Esta técnica também desafiava as divisões convencionalizadas entre vida e ficção, prosa e poesia, evidenciando como estas categorias na verdade só se separam artificialmente.

A "prosa espontânea" de Kerouac pode ser entendida como a somatória da influência de três escritores contemporâneos: Henry Miller e sua proclamação da vitória do indivíduo sobre as exigências da arte tradicional, Proust e sua busca do tempo perdido da infância, e James Joyce e sua técnica de criação chamada de "stream of consciousness". Poderia se aplicar à prosa espontânea o que Paulo Leminsky escreveu a respeito da técnica de criação de Joyce, que existe como uma contraposição à

...ficção clássica, realista, naturalista, [que] repousa sobre a falácia da objetividade, fundida, lingüisticamente, na terceira pessoa, no polo do Ele, o pólo das coisas, como se as próprias coisas falassem de si, em lugar de um narrador. É a linguagem de Deus, o narrador onisciente.
(Leminski, 1985)

A particularidade de Kerouac no cenário contemporâneo, é que o torna mais do que o "cronista da geração beat", está em ter levado a graus extremos esta valorização da individualidade e da subjetividade, desmascarando muitos dos mitos sagrados da crítica literária tradicional, mas perpetuando alguns outros, como

a ilusão de que tanto o sujeito como a linguagem possam estar totalmente livres de condicionamentos sociais, que haja alguma verdade ou significado que não seja construído pelo homem em sociedade, e que através da linguagem é possível resguardar significados originais - como quando ele afirma que seria capaz, com a prosa espontânea, de comunicar inequivocamente ao leitor "the actual workings of the mind during the writing itself" (Kerouac, apud Tytell, p.144).

Podemos entender esta "estética da espontaneidade", portanto, como tendo duas mãos: por um lado revela o autor enquanto sujeito coagido pelas imposturas sociais e literárias e, por outro, abriga a noção ingênua e perigosa de que é possível estar livre das coerções sociais, criando uma linguagem também livre e transparente, simplesmente pelo ato de negá-las - uma atitude que provavelmente explica a condição de marginais e "dropouts" em que acabaram por se encontrar alguns dos membros da geração beat (inclusive Kerouac) e a maioria dos jovens da contracultura.

A spontaneous prose de Kerouac está situada dentro de um movimento artístico dos anos 50 que valorizava a espontaneidade e a livre expressão em oposição à neutralidade e o conformismo que prevaleciam na época. No âmbito musical, esta busca de liberdade artística traduziu-se no be bop de Charlie Parker e de outros músicos negros que deixavam a emoção fluir em longos solos improvisados, escapando da limitação de pautas e arranjos pré-determinados. Kerouac, com sua prosa espontânea, pretende ser fiel ao improviso e à liberdade do bop, que se expressaria em longas frases ininterruptas em que uma imagem se encadeia à

um prolongamento da mão do artista" (ver Muggiati, 1984b:112). No entanto, se para o Zen Budismo não se deve nunca "tomar a lua pelo dedo que a aponta" (ver Yoka Daishi), as idéias de Kerouac sugerem a ilusão de que, de alguma forma, a expressão lingüística possa se transformar no pensamento ou na sensação representada, ou seja, que as palavras que apontam para a sensação despertada por uma experiência possam se tornar esta sensação, se forem escritas "espontaneamente" e sem as revisões que representariam concessões às normas sociais (ver Tytell, p. 26, p. 145). Mas o Zen Budismo não confia nas palavras como transmissão de sua doutrina, pois estas sempre estão sujeitas a novas interpretações, o que pode ter sido um motivo para o budismo ter causado a Kerouac "as much conflict as it did resolution" (Tytell, p. 76).

Se o som do beb e o Zen budismo podem ser considerados como fontes de inspiração do estilo criado por Jack Kerouac, outra, como já sugeri, é a personalidade de Neal Cassady ("Dean Moriarty"). Sua maneira acelerada de falar, de mover-se, de dirigir, sua pressa em viver, as situações frenéticas e muitas vezes caóticas que provoca podem ter inspirado a Kerouac um estilo igualmente solto e acelerado. Teria sido também uma longa carta de Cassady, constituída por um único parágrafo que se estendia por quarenta páginas em que as elipses sintáticas e a ausência de pontuação refletiam a urgência em comunicar as emoções e as experiências, que inspirou o estilo que Kerouac adotaria em **On the Road** (ver Tytell, p. 145). Este livro e outro que também tem Neal Cassady como tema e protagonista, **Visions of Cody**, estão entre os melhores exemplos de prosa espontânea na obra do autor.

outra, como uma nota se encadeia livremente à outra num solo de jazz. Este fluxo espontâneo da linguagem deve ser tolhido o mínimo possível pelas amarras da consciência e pelas regras de pontuação (ver Muggiati, pp. 73-78). A única pontuação necessária e vital é aquela que marca as pausas naturais da fala, como as pausas que o músico de jazz faz para respirar. Kerouac busca também registrar a fala de seu tempo, muitas vezes permeada pelo jargão do bop, parte integrante do universo mais amplo, subversivo, da linguagem negra. O bop fornece o jargão, inspira o estilo e, em certas passagens, constitui o tema da narrativa de Kerouac. Henry Miller nota este traço do estilo do autor na introdução a *The Subterraneans*:

The good poet, or in this case the "spontaneous bop prosodist", is always alive to the idiomatic lingo of his time - the swing, the beat, the disjunctive metaphoric rhythm which comes so fast, so wild, so scrimmaged, so unbelievably albeit delectably mad, that when transmitted to paper no one recognizes it. No one but the poets, that is.

(p. 8)

Nesta tentativa de registrar o fluxo das imagens que se sucedem na mente, Kerouac revela também as influências do Zen budismo, que teve muito impacto no meio artístico e cultural a partir do pós-guerra, com a proposta de abolir o intelectualismo e as categorias e deixar que "o corpo reaja ao cérebro instantaneamente, que o pincel e o instrumento musical se tornem

Kerouac teria escrito *On the Road* como um único e longo parágrafo, "rolling like the Road itself" (ver Ginsberg, *apud* Tytell, p. 156), com um mínimo de pontuação à imagem da carta de Cassady, mas foi obrigado a autorizar as revisões e reformulações que tanto desprezava como condição para ver o livro publicado. Conseqüentemente, não temos como saber onde começa e onde termina a prosa espontânea "original" de *On the Road*, onde foi adulterada pelos editores e onde se encontraria em seu estado bruto de irrefreada composição. E, mesmo que não houvesse esta conhecida interferência dos editores, como poderíamos afirmar com segurança se um trecho passou ou não por uma "traidora" revisão do próprio autor, deixando assim de ser um exemplo de seu estilo? O que podemos fazer, porém, é optar por ler *On the Road* usando os princípios da prosa espontânea, enxergá-lo e produzi-lo de acordo com seus fundamentos, ou seja, usar a prosa espontânea como estratégia de leitura. É o que proponho fazer ao analisar agora um longo trecho de *On the Road* em que vejo uma confluência de tema, estilo e jargão baseados no bop. Trata-se da descrição de uma jam-session em São Francisco, talvez o que possa ser considerado um dos momentos mais expressivos da prosa espontânea de Kerouac, já que no centro da ação estão dois inspiradores deste estilo - Dean Moriarty e o bop.

1 *Everybody was rocking and roaring. Galatea and Marie with*
2 *beer in their hands were standing on their chairs, shaking and*
3 *jumping. Groups of colored guys stumbled in from the street,*
4 *falling over one another to get there. "Stay with it, man!"*

5 roared a man with a foghorn voice, and let out a big groan that
6 must have been heard clear out in Sacramento, ah, haa! "Whoo!"
7 said Dean. He was rubbing his chest, his belly; the sweat
8 splashed from his face. Boom, kick, that drummer was kicking
9 his drums down the cellar and rolling the beat upstairs with
10 his murderous sticks, rattlety-boom! A big fat man was jumping
11 on the platform, making it sag and creak. "Yoo!" The pianist
12 was only pounding the keys with spread-eagled fingers, chords,
13 at intervals when the great tenorman was drawing breath for
14 another blast - Chinese chords, shuddering the piano in every
15 timber, chink, and wire, boing! The tenorman jumped down from
16 the platform and stood in the crowd, blowing around; his hat
17 was over his eyes; somebody pushed it back for him. He just
18 hauled back and stamped his foot and blew down a hoarse,
19 baughing blast, and drew breath, and raised the horn and blew
20 high, wide, and screaming in the air. Dean was directly in
21 front of him with his face lowered to the bell of the horn,
22 clapping his hands, pouring sweat on the man's keys, and the
23 man noticed and laughed in his horn a long quivering crazy
24 laugh, and everybody else laughed and they rocked and rocked;
25 and finally the tenorman decided to blow his top and crouched
26 down and held a note in high C for a long time as everything
27 else crashed along and the cries increased and I thought the
28 cops would come swarming from the nearest precinct. Dean was in a
29 trance. The tenorman's eyes were fixed straight on him; he had
30 a madman who not only understood but cared and wanted to
31 understand more and much more than there was, and they began
32 duelling for this; everything came out of the horn, no more

33 phrases, just cries, cries, "Baugh" and down to "beep" and up
34 to "EEEEEE!" and down to clinkers and over to sideways-echoing
35 horn-sounds. He tried everything, up, down, sideways, upside
36 down, horizontal, thirty degrees, forty degrees, and finally
37 he fell back in somebody's arms and gave up and everybody
38 pushed around and yelled, "Yes! Yes! He blowed that one!" Dean
39 wiped himself with his handkerchief. (OTR, pp. 162-163, grifos
meus)

Nesta passagem, como já sugeri, o bop parece fornecer o tema, o jargão e o estilo a Kerouac. A jam-session é pintada, como observa Muggiati, "numa linguagem vívida e visual, rica em onomatopéias jazzísticas" (p. 75). Porém, não só vívida e visual, como rítmica e melódica. O ritmo é marcado pela pontuação solta, que parece imitar o próprio solo executado pelo músico, em períodos longos, principalmente a partir da metade do parágrafo (na linha 20), quando se inicia o duelo entre o músico e Dean, a encarnação do bop. É o auge do improviso musical, na história, e verbal, no texto. O fluxo da frase é interrompido o menos possível por vírgulas, e as imagens se encadeiam, sem pausas, através do conectivo "and". Os pontos entre as longas frases-solo podem ser as pausas para tomar fôlego, para respirar, como também faz o músico na narração. O ritmo e a melodia repercutem também nas assonâncias e aliterações, e culminam nas onomatopéias que imitam os sons do jazz.

O longo parágrafo pode ser entendido como uma reprodução verbal do improviso de bop que está sendo descrito. Começa com frases mais curtas, como o início controlado da performance, que

vão se estendendo gradualmente à medida em que a apresentação toma ímpeto, até culminarem em longos períodos sem controle de pontuação - assim como o músico abandona-se a longos improvisos, deixando que sua sensibilidade musical o conduza livremente de uma nota a outra.

A partir da linha 18 acentua-se o ritmo e a intensidade da narrativa. As frases textuais tornam-se mais longas à medida em que o músico entra numa espécie de transe e começa a improvisar em também longas frases musicais. A sintaxe é fluida: não há inversões, subordinações ou conjunções explicativas. As ações se encadeiam naturalmente por meio do conectivo "and". O ritmo é dado pela repetição sonora que há em "back", "blast", "breath", marcando a cadência da frase (linhas 18 e 19).

O delírio aumenta com o encontro entre o músico e Dean, na frase que se estende da linha 20 à 28. É uma sucessão de impressões e pensamentos que se vinculam quase sem a interferência de pontuação, dando a sensação de simultaneidade - a loucura vai num crescendo, tomando conta ao mesmo tempo de Dean, do músico, do público. A intensidade deste êxtase coletivo parece-me estar expressa na economia de pontuação, como já mencionei, e na repetição acelerada de vocábulos explosivos - "sweat", "laugh", "laughed", "rocked and rocked", "crashed", "increased (linhas 22 a 27).

O clímax acontece na frase que vai da linha 28 ao final do parágrafo. É o duelo de energias travado entre o músico e Dean, ambos em transe. A prosa espontânea continua a jorrar sem as travas da pontuação convencional, economicamente expressiva na

descrição da cena (sem excessos de adjetivos e substantivos). A melodia do bop se transformou em gritos, traduzidos numa sucessão de onomatopéias, enquanto o músico faz malabarismos com o instrumento, também relatados torrencialmente, até cair nos braços de alguém e ser rodeado pelo público. Terminam o solo e o éxtase. Numa frase curta, que retoma o ritmo anterior à performance, Dean se enxuga com o lenço.

Vejamos agora o tratamento que os tradutores deram ao mesmo trecho:

1 *Naquela balbúrdia, todos se balançavam, bramiam, bagunçavam.*
2 *Com copos de cerveja nas mãos, Galatea e Marie permaneciam*
3 *sentadas em suas cadeiras, saltitantes, agitadas. Gangs negras*
4 *comprimidas, tentando entrar no bar, tropeçando uns nos outros.*
5 *"Segura as pontas, rapaz!", berrou um sujeito com voz de alarme*
6 *de nevoeiro, e depois saltou um urro que deve ter sido ouvido*
7 *até em Sacramento, ah-haa! "Uau!", disse Dean. Alisava o peito,*
8 *a barriga; o suor gotejava grosso de sua cara. Bum-bum, tica-*
9 *bum, aquele baterista estava soterrando sua bateria e mantinha*
10 *o ritmo flutuando no ar fumacento da sala com a força*
11 *assassina de suas baquetas, tica-bum! Um gordão imenso de*
12 *balofo dançava aos saltos no tablado, fazendo-o vergar e*
13 *ranger. "liiu!" O pianista apenas triturava o teclado com as*
14 *mãos em garra e acordes fortuitos, lançados nos intervalos em*
15 *que o incrível sax-tenor tomava fôlego para outra explosão -*
16 *acordes chineses que faziam o piano estremecer inteiro; o*
17 *madeirame, nhéc; as cordas, bóing! O saxofonista saltou*
18 *e se misturou ao público, soprando como um louco; seu chapéu*
19 *estava caído sobre os olhos, alguém o arrumou para ele. Ele*

20 pulou de volta para o palco marcando o ritmo com o pé e
21 uma nota rouca, áspera, ferina, e tomou fôlego, e ergue o sax
22 e sopra ainda mais forte mantendo o som suspenso sobre cabeças
23 inquietas. Dean estava exatamente à frente dele com a cara
24 quase enfiada dentro da boca do sax, batendo palmas, pingando
25 suor nas chaves do sax, e o cara percebeu e gargalhou com o
26 sax, uma longa, rouca, trepidante gargalhada musical, e todos
27 os demais riram e requebraram e balançaram os quadris e
28 finalmente o saxofonista decidiu explodir com tudo, dobrando-
29 se inteiramente e mantendo um dó suspenso no ar por um longo,
30 longo tempo, enquanto todos enlouqueciam e os gritos
31 aumentavam mais e mais e eu pensava que a polícia mais cedo ou
32 mais tarde invadiria o bar, vindo em grupo da delegacia mais
33 próxima. Dean estava em transe. Os olhos do saxofonista
34 estavam pregados nele, Afinal, ali à sua frente estava um
35 maluco que não apenas entendia tudo aquilo como também se
36 interessava e queria entender mais, muito mais do que estava
37 acontecendo naquele instante; e assim, duelaram; uma cascata,
38 sonora jorrava daquele sax; não eram mais simples frases
39 musicais, mas gritos, bramidos, uivos, gemidos, "Boooh",
40 baixando para para "Biihi!" e voltando a subir até "Hiiiiii",
41 retinindo, tilintando, ecoando em sons laterais de um sax
42 incontrolável. Ele fez de tudo, tocou inclinado para cima,
43 para baixo, para os lados, de ponta cabeça, na horizontal,
44 torto, e finalmente caiu duro nos braços de alguém,
45 desistindo; todos se acotovelaram em torno do palco e gritaram
46 "Yes! Yes! Ele conseguiu! Dean enxugava o rosto com o lenço.

(PNE, pp. 205-207, grifos meus)

Neste trecho, podemos notar outro traço do estilo adotado pelos tradutores: um excesso de adjetivos, substantivos, verbos, às vezes intensificando a ação ("balbúrdia", "soprando como um louco", "rouca, áspera, ferina"), às vezes explicando-a ("dançava aos saltos", "acordes fortuitos", "marcando o ritmo com o pé"), às vezes detalhando-a ("lançado nos intervalos", "mantendo o som suspenso sobre cabeças inquietas"). Sublinhei o que considero casos desta exacerbação a nível de estilo, em contraste com o estilo mais espontâneo e irrefreado que atribuí ao original. Noto também quebras no fluxo da narrativa por meio de inversões sintáticas, frases explicativas, excesso de pontuação. O aumento de itens lexicais e a pontuação mais convencional, assim como a aparente indiferença pelos aspectos sonoros (ecos, assonâncias, aliterações), faz com que a tradução não apresente o ritmo e a cadência que associei ao improvisado de bop que está sendo descrito. Vou ilustrar o que estou dizendo.

Na linha 1, os tradutores intensificam a agitação da cena, com o substantivo "balbúrdia" e desdobrando "rocking and roaring" para "balançavam, bramiam, bagunçavam" (embora seja possível ver aqui uma tentativa, apropriada dentro dos fundamentos da "prosa espontânea, de estabelecer um ritmo marcado pela aliteração). Os tradutores "sentam" as meninas, que no texto em inglês estariam de pé ("stood on their chairs"), e os copos de cerveja vão para o início da frase, complicando a sintaxe e exigindo mais uma vírgula. A ação das "gangs negras" entrando no bar é interrompida por duas vírgulas, quando há só uma no texto em inglês. Vemos que

os tradutores tendem a manter uma sintaxe tradicional, organizando as frases e fragmentando o fluxo verbal contínuo que associei ao ritmo do bop e à prosa espontânea.

Na linha 8, "bum-bum, tica-bum" me parece uma onomatopéia um tanto fraca para o estrondo produzido por um baterista que toca seu instrumento com tanta energia. No "original", o verbo Kick ("chutar"), também pode estar sendo usado como uma onomatopéia, e é repetido em seguida na frase, que encerra com um som ainda mais retumbante ("Boom, kick, that drummer was kicking his drums, rattlety-boom"). Além disso, os tradutores acrescentam "ar fumacento da sala" (talvez consequência da imagem que fazem dos salões de jazz dos anos 50) e "força" das baquetas, encompridando o período que termina, num certo anti-clímax, na mesma onomatopéia do início da frase ("tica-bum"). Em seguida, o "big fat man" que pula sobre a plataforma transforma-se em "um gordão enorme de balofo", o que enfatiza o possível grotesco da situação. Esta espécie de hipérbole, de intensificação da imagem e de estados emocionais, é um traço constante no estilo adotado pelos tradutores.

Há outros exemplos semelhantes, mas avancemos até a linha 21, onde se inicia o duelo entre Dean e o saxofonista. Dean está "com a cara quase enfiada dentro da boca do sax". outra hipérbole de que tanto parecem gostar os tradutores. Justamente a partir deste ponto em que, segundo a minha leitura, a pontuação deveria ser mais livre e o ritmo da narrativa mais acelerado - pois são os momentos em que o artista começa a entrar em seu transe criativo, impulsionado pelo transe de Dean - o texto na tradução passa a ser mais contido pelas travas da pontuação. Na linha 26,

há vírgulas que são como lombadas na trilha da narrativa ("gargalhou com o sax, uma longa, rouca, trepidante gargalhada musical"). E o mesmo sucede até o final da frase, como nas linhas 28 a 32 ("o saxofonista decidiu explodir com tudo, dobrando-se inteiramente... por um longo, longo tempo... e eu pensava que a policia mais cedo ou mais tarde invadiria o bar, vindo em grupo..."). Afora as barreiras da pontuação, a tentativa de reproduzir o ritmo do bop deixa de se expressar aqui também pela ausência de ecos e assonâncias que identifiquei no mesmo trecho, e pela presença de elementos enfáticos e explicativos que esticam o período ("musical", "inteiramente", " mais cedo ou mais tarde").

Na linha 34, a frase é interrompida por um ponto, e em seguida vem a conjunção explicativa "afinal", e os verbos que se sucedem vêm acompanhados de objetos ("entendia tudo aquilo", "entender muito, muito mais do que estava acontecendo naquele instante"), o que indicaria uma provável necessidade de explicitar e esclarecer a situação para o leitor, enquanto que, na minha interpretação, haveria uma pressa e uma indefinição em que nada precisaria ser explicado, e sim captado e entendido pela própria atmosfera do momento. Considero esta tendência a explicitar e pormenorizar também um traço estilístico recorrente dos tradutores. Prosseguindo, "e assim, duelaram", entre ponto e vírgulas, é uma frase independente que interrompe como um dique o fluir da narrativa, formando uma barreira entre o que vinha antes dela e o que vem depois. A partir daqui (linha 38) até o final, as frases prosseguem divididas por pontos e ponto e vírgulas,

inchadas por desdobramentos semânticos ("mas gritos, bramidos, uivos, gemidos"), alongadas por explicações ("frases musicais", "voltando a subir até", "tocou inclinado"). O resultado parece ser a ausência do crescendo de excitação e êxtase, o torvelinho em que tudo se confunde e mistura, a catarse conduzida pelo improvisado do sax, que se consuma, sem interrupções até então, com o final brusco do solo e da sentença e a volta ao controle dos períodos curtos. Na tradução, não temos este impacto final, pois o parágrafo já vinha truncado pela sintaxe e pela pontuação convencional.

O estilo desenvolvido pelos tradutores também parece ser comandado pelas estratégias de leitura do imaginário jovem, que não se detém tanto no trabalho textual e mais numa mensagem conceitual, com o objetivo, talvez, de estabelecer uma identificação com o público jovem, promovendo uma leitura mais deglutível, linear.

Deixei por último a questão do jargão extraído do universo negro do jazz. O parágrafo em inglês tem como tema o bop, usa uma técnica inspirada no bop e gírias do meio bop - termos como os sublinhados no texto: "blast" ("to play a musical instrument without restraint"), "blow" ("originally carried a jazz conotation but came to mean any performance"), "horn" ("any reed or brass wind instrument"), "clinkers" ("in jazz, an error in playing"). As definições foram tiradas do **Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk** (Clarence Major). Notemos também a maneira como o verbo "to blow" é conjugado na linha 38 ("blowed"), o que também pode ser parte do dialeto negro. No entanto, não poderíamos encontrar termos equivalentes a estes

pois nunca houve, no Brasil, uma cultura como a do jazz negro americano, nem as circunstâncias históricas e culturais que a possibilitaram. Como, então, ser fiel à sua cor local, como um dos tradutores afirma ter feito? Esta fidelidade absoluta é uma ilusão, não só quando se trata de gíria. E não só quando se trata de tradução, como veremos quando refletirmos sobre a própria tentativa de Sal de encontrar significados originais e verdades imutáveis pelas estradas americanas, e de reproduzi-los fielmente em seus escritos. Examinemos, antes disso, mais alguns traços do estilo adotado pelos tradutores.

2.3 - Intensificadores da Ação na Estrada

Como tentei demonstrar, os tradutores tendem a intensificar a ação e os estados emocionais dos personagens, recorrendo a hipérboles, superlativos, advérbios de intensidade. É a leitura jovem, que desde o início esteve vinculada a **On the Road**. Os jovens da contracultura viram neste texto um reflexo de sua própria busca de liberdade, leram-no como um roteiro para fora da sociedade moralista que rejeitavam. Para eles, era uma espécie de confirmação de seus próprios anseios. A imagem de Sal e Dean na estrada era muito mais importante do que chegar a algum lugar, pois significava um afastamento das obrigações e responsabilidades do mundo adulto. Esta mistida da estrada enquanto limbo, espaço atemporal da liberdade e afirmação da

juventude, também está por trás do estilo dos tradutores, que parecem intensificar a experiência "estradeira" não utilizando, mais uma vez, estratégias que seriam provenientes de uma visão literária do texto. No trecho a seguir, Sal e Dean viajam para Chicago a bordo de uma limusine que devem entregar ao proprietário quando chegarem à cidade:

1 I went to sleep and woke up to the dry, hot atmosphere of
2 July Sunday morning in Iowa, and still Dean was driving and had
3 not slackened his speed; he took the curvy cornfields of Iowa at a
4 minimum of eighty and the straightaway 110 as usual, unless both-
5 ways traffic forced him to fall in line at a crawling and
6 miserable sixty. When there was a chance he shot ahead and passed
7 cars by the half-dozen and left them behind in a cloud of dust.
8 A mad guy in a brand-new Buick saw all this on the road and
9 decided to race us. When Dean was just about to pass a passel the
10 guy shot by us without warning and howled and tooted his horn and
11 flashed the tail lights for challenge. We took off after him like
12 a big bird. "Now wait", laughed Dean, "I'm going to tease that
13 sonofabitch for a dozen of miles or so. Watch." He let the Buick
14 go way ahead and then accelerated and caught up with it most
15 impolitely. Mad Buick was out of his mind; he gunned up to a
16 hundred. We had a chance to see who he was. He seemed to be some
17 kind of Chicago hipster traveling with a woman old enough to be
18 - and probably actually was - his mother. God knows if she was
19 complaining, but he raced. His hair was dark and wild, an Italian
20 from old Chi; he wore a sports shirt. Maybe there was an idea in

21 his mind that we were a new gang from LA invading Chicago, maybe
22 some of Mickey Cohen's men, because the limousine looked every
23 bit the part and the license plates were California. Mainly it
24 was just road kicks. He took terrible chances to stay ahead of
25 us; he passed cars on curves and barely got back in line as a truck
26 wobbled into view and loomed up huge. Eighty miles of Iowa we
27 unreeled in this fashion, and the race was so interesting that I
28 had no opportunity to be frightened. Then the mad guy gave up,
29 pulled up at a gas station, probably on orders from the old lady,
30 and as we roared by he waved gleefully. On we sped, Dean bare-
31 chested, I with my feet on the dashboard, and the college boys
32 sleeping in the back. We stopped to eat breakfast at a diner run
33 by a white-haired lady who gave us extra-large portions of
34 potatoes as churchbells rang in the nearby town. Then off again.
(OTR, p. 192)

Um dos traços do estilo de Jack Kerouac seria a compressão sintática, a omissão de artigos, conectivos e preposições, como notou Tytell (p. 202). No trecho acima, isto se expressaria na preferência por construções em que substantivos e verbos se transformam em adjetivos, dispensando preposições ("July Sunday morning", "both-way traffic", "crawling at a miserable sixty", "straightaway 110"), ou na omissão de verbos ("then off again") ou no uso de adjetivos compostos como "barechested".

A linguagem pode ser considerada sofisticada a nível lexical. Termos como "corndales", "wobble", "loom", "unreel", não são tão corriqueiras e, portanto, implicam uma elaboração maior a nível de léxico. Para expressar a ação de correr ou acelerar,

há verbos variados como "shot ahead", "take off", "accelerated", "gunned up", "raced", "roar by", "sped".

Pelo uso de construções sintáticas económicas, pela ausência de períodos enfáticos e explicativos, o parágrafo parece fluir com mais rapidez, como se refletisse a velocidade dos carros que competem na narrativa.

Vejamos como na tradução não se reflete o mesmo estilo:

1 Adormeci e acordei na atmosfera quente, seca, dumã manhã
2 ensolarada do Iowa, e Dean ainda estava dirigindo e não havia
3 baixado a média; entrava a mil nas curvas que serpenteavam entre
4 as ondulantes várzeas cultivadas do Iowa, no mínimo a cento e
5 vinte, nas retas ele mantinha os cento e setenta habituais, a não
6 ser que o tráfico de ambos os lados o forçasse a reduzir e
7 "arrastar-se" a miseros noventa quilômetros por hora. Quando
8 havia uma mínima chance, ele se lançava em frente e ultrapassava
9 meia dúzia de carros de uma só vez deixando-os para trás numa
10 nuvem de poeira. Um sujeito muito doido, com uma Buick novíssima,
11 viu tudo isso acontecendo e decidiu competir conosco. Quando Dean
12 estava prestes a ultrapassar um grupo de carros, o cara passou
13 voando sem avisar, buzinando loucamente e com as luzes traseiras
14 piscando, num audacioso desafio. Como um pássaro sequioso, Dean
15 arrancou atrás dele. "Peraí", riu ele, "agora vou implicar com
16 esse filho da puta durante uma dúzia de quilômetros. Olha só!"
17 Deixou o Buick distanciar-se um pouco e depois acelerou e o
18 abordou da forma mais indelicada possível. O louco do Buick
19 indignou-se; acelerou até cento e sessenta. Tivemos então a
20 chance de ver quem estava dirigindo. Parecia ser uma espécie de

21hipster de Chicago viajando com uma mulher velha o suficiente
22 para ser - e provavelmente era - sua mãe. Sabe Deus o quanto ela
23 estava deveria estar reclamando, mas ele competia ferozmente
24 conosco. Seu cabelo era escuro, selvagemmente desalinhado, um
25 italiano louco da velha Chicago; vestia uma camisa esporte.
26 Talvez estivesse pensando que fôssemos outra gang de LA invadindo
27 Chicago despreocupadamente, talvez fôssemos até alguns dos homens
28 de Mickey Cohen, afinal a limusine parecia o refúgio ideal para
29 uma quadrilha e as placas eram da Califórnia. Mas possivelmente
30 fosse apenas mais uma loucura de estrada; o que lhe interessava
31 era a própria corrida. Ele fez de tudo para tentar manter-se à
32 nossa frente; realizava ultrapassagens arriscadíssimas em curvas
33 fechadas e mal teve tempo de desviar-se e retornar ao seu lado da
34 pista quando um imenso caminhão surgiu no sentido oposto e passou
35 zunindo por ele. As coisas iam assim nos cento e cinquenta
36 quilômetros de estradas do Iowa, e a corrida estava tão
37 interessante que nem sobreva tempo para sentir medo. Então, o
38 maluco desistiu, parou num posto de gasolina provavelmente sob as
39 ordens da velha, e enquanto passávamos ele nos abanou
40 jovialmente. Lá iam nós, Dean nu da cintura para cima, eu com
41 os pés no painel, os colegiais roncando no banco de trás. Paramos
42 para tomar café num boteço na estrada atendido por uma senhora de
43 cabelos brancos que nos serviu porções gigantescas de batatas
44 fritas enquanto os sinos repicavam na cidadezinha do lado.
45 Depois, partimos outra vez. (PNE, pp. 244-245, grifos meus)

Os tradutores acentuam a loucura que pode ser atribuída à
cena e aos personagens, introduzindo expressões como "muito

doido" (linha 10), "buzinando loucamente" (linha 13), "selvagemmente desalinhado" (linha 24). Acentuam também as emoções da cena, provavelmente influenciados pela mística da estrada que se criou na contracultura, o que percebo nas construções "audacioso desafio" (linha 14), "competia ferozmente" (linha 23), "mais uma loucura da estrada" (linha 30).

Preocupados talvez em salientar o lado emotivo da ação, os tradutores negligenciam o estilo. Ao invés da concisão, temos períodos imensos, repletos de intensificadores e de desdobramentos semânticos. Uma ação que é descrita com a simplicidade de "he took the curvy corndales of Iowa at a minimum of eighty and the straightaway 110 as usual", sem nenhuma pontuação e com economia de elementos sintáticos, na tradução estende-se exaustivamente no longo período "entrava a mil nas curvas que serpenteavam entre as ondulantes várzeas cultivadas do Iowa, no mínimo a cento e vinte, nas retas ele mantinha os cento e setenta habituais". O mesmo acontece com "mainly it was just road kicks", alongada para "mas possivelmente fosse apenas mais uma loucura de estrada, o que lhe interessava era a própria corrida", onde os tradutores parecem sentir uma necessidade de explicar melhor o que sentiu o motorista do outro carro. Os superlativos, talvez a solução mais fácil encontrada para verter variadas construções lexicais, estão presentes em "novíssima" (linha 10) e "arriscadíssimas" (linha 32), agindo como intensificadores assim como a hipérbole "gigantesca" (linha 43). Além disso, a linguagem dos tradutores é simples e não-sofisticada, como condiz com um relato de viagens e aventuras, e não transmite sutilezas de imagem. Por exemplo, ao lermos "as a

truck wobbled into view and loomed up huge", podemos imaginar o caminhão assomando no campo de visão, trémulo, e tomando proporções assustadoras à medida em que se revela ao olhar dos personagens. Tal imagem não se constrói em "um imenso caminhão surgiu no sentido oposto e passou zunindo por ele" (linha 34). Notemos também como o período "eighty miles of Iowa we unreeled in this fashion" contrasta com "as coisas iam assim nos cinquenta quilômetros de Iowa" (linha 35).

Pelo que vimos até agora, creio que é possível concluir que é o imaginário a fonte dos sentidos e do estilo que atribuímos a um texto. É ele também que produz a ilusão de fidelidade a um original quando lemos uma tradução que corresponde à imagem que fazemos do texto. A seguir, concluirei desenvolvendo uma interpretação de *On the Road* com o intuito de sugerir como este desejo tão humano de que exista uma verdade ou sentido final move o personagem Sal Paradise pelas estradas americanas, assim como move o olhar do leitor/tradutor pelas páginas do texto.

CONCLUSÃO

A multiplicidade de significados, "cores locais", mensagens, sentidos "verdadeiros" que foi atribuída a *On the Road* desde seu lançamento nos Estados Unidos em 1957, assim como as várias versões da personalidade e das "verdadeiras" intenções de Jack Kerouac, indicam o caráter utópico da busca empreendida pelos tradutores do significado correto e definitivo do chamado texto original. Este significado não poderia ser descoberto no autor, nem no contexto histórico de produção do texto, pois será sempre fruto do que imaginamos terem sido o autor e o contexto, a partir da perspectiva de nosso próprio lugar histórico e geográfico e de nossas próprias crenças. Se considerarmos que não existe no texto um desenho semântico ou formal permanente, mas que seus contornos são continuamente refeitos através das leituras que recebe em épocas e lugares diferentes, deixaremos de procurar um modelo fixo a ser usado como padrão de fidelidade, e admitiremos a existência de vários modelos, pintados com as cores do imaginário social e individual consubstanciados na linguagem de cada tradutor.

O movimento literário beat, tendo sofrido a ação dos grandes meios de comunicação de massa, ilustra com mais clareza os mecanismos de apropriação de textos por sucessivos (ou

concomitantes) imaginários. As diferentes e conflitantes interpretações de *On the Road* permitem entrever que tanto o texto, como seu autor e o movimento ou geração literária a que pertencem são objetos de apropriação por parte de críticos, leitores e tradutores, embora (especialmente no caso dos críticos), esta apropriação costume vir camuflada de julgamento imparcial e de apresentação neutra da verdade do original. O crítico também monta uma interpretação a partir de suas preferências estéticas e literárias, e ao fazê-lo, "encontra" dados históricos, traços da personalidade e da biografia do autor para fundamentar sua interpretação. No entanto, esses elementos também são produtos interpretativos, resultado e não causa da interpretação que se fez do texto.

O sentido verdadeiro, ou verdadeira cor local de um original, não pode jamais ser encontrado, e sim criado a partir do imaginário do leitor, crítico ou tradutor. Portanto, o texto original deixaria de ser visto como uma tela de cores e significados fixos e imutáveis para se tornar uma superfície sobre a qual infinitas leituras podem ser inscritas e depois apagadas e substituídas por outras.

Neste sentido, Rosemary Arrojo (1986a) propõe uma outra imagem para o texto de partida: ele seria comparável ao "palimpsesto", antigo pergaminho onde escrituras eram feitas e depois raspadas para que outras tomassem seu lugar (p. 23). O estudo da tradução, guiando-se por esta perspectiva, poderia dirigir-se ao que determina as leituras que são inscritas sobre a superfície do texto "original". Isto implicaria em grande parte o entendimento do pano de fundo histórico e social da tradução,

das concepções que governam a prática da tradução em determinado período, da função da tradução dentro do meio literário de uma época, da maneira com que um texto é apropriado pelos interesses ideológicos e pelos parâmetros artísticos de um grupo, do público que o tradutor deseja atingir, do efeito que tencionaria produzir nesse público, etc.

Creio que, através do estudo da tradução de *On the Road*, cheguei a tocar em algumas destas questões, embora não com a profundidade de que eu gostaria, devido aos próprios limites impostos por este trabalho. A relação entre a produção artística (incluindo aí a tradução) e o imaginário de uma época deveria ser mais explorada. Também mereceria mais atenção a questão da gíria como elemento da linguagem revelador de um certo imaginário, característica que pode ser estendida para a linguagem de um modo geral.

No caso da tradução brasileira de *On the Road*, vimos como as estratégias de interpretação usadas estão vinculadas a uma situação sociológica em que houve uma divisão entre os modos jovem e adulto de ver o mundo. A tradução foi fiel a um tipo de imaginário jovem que se distingue do universo adulto e das convenções sociais através da marginalidade e da transgressão, e nesse sentido foi fiel também às intenções da editora de atingir esta parcela específica do público.

A literatura da geração beat ficou muito tempo sob o signo da marginalidade em relação à literatura canonizada, assim como a atividade da tradução em relação à autoria. O sonho acalentado por Jack Kerouac de libertar-se de suas circunstâncias sociais e

captar a essência de si mesmo e das coisas através da linguagem encontra um correspondente na visão tradicional de tradução. Tanto Kerouac como o tradutor estariam em busca de uma verdade que poderiam captar e prender para sempre às palavras. Como o "tradutor-pintor de retratos" idealiza reproduzir os contornos do original, Kerouac sonhava retratar de modo fiel e definitivo o mundo que o cercava, a linguagem de seu tempo e seu fluxo interior de idéias. Ou, como sugeriu Claudio Willer (1990), pretendia "transformar símbolos em realidade" - tudo que símbolos jamais podem ser. Travou uma batalha inglória contra a disseminação dos sentidos, tentando alcançar a unidade quando a condição mesma da linguagem é a pluralidade, e sua desilusão foi ver seus escritos usados para outros fins e adquirirem outros sentidos, diferentes dos que intencionara.

Se também o autor luta para dar expressão à realidade interpretando-a através de seu imaginário, se também o texto original seria uma tradução dessa realidade, se também o autor produz seu texto como um intertexto de outros, então deixaríamos de encarar a tradução como atividade especialmente problemática, sempre oscilando entre os extremos da onipotência e o da impossibilidade. Os limites da tradução seriam os limites da expressão, os limites da linguagem.

Gostaria de finalizar refletindo sobre pontos de encontro entre a teoria de tradução tradicional e a busca do personagem-narrador de *On the Road*. Como já vimos, os tradutores nutrem a crença de terem sido fiéis a um elemento intrínseco ao original, à sua "cor local". De modo mais amplo, é a crença logocêntrica num significado absoluto e anterior à interpretação - um

significado "transcendental", como o chama Jacques Derrida, imune à história e recuperável através do uso da razão (ver Derrida, 1973:24).

A possibilidade da existência deste significado é o pressuposto que encontra-se na base das teorias de tradução tradicionais, com as quais os tradutores de *On the Road* estão em perfeita sintonia. Como já vimos, essas teorias consideram a tradução como um processo de transferência ou transporte de significados - ou, num nível mais sofisticado, como uma transferência que também envolve criação ("transcrição").

Esta busca de uma verdade absoluta e final é constitutiva de nossa cultura ocidental e permeia tanto a teoria como a arte. Dentro de uma perspectiva pós-estruturalista e desconstrutivista, *On the Road* refletiria o anseio de chegar a uma origem, a um centro, podendo ser lido como uma alegoria da busca do significado original em leitura e tradução. Em *On the Road*, o encontro desse significado último e definitivo das coisas é sempre adiado, levando seus personagens a reiniciarem a busca pelas estradas americanas.

Sal Paradise, encurralado no vazio de sua existência em Nova York, sonha em encontrar a América verdadeira, o americano verdadeiro, seu eu verdadeiro na imensidão do Oeste. Parte em busca de verdades que se revelarão imagens. Seu companheiro de viagens é o não menos idealista Dean Moriarty, que procura o pai vagabundo, perdido em algum lugar do país, que procura a proya da existência de Deus e de uma sabedoria verdadeira. No limiar de sua partida, Sal escreve:

Somewhere along the line there'd be girls, visions, everything; somewhere along the line the pearl would be handed to me. (OTR, p. 11)

Sal inicia suas viagens com a esperança de que, em algum lugar na estrada, a pérola lhe seria ofertada, e que então sua busca terminaria. No entanto, cada viagem só levou a mais viagens, a outras buscas, a mais estradas abertas se estendendo no horizonte. Jamais encontrou o pai mitológico de Dean, jamais encontrou seu Oeste idealizado, jamais encontrou algo que lhe parecesse o fim da jornada. Como o explorador dos séculos passados, descobriu que nunca se pode chegar à fronteira, pois esta sempre se encontra mais além. Ao invés da pérola, no final de cada viagem o vazio, a insatisfação, a necessidade de reiniciar o percurso. Como no fim da segunda parte do livro, quando Sal chega à idealizada São Francisco:

It was the end of the continent. (...) What I accomplished coming to Frisco I don't know. Camille wanted me to leave; Dean didn't care one way or the other. I bought a loaf of bread and meats and made myself sandwiches to cross the country with again. (OTR, p. 147)

E é assim no final de cada viagem, é preciso continuar na estrada pois, como diz Nelson B. Feixoto,

...em cada lugar que param é o mesmo vazio e solidão. Tudo é decepção no fim do caminho. A metrópole, onde acaba a viagem, é para eles o lugar

dos sonhos frustrados e das expectativas jamais cumpridas. (p. 65)

O autor se refere ao que acontece a quem se põe em movimento procurando um significado fora de si mesmo. Se o que se espera encontrar é este sentido absoluto e final, só pode haver decepção no final da estrada. Não haveria fim nesta busca de essências, que se revelam fugazes e imateriais como miragens no momento em que se pensa ter-se apoderado delas. O próprio Sal Paradise percebe isto em dado momento, contradizendo as ilusões que alimenta no decorrer de todo o livro:

That last thing is what you can't get, Carlo. Nobody can get that last thing. we keep on living in hopes of catching it once for all. (OTR, p. 42)

Nesta passagem, Sal contesta a possibilidade de Carlo apoderar-se da essência da alma de Dean, de seus segredos mais recônditos, mas reconhece que é a esperança de conquistar e aprisionar a verdade das coisas que impele nossos projetos.

Este encontro com a verdade absoluta só pode se dar, no entanto, na forma de imagens e projeções, que se extinguem deixando o mesmo cenário desolado no lugar. Como quando Sal, sob efeito de drogas, tem a ilusão de que o músico de jazz que ouvia era Deus e que chegara o momento de saber a verdade eterna.

God was gone; it was the silence of his departure. It was a rainy night. It was the myth of a rainy night. (...) This madness would lead nowhere. I didn't know what was happening to me, and

suddenly I realized it was only the tea we were smoking. It made me think that everything was about to arrive - the moment when we know all and everything is decided forever. (OTR, p. 107)

Ao despertar de seu sonho induzido pela maconha, os mitos se dissolvem: os mitos de Deus, da noite, do encontro com a sabedoria e a verdade eterna. Mais adiante no texto, o cansaço, a desesperança de encontrar um dia esta verdade absoluta sobre a vida e o ser faz com que Sal perceba que todos os sentidos são produtos da mente humana - do imaginário:

What difference does it make after all? - anonymity in the world of men is better than fame in heaven, for what's heaven? What's earth? All in the mind. (OTR, p. 202)

Dentro desta tentativa de capturar verdades, podemos concluir que também o esforço de Kerouac de reproduzir a fala regional americana, a fala de Dean, ou de capturar o pensamento com o mínimo de artifícios, através de uma linguagem que seria transparente para o leitor, revela uma crença logocêntrica que, segundo Derrida, vê a escritura como

...tradutora de uma fala plena e plenamente presente (presente a si, a seu significado, ao outro, condição mesma do tema da presença em geral), técnica a serviço da linguagem, porta-voz, intérprete de uma fala originária que nela mesma se subtrairia à interpretação. (p.9, grifos do autor)

A ilusão do autor de reproduzir uma fala transparente, que

dispensa interpretação, também é a crença do tradutor de verter imparcialmente um texto original que abrigaria as intenções do autor - ambos seriam, então, "porta-vozes": ecos apenas. A tentativa de eternizar as experiências, de protegê-las da ação do tempo através da linguagem, é uma constante na obra de Kerouac. Para Claudio Willer, ele

...revive um dos mitos fundantes da literatura: a volta à origem, a reconquista de um tempo primordial. Para entender melhor sua busca, bem como a constelação simbólica sobre a qual repousa sua obra, é preciso voltar à sua infância (...). Esse era seu verdadeiro mundo, que ele idealizava, buscava e tentava recuperar. (1984b:13)

Mas é precisamente esta origem que seria inalcançável. A verdade de uma experiência, a sensação original, seria outro objeto da busca de Kerouac pelas páginas de *On the Road* - através da prosa espontânea, ele sonhava uma linguagem que fosse tão veloz a ponto de romper a barreira entre significante e significado e fazer brilhar na palavra a pérola da verdade, o "it" que Dean não conseguia definir, a essência, o ponto de origem. Ao tentar alcançar esta origem o autor, como o tradutor, só pode criá-las a partir das circunstâncias psicológicas que o definem no momento, só pode interpretá-las, como um paciente em psicanálise. No fundo, tudo é um jogo de representações. Kerouac pinta a fala regional dos personagens, suas experiências

passadas, suas emoções, da maneira como as vê. Os tradutores dão a sua imagem da imagem. Eu, a minha. Neste percurso não há ponto de origem nem de chegada, fazendo com que "toda tentativa de conhecimento torne-se uma viagem sem fim num labirinto inescapável" (Arrojo, 1985:44).

O anseio logocêntrico de capturar um significado essencial das coisas é que move os empreendimentos humanos. E é endêmica à atividade da tradução, como ilustra a convicção de Bivar de que conseguira ser fiel à "cor local do original". Este significado é a pérola tão perseguida pelos tradutores. Mas será humanamente possível obtê-la?

No último parágrafo do livro, *Sal Paradise* parece reconhecer a ilusão desta busca através do labirinto de imagens, que neste momento se torna as próprias páginas de *On the Road*, mas que ela continuará a existir enquanto existirem seres humanos (e leitores) sonhando um sentido mais além:

So in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievably huge bulge over to the West Coast, and all that road going, all the people dreaming in the immensity of it (...) and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty, the father we never found, I think of Dean Moriarty. (OTR, p. 254)

Após todas as viagens, a certeza de que a estrada prossegue, que a busca continua. E de que veremos um novo

panorama, cada vez que a percorrermos. Como Sal, atônito ao deparar-se com o fantasma de si mesmo ao passar pelos pontos da estrada em que estivera em anos anteriores. Era uma outra estrada, embora fosse a mesma. Da mesma forma, descobrimos significados novos em novas leituras de um mesmo texto, e talvez até nos lembremos de como éramos quando o visitamos no passado. Para quem se aventura pelas estradas de um texto, a pérola do significado original sempre brilhará na linha onde o asfalto se encontra com o céu, atraindo-nos de uma viagem a outra, como uma recompensa eternamente adiada.

BIBLIOGRAFIA

- Arrojo, Rosemary. 1985. "O Labirinto Inescapável da Linguagem: Matriz Temática da Obra de Jorge Luis Borges". *Veredas*, EDUC: 35-46.
- Arrojo, Rosemary. 1986a. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. São Paulo: Atica.
- Arrojo, Rosemary. 1986b. "Paulo Vizioli e Nelson Acher Discutem John Donne: A que são Fiéis Tradutores e Críticos de Tradução?". *Tradução & Comunicação*, n. 9: 133-142.
- Arrojo, Rosemary. 1988. "A Pesquisa em Teoria da Tradução ou O Que Pode Haver de Novo no Front". Anais do III Encontro Nacional da ANPOLL. pp. 411-418.
- Arrojo, Rosemary. 1990. "As Questões Teóricas da Tradução e a Desconstrução do Logocentrismo: Algumas Reflexões". D.E.L.T.A.
- Arrojo, Rosemary e Rajagopalan, Kanavilil. 1989. "A Noção de Literalidade : Metáfora Primordial". D.E.L.T.A. vol.5, n. 1: 37-49.
- Aubert, Francis H. 1984. "Descrição e Quantificação de Dados em Tradutologia". *Tradução & Comunicação*. n. 4: 71-82.
- Barthes, Roland. 1971. "From Work to Text". Josué V. Harari, ed. 1979. *Textual Strategies*. New York: Cornell University Press.
- Berthoff, Warner. 1979. *A Literature Without Qualities*.

University of California Press.

Borges, Jorge Luis. 1977. **Sete Noites**. São Paulo. Max Limonad.

Bueno, Eduardo. 1984. "Beats e a Estrada". **Alma Beat**. Porto Alegre: LPM.

Camargo, Marisis Aranha. 1986. **Basic Guide to American Literature**. São Paulo: Pioneira.

Campos, Augusto. 1978. **Verso, Reverso, Controverso**. São Paulo: Perspectiva.

Campos, Geir. 1982. "A Alma-Boa de Setsuan". **A Tradução da Grande Obra Literária**. São Paulo: Alamo.

Campos, Haroldo. 1963. "Da Tradução como Criação e como crítica". **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix.

Catford, J.F. 1980. **Uma Teoria Lingüística da Tradução**. São Paulo: Cultrix.

Charters, Ann. 1990. **Kerouac: Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Campus.

Clark, Tom. 1990. **Jack Kerouac: A Biography**. New York: Paragon House.

Coleman, James. 1967. **The Adolescent Society**. New York: The Free Press.

Culler, Jónathan. 1983. **On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism**. London: Routledge & Kegan Paul.

Dardess, George. 1974. "The Delicate Dynamics of Friendship: A Reconsideration of Kerouac's *On the Road*". *American Literature*.

Derrida, Jacques. 1973. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.

Esslin, Martin. 1976. *Artaud*. São Paulo: Cultrix.

Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.

Fish, Stanley. 1985. "Consequences", em W.J.T. Mitchell, ed., 1985. *Against Theory*. The University of Chicago Press.

Foucault, Michel. 1972. "What's an Author?", em Josué V. Harari, ed., 1979. *Textual Strategies*. New York: Cornell University Press.

Foucault, Michel. 1987. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

Gifford, Barry, e Lee, Lawrence. 1978. *Jack's Book: An Oral Biography of Jack Kerouac*. New York: St. Martin's Press.

Hirsch, E.D. 1976. *The Aims of Interpretation*. The University of Chicago Press.

Jones, London Y. 1980. *Great Expectations: America and the Baby Boom Generation*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.

Kerouac, Jack. 1957. *On the Road*. New York: Viking.

- Kerouac, Jack. 1980. Visions of Cody. New York:Granada.
- Kerouac, Jack. 1984. **Pé-na-Estrada**. São Paulo: Brasiliense.
- Kerouac, Jack. 1960. **Lonesome Traveler**. New York: Grove Press.
- Knapp, Steven e Michaels, Walter B. 1982. "Against Theory", em W.J.T. Mitchell, 1985. **Against Theory**. The University of Chicago Press.
- Krim, Seymour. 1972. "Introduction" em Kerouac, Jack, **Desolation Angels**. London: Grafton.
- Lebel, Jean-Jacques. 1965. **La Poésie de la Beat Generation**. Paris: Denoël.
- Lefevere, André. 1981. "Beyond the Process: Literay Translation in Literature and Literary Theory". **Translation Spectrum**. Albany: State University of New York Press.
- Leminski, Paulo. 1985. Posfácio a **Giacomo Joyce**, James Joyce, São Paulo: Brasiliense.
- Lypton, Lawrence. 1959. **The Holy Barbarians**. New York: Messner.
- Major, Clarence. 1986. "Introduction" a **Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk**. New York: Viking.
- Martins, Luciano. 1978. "A Geração AI-5". **Ensaio de Opinião**. vol. 8. Rio de Janeiro: Inubia.
- Matos, Dlgaria C.F. 1981. **Paris 1968: As Barricadas do Desejo**.

São Paulo: Brasiliense.

McCaffery, Larry. 1988. "The Fictions of the Present". Emory Elliot, ed. **Columbia Literary History of the United States**. New York : Columbia University Press.

McGuire, Susan Bassnett. 1980. **Translation Studies**. London and New York: Methuen.

Miller, Henry. 1981. "Preface", em Kerouac, Jack. **The Subterraneans**. New York: Granada.

Milton, John. 1990. **Past and Present Trends in Literary Translation Studies**. Dissertação de Doutorado, Depto. de Letras, USP, São Paulo, inédita.

Moraes, Reinaldo de. 1984. "Beats e Drogas". **Alma Beat**. Porto Alegre: LPM.

Morin, Edgar. 1967. **Cultura de Massas no século XX**. Rio de Janeiro : Forense.

Mounin, Georges. 1975. **Os Problemas Teóricos da Tradução**. São Paulo: Cultrix.

Muggiati, Roberto. 1984. "Beats & Jazz" e "Beats & Zen". **Alma Beat**. Porto Alegre: LPM.

Nida, Eugene. 1975. **Language Structure and Translation**. Stanford University Press.

Nóbrega, Thelma M. 1988. "Redefinindo a Noção de Sentido em

Tradução: Uma Crítica a Georges Mounin". **XVII Anais de Seminários do GEL**, pp. 204-212.

Orlandi, Eni P. 1988. **Discurso e Leitura**. São Paulo: Cortez.

Faes, José Paulo. 1984. "Sob o Signo de Judas: As Digressões de um Tradutor de Steiner". **Tradução e Comunicação**, no 4:7-18.

Faiva, Antonio F. 1985. "A Pertinência da Situação no Ato Tradutório". **Tradução e Comunicação**, no 6:131-140.

Paz, Octávio. 1984. "Lectura y Contemplación". **Tradução e Comunicação**, no 5, pp. 7-38.

Peçanha, Dóris Nunes. 1988. **Movimento Beat: Rebelia de uma Geração**. Petrópolis: Vozes.

Peixoto, Nelson B. 1987. **Cenários em Ruínas: A Realidade Imaginária Contemporânea**. São Paulo: Brasiliense.

Pereira, Carlos A. 1983. **O que é Contracultura?** São Paulo: Brasiliense.

Preti, Dino. 1984. **A Gíria e Outros Temas**. São Paulo: EDUSP.

Reiss, Katharina. 1981. "Compreender un Texto - Qué Significa para el Tradutor?". **Estudios de Tradutologia**, org. Delton de Matos. Brasília: Kontakt.

Rónai, Paulo. 1981. **A Tradução Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Roy, Gregory. 1966. **Beat Literature**. New York: Monarch Press.

- Roshi, Taisen Deshimaru. 1978. **Shodoka: O Canto do Satori Imediato**. São Paulo: Pensamento.
- Roszak, Theodore. 1972. **A Contracultura**. São Paulo: Vozes.
- Said, Edward W. 1990. **Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sisk, John P. 1961. "Beatniks and Tradition". **A Casebook on the Beat**. New York: Crowell.
- Scott-Buccleuch, Robert. 1982. "A Bagaceira". **A Tradução da Grande Obra Literária**. São Paulo: Alamo.
- Semler, Susan. 1985. "The Frontier Heritage". **American Studies Brochure**. UCBEU.
- Snyder, Gary. 1987. "Moving the World a Millionth of an Inch", em Arthur and Kit Knight, eds., **The Beat Vision**. New York: Paragon House.
- Theodor, Erwin. 1982. "Apresentação". **A Tradução da Grande Obra Literária**. São Paulo: Alamo.
- Theodor, Erwin. 1986. **Tradução: Ofício e Arte**. São Paulo: Cultrix.
- Thoreau, Henry. **Walden**. Carl Bode, ed., 1947. **The Portable Thoreau**. New York: Viking.
- Tytell, John. 1986. **Naked Angels: The Lives and Literature of the Beat Generation**. New York: Grove Press.

Vásquez-Ayora, Gerardo. 1977. **Introducción a la Tradutología**.
Washington D.C. The Georgetown University Press.

Vizioli, Paulo. 1988. "Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo
Vizioli falam sobre Tradução". **Trabalhos em Lingüística
Aplicada**, n.11, UNICAMP.

Willer, Claudio. 1984a. "Beats e Rebelião". **Alma Beat**. Porto
Alegre: LPM.

Willer, C. 1984b. "Apresentação", em Jack Kerouac, **Os
Subterrâneos**. São Paulo: Brasiliense.

Artigos Publicados na Grande Imprensa

Augusto, Sérgio. "Cuidado, os anos 50 estão de volta". Folha de
São Paulo, 10/02/1984.

Brito, Paulo Henrique. "Sobre tradução de beats". **Folha de São
Paulo**, 8/09/1984.

Ciccacio, Ana Maria. "Com 27 anos de atraso, chega ao Brasil o
credo do movimento beat". **O Estado de São Paulo**, 26/02/1984

Costa, Mauro Rego. "A beat generation fora do lugar". **Folha de
São Paulo**.

Davis, Francis. "Talking Kerouac". **The Village Voice**, New York,
7/08/1990.

Escobar, Pepe. "Kerouac, na estrada da beatitude". **Folha de São
Paulo**, 5/02/1984.

- Gonçalves Filho, Antonio. "A 'Beat Degeneration' nos Tristes Trópicos". **Folha de São Paulo**.
- Holmes, John Clellon Holmes. "The Philosophy of the Beat Generation". **Esquire**, New York, jun./1983.
- Maciel, Luis Carlos. "Além da Quieta Revolta da Beat Generation". **Senhor**, nov./1962.
- Mailer, Norman. "Hip, Beat e Beatnik". trad: Ivan Lessa. **Senhor**, jun./1961.
- Schwarcz, Luis. "Observações sobre a volta dos anos 80". **Folha de São Paulo**, 3/03/1984.
- Willer, Claudio. "Os beats abominaram a década de 50". **Folha de São Paulo**, 3/03/1984.
- Willer, Claudio. "O Melhor Personagem de Kerouac: Ele Mesmo". **O Estado de São Paulo**.

Dicionários

- Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa. 1986. São Paulo. Nova Fronteira.
- Longman Dictionary of Contemporary English. 1978. London. Longman.
- Dictionary of American Slang. 1975. New York. Crowell.

Dictionary of Contemporary Usage. 1985. Harper & Row.

The American Thesaurus of Slang. 1958. New York. Crowell.

The Penguin Dictionary of Historical Slang. Penguin Books.

American Talk. 1986. Robert Hendrickson. Nova York. Viking.

Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk. 1977. Clarence Major. Nova York. Routledge & Kegan Paul.