

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PÉ NAS ENCRUZILHADAS

Trajetos e Traduções de *On the Road* pela América Latina

ANDRÉ TELLES DO ROSÁRIO

Recife

2012

ANDRÉ TELLES DO ROSÁRIO

PÉ NAS ENCRUZILHADAS

Trajetos e Traduções de *On the Road* pela América Latina

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de doutor em Letras; Área de Concentração: Teoria Literária; Linha de Pesquisa: Literatura e Estudos Culturais. Orientador: Prof. Dr. Roland Mike Walter.

Recife

2012

Catálogo na fonte
Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

R789p Rosário, André Telles do.
Pé nas encruzilhadas: trajetos e traduções de On the Road pela América Latina / André Telles do Rosário. – Recife: O autor, 2012.
173 f.

Orientador: Roland Mike Walter.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2012.
Inclui bibliografia.

1. Literatura americana. 2. Viagens. 3. Tradução e interpretação. 4. América Latina. I. Walter, Roland Mike (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2012-64)

ANDRÉ TELLES DO ROSÁRIO

PÉ NAS ENCRUZILHADAS: Trajetos e Traduções de On the Road pela América Latina

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em Teoria da Literatura em 26/3/2012.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE

Prof^ª. Dr.^a. Ângela Freire Prysthon
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Claudio Jorge Willer
LETRAS - SMP/PMSP

Prof. Dr. Alexandre Furtado de Albuquerque Correa
LETRAS - FAFIRE

Recife – PE
2012

Agradecimentos

A Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Gary Snyder e Lawrence Ferlinghetti.

A Claudio Willer, Eduardo Bueno, Antonio Bivar, José Agustín, Parménides García e Miguel Grinberg.

A Raul Seixas, que já foi hippie e beatnik.

A Roland Walter, Mary Louise Pratt, Angela Prysthon, Alfredo Cordiviola, Alexandre Furtado, Maria do Carmo Nino, José Afonso Jr e Anco Márcio Vieira.

A Jozaiás Santos e Diva Rego.

A Comissão Fulbright, CNPq, CAPES, UFPE e NYU.

A Tim e Camila Januario; Carlos, Alfredo e Yolanda; Anna Eva Hallin, Jimena Lara, Lauren Wong, Miriam Ezagui, Gemma Gale e Maya Hetzroni.

A Anastácia Rodrigues, Marina Pinheiro, Celina Leite, Marcelo Benevides, Cecília Torres, Julio Cavani, Camilo Soares, Rogério Mendes, Ioanna Pappou e Anastácia Alencar.

A França e Miró.

A Livrinho de Papel Finíssimo e IRAQ.

A Cezar Luiz, Vera Ceci, Cacá e Juliana Telles, Fátima do Rosário.

A Fernanda Gomes.

Meu muitíssimo obrigado!

*À intrincada exuberância de estar existindo;
e ao Tao.*

RESUMO

Esta tese estuda os processos de tradução, literário e cultural, de *On the Road*, romance de viagem de Jack Kerouac, para Brasil, Argentina e México. Para compreender melhor o contexto do gênero, da obra e de suas versões; o presente estudo descreve antes um panorama da literatura de viagem ao longo da História, e discorre sobre a tradução como prática cultural e política. Depois, acompanha o desenvolvimento da literatura, da viagem e da literatura de viagem nos Estados Unidos da América até o surgimento da *Geração Beat*; para então analisar a recepção crítica de *On the Road* em seu contexto de origem. Por fim, compara as traduções da obra mais famosa de Kerouac para as línguas espanhola e portuguesa; elenca autores, obras e movimentos que dialogam com o livro; para concluir com a importância de se pensar a cultura contemporânea a partir do movimento, ao invés de pensá-la a partir de territórios.

Palavras-chave: *On the Road*, Literatura de Viagem, Tradução, Américas, Geração Beat

ABSTRACT

This thesis studies the literary and cultural processes of translation of *On the Road*, travel novel by Jack Kerouac, to Brazil, Argentina and Mexico. To better understand the context of the genre, the work and its versions; the present study first describes a panorama of travel literature throughout History, and discourses about translation as a cultural and political practice. So it follows the development of literature, travel, and travel literature in the United States of America until the emergence of the *Beat Generation*; to then analyse the critical reception of *On the Road* in its context of origin. In the end, it compares the translations of Kerouac's most famous work to Spanish and Portuguese languages; and it lists authors, works and movements in dialogue with the book; to conclude with the importance of thinking the contemporary culture through movement, instead of thinking it through territories.

Key words: *On the Road*, Travel Literature, Translation, Americas, Beat Generation

RESÚMEN

Esta tesis estudia los procesos de traducción, literario y cultural, de *On the Road*, novela de viajes de Jack Kerouac, para Brasil, Argentina y México. Para comprender mejor el contexto del género, de la obra y de sus versiones; el presente estudio describe antes un panorama de la literatura de viajes a lo largo de la Historia, y discurre sobre la traducción como práctica cultural y política. Después, sigue el desarrollo de la literatura, de la viaje y de la literatura de viajes en los Estados Unidos de América hasta el surgimiento de la *Generación Beat*; para luego analizar la recepción crítica de *On the Road* en su contexto de origen. Por último, compara las traducciones de la obra más famosa de Kerouac para las lenguas española y portuguesa; enumera autores, obras y movimientos en diálogo con el libro; para concluir con la importancia de se pensar la cultura contemporánea a partir del movimiento, en lugar de pensarla a partir de territorios.

Palabras clave: *On the Road*, Literatura de Viajes, Traducción, Américas, Generación Beat

SUMÁRIO

Introdução,	10
Literatura de Viagem e o “Novo Mundo”,	13
Oralidades Contemporâneas,	15
Trajetos e Traduções,	17
Plano de Viagem,	18
Capítulo 1 – Trajetos e traduções,	20
Mitos e Clássicos,	22
Literatura de Viagem,	27
Século XIX,	31
Século XX,	33
“Renascimento” da Literatura de Viagem,	37
Traduzindo culturas,	39
Capítulo 2 – Rotas e narrativas de viagem norte-americanas,	44
Um país erguido e inventado a partir do movimento e do impresso,	47
Consolidação de um mercado para literatura de viagem,	52
Na encruzilhada da literatura de viagem americana do Século XX,	61
Capítulo 3 – <i>On the Road</i> pelos Estados Unidos,	67
Viagem em <i>On the Road</i> ,	72
Literatura de <i>On the Road</i> ,	76
Recepção Crítica,	78
A publicação do rolo manuscrito original,	85
Outras leituras críticas relevantes,	90
Capítulo 4 – Cruzando as Américas com <i>On the Road</i> e suas traduções,	108
Pontos de apoio,	110
América e seus nós: Americanidades,	114
<i>On the Road</i> e a(s) América(s),	119
Leituras Cruzadas,	121
Ondas e Americanidades,	145
Conclusão,	150
Beats e México,	154
<i>En el Camino</i> e a Argentina,	158

Pé na Estrada no Brasil, 160

Encruzilhadas, 163

Bibliografia, 165

Introdução

On the Road foi publicado em 1957, em Nova York, e logo se tornou um fenômeno editorial. Passou semanas nas listas dos mais vendidos e teve uma segunda tiragem impressa menos de um mês após seu lançamento. Em cinco anos, tinha sido traduzido para diversos idiomas, entre eles o português luso e o castelhano argentino. Nestes cinquenta e quatro anos desde sua publicação, o livro de Jack Kerouac se tornou o “clássico da Geração Beat”, influenciando gerações de artistas pelo mundo afora; continuou vendendo milhares de exemplares por ano em diversos cantos do planeta; e sua recepção pela crítica cultural e literária gerou leituras relevantes em livros, ensaios e estudos em universidades e centros de pesquisa.

A narrativa – a história de Sal Paradise através dos Estados Unidos e do México, em busca (ou acompanhado) de Dean Moriarty – é na verdade um *roman à clef* ficcionalizado das viagens que o autor viveu pela América do Norte, entre 1947 e 1950. As paisagens humanas e naturais do continente imenso, sendo rasgadas pelos veículos motorizados, são descritas na mesma velocidade em que segue a narrativa dos fatos, numa linguagem coloquial, muito próxima da prosa poética e repleta de gírias. Pela temática, pelo estilo, pelo contexto e seus desdobramentos, é um livro que provoca e possibilita uma série de leituras sobre as várias maneiras de estar e de sentir-se no mundo (e especificamente, no caso desta tese, nas Américas), e sobre os momentos e lugares político-culturais e literários por que passamos na última metade de século.

A começar pela simbologia do espaço geográfico e cultural percorrido, começando em Nova York, a mais opulenta cidade fundada pelos europeus nas Américas, centro financeiro mundial; e terminando na Cidade do México, aquela que se ergueu sobre Tenochtitlán, a capital do império azteca e maior cidade do continente antes de Colombo. Entre elas, retratos das multiplicidades étnicas e climáticas diversas de Denver, New Orleans, San Francisco e do interior do México, dentre outros lugares. Tudo sob o ponto de vista de um autor filho de

franco-canadenses que falava apenas o *joual*, socioleto franco-canadense, até seus seis anos de idade.

Tais cosmovisões estilísticas e identitárias podem ser multiplicadas e problematizadas se forem contrastadas com aquelas que a recepção e a tradução de *On the Road* gerou em outros países das Américas. Como as relações de poder entre as muitas nações (e entre seus idiomas, dialetos e sotaques) não são simétricas, dentro da realidade geopolítica e cultural do continente, os tradutores e artistas latino-americanos revelam e refratam compreensões e contradições quando têm de se localizar para exercer suas opções de versão. Enquanto assim registram a obra no repertório de outra comunidade hermenêutica, em um novo sistema editorial e cultural, com fins políticos e artísticos também diversos.

Uma das metáforas pensadas para compreender as relações descritas nesse projeto é a *encruzilhada*¹. Ao colocar um fenômeno literário e cultural como *On the Road* no ponto nodal da pesquisa, é possível vê-lo como uma *obra-encruzilhada*, onde diferentes “percursos” dentro das tradições culturais de uma comunidade se mesclam para fazer nascer novas maneiras de se enxergar (e viver) as próprias tradições. Uma metáfora que permite observar os trajetos que diversos elementos de uma obra percorrem gerando respostas e outros inícios, em outras obras. Além de apontar para os caminhos de antes dela, e nos fazer ver caminhos e experiências anteriores se aproximando, se cruzando e se transformando em algo “novamente novo”, ao longo da historiografia cultural

A *encruzilhada* seria um lugar onde se poussa uma determinada obra, um lugar cravado por vetores, que ao serem acompanhados em sua extensão permitem ampliar a compreensão de processos históricos, através da análise cultural. Metáfora da própria crítica literária, acreditamos que pode ser especial dentro dela ao propor uma interpretação rizomática e política dos contextos e processos de criação e difusão de expressividades, observando o

¹ O ponto de partida teórico para a sugestão desta metáfora está na obra de Roland Walter, *Narrative Identities – (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas*. Nesta tese, no entanto, o termo *encruzilhada* é proposto como um conceito bem mais simples, ligado à literatura comparada de uma maneira geral – ao invés de fazer referência a obras que problematizam a questão identitária das fronteiras nas Américas, como propõe Walter: “The geographical and epistemological borders that link and separate literary cultures in the Americas create different borderlands between the diverse discourses and texts, in-between spaces suitable for an examination of both rhizomic flows of people and the effect of this movement in terms of subjectivity and identity formation. This concept of border allows us, I contend, to find tentative answers to what it means to be living in and between worlds at the crossroads of forgotten, re(-)membered and newly arranged (hi)stories, to be located, dislocated and relocated between a past home that is no more, a present homelessness, and a future that is yet to be. The location on the border as a site of critical intervention, then, enables us to analyze the multiple ways in which writers re-create the Americas within, between, and across its multiple borders” (WALTER, 2003, p. 16).

movimento de pessoas, obras e ideias através das fronteiras sociais e políticas de todos os tipos, ao longo de um período de tempo.

Aplicado à tradução, o conceito permite problematizar ainda mais a questão da cultura e do território – para além das fronteiras nacionais, étnicas, sociais, culturais e políticas. Ler uma obra estrangeira, e seu duplo vertido, sob esse prisma, permite captar contradições e coincidências, reverberando, refratando e misturando cosmovisões, estilos, temáticas, propostas e contextos – de diferentes atores em diferentes partes do planeta.

É certo, ainda, que algumas obras cabem melhor do que outras como tal instrumento. Neste sentido, *On the Road*, devido à sua história dentro de seu próprio país, e também por causa da repercussão que teve no México, Argentina e Brasil, acreditamos ser muito apropriada para empreender tal leitura.

Assim, por acreditar que através do cruzamento desses trajetos seja possível uma visita a vários achados, questionamentos, belezas e assombros da última metade de século em partes deste Hemisfério, esta tese tem como objeto de estudo as traduções de *On the Road* para o espanhol e o português, e inclui ainda, como não poderia deixar de ser, parte de sua recepção nestes três países latino-americanos.

O sucesso do livro na América Latina, seu poder de comoção e influência ao longo dos anos, juntamente com o diálogo com os contextos locais de suas traduções, faz relevante um estudo sobre seu contexto e desenvolvimento. Além do fenômeno literário mundial, as especificidades do romance o tornam ainda especial para temas recorrentes àqueles que moramos nas Américas. Especialmente pela importância do gênero literatura de viagem, historicamente uma das principais e mais potentes fontes de representações culturais continentais. Outro fator relevante na obra para fazê-la pertinente ao tipo de estudo comparativo que este projeto propõe, foi a repercussão dos modelos estéticos, comportamentais e políticos propagados pelo romance. Através das fronteiras lingüísticas, os estilos e as ideologias libertárias e existencialistas da geração *Beat* se traduziram em ânsia de experiência e expressão, criando resistência às tendências autoritárias presentes de alguma forma em todos os países das Américas. Enquanto que, por outro lado, a expansão da leitura do livro também serviu para difundir produtos e processos da indústria cultural de origem norte-americana, muitas vezes de maneira acrítica.

Como demonstram vários estudos das relações entre visões diversas de pertencimento geográfico nas Américas, compreender as origens e a multiplicidade dessas representações – a

partir de casos concretos – é jogar um pouco de luz sobre os intrincados mecanismos de negociação política através da cultura, entre nós.

Literatura de Viagem e o “Novo Mundo”

O tradutor brasileiro da obra, Eduardo Bueno, em seu artigo “Na estrada da beatitude”, publicado no livro *Alma Beat*, nos lembra que a temática é central na literatura norte-americana. Walt Whitman, por exemplo, fez duas longas viagens a pé, a primeira até os grandes lagos e a segunda até New Orleans, e escreveu a respeito, como em seu poema *Song of the Open Road* (“Afoot and light-hearted I take to the open road, / Healthy, free, the world before me...”²).

A literatura de viagem teve um papel fundamental na construção das representações geográficas e culturais dos lugares onde houve a colonização europeia, e depois euro-descendente. Com a descrição da natureza e das sociedades através dos itinerários, muito do imaginário cultural local foi se cristalizando e sendo consolidado. Tais relatos em idiomas europeus povoaram as Américas, e através deles as imagens do “Novo Mundo” (e da sua apropriação) configuraram as primeiras narrativas impressas do continente.

No século XX, as viagens mudaram de figura consideravelmente, devido às novas tecnologias. Com as estradas, linhas aéreas e ferrovias, as imensidões americanas foram se abrindo a cada vez mais pessoas e aos meios de comunicação, e os relatos de viagem deixaram de ser tão-somente descrições das paisagens e costumes para se tornarem mais a leitura íntima da experiência de viver tais paisagens e costumes. Uma consequência dessa rede de transporte e comunicações espalhada pelo hemisfério foi o aumento do contato entre as comunidades dos países, através da movência de cada vez mais pessoas entre as fronteiras. Trajetos migratórios e/ou exploratórios, e/ou recreacionais, espirituais, formacionais; aumentando o intercâmbio de relatos e informações através das línguas.

Ao longo destes deslocamentos, estão presentes na obra de Kerouac muitas das diversas culturas e etnias americanas. Podemos, talvez, sugerir que seu olhar sensível a tal multiplicidade parta tanto da sua própria ascendência quebequense, filho de imigrantes que

² Todas traduções de excertos presentes nos rodapés deste estudo, foram realizadas pelo autor desta tese (à exceção de quando houver notas expressando a outra autoria). O intuito é facilitar a leitura da mesma para aqueles que não dominam os idiomas dos trechos citados. Os versos que abrem o poema de Walt Whitman, presentes em *Leaves of Grass*, podem ser traduzidos da seguinte forma: “A pé e de coração leve tomo a estrada aberta, / Saudável, livre, o mundo à minha frente...”.

era; quanto de sua situação social, como comenta Ann Charters, sua primeira biógrafa: “Sendo ele mesmo pobre, Sal simpatiza com os personagens de classes mais baixas que ele encontra na estrada, os trabalhadores itinerantes, os mexicanos, os afro-americanos, mesmo ao romantizar suas vidas” (CHARTERS, 2000, p. xxi-xxii)³.

E justamente por terem-se posto em movimento, é que as leituras culturais de Kerouac se aproximam de uma das maneiras mais singulares de se compreender a multiplicidade pan-americana, proposta por Édouard Glissant, o “*pensée archipélagique*”. Conceito inspirado nos caríbas e arawaks, povos habitantes do Caribe, que viam as ilhas não como fator de isolamento, mas como motivo para a relação, assim se identificando com o arquipélago, e não a uma ilha específica. Desta forma tanto o nomadismo quanto a relação tornam-se elementos centrais, em oposição ao pensamento colonial europeu que tendia à demarcação clara e unívoca de territórios. Zilá Bernd, a partir do pensamento de Glissant, coloca o relato de viagem dentro dessa perspectiva para as literaturas americanas:

Ir em busca de uma prática ancestral – o nomadismo – existente antes da chegada dos conquistadores, pode corresponder a uma tentativa dos escritores americanos de identificar-se com uma forma de conceber o mundo e a identidade própria às Américas, onde arquipélago funciona como figuração metonímica de Novo Mundo, por oposição à cultura européia continental, e onde nomadismo corresponde a uma aberta ao *diverso* e à *relação*. (BERND, 2003, p. 30)

Mas além da descrição das paisagens naturais e culturais, e das relações com o outro ao longo da jornada, as viagens de *On the Road* são expedições íntimas pelo território e pela língua – já que a experiência do mero relato está popularizada através do turismo e dos meios de comunicação, e uma vez que falamos de literatura, experiência estética. Nesse sentido, no século XX, há duas inovações tecnológicas que influenciaram enormemente a formatação do livro, e que estão ligadas a uma considerável mudança de consciência da humanidade, com reflexos e desenvolvimentos abordados e discutidos na cultura tanto de maneira geral, quanto no diálogo de uma série de obras artísticas. Eles são os automóveis e as auto-estradas; e a fonografia, junto com o rádio.

O desenvolvimento do enredo é veloz como os veículos que cruzam o continente norte-americano. Cidades passam pela paisagem, e a maioria das personagens estão sempre em trânsito. A história seria impossível sem carros e rodovias. E também não seria contada e

³ “Being poor himself, Sal sympathizes with the underclass characters he meets on the road, the itinerant laborers, the Mexicans, the African-Americans, even as he romanticizes their lives”.

recebida da mesma forma sem a influência dos meios de comunicação de massa, principalmente aqueles que instauraram o período de oralidade secundária em que vivemos, segundo a expressão de Walter J. Ong, em seu livro *Orality and Literacy*:

[...] com o telefone, o rádio, a televisão e os vários tipos de fitas sonoras, a tecnologia eletrônica nos trouxe à era de ‘oralidade secundária’. Essa nova oralidade tem semelhanças impressionantes com a velha, na sua mística participativa, no desenvolvimento do senso comunal, na sua concentração no momento presente e mesmo no uso de fórmulas [...] Mas é essencialmente uma oralidade mais deliberada e consciente de si mesma, baseada permanentemente no uso da escrita e da imprensa, essenciais para a manufatura e operação dos equipamentos e para seu uso também. (ONG, 2002, p. 133-134)⁴

Oralidades contemporâneas

No século passado, com a indústria cultural de massa e a difusão de meios audiovisuais de comunicação, a oralidade voltou a ganhar impulso, enquanto o espaço do livro na sociedade contemporânea, e o próprio livro, mudaram completamente. É ponto comumente aceito por parte considerável da crítica que um dos sucessos de Kerouac foi se ajustar a esse momento histórico, tão bem descrito por McLuhan e Fiore em *The medium is the message*⁵, e criar um estilo mais oral de literatura.

Aqui entra uma das hipóteses que sustentam esta tese. Kerouac foi iniciado nas artes da narrativa por seu avô, ouvindo suas histórias. Sua família era do Quebec, lugar menos desenvolvido no início do século passado, quando seus pais, seguindo um movimento migratório com outras famílias da região, depois de passarem pelo estado de New Hampshire, acabaram chegando a Lowell, Massachussets. O nordeste dos Estados Unidos já era altamente industrializado e os franco-canadenses, então, ainda subsistiam numa estrutura econômica precária e rural, em comparação ao seu vizinho do Sul. Ele falou apenas o francês jòval de sua família até os seis anos, e só depois começou a aprender inglês. Alguns estudos foram feitos para observar a influência direta do jòval na sua literatura. E muito pouco foi

⁴ “[...] with telephone, radio, television and various kinds of sound tape, electronic technology has brought us into the age of ‘secondary orality’. This new orality has striking resemblances to the old in its participatory mystique, its fostering of a communal sense, its concentration on the present moment, and even its use of formulas [...] But it is essentially a more deliberate and self-conscious orality, based permanently on the use of writing and print, which are essential for the manufacture and operation of the equipment and for its use as well.”

⁵ O título do livro é mesmo *The medium is the message – O meio é a mensagem* – trocadilho feito pelos dois autores para atentar à sensorialidade dos meios, em cima da frase que McLuhan popularizou antes do livro: “the medium is the message”.

encontrado, principalmente no conjunto de seus livros que não falam da estrada (ALLAMAND, 2004). No entanto, uma pista redireciona a leitura dessa influência.

Kerouac revelou uma vez que a razão por que lidava com as palavras inglesas peculiarmente vinha do fato de o inglês não ser sua própria língua. Por isso o idioma em que escrevia era remodelado para corresponder ao que ele chamou de “*french images*”⁶ (ALLAMAND, 2004, p. 133). Ao juntarmos esse fato à sua busca pelo fluxo de consciência de sua “prosa espontânea”, a seu trabalho com vogais e gírias e à influência do jazz e da linguagem das ruas, colando tais informações e depois de reler o romance, é possível afirmar que *On the Road* tem alta carga de elementos comuns às culturas de expressão oral, possivelmente sendo essas “imagens francesas” o meio de oralidade em que foi criado, o som do francês de sua família, as narrativas orais de seu avô – somadas ao novo ambiente cultural e social criado pela popularização do rádio e da fonografia. Manifestações que haviam permanecido no vale do São Lourenço, mas que já haviam recuado muito na industrial Nova Inglaterra. Essa oralidade datilografada é reforçada quando sabemos sobre Kerouac ter escrito a primeira versão final de seu livro num fluxo ininterrupto de três semanas (embora já viesse estudando o tema e tomando notas há quatro anos), para depois revisá-lo e adaptá-lo mais e mais ao meio livro, nos seis anos em que editou a obra até conseguir publicá-la pela Viking Press.

De forma que, estudando as traduções e recepções latino-americanas de *On the Road*, deve ser possível enxergar como os sentimentos de pertencimento geográfico nas Américas – principalmente relacionados aos fatores mencionados acima: as dinâmicas de oralidade/letramento; a disparidade econômica, social e cultural; a multiplicidade étnica e a concentração linguística – exigem e possibilitam reposicionamentos dos tradutores para a sua contextualização ao ambiente político-cultural local, inserindo a tradução como uma nova obra dentro do diálogo literário de cada tradição cultural nacional.

Compreendendo tradução culturalmente, este estudo pretende observar, ao longo desse processo, como os interlocutores locais recriaram, se apropriaram e/ou se distanciaram dos conceitos e tradições do romance, e com quais possíveis fins.

⁶ Trecho de uma carta de Kerouac a Yvonne Le Maître (8/09/1950): “All my knowledge rests in my French-Canadianness and nowhere else. The English is a tool lately found [...] so late (I never speak English before I was 6 or 7), at 21, I was still somewhat awkward and illiterate sounding in my speech and writing. The reason I handle English words so easily is because it is not my own language. I refashion it to fit French images”. Presente na obra *Selected Letters 1940-1956*, ed. Ann Charters, New York, Viking, 1995, 227-229.

Trajetos e Traduções

Em seu livro *Routes: Travel and Translation in the Twentieth Century*, James Clifford, procurou redefinir o conceito de cultura através da perspectiva do *movimento*, em contraposição ao território. Para ele, nas visões do que seja cultura, a existência social tem sido abordada a partir de lugares circunscritos, e seu interesse é justamente mudar o foco para a viagem: rotas precedendo raízes (CLIFFORD, 1997, P. 3)⁷. Indo além, trabalha também o conceito de “viagem” como um “termo de tradução”:

Por termo de tradução eu quero dizer uma palavra aparentemente de aplicação geral usada para comparação de uma maneira estratégica e contingente. “Viagem” tem a marca inextinguível da situação através de classe, gênero, raça, e de uma certa literariedade. Oferece um bom lembrete que todos os termos de tradução usados nas comparações globais – termos como “cultura”, “arte”, “sociedade”, “camponês”, “modo de produção”, “homem”, “mulher”, “modernidade”, “etnografia” – se afastam de nós um pouco e se quebram. *Tradittore, Traduttore* [traidor, tradutor]. No tipo de tradução que mais me interessa, você aprende um monte sobre povos, culturas, e histórias diferentes da sua própria, o suficiente para começar a saber o que você está perdendo. (CLIFFORD, 1997, p. 39)⁸

Desta forma, para situar a metodologia dentro de uma perspectiva dos estudos de tradução, estamos interessados em compreender o fenômeno a partir da perspectiva dinâmica de André Lefevere, segundo o descrito por John Milton:

Lefevere e outros escritores [...] vêem a literatura não como um sistema fixo, mas como um sistema dinâmico e complexo através do qual há uma mudança constante de valores das várias obras e gêneros. Uma tradução literária não é examinada do ponto de vista da precisão, expressão ou brilho com os quais consegue refletir o original; em vez disso, analisa-se o lugar que a tradução ocupa dentro do sistema da língua para a qual foi traduzida (o sistema-alvo). Uma tradução não é analisada isoladamente, simplesmente em conexão com o seu original, mas é vista como parte de uma rede de relações que inclui todos os aspectos da língua-alvo, e este papel pode ser central ou periférico dentro do sistema-alvo. (MILTON, 1998, p. 184)

⁷ “Dwelling was understood to be the local ground of collective life, travel a supplement; roots always precede routes. But what would happen, I began to ask, if travel were untethered, seen as a complex and pervasive spectrum of human experiences? Practices of displacement might emerge as *constitutive* of cultural meanings rather than as their simple transfer or extension.”

⁸ “By “translation term” I mean a word of apparently general application used for comparison in a strategic and contingent way. “Travel” has an inextinguishable taint of location by class, gender, race, and a certain literariness. It offers a good reminder that all translation terms used in global comparisons – terms like “culture”, “art”, “society”, “peasant”, “mode of production”, “man”, “woman”, “modernity”, “ethnography” – get us some distance *and* fall apart. *Tradittore, Traduttore*. In the kind of translation that interests me most, you learn a lot about peoples, cultures, and histories different from your own, enough to begin to know what you’re missing.”

Assim, como nestes mais de cinquenta anos do livro algumas traduções foram executadas, e surgiram obras que dialogam com temas, estilos e contextos de *On the Road* em solos e momentos históricos diversos, acreditamos que através do estudo desses trajetos seja possível traçar um panorama instigante de parte das culturas das Américas, desde a segunda metade do século XX.

Plano de Viagem

No primeiro capítulo, trataremos de questões teóricas e históricas relacionadas à literatura de viagem; e também procuraremos compreender o exercício da tradução como uma prática acima de tudo cultural e política. Primeiramente, observando como o movimento geográfico está ligado às próprias origens da expressão verbal artística, passando por exemplos de autores e livros de viagem ao longo da história. Até chegar a conformação mais recente da Literatura de Viagem, observando sua situação nos séculos XVI, XIX e XX, através de eixos principais de análise como situação material dos meios de transporte (viagem) e de comunicação (imprensa – literatura), e descrições das visões de subjetividade e alteridade.

Em seguida, no segundo capítulo, esboçaremos um panorama da história e situação da literatura de viagem nos Estados Unidos da América. Compreendendo um pouco da importância de tal tradição literária e cultural nesse país até o lançamento de *On the Road*. Como o movimento e a imprensa foram essenciais para a formação do país, como se desenvolveu uma tradição literária e de deslocamento nos Estados Unidos, até a consolidação do gênero literatura de viagem no século XIX, e depois seus desdobramentos no século XX.

No terceiro capítulo, a apresentação do livro de Kerouac, sua importância, e um pouco de sua recepção e repercussão. Desta forma, além de *On the Road*, comentaremos algumas obras críticas que dialogam com o clássico. Observaremos a obra no que tem de viagem (enredo, conteúdo) e de literatura (estilo, referências e diálogos), e depois passaremos a uma leitura mais “vertical” da obra, observando a leitura de Tim Hunt sobre a obra de Jack Kerouac, cujas análises se baseiam na relação da obra do escritor beat com o impacto da segunda oralidade na literatura. E depois ainda observaremos uma série de outros textos que atentam para aspectos relevantes da obra e de seus contextos culturais, políticos e econômicos.

No quarto capítulo, abordaremos os contextos de tradução da obra, e compararemos trechos-chave das traduções para as línguas espanhola e portuguesa entre si. Neste capítulo apresentaremos nosso termo de tradução: “América”. Através dele, observaremos os sentimentos geográficos, realidades econômicas e tradições culturais por trás das versões. Assim, primeiro explicaremos um pouco a história do termo “América”, e das afiliações geográficas e culturais ligadas a ele ao longo da história. Observando como o batismo do continente foi ligado a uma cosmovisão cristã e europeia do globo. Até as visões da atual situação geopolítica, baseando nossa leitura em Darcy Ribeiro e Walter Mignolo. A seguir, compararemos excertos das traduções para as duas línguas, notando as diferentes “Americanidades” atrás de cada obra; em conjunto com a análise das refrações entre os textos – causadas por variadas estratégias e dinâmicas editoriais, dentro de contextos políticos e culturais diversos.

Na Conclusão, abordaremos artistas e movimentos que foram de alguma forma influenciados pela Geração Beat, e por *On the Road*, mais especificamente, na América Latina. O foco será na Argentina e no Brasil, para onde houve traduções, e também no México, país onde a viagem do romance terminou, e com certeza o mais visitado pelos Beats norte-americanos na América Latina. Na Argentina, partindo da pioneira edição argentina de 1959, traduzida por Miguel de Hernani e publicada pela Editorial Losada em Buenos Aires – até seu impacto tanto no surgimento do rock e da cultura jovem, quanto em determinados poetas e criadores. No México, observando a relevância que as visitas frequentes dos escritores da geração Beat tiveram para a cultura mexicana, como com os Jipitecas e na formação da Contracultura mexicana. Mas também retratando movimentos que foram diretamente ligados aos Beats, como a revista *El Corno Emplumado*; ou menos explicitamente ligados, como a *Literatura de la Onda*. Por fim, como se deu a recepção da obra no Brasil. Desde o contexto de chegada das primeiras informações sobre a Geração Beat, ainda no final dos anos 50 e ao longo dos 60 e 70, até a tardia tradução da obra em 1984. Para concluir comentando e corroborando o valor da encruzilhada como instrumento de leitura crítica, com a compreensão do quanto o foco de análise cultural no movimento fornece outro panorama dos territórios, deixando ver rachaduras e inesperadas pontes através de suas fronteiras.

Capítulo 1 – Trajetos e Traduções

Quando falamos de Literatura, podemos ter em mente o *corpus* absolutamente incontável de tudo o que já foi escrito em narrativas, poemas e prosa. No entanto, sabemos que este é um conceito moderno. O termo Literatura, como o entendemos hoje, é melhor usado para obras publicadas e lidas depois da invenção e difusão da imprensa na Europa, no Século XV. Foi o que propiciou o surgimento de um “mercado” para os livros – existentes desde o Século IV, até então tal formato de guardar escritos era de muito difícil feitura, copiado à mão, e circulava pouquíssimo. Após Gutemberg, a popularização do meio se tornou possível e potente, e o sentido atual de Literatura iniciou sua história, se consolidando depois das Revoluções Industrial e burguesas, quando também passou a usar sobrenomes. E termos como Literatura Inglesa, Literatura Norte-Americana, ou Literatura Brasileira dividiram os mundos da expressão verbal como os Estados nacionais modernos dividiram o Planeta.

Para as duas maneiras acima descritas de se enxergar a Literatura, o movimento, no sentido de deslocamento de seres humanos pela Terra, é elemento fundamental.

No sentido histórico mais amplo, a arte de contar histórias e sua milenar multitude de formas e gêneros nasceu junto com os relatos de viagens vividas e/ou inventadas. Desde que pudemos nos reunir para conversar e compartilhar, existem também os contadores com suas narrativas de aventuras em outras terras, entre outros seres.

Por outro lado, na sua taxonomia contemporânea, vestida de nome e sobrenome, as literaturas nacionais têm em suas historiografias uma dupla e dúbia relação com o movimento: ao mesmo tempo em que bebem e louvam um panteão de escritores que lhes construíram através de viagens internas e ao exterior; delimitam fronteiras geográficas, culturais e econômicas para a circulação e recepção de autores e obras internacionalmente.

É contra tal tendência catalogadora característica do pensamento moderno, que Michel Maffesoli constrói, em *Sobre o Nomadismo*, sua “metafísica sociológica”. Para comprovar, “contra as *evidências* da opinião científica, que a errância e o nomadismo, sob suas diversas modulações, tornam-se um fato cada vez mais *evidente*.”(MAFFESOLI, 2001, p. 15) Para ele, o desejo de errância é “um dos pólos essenciais em qualquer estrutura social”(MAFFESOLI, 2001, p. 32), mas tem sido cada vez mais sufocado na sociedade tecnológica e burocratizada contemporânea. O nomadismo e a errância estão assim inscritos “na própria estrutura da natureza humana”, e:

De alguma forma, está aí a expressão mais evidente do tempo que passa, da inexorável fugacidade de todas as coisas. É tal irreversibilidade que está na base desse misto de fascinação e de repulsa que exerce tudo aquilo que se parece com mudança. Os contos, as lendas, a poesia e a ficção têm, longamente, tratado desse tema. E isso de um modo tanto mais obsessivo quanto o próprio do destino é ser indomável. Havia-se esquecido um pouco disso durante toda a modernidade, na qual o que prevaleceu foi que o indivíduo ou os conjuntos sociais podiam modelar uma história sem cessar. (MAFFESOLI, 2001, p. 37-38)

Segundo Maffesoli, podemos perceber que tão ancestral quanto essa ânsia por movimento tem sido necessidade de domesticação, controle social e político, que atingiu um ápice na modernidade. Desde as comunidades ancestrais, que se tornaram comunas e depois entidades administrativas maiores até chegar ao Estado-Nação, é possível reconhecer essa dinâmica de centralização do poder em um determinado território. E além da centralização, reconhecemos uma abstração e afastamento das cabeças deste poder em relação aos outros seres deste espaço geográfico. O nomadismo, assim, é “totalmente antitético em relação a forma do Estado Moderno”, pois “fixar significa a possibilidade de dominar”. (MAFFESOLI, 2001, p. 24)

Sensível a esse ambiente cultural territorializado e às suas consequências políticas e acadêmicas, James Clifford propôs a utilização do termo *viagem* como instrumento de análise cultural. Segundo ele, um conjunto complexo de experiências: “práticas de cruzamento e interação que perturbaram o localismo de muitas suposições comuns sobre cultura.”⁹ E um dos efeitos de sua aplicação é um novo entendimento dos processos culturais, conforme demonstra e defende:

⁹ “practices of crossing and interaction that troubled the localism of many common assumptions about culture.”

Os efeitos culturais do expansionismo Europeu, por exemplo, não poderiam mais ser celebrados, ou deplorados, como uma simples difusão em direção ao exterior – da civilização, indústria, ciência, ou capital. Pois a região chamada “Europa” tem sido constantemente refeita, e atravessada, por influências de além de suas fronteiras [...] Virtualmente para onde quer que olhemos, os processos de movimentos e de encontros humanos são complexos e estão estabelecidos há muito tempo. Centros culturais, regiões e territórios separados, não existem antes dos contatos, mas são sustentados através deles, se apropriando e disciplinando os incansáveis movimentos de pessoas e coisas. (CLIFFORD, 1997, p. 3)¹⁰

Assim – em busca de uma leitura que acompanhe mais o movimento que os territórios, partindo das perspectivas acima sugeridas – a presente tese avança nesse capítulo. Procurando entender a ancestralidade e a importância rediviva do gênero hoje, e ao mesmo tempo propondo outro ponto de partida, além das fronteiras que demarcam os mapas culturais contemporâneos, para a compreensão dos fenômenos literários e culturais atuais.

Para exercer tal opção crítica de fundir literatura a movimento, não poderia haver um objeto melhor que a Literatura de Viagem.

Mitos e Clássicos

Muito tempo antes de surgirem livros e imprensa, diversas e célebres narrativas de viagens já faziam sua história através do suporte oral e depois com apoio do manuscrito. Em acordo com Percy G. Adams, editor do livro *Travel Literature through the Ages – An Anthology*, o gênero é tão antigo e popular quanto as outras formas de “literatura”, e foi, sem dúvida, inspiração para os mais ancestrais dos contos orais pré-históricos de caçadas e jornadas em terras distantes. Tais aventuras, justamente por terem sido muitas vezes exageradas ou adornadas, ou mesmo completamente fabricadas, acabaram por dar origem também ao que chamamos hoje de ficção e consideramos um dos principais tipos de literatura imaginativa (ADAMS, 1988, p. xv).

¹⁰ “The cultural effects of European expansionism, for example, could no longer be celebrated, or deplored, as a simple diffusion outward – of civilization, industry, science, or capital. For the region called “Europe” has been constantly remade, and traversed, by influences beyond its borders [...] Virtually everywhere one looks, the processes of human movement and encounter are long-established and complex. Cultural centers, discrete regions and territories, do not exist prior to contacts, but are sustained through them, appropriating and disciplining the restless movements of people and things.”

Assim, desde a Antiguidade, existem relatos que se tornaram clássicos desses deslocamentos. Marcadamente orais, mantidos através dos jogos mnemônicos que só a poesia poderia carregar, são vários os exemplos em praticamente todas as grandes civilizações. A *Epopéia de Gilgamesh*, compilada no século VII a.C. pelo rei assírio Assubarnípal, mas com excertos encontrados em documentos ainda mais antigos, é um dos exemplos mais ancestrais que nos chegou destas jornadas míticas. Inclusive, todos os livros sagrados das principais religiões trazem relatos de viagens dos mais diversos tipos. Encontramo-os nos Vedas, no Alcorão e na Bíblia; Buda, Cristo e Maomé viveram experiências de movimento que estão intimamente ligadas às suas descobertas espirituais; Lao Tsé escreveu seu *Tao Te Ching*, em acordo com uma das lendas, quando estava prestes a atravessar a fronteira e sumir para fora do reino que habitava; e o povo judeu tem longa história de diásporas e deslocamentos mantidas em narrativas através e além do Torá. Também entre os povos originários da África e das Américas existem tanto uma relação cultural com o movimento, desde antes da colonização européia; quanto mitos ancestrais de viagens transmitidos oralmente. Como com os índios guaranis, como bem recorda Maffesoli (MAFFESOLI, 2001, p. 33-34), que guardavam em sua cosmogonia a crença numa “Terra sem Mal” localizada em algum outro lugar do continente; e que assim saíram do interior da América do Sul para ocupar praticamente metade da atual costa brasileira.

No Ocidente, os mais famosos desses relatos iniciaram sua história, em poesia, por volta do século VIII a.C., na Grécia – a *Ilíada* e a *Odisséia*, atribuídas a Homero (c. Século VIII a.C.). Para Percy Adams, no entanto, o pai da literatura de viagem foi Heródoto (485?-420 a.C.). O historiador grego “não apenas viajou pelo mundo mediterrâneo – Ásia Menor, o Mar Negro, Atenas, Itália, Egito, Mesopotâmia, Babilônia – mas também inseriu em seu livro descrições de construções, cidades e campos de batalha que viu, de estradas por onde viajou, e de práticas religiosas que encontrou” (ADAMS, 1988, p. 3)¹¹. *Anábase*, de Xenofonte, é outra obra importantíssima, trazendo a história de como em 401 a.C. ele liderou dez mil mercenários ao norte, em direção ao Mar Negro, após a derrota de Ciro, o Jovem, em Cunaxa. São exemplos ainda, entre tantos outros, durante a República e o Império Romano, as

¹¹ “Herodotus is equally the Father of Travel Literature. In between involvements in political uprisings, not only did he travel the Mediterranean world – Asia Minor, the Black Sea, Athens, Italy, Egypt, Mesopotamia, Babylon – but he put into his book descriptions of buildings and cities and battlefields he saw, of roads he traveled, and of religious practices he encountered.”

obras *Iter Siculum*, poema de viagem inacabado de Lucilius; e o *Iter Brundisium*, de Horácio (65-8 a.C.), este completo, e que teve como modelo a obra anterior. E também Luciano de Samósata (c.125-181), com suas estórias não-vividas de relatos cômicos como *A Passagem do Peregrino*, e até mesmo de “ficção científica”, como *Uma História Verdadeira*.

Durante a Idade Média, vários autores se destacaram por produzirem obras de viagens que tiveram imenso impacto sobre as criações que se seguiriam depois. Na China, são célebres os relatos do monge budista Xuanzang, que partiu de Chang'an (atual Xi'an) em 629 e peregrinou pela Ásia por 16 anos, indo até a Índia, mantendo um diário de viagem que depois, compilado por Bianji em 646, se tornaria a obra *Dà Táng Xiyù Jì*, ou *Viagem ao Oeste na Grande Dinastia Tang*. Neste livro ele descreve o Himalaia e os monastérios budistas, conta de seus estudos em bibliotecas, através de contatos com outros monges e eruditos, registra as intrigas na corte de Harsha, o rei poeta do norte da Índia com quem passou um ano, e conclui com sua volta triunfal para casa. Da Pérsia, Ibn Khordadbeh (c. 820-912) escreveu *O Livro das Estradas e dos Reinos* por volta dos anos 870-880 d.C., onde descreveu povos e províncias do Califado Abássida, e para fora dele até a região do Brahmaputra, Ilhas Andaman, península Malaia e a ilha de Java. Um século depois dele, Ibn Rustah (século X) foi um dos primeiros escritores a relatar, em seu *Livro das Coisas Preciosas*¹², a vida dos povos que habitavam a atual região da Rússia. E persa também era Nasir Khusrau (1004-1088), autor de *Safarnama*, também conhecido como *Livro das Viagens*. Segundo se conta, depois do alerta de um sonho, Khusrau abandonou o alcoolismo e começou a viajar e relatar suas experiências pela península arábica em suas peregrinações a Meca; pelo Egito, onde subiu e desceu o Nilo; pela Terra Santa e pela Síria, no século XI.

Na época em que tais autores clássicos persas viveram e registraram suas jornadas, a Pérsia já era parte do mundo muçulmano, e escrevia usando o alfabeto árabe, embora em fârsi. Benjamin de Tudela (1130-1173), por sua vez, judeu nascido na Espanha moura, relatou em hebreu suas viagens, no livro *Séfer-masaot*, também chamado *Livro de Viagens* ou ainda conhecido por seu nome em latim *Itinerarium*. Provavelmente devido ao comércio, Benjamin visitou e comentou costumes e paisagens de Jerusalém, do Líbano, de Bagdá e do Cairo, entre outros lugares, durante o século XII.

¹² Ou ainda *Livro das Pedras Preciosas*.

Igualmente originário de Al-Andalus, a Ibéria árabe, o geógrafo e poeta Ibn Jubayr (1145-1217) viajou por diversas cidades do Oriente Médio e do Mediterrâneo, como Ceuta, Alexandria, Cairo, Meca, Medina, Bagdá, Damasco, Tiro e Palermo. Suas andanças estão registradas no livro que tem como título, atualmente, *As Viagens de Ibn Jubayr*. Mas o mais conhecido dos viajantes escritores muçulmanos desse época é Ibn Battuta (1304-1368 ou 1369). Em seu livro, modernamente conhecido por *Rihla*, na verdade a transcrição dos relatos que ditou ao erudito Ibn Juzzay, registra trinta anos de jornadas que vão desde a Ibéria e grandes partes da África, incluindo o Império muçulmano negro no rio Níger, e mais de mil e quinhentos quilômetros de sua Costa oriental (o “chifre” da África); à Meca e à península arábica, ao Mar Negro, ao atual Iraque e até à Índia e à China. Embora haja controvérsias sobre se ele realmente esteve em todos esses lugares, uma vez que não tomou notas de suas viagens, tendo feito seus ditados todos baseados em sua memória – e também em alguns textos anteriores, como o de Jubayr, acima citado – é sem dúvida uma das maiores referências para o gênero.

Entre os europeus, Jean de Joinville (1224?-1317?), escreveu as memórias de Luís IX, rei da França, conhecido como São Luís e considerado muitas vezes como o governante ideal da nação européia durante a Idade Média. Em grande parte de sua obra *Histoire de Saint Louis*, Jean de Joinville conta relatos dos seis anos em que serviu e viajou a serviço do monarca, incluindo as cruzadas em que o rei participou – jornadas responsáveis, sem dúvida pela popularidade do livro ao longo dos séculos.

Mas nenhuma obra é mais popular, na Europa e neste período, do que os relatos do veneziano Marco Polo (1254-1324) pela rota da seda até a China. O livro popularmente conhecido simplesmente por *As Viagens de Marco Polo*, ou ainda *Il Milione*, na verdade transcrito por Rustichello de Pisa, faz dele o principal “escritor” viajante da era medieval. Apesar de suas viagens terem sido, provavelmente, menos extensas que as de Ibn Battuta, sua influência sobre a literatura de viagem que se seguiria no Ocidente foi e ainda é a mais perene e inapagável. É sabido que Cristóvão Colombo, por exemplo, o leu e levou um exemplar de sua obra na viagem em que alcançaria o Caribe, em 1492. Polo esteve na Pérsia, Mesopotâmia, Índia e China, e também passou por Constantinopla, pelo Mar Negro, Oriente Médio e chegando até ao sudeste Asiático. Suas descrições da Extremo Oriente foram as primeiras realizadas por um Europeu, e por séculos as mais significativas no Ocidente.

Outro escritor medieval que influenciou Colombo foi João de Mandeville (? - 1372?), com seu livro *Viagens*, embora o verdadeiro nome e vida desse autor provavelmente nunca serão dados como certos, e tampouco a veracidade de seus relatos. De qualquer forma, foi uma obra lida durante muito tempo como tendo sido vivida em sua completude, justamente pela capacidade de seu criador de contar de maneira tão realística e com estilo. Seu livro foi capaz de arrebanhar leitores ao longo da História, muitos deles acreditando se tratar de um compêndio de viagens realmente vivenciadas. À parte a polêmica, as *Viagens* têm uma estrutura em duas partes que se tornou popular na literatura de viagem depois do século XVIII – uma trazendo a história e o itinerário objetivos das peregrinações, e a outra onde Mandeville é tanto protagonista quanto um autor cuja personalidade se faz notar vividamente (ADAMS, 1988, p. 43).

Assim, a literatura de viagem está umbilicalmente ligada às narrativas de aventuras ancestrais, inventadas ou não, como vimos. Mikhail Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, ilustra a estrutura deste tipo e sua historicidade, em análise do surgimento do gênero romanescos, comentando sobre as características dos romances de viagem antigos:

A personagem é um ponto que se movimenta no espaço, ponto esse que não possui características essenciais nem se encontra por si mesmo no centro da atenção artística do romancista. Seu movimento no espaço são as viagens, e, em parte, as peripécias-aventuras (predominantemente de tipo experimental), que permitem ao artista desenvolver e mostrar a diversidade espacial e socioestática do mundo [...] Esse tipo de colocação da personagem e de construção do romance caracteriza o naturalismo antigo [...] e o romance picaresco europeu... (BAKHTIN, 2006, p. 205-206)

Complementariamente, Percy Adams, na *Antologia* que editou sobre o tema, a classifica em seu conteúdo e sua forma. Segundo o conteúdo, ela pode ser guia, jornada terrestre ou viagem marítima. Em acordo com a forma: cartas, formais ou informais; diários; simples narrativas; ou ainda outras maneiras como diálogos, autobiografia e biografias, e poemas, como o fez Horácio, já citado, na Antiguidade.

É certo que toda essa variedade de formas se encontra presente em parte considerável da produção do gênero desde Gutemberg e até mesmo nos dias de hoje, mas também é de se notar que, conforme foi evoluindo, o gênero foi mais e mais se consolidando em prosa, e com especial atenção às narrativas que trazia. Mesmo depois da invenção da imprensa, muitos

clássicos foram publicados em poesia, como os *Lusíadas*, um épico de viagens, e como *A Divina Comédia*, uma jornada pelos três reinos do pós-vida para os cristãos. Mas tais obras, além de serem exceções em poesia num universo de prosa, são lidas desde então com um interesse estético e cultural que ultrapassa as expectativas da literatura de movimento.

Para definir o escopo, vamos nos concentrar em narrativas principalmente escritas em prosa, embora contendo estilos que abrangem todas as formas descritas por Adams¹³. Ou seja, livros impressos publicados que consolidaram tanto a imprensa, quanto o interesse e o consumo de relatos de viagens; com narrativas em prosa, vividas e/ou inventadas; onde a(s) personagem(ns) se movimenta(m) geograficamente para fora de seu local de residência e convívio social.

A literatura de viagem, traz no próprio “nome” os dois eixos principais por onde corre. O meio por onde ocorre, a expressão verbal – e o meio por que visita, o deslocamento geográfico. Conforme o contexto material histórico desses dois meios foram sendo reinventados, o gênero foi se formando. Podemos falar que a oralidade e as expedições a pé foram os primeiros suportes. E que depois vieram os manuscritos e ainda a voz, cada vez mais sofisticada; mais as canoas, barcos, cavalos. Desses dois “primeiros momentos” é o que tratamos até aqui, com um apanhado de obras e autores reduzidos, apenas com o intuito de alcançar a ubiquidade desse fenômeno dentro das culturas.

Só com o surgimento da imprensa e a popularização dos livros, é que o termo 'literatura' começou a se desenvolver. Algo para ser principalmente lido, não ouvido, como na tradição das culturas de matriz manuscrita. E o gênero que estudamos esteve associado também, nesse remolde que tomou a partir do século XIV, com as navegações intercontinentais e a expansão ultramarina européia, gerando a demanda por histórias dessas e outras viagens, dentro de um sistema incipiente de produção e divulgação de livros impressos. Momento esse que muitos críticos e historiadores consideram como o início da Idade Moderna.

Literatura de Viagem

¹³ Como com o “verídico” *The Electric Kool Aid Acid Test*, de Tom Wolfe, contendo poemas; ou com o “ficcional” *Changing Places*, de David Lodge, com um trecho inteiro desenvolvido em cartas – exatamente como o fez Flora Tristan, muito antes, em seu *Peregrinações de uma Pária*. E que, com a evolução do gênero nos últimos séculos, ainda fundiria formas inexistentes há quinhentos anos, como roteiros de cinema e poemas-piada, tal qual em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade.

Apenas com o tempo de contato com a imprensa é que os livros foram tomando a forma como o conhecemos atualmente. Roger Chartier em seu *O Palco e a Página*, comenta um pouco essa evolução até a cultura impressa como a conhecemos. Elementos que consideramos básicos hoje, como os parágrafos, a pontuação, os tipos, os direitos autorais e até nossa maneira de ler silenciosamente nasceram e se consolidaram ao longo desse contato.

Nas primeiras décadas das casas publicadoras, além do rudimentar e tateado aprendizado com o novo meio, o que mais se publicavam eram obras antigas. Ainda na transição de uma mentalidade apoiada nos manuscritos, o foco inicial era a manutenção de textos do passado distante, uma vez que os livros, até então, eram escassos e de difícil feitura. Com a consolidação de um novo ritmo de produção bibliográfica, passou-se a privilegiar o novo em vez do clássico, fruto da mudança de uma sociedade baseada apenas na escrita manual para outra, mais e mais se adaptando à tecnologia impressa.

Nessa transição, as Grandes Navegações, e os relatos da “descoberta” européia das Américas, foram importantes para gerar a demanda por conhecimento sobre os novos mundos. Dentro desse ambiente, os testemunhos dos navegadores foram os mais populares, logo de início. Geralmente tratavam-se de compilações de cartas por eles enviadas, e eram publicados o mais das vezes sem a autorização de seus autores, uma vez que ainda não havia o direito autoral. Apesar de ser possível datar esse interesse desde os dias do Infante D. Henrique (1384-1460), príncipe de Portugal, os relatos escritos das viagens ultramarinas se tornaram mais frequentes e importantes depois que a primeira carta de Colombo foi traduzida para o resto da Europa (ADAMS, 1988, p. 41).

Ainda mais exemplarmente que Colombo, talvez, Américo Vesúcio teve cartas suas dirigidas a Lorenzo de Pierfrancesco de' Medici publicadas, depois da morte de seu amigo. Com o título *Mundus Novus*, traziam relatos de parte das descobertas feitas em viagem à América do Sul em 1501-02, em navios da Coroa Espanhola. Também a obra conhecida como *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*, ou simplesmente *Lettera al Soderini*, correspondência dele para Piero Soderini, teve sua impressão e divulgação em 1504 ou 1505. Ambas as obras, ainda hoje vistas com reservas como documentos históricos totalmente válidos, se tornaram populares na Europa nas primeiras décadas do século XVI, abrindo caminho para outras do gênero, que surgiriam até o fim do século mencionado.

Com o tempo, muitos destes escritos de viagem foram mais e mais se adequando a um específico motivo, a função de incentivar a colonização do continente. Esse movimento foi bem mais perceptível no processo de ocupação da América do Norte, especialmente onde hoje se encontram os Estados Unidos. E entre os autores desta fase, Richard Hakluyt é daqueles que não podem ser esquecidos. Suas obras, especialmente as *Divers Voyages Touching the Discoverie of America* (de 1582) e *The Principal Navigations, Voiages, Traffiques and Discoueries of the English Nation* (de 1589-1600), tiveram importante papel na cessão da colonização da Virgínia para a Virgínia Company, pelo rei Jaime I da Inglaterra – e na posterior ocupação do território.

Os livros publicados com as cartas de Vespúcio, tiveram outro papel, além de praticamente “inaugurar” impressões sobre as terras descobertas pela expansão ultramarina, e corroborar o surgimento de um “mercado editorial”. Seguindo o potencial ficcional do gênero, presente já desde tempos imemoriais com Luciano e Mandeville, alguns autores perceberam as capacidades de seu uso político. O próprio termo “Utopia” nasceu desse encontro, em *Sobre o Melhor Estado de uma República e sobre a Nova Ilha de Utopia*, de Tomás Morus. Com o início da Modernidade, a literatura de viagem se consolidou também como um lugar de oferecer modelos críticos políticos e culturais alternativos aos costumes das Metrôpoles. O caso do livro citado é interessantíssimo para corroborar essa tese, uma vez que a lenda conta que Tomás Morus teve a idéia de *Utopia* após fascinar-se com a descrição de Fernando de Noronha feita por Américo Vespúcio. O navegador florentino foi o primeiro a descrever o arquipélago, por onde passou em 1503, em sua quarta viagem ao que depois conseguiu provar ser um novo continente.

É justamente como acompanhante de Vespúcio “nas três últimas de suas quatro viagens, cujo relato hoje se lê quase em toda a parte” (Morus 1997: 18), que Raphael Hythlodæus, o homem que descreve a ilha de Utopia na obra de Morus, teria conhecido o lugar, depois de permanecer no novo mundo em vez de voltar para Portugal, na última das jornadas (aquela que passou pelo arquipélago).

Mas além dessa literatura crítica, a maior parte de tais obras fazia na verdade um imenso e muitas vezes inconsciente reforço do positivo, de louvação dos valores sociais e culturais considerados correntes em cada sociedade. Inicialmente surgido de maneira “colateral”, por

assim dizer, já que o que mais importava nesse primeiro período era o foco “objetivo” dos relatos, isto é, a descrição dos lugares e dos povos encontrados. Depois da consolidação da literatura de viagem, no século XIX, passou mais e mais a ter como uma de suas funções primordiais a valorização de uma temática doméstica, com a inserção de expectativas relacionadas a um crescente e cultivado público leitor interno.

Isso se deu devido a mais uma mudança nos dois eixos da literatura de viagem expostos anteriormente. Na literatura, foi a expansão da alfabetização, o surgimento das grandes editoras, o desenvolvimento de uma linguagem gráfica e artística, e a consolidação dos campos culturais, usando o conceito de Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte*, através da profissionalização dos escritores e, entre eles, aqueles que escolheram as viagens como principal objeto, ou que publicaram livros revelantes em suas carreiras onde o movimento geográfico é parte estruturante da trama. De outro lado, as viagens mudaram também, com as ferrovias e os barcos a vapor, e com o neo-colonialismo aumentando e disciplinando o fluxo de pessoas ao redor do planeta.

A reboque da consolidação das nações e da importância que a indústria editorial tinha ganhado nas metrópoles neo-coloniais, iniciou-se o estudo das literaturas nacionais como vêm sendo feito nas Universidades até hoje. A literatura de viagem sempre teve como parâmetro o local de origem de quem relata; mas a partir da consolidação do gênero nesse século, passaram a estar presentes, dentro das preocupações do escritor, a inserção de sua obra dentro de um mercado editorial. E no meio do sistema literário que nutre e se alimenta deste mercado, se conformou a atenção a dois princípios relacionados a cada um dos dois eixos da literatura de viagem. A literariedade e a nacionalidade.

A “literariedade” enquanto conceito surge com a rede de centros de estudos literários que se desenvolveram desde então, derivados da profissionalização dos escritores, baseada na ampla cadeia de publicação e comercialização de jornais e obras literárias, advinda da regulação dos direitos autorais, da produção em escala e da crescente demanda de um público leitor em expansão.

Até o século XVIII, a maior parte dos produtores dos textos de viagens mais relevantes não tinham como profissão a escritura, como anota Percy Adams em *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Eram de diferentes profissões e viajavam movimentados por motivos outros que publicar livros (ADAMS, 1983, p. 57). Mercadores, marujos, missionários, peregrinos, geógrafos, exploradores, colonizadores, soldados, embaixadores,

governadores, cientistas entre outros eram os autores dos principais relatos, e sempre com razões principais que iam desde a religião e o comércio até a ciência e a cartografia. Mas além deste grupo majoritário, havia também outro, cujo papel no desenvolvimento do romance de viagem foi muito importante, como descrito por Adams:

...aqueles viajantes que não apenas estão entre os mais intrigantes mas cujas histórias estão também mais perto de certas formas do romance – os aventureiros e os amantes da viagem pela viagem [...] E se eles escreviam, seus relatos eram uma fonte de informação e prazer para o sedentário à beira da lareira ou o magneto que o empurrava de sua cadeira para dentro de navios e auto-estradas.(ADAMS, 1983, p. 68)¹⁴

Século XIX

Principalmente a partir século do XIX é que vamos encontrar escritores que viviam unicamente de seu ofício, e dentre eles aqueles que relatavam aventuras reais, não apenas fictícias. Larzer Ziff aponta em seu livro *Return Passages - Great American Travel Writing*, que o primeiro escritor norte-americano completamente devotado a escrever narrativas de viagem foi Bayard Taylor. Seu primeiro livro, *Views A-foot*, publicado em 1846, trata dos quase dois anos que o autor passou a pé na Europa, com apenas 100 dólares (o que para a época era imensamente mais do que é hoje, mas ainda incrivelmente baixo para tão extensa permanência). A obra teria mais 20 reedições nos 30 anos seguintes, e por ser sua primeira, foi a única que surgiu de uma viagem sem o propósito explícito de produzir livros – mas apenas porque o iniciou na carreira, já que a partir de então Taylor fez deste gênero de escrita seu ganha-pão. O contexto de lançamento de *Views A-foot* é também um retrato do campo literário nesse momento da história norte-americana, como descreve Ziff:

Compilado de cartas de viagem, quase todas escritas para o *New York Tribune* de Horace Greeley, um jornal que, como Taylor observou, exercia uma influência fora dos centros metropolitanos americanos apenas superada pela Bíblia. Um público pronto estava assim providenciado para os livros que seguiram. Longe de ser o primeiro a ter vendas de livros a partir de aparições anteriores em periódicos, Taylor, no entanto, foi o primeiro entre os autores americanos nos lucros derivados de tal acerto. Escritores americanos de antes dele haviam escrito sobre jornadas realizadas para fins outros que a escrita.

¹⁴ “...those travelers who are not only among the most intriguing but whose stories are also among those closest to certain forms of the novel – the adventurers and the lovers of travel for the sake of travel. [...] And if they wrote, their accounts were a source of information and pleasure for the sedentary by his fireside or sometimes the magnet that pulled him from his chair and onto ships and highways.”

Era a busca destes fins [...] que fornecia tanto o pulso que batia através de suas narrativas quanto a imaginação que a fundia em experiências regulares. Mas é de Bayard Taylor a distinção de ter sido o primeiro a viajar com o principal motivo de escrever sobre aquela viagem. [...] o sucesso do seu primeiro livro – baseado em relatos de viagem que ele escreveu como um meio de financiar seus dois anos de juventude e auto-educação no exterior – o levou a uma crescente dependência da literatura de viagem como principal fonte de renda. [...] Ele viajava para alimentar a escrita que o alimentava... (ZIFF, 2000, p. 119)¹⁵

Desta nova forma, além do sistema cultural que a moldava e divulgava, havia também para esta obra a consolidação de um mercado leitor nacionalizado, onde o autor se inseria. Em consonância com tais condições históricas, cada vez mais a literatura passou a ser entendida como “cimento” para criar coesão social, substituindo a religião, como demonstra Terry Eagleton em *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, dentre tantos outros pensadores. Nesse processo, tanto a crítica quanto o sistema educacional exerciam, com seus parâmetros e currículos, a sagração de um determinado e presumido alto grau de civilização que algumas metrópoles haviam atingido, manifestado nos gênios de cada país, também nas Artes.

O neo-colonialismo, por sua vez, despertava tanto o interesse dos leitores, quanto dos centros de poder dos Impérios. O interesse de difundir ideologias nacionais para o público doméstico, e ao mesmo tempo exercer propriedade sobre partes do mundo estrangeiro, através do conhecimento científico e cultural, deram proeminência ao gênero. A ligação entre o imperialismo e a consolidação das literaturas nacionais através da literatura de viagem é observada por Mary Louise Pratt, em *Olhos do Império – Relatos de viagem e transculturação*.

Segundo a autora, os livros de viagem europeus sobre outras partes do Mundo “chegaram (e chegam) a criar a “temática doméstica” do euroimperialismo” (PRATT, 1999, 28)¹⁶, inserindo o público leitor das metrópoles no empreendimento colonial distante, como um estímulo à participação e ao suporte a investimentos governamentais e privados cujo

¹⁵ “Compiled from travel letters, almost all written for Horace Greeley's *New York Tribune*, a newspaper that, as Taylor observed, exerted an influence outside of America's metropolitan centers second only to that of the Bible. A ready audience was thus provided for the books that followed. Far from the first to have book sales from previous periodical appearances, Taylor, nevertheless, was foremost among American authors in the profits derived from such an arrangement. Earlier American writers had written about journeys undertaken for ends other than the writing. It was the pursuit of these ends [...] that provided both the pulse that beat through their narratives and the imagination that fused them into regular experiences. But it is Bayard Taylor's distinction to have been the first who traveled for no leading purpose other than to write about that travel. [...] the success of his first book – based on travel reports he wrote as a means of financing his youthful two years of self-education abroad – led him to an increasing dependency on further travel writing as the principal source of his income. [...] He traveled to feed the writing that fed him...”

¹⁶ Termo que Pratt ouviu “pela primeira vez num comentário de Gayatri Spivak”.

retorno na verdade se daria para poucos. Além disso, tais relatos também contribuíram para criar estereótipos e representações do “resto do mundo” para o público europeu; ao mesmo tempo em que ajudou a construir uma auto-imagem das nações e do continente europeu para sua população. Seguindo esse entendimento, Pratt procura em seu livro compreender “como tais práticas de estabelecimento de significado codificam e legitimam as aspirações de expansão econômica do império” (PRATT, 1999, 28).

Por outro lado, entre as novas nações das Américas, na verdade expostas ao domínio imperial apesar da independência política, o processo de construção de identidades nacionais também se deu, e com o mesmo interesse de buscar uma coesão social dentro de Estados ainda envoltos em disputas regionais por emancipação. O papel dos jornais e dos impressos nos países da América do Sul durante o século XIX, no entanto, era muito reduzido se comparado àquele que detinham nas principais metrópoles imperiais. Devido tanto à baixa industrialização dos meios de produção literária, quanto às taxas de analfabetismo mais altas e à incipiente formação de um conjunto de autores e leitores, envolvidos em um sistema de divulgação e consumo cultural ainda precário e voltado para a Europa.

Pratt em seu livro também se ocupa dessa questão, observando como os escritores da América espanhola se utilizaram das imagens construídas nos centros econômicos mundiais sobre seus países para criar “culturas autônomas descolonizadas, ao mesmo tempo em que mantinham valores europeus e a supremacia branca”. Para tanto, a autora usa como ferramenta o termo “transculturização”, cunhado pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz nos anos 1940, para entender:

...como grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos por uma cultura dominante ou metropolitana. Se os povos subjugados não podem controlar facilmente aquilo que emana da cultura dominante, eles efetivamente determinam, em graus variáveis, o que absorvem em sua própria cultura e no que o utilizam.(PRATT, 1999, p. 30-31)

Século XX

No século XX, o panorama relacionado aos dois eixos da literatura de viagem muda consideravelmente, seguindo os rumos tomados desde o século anterior. As grandes editoras se tornam corporações transnacionais, mas menores em relevo dentro da indústria cultural,

quando comparadas aos novos meios como o cinema, a fonografia, o rádio, a televisão e depois a internet. E a viagem se expande e se populariza, através de estradas e aviões, num mundo cartografado e conhecido, sem ilhas perdidas a se descobrir, apesar de mais conflituoso, com a deterioração das condições sociais na maior parte do Planeta, e a violência organizada ou desorganizada gerada pela estrutura econômica mundial em sua periferia.

Como resultado das novas tecnologias, as narrativas de deslocamento são retrabalhadas de diversas maneiras, através de seu aparecimento em outras mídias como o cinema e a televisão; e dentro da literatura, influenciada por tais novos meios, com alterações de estilos que aproximaram os livros da linguagem cotidiana, por um lado, e mudaram sua “função” e sua leitura dentro da sociedade, por outro. Além da consolidação dos sistemas literários em países além da Europa e dos Estados Unidos, e da própria evolução do gênero dentro de seu campo. Assim gerando novos recursos e modelos de composição, através do diálogo incessante de contextos, formas e conteúdos entre gerações de autores – e deles com as novas teorias científicas e culturais propostas desde a consolidação dos estudos literários e artísticos.

Além das condições estruturais do mercado editorial acima mencionadas, também determinaram o desenvolvimento da escrita o surgimento de meios de transporte como os automóveis e aviões. Os carros, atrelados a uma rede rodoviária e de abastecimento cada vez mais desenvolvida e mais espalhada pelo Planeta; os aviões, aos inúmeros aeroportos que servem de base às linhas aéreas nacionais e internacionais. Como resultado da popularização do uso destes meios, as pessoas passam a circular muito mais, e conseqüentemente o interesse dos leitores pela informação contida nesses relatos passa a ser menos relevante que o prazer estético que lhe possam proporcionar. Aliados às várias formas de turismo e migração, a fotografia e o vídeo se tornam instrumentos suficientes para transmitir informações sobre os lugares, de maneira mais “precisa”, acessível e imediata que a escrita.

Nesse contexto, a literatura de viagem se adapta ao mundo baseado nas novas tecnologias audiovisuais e de movimento pelo espaço. A atenção dos leitores se transfere do foco “objetivo”, vontade de conhecimento do mundo ao redor, tão bem captado tanto pela própria experiência pessoal de viagem e turismo, cada vez mais acessível, quanto pela fotografia e pelo cinema e TV; para o polo “subjetivo” – as informações sentimentais, emocionais e os recursos de estilo do autor, e a originalidade relativa e capacidade de surpresa de suas aventuras.

Casey Blanton, enxergando a própria motivação por trás da literatura de viagem através dessa alternância de polos, em seu livro *Travel Writing – The Self and The World*, afirma que os “livros de viagem são veículos cujo principal propósito é nos introduzir ao outro” (BLANTON, 2002, p. xi). A partir desta perspectiva, traça em sua obra autores e estilos ao longo do tempo, refletindo sobre suas alterações em acordo com a compreensão dessa dinâmica:

...enquanto o livro de viagem moderno pode e realmente se apoiar em incontáveis modelos do passado, parecendo nunca ter evoluído, em significativas maneiras pode haver uma reivindicação de evolução dentro do gênero. A mudança acontece, é meu argumento, no nexo que o autor faz de si como criador de um texto, e no envolvimento com o outro (pessoas, lugares, e universos estético e moral) sobre o qual o texto é escrito. [...] minha proposta permaneceu definir o gênero de literatura de viagem através do esboço de sua longa e complexa história, considerada amplamente como uma função de mudanças na natureza do lugar do narrador na narrativa. Este primeiro plano do narrador é central para uma compreensão do livro de viagem, especialmente quando alguém quer dar conta das diferenças entre modelos mais antigos ou mais recentes. (BLANTON, 2002, p. xi-xii)¹⁷

Para Blanton, em um dos extremos do espectro se localizam “os relatos de jornadas, focados no objeto, de navegadores, peregrinos, e mercadores cujas viagens foram inspiradas por necessidade ou por um propósito bem definido: exploração, devoção ou economia” (BLANTON, 2002, p. 3)¹⁸; e no outro, os livros de viagem autobiográficos que consideramos mais como literatura hoje em dia. Desta forma, em autores do século XX tais como Graham Greene, V. S. Naipaul e Bruce Chatwin “questões sociais e psicológicas são mais importante que fatos sobre lugares e eventos. Vistas e panoramas podem não ser tão centrais para a narrativa quanto questões de religião, política, e comportamento social.”¹⁹ (BLANTON, 2002, p. 4). A figura do narrador que comenta e reflete sobre as situações em que se envolve, e até mesmo se desenvolve e cresce com elas, passa a ser o centro dos livros de viagem. Um

¹⁷ “...while the modern travel book can and does avail itself of countless past models, seeming never to have evolved at all, in significant ways there can be a claim for evolution and change within that genre. The change comes, I argue, at the nexus of the narrator's sense of him or herself as creator of a text and of the involvement with the other (as persons, places, and moral and aesthetic universes) about whom the text is written. [...] my purpose remained to define the genre of travel writing by means of sketching its long and complex history considered largely as a function of changes in the nature of the narrator's place in the narrative. This foregrounding of the narrator is central to an understanding of the travel book, especially when one wants to account for differences between older and more recent models.”

¹⁸ “the object-bound journey accounts of sailors, pilgrims, and merchants whose trips were inspired by necessity or well-defined purpose: exploration, devotion, or economics”

¹⁹ “social and psychological issues are more important than facts about places and events. Sights and vistas may not be as central to the narrative as issues of religion, politics, and social behavior.”

ingrediente de certa forma novo nesse tipo de narrativa, mas uma mudança considerável no gênero, já que esses dois polos de consciência mediadora se utilizam de estratégias diferentes para contar suas aventuras, apesar de se mesclarem com frequência.

Como resultado dessa “emancipação” do autor, diferentes motivações se tornaram mais visíveis dentro das obras do gênero. Ao invés de viajar por motivos outros que a literatura e escrever seus relatos, como acontecia no passado; cada vez mais passaram a se perceber razões dentro do diálogo cultural e político para se produzir narrativas de deslocamento. Diversos escritores se utilizaram do gênero ao longo da História para expressar suas opiniões sobre as sociedades, desde Morus, como vimos; até Flora Tristan, com o feminismo que emana de seu *Peregrinações de uma pária*, relato de sua viagem ao Peru, no século XIX. Daí que no século XX, com as condições materiais para publicação e movimento incrementadas, e a consolidação dos sistemas literários nacionais, diversos escritores utilizaram a literatura de viagem para colocar sua voz dentro do debate político, cultural e estético local. A viagem sendo um momento de encontro para a crítica de modelos sociais existentes e a proposição de novos parâmetros para a civilização – e também um motivo para a criação de novos padrões e estilos literários, culturais e existenciais.

A literatura de viagem no século XX está profundamente ligada a tais processos. Uma obra a corroborar essa afirmação é *Radicals on the Road*, de Bernard Schweizer, sobre a produção do gênero na Inglaterra nos anos 1930. Segundo Schweizer, os escritores viajantes dessa época adicionaram suas próprias marcas à importância política histórica dos livros de viagem. Para ele, autores como George Orwell, Evelyn Waugh, Graham Greene e Rebecca West foram pioneiros em uma nova tradição que empregava tal tipo de literatura autoconscientemente como plataforma para externar ideias políticas radicais, fossem elas de esquerda, direita ou feministas. Embora, como nota muito bem Schweizer, as viagens que todos os autores citados realizaram para escrever seus livros só foram possíveis por causa das vantagens que a estrutura colonial lhes proporcionou.

No Brasil, os diversos livros de viagem já produzidos sobre Cuba são um bom exemplo desse fenômeno, desde *A Revolução dos Jovens Iluminados*, de Fernando Sabino em 1960; passando por *A Ilha*, de Fernando de Moraes, em 1976; e *Cuba de Fidel: Viagem à Ilha Proibida*, de Ignácio de Loyola Brandão, em 1978; até *Viagem ao Crepúsculo*, de Samarone Lima, em 2009. São exemplos ainda, dentre outros, *Viagem*, o livro de Graciliano Ramos postumamente lançado em 1954, que também se encaixa nesse perfil, comentando sua visita

de 52 à Tchecoslováquia e União Soviética, e louvando os avanços do comunismo nesses países; e *Aventura e Rotina*, de Gilberto Freyre, em 1953, onde busca provar a existência de um caráter português internacional presumidamente presente em todas as colônias lusas africanas e em terras brasileiras.

Assim, através de um engajamento em certas visões políticas, ou da posição também política de crer na condição “apolítica” de seus trabalhos, o gênero se manteve capaz de oferecer respostas às novas demandas de um público leitor bastante modificado, desde o século anterior, em sua consciência histórica e suas condições materiais. Complementarmente, a literatura de viagem também se perpetuou neste século através da participação em questões estéticas, culturais e existenciais. Questionamentos não apenas próprios da literatura, em seu diálogo com outras obras dentro e fora do gênero; mas também nascidos da referência a obras de outros meios culturais, como o cinema e a televisão.

On the Road é uma dessas obras, com sua proposição de outra maneira de se fazer e viver a literatura e a arte. Kerouac conseguiu, junto com os escritores da geração Beat e de outros movimentos desde então, reposicionar questões essenciais para a Arte de seu tempo, tornando a literatura mais próxima e indissociável da vida, fomentando através dela novas maneiras de se entender a própria existência.

“Renascimento” da Literatura de Viagem

Tantas vezes dada como extinta e sempre renascendo das cinzas, a literatura de viagem ressurgiu no último século, especialmente no pós-Guerra. Mais ultimamente, o incremento dos estudos sobre o gênero acompanhou a popularização de obras como *In Patagonia*, de Bruce Chatwin; *Blue Highways*, de William Least Heat-Moon; *Volkswagen Blues*, de Jacques Poulin; a própria tradução brasileira de *On the Road*, *Pé na Estrada*; até *Diários de Motocicleta*, de Che Guevara. Esta última já um exemplo interessantíssimo da ligação com o cinema, onde os filmes de viagem também se tornaram praticamente um gênero dentro do meio, com clássicos de *Easy Rider* a *Central do Brasil*, além inumeráveis casos de releituras de livros de viagem, como *A Grande Arte* e *Medo e Delírio em Las Vegas*.

Na tentativa de compreender a popularização que tanto a literatura de viagem quanto seus estudos experimentaram nas últimas décadas, Allison Russell, em *Crossing Boundaries – Post Modern Travel Literature*, acredita que o aumento do interesse é sinal da busca de

compreensão, por parte do público e dos escritores, dos cada vez mais imprecisos limites do mundo fragmentado e volátil de nossos dias:

...parece mais provável que o renascimento da literatura de viagem indique o desejo dos leitores por uma escrita que seja capaz de responder à maneira dramática e complexa com que o mundo mudou nas últimas décadas. A literatura de viagem oferece uma reflexão de tais mudanças, mas, mais importante, ela capta nossas perspectivas cambiantes de fronteiras, limites, e outros conceitos espaciais. (RUSSELL, 2000, p. 2)²⁰

Russell acredita que tal processo está, por sua vez, profundamente ligado a uma nova maneira de se pensar o próprio pensar, “uma alteração nos princípios do mapear”, citando Clifford Geertz. E que as metáforas espaciais dominantes nas teorias contemporâneas refletem uma conscientização das fronteiras como construtos sociais e culturais.

Entre as mudanças “dramáticas e complexas” por que o Mundo passou nas últimas décadas, encontramos o considerável incremento no intercâmbio de pessoas e informações além das fronteiras nacionais e dentro delas. Com a expansão da indústria cultural transnacional a partir dos anos 60 até o desenvolvimento da internet – além da mobilidade aérea e terrestre reforçada pela indústria do turismo e das migrações – os fluxos culturais globais atingiram um padrão nunca antes visto na História.

Como resultado, houve um aumento no ritmo e na abrangência com que os produtos culturais ultrapassam suas fronteiras políticas. Com frequência maior e crescente, vários livros de viagem passaram a ser traduzidos e comentados por leitores de fora da nação onde foram originalmente publicados. Assim se inserindo em diferentes tradições e sistemas literários de outras comunidades hermenêuticas nacionais. Como reflexo, ao se referir a outros países e culturas, acabaram também acrescentando elementos em discursos de outras nações cujo panorama tinha servido de base para os relatos. Como aconteceu com Bruce Chatwin, no livro citado, e Paul Theroux, em *Old Patagonian Express*, em relação à Patagônia, para citar apenas os mais recentes dentre tantos autores de língua inglesa que se aventuraram até o “fim do mundo”. É notável a influência que tais relatos estrangeiros exerceram no interesse e nas obras que os próprios argentinos escreveram sobre a região, como é o caso de *Final de Novela en Patagonia*, de Mempo Giardinelli.

²⁰ “...it seems more likely that the revival of travel literature indicates readers' desire for writing that is responsive to the dramatic and complex ways in which the world has changed in the past few decades. Travel literature offers a reflection of such changes, but, more important, it captures our changing perspectives of borders, boundaries, and other spatial concepts.”

A temática doméstica ainda é a força motriz, mas cada vez mais não se pode falar apenas para dentro, quando se escreve sobre a casa dos outros ou mesmo sobre a nossa. A velocidade da comunicação entre os países hoje faz com que os livros também estejam disponíveis para aqueles que foram visitados. Assim, o impacto de certas obras acaba sendo especialmente mais potente para atravessar estas fronteiras, e complicá-las. E nas traduções que tomam para outras línguas, a literatura de viagem acaba refletindo a refração que sofre ao ser vertida, reconstruída em parte e com vistas ao lugar que vai ocupar nos debates políticos, culturais e existenciais do país em que se insere. Ajustando interesses locais e globais ao contexto de sua versão, se tornando uma “nova obra” na língua de destino – uma vez que as traduções também estão vinculadas a sistemas literários e culturais, como veremos a seguir.

Traduzindo culturas

Desde a Antiguidade, a tradução de textos e a viagem têm suas histórias inseparavelmente intrincadas. Muitos dos autores dos relatos clássicos serviram de ponte entre culturas, difundindo conhecimento de vários tipos. E por outro lado, os relatos de viagem (e outros tantos textos) também percorreram trajetos, pelas cidades onde foram reinventados em outras línguas. Ganhando vida estrangeira e muitas vezes ampliando o conhecimento de outras culturas, a ponto de se tornarem “íntimos clássicos” entre os forasteiros.

Como demonstrou Paul Zumthor, em *A letra e a voz*, até a Idade Média e mesmo depois dela, vários textos e temas da canção de gesta foram “traficados” entre os idiomas europeus, através da recordação oral e do auxílio dos manuscritos. Com a invenção e difusão da imprensa, como vemos através da leitura de Elizabeth Eisenstein, em *Revolução da Cultura Impressa*, traduções tanto de obras antigas, quanto de livros das explorações ultramarinas do Novo Mundo ganharam espaço e nicho. Como exemplos, *Il Milione*, de Marco Polo, relatado no final do século XII, teve suas traduções para o resto da Europa quase duzentos anos depois, tendo sido feita a primeira em língua portuguesa em 1502; enquanto *Mundus Novus* de Américo Vespúcio, por sua vez, publicado um ano depois da tradução portuguesa de Marco Polo, foi traduzido rápida e clandestinamente para vários idiomas europeus ainda na primeira década do século XVI. As histórias das traduções das duas obras mencionadas refletem bem a ruptura que a imprensa significou para a prática tradutiva de textos, e o incremento no nomadismo dos livros através das fronteiras culturais.

O mesmo que afirmamos sobre a literatura de viagem, também vale para a consolidação da divulgação de traduções. O impulso maior de produção e popularização se deu depois da imprensa, como vimos no parágrafo anterior. Mas também podemos considerar que o campo como o conhecemos hoje se consolidou ao longo do Século XIX, com a constituição das casas editoras, e a reflexão sistemática acadêmica sobre as práticas e teorias relacionadas ao ato de traduzir. E a reboque do incremento dos mercados editoriais nacionais, ao longo do Século XX, as publicações de obras traduzidas se multiplicaram ainda mais, a partir dos Estados Unidos e da Europa.

Melhor exemplo desse novo momento de divulgação internacional de autores, são os diversos prêmios literários que surgiram no último século, entre eles o Nobel, o mais conhecido. Mas também o Camões, o Cervantes, e os mais de trezentos prêmios que são concedidos todos os anos em língua inglesa, ajudam a institucionalizar o desejo por novidades do público leitor em nível mundial. Criando a demanda suficiente para fazer rodar traduções em larga escala.

Também a vida da obra, além dos centros de estudos e dos prêmios, se tornou um dos motores do interesse internacional. Mais uma vez citando *On the Road*, o sucesso, mas também a polêmica e o contexto sócio-cultural da Geração Beat foram elementos que o fizeram ter traduções para todos os principais idiomas europeus menos de cinco anos depois de publicado. Nesse ponto, o fluxo de informações entre os países, através da indústria cultural e dos meios de comunicação, influencia também o ritmo e o formato das publicações de obras traduzidas, aumentando a intensificação começada com Gutemberg. Além de fazer ainda mais explícita a importância do entendimento da cultura e do contexto de origem, para construção de pontes sobre fronteiras, por onde o nomadismo transnacional de obras literárias se mova, enquanto se transforma.

Mikhail Bakhtin, em seu artigo “Os Estudos Literários Hoje”, produzido como resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*, e incluído no livro *Estética da Criação Verbal*, afirma a necessidade dos estudos literários estabelecerem um vínculo com a história da cultura, uma vez que a literatura “é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (BAKHTIN, 2006, p. 360).

Tal lembrete é fundamental para se compreender os estudos de tradução literária. Pois quando cruzamos os “mesmos” textos em diferentes línguas, e principalmente quando tais

textos são mergulhos de indivíduos de uma determinada cultura dentro de outra cultura, é impossível não perceber a refração que diversos elementos do livro original sofrem para atravessarem as fronteiras. E a passagem acaba revelando muito sobre a própria cultura que o recebe. Impingindo um olhar distanciado sobre si mesma, como é o caso principalmente de narrativas de viagem, mais ainda quando se deram no mesmo solo ou em contexto da língua-alvo da tradução. Muito se aprende e se amplia nesse contato, tão fundamental para a própria autocompreensão de cada comunidade, como afirma Bakhtin:

No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela em plenitude e profundidade (mas não em toda plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de outra cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades de sentido. Sem levantar nossas questões não podemos compreender nada do outro de modo criativo (é claro, desde que se trate de questões sérias, autênticas). Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2006, p. 365-366)

Tal processo de diálogo entre culturas, segundo Roman Jakobson em sua descrição dos diferentes tipos de tradução, pode acontecer não só entre as línguas (interlinguística), mas também dentro do próprio idioma (intralinguística), e ainda entre diferentes meios (intersemiótica). Assim, estão presentes no processo interlinguístico elementos internos de cada comunidade, intralinguísticos – os vários sotaques, as variações lexicais, os diferentes padrões de classe e origem no uso da linguagem de cada idioma. Ao transpor tais limites dos dois lados, cada tradutor, a partir de seu repertório, opera estratégias de aproximação entre as pontas, visitando na verdade diversas “culturas” no percurso.

O próprio gesto de traduzir é, assim, uma viagem de ida e volta, incessante, onde o retorno, quando eficiente, altera e perturba a(s) cultura(s) para onde a obra foi reinventada. E além da metáfora, o deslocamento físico está na raiz da prática. É requisitado dos bons tradutores que tenham vivido no país do qual pretendem verter obras. Mas não só, exige-se deles que também sejam sensíveis às nuances da própria cultura, para viajar no próprio idioma e entre as línguas sem se perder na tradução.

Dessa forma, na recriação das obras em outros contextos, o tradutor lida com identidades, e estas, vale lembrar, são múltiplas para cada leitor específico, e nunca monolíticas. Para melhor afinar essa capacidade, o transcriador precisa deslocar-se entre os territórios, já que, como afirma Michael Cronin, em *Across the Lines*, “a experiência fractal da viagem é uma de elevada sensibilidade à poli-identidade e às infinitas discriminações da própria língua” (CRONIN, 2000, p. 18)²¹ – em um processo que se retroalimenta através do movimento, e da observação das identidades percorridas. Assim, para Cronin:

No processo de tradução, o tradutor se engaja em uma forma de transcendência dual. Por um lado, há a jornada até a língua-fonte. Por outro, há o retorno à língua-alvo. Na primeira instância, há a descoberta de outro mundo, outra maneira de dizer e ver as coisas, e na segunda, há o conhecimento da distância, de haver considerado [...] nossa língua desde um retiro. Tradutores têm sido celebrados com justiça através dos séculos por suas jornadas até outras culturas e pela maneira com que têm ampliado os horizontes da sua própria cultura. Inversamente, os tradutores também tem sido ignorados, menosprezados e vistos com profunda suspeita. A suspeita deriva menos da jornada ao exterior do que daquela de retorno. (CRONIN, 2000, p. 64-65)²²

Esse retorno “suspeitado” do tradutor à sua cultura, cristalizado na transcrição de obras estrangeiras, cumpre funções diversas na sua comunidade de origem. As suspeitas que se levantam, o mais das vezes, fazem parte do jogo político-cultural de sua sociedade. É lugar comum afirmar que traduções são e não são a obra inicial, que são textos onde o original está ao mesmo tempo presente e ausente. Em termos de sistemas literários, quando são lançadas em outros contextos geográficos e históricos, as transcrições cumprem papéis no diálogo cultural que são específicos da comunidade de recepção.

Entre as línguas e as culturas também existem relações de poder. Um bom exemplo disso é o estudo de Gustavo Sorá, explicando a a relação entre Brasil e Argentina através das

²¹ “the fractal experience of travel is a heightened sensitivity to polyidentity and to the infinite discriminations of language itself”.

²² “In the process of translation, the translator engages in a form of dual transcendence. On the one hand, there is the journey out into the source language. On the other, there is the return to the target language. In the first instance, there is the discovery of another world, another way of saying and viewing things, and in the second, there is the knowledge of distance, of having considered [...] our language from a remove. Translators have been justly celebrated over the centuries for the journeyings to other cultures and the manner in which they have broadened the horizons of their own. Conversely, translators have also been ignored, disregarded and viewed with deep suspicion. The suspicion stems less from the outward than the return journey.”

traduções mútuas de obras literárias. Em *Traducir el Brasil*, ele demonstra como tais publicações tiveram ciclos ligados a interesses nacionais argentinos, principalmente o de ser o principal tradutor brasileiro para América e Mundo Hispânico. Enquanto que no lado do Brasil, por seu isolamento em relação a Portugal e ausência de vizinhos lusoparlantes, não teria como haver este interesse, reciprocamente falando. O que havia eram editoras de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro disputando este posto dentro do país – aliadas a iniciativas governamentais de aproximação, também com interesses políticos. É de se notar que para ambos os países sul-americanos, no período estudado no livro, o interesse primordial era publicar em Paris, para o francês, preocupação estatal de reconhecimento cultural internacional. Interesse que se alinha às diferentes relações econômicas através das línguas, fazendo perceber, através dessas escolhas, a estrutura geopolítica internacional.

Luta política mundial que se revela dentro da cultura nacional. Gerando inserções de autores e obras em acordo com o interesse e a leitura da época. Tanto trazendo instrumentos para emancipação, quanto agindo “involuntariamente” através dos best-sellers “menos comprometidos”, políticos por negação. Obras transnacionais levando conceitos além de suas fronteiras iniciais, mas sendo aplicadas por interesses de dentro da nação onde são inseridas. A literatura Beat e suas traduções no Brasil são um exemplo claro desse processo, inclusive. Publicadas durante a Abertura, serviram de crítica política contra o regime militar que se encerrava, como também se incluem no momento de consolidação da indústria cultural no país. E tais opções são visíveis dentro de *Pé na Estrada*, a tradução brasileira de *On the Road*, como veremos mais adiante, depois de compreender o contexto de origem norte-americano, e da obra de Jack Kerouac, nos dois capítulos seguintes.

Capítulo 2 – Rotas e narrativas de viagem norte-americanas

Antes das Grandes Navegações, diversos povos habitavam a América do Norte, cada um com suas histórias e mitos – apesar de nenhum deles, nessa época, ter a escrita para registrar seus relatos ancestrais, assim utilizando as dinâmicas da oralidade para preservar suas tradições. Para grande parte destes povos, o nomadismo era algo natural às suas culturas. Algo intimamente ligado às suas próprias origens, as grandes migrações através do estreito de Bering. Muitos dos contos folclóricos que foram preservados até hoje, dessas civilizações, tratam de jornadas míticas. Eram “literatura” apenas no sentido de serem composições de expressão verbal²³.

Por isso, quando pensamos em literatura de viagem no continente, ainda costuma-se começar a partir do período de domínio europeu, apesar de já haverem narrativas de deslocamento entre os povos originários. A colonização européia do território onde hoje se encontram os Estados Unidos da América só começou efetivamente quase um século depois da colonização ibérica mais ao sul do Hemisfério. Entre o séculos XVII e XVIII, diversas metrópoles fundaram e mantiveram colônias dentro dos presentes limites do país: os espanhóis primeiro, na Flórida, Novo México e Alta Califórnia; os franceses na região dos grandes lagos e desde o norte da bacia do Mississippi-Missouri até sua foz, com a colônia da Luisiana; os holandeses no vale do Rio Hudson e adjacências, onde estabeleceram a colônia da Nova Holanda, cuja capital, Nova Amsterdam, viria se chamar Nova York depois da conquista inglesa; os suecos no vale do Rio Delaware, com a efêmera Nova Suécia; e os ingleses, com os assentamentos nas atuais *Commonwealths* de Virginia e Massachusetts, que dariam origem às treze colônias.

²³ Os mitos ameríndios foram publicados apenas a partir do século XIX, mas principalmente em relatos etnográficos ou compilados por “eurodescendentes”. A partir dos anos 50 cresce o interesse e o volume de estudos e ficcionalizações, como, por exemplo, *Bury My Heart at Wounded Knee*, de Dee Brown (1970). A partir da virada dos anos 80, tais tradições ganham força com a publicação de obras e consequente análise acadêmica de uma literatura nativa-americana.

Cada um desses empreendimentos teve razões e formas de ocupação diferentes. Com motivos variando desde o interesse mercantil por riquezas locais, militar para o controle de rotas e territórios, embora apenas o inglês teve também a preocupação em dar vazão e destino ao crescimento demográfico na metrópole. Assim, muito da literatura de viagem inicial que se criou sobre tal território seguiu esses motivos e audiências, e surgiu nos diversos idiomas europeus que o habitaram no período. Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, foi o pioneiro espanhol a escrever sobre o território; Jacques Cartier e Samuel de Champlain foram os primeiros exemplos entre os franceses; e o explorador Adriaen Block, entre os holandeses, foi o que fez o relato inicial da costa dos atuais estados de Nova Jersey, Nova York, Connecticut, Rhode Island e Massachusetts.

Muitos ingleses escreveram sobre o território, entre eles o Capitão John Smith, um dos colonizadores de Jamestown, primeiro assentamento inglês mais perene²⁴ na América do Norte, na atual costa da Virgínia. O explorador britânico escreveu tanto sobre a ocupação inicial no sul do que viriam a ser as Treze Colônias, em seu *A True Relation of Virginia* (1608); quanto sobre o norte desse território, em *A Description of New England* (1616).

Segundo Philip Gould, até o século XVIII a literatura de viagem na América Britânica não chegava a ser um gênero literário identificável. Ao invés disso, “os discursos de viagem permearam toda sorte de gêneros e escritos incluindo uma ampla ordem de públicos e intenções” (GOULD, 2009, p. 13)²⁵. Embora alguns destes trabalhos já se assemelhassem às narrativas modernas do gênero, a maioria deles tomou forma com outros interesses:

A literatura de viagem [...] às vezes envolvia mapear a América para leitores transatlânticos interessados em assentar a fronteira [...]. Ou, de outra forma, envolveu a viagem religiosa itinerante através de paisagens simultaneamente espirituais e reais. A literatura de viagem colonial americana assim tomou forma no contexto de outros gêneros como a literatura sobre a natureza, a sobre o assentamento da fronteira americana, a autobiografia espiritual, e a história militar. [...] estes relatos de lugares americanos eram frequentemente

²⁴ Houve antes uma tentativa em Ranouke, atual Carolina do Norte, em 1586 e 87, financiada por Sir Walter Raleigh, ele também escritor de relatos de viagem. Mas a agora conhecida como Lost Colony não venceu, após três anos sem contato, quando os ingleses retornaram já não havia mais colonizadores no lugar. Jamestown, fundada em 1607 foi a primeira a vingar, treze anos antes de Plymouth, no atual Massachusetts. Embora apenas Plymouth tenha estado sempre habitada, já que por alguns anos no final do século XVIII, a cidade de Jamestown ficou abandonada, para ser reocupada a partir do seu bicentenário de fundação.

²⁵ “the discourses of travel permeated all sorts of genres and writings that included a wide array of audiences and intentions”.

escritos e publicados para leitores metropolitanos com particular (ou potencial) interesse na América do Norte. (GOULD, 2009, p. 13)²⁶

Ainda um conjunto de obras cujo centro publicador e leitor situava-se na Europa, a literatura dessa época servia como guia e propaganda da ocupação física e cultural do continente. Dentre os relatos do período colonial, um dos mais interessantes é sem dúvida o de William Penn. Fundador da Colônia da Pensilvânia, território que lhe foi concedido pelo rei Jaime II para ocupação, escreveu *Some Account of the Province of Pennsylvania in America*, em 1681. Seu livro encaixa-se no tipo de literatura promocional descrita acima, tentativa de vender sua colônia para migrantes e capitalistas, o que se reflete na própria obra, baseada mais em seus ideais do que em realidades históricas. Conforme assevera Wayne Franklin, ao comentar esse período: “a variedade mais simples e prazerosa do livro de viagem sobre o Novo Mundo é menos narrativa do que declaratória, menos preocupada com detalhes de uma jornada realmente percorrida do que com fazer um desenho geral da América como um cenário potenciais jornadas” (GOULD, 2009, p. 13)²⁷.

Com a expansão da população pelas colônias, entre a mescla de gêneros relacionados a literatura de viagem nesse período, alguns passaram a gravitar ao redor de uma audiência mais doméstica. A leitura (e posterior publicação) de diários de viagens é um dos casos. Fortalecida pela popularidade de tal tradição na metrópole, tida como a verdadeira formação de um nobre até a consolidação das universidades nos séculos seguintes, e sem dúvida também pelo hábito protestante de se manter um registro das condições espirituais, o gênero gerou obras como o *Journal*, de Sarah Kemble Knight (1704)²⁸, relatos de sua viagem de Boston a Nova York; e *Itinerarium*, de Dr. Alexander Hamilton²⁹, médico escocês que emigrou para Maryland em 1739, e viajou de Annapolis, onde morava, até York, no atual Maine, norte da Nova Inglaterra.

²⁶ “Travel writing [...] sometimes involved mapping America for transatlantic readers interested in settling the frontier [...]. Or, alternatively, it involved the religious itinerant traveling simultaneously across spiritual and actual landscapes. Colonial American travel writing thus took shape in the context of other genres like nature writing, promotional writing about settling the American frontier, spiritual autobiography, and military history. [...] these accounts of American places often were written and published for metropolitan readers with particular (or potential) interests in North America.”

²⁷ “the simplest and most delightful variety of the New World travel book is less narrative than declaratory, less concerned with the details of an actual endured journey than with general design of America as a scene for potential ones”.

²⁸ Diário que a autora compartilhou em manuscrito (e provavelmente também o lendo) em Boston. Foi publicado em livro apenas em 1825.

²⁹ Diário que circulou em audiências e através de manuscrito.

Eventos históricos de relevo também passaram a ser registrados e mesmo satirizados. Os dois casos podem ser encontrados nas obras de William Byrd II³⁰. Já nascido na América, assim como Knight, o autor conta e comenta o trabalho de definição da fronteira entre Virgínia e Carolina do Norte, em duas versões: a primeira, satírica, *Secret History of the Dividing Line*, e a segunda, retrabalhada para cair bem entre as autoridades políticas e científicas britânicas, *The History of the Dividing Line*, nos anos 1730.

As guerras entre Inglaterra e França forneceram um dos principais contextos da literatura de viagem anglo-americana entre 1750 e 1760. George Washington, que viria a se tornar o líder da guerra da independência e primeiro presidente do país, publicou o diário de sua missão de anunciar o ultimato ao comandante francês no Vale do Rio Ohio, exigindo rendição. A obra foi publicada em 1754, com o título *The Journal of Major George Washington*. A vitória britânica contra os franceses, consolidada em 1763, propiciou o incremento na publicação de relatos de viagens sobre os novos territórios, tanto pelo interesse da audiência sobre a nova fronteira, quanto pela avanço das publicações dentro das colônias.

Acompanhando a luta pelo domínio militar da porção leste do território, através das guerras contra a Holanda (que, por sua vez, havia conquistado a Nova Suécia), a França e a Espanha, a literatura de viagem colonial americana do período buscava descrever e comprovar/justificar a posse dos territórios pelos ingleses, indo além de compilar conhecimento sobre as novas terras, seus habitantes e fatos históricos mais relevantes. Como na descrição de William W. Stowe, desde o início do contato, alguns euro-americanos usaram a exploração, a viagem e a representação da paisagem para buscarem uma definição de si mesmos e de seu papel na ocupação do “novo” espaço:

Perceber, definir e descrever uma paisagem é uma maneira de alguém se colocar no mundo, por reivindicar uma determinada posição de sujeito, ou ao explorar um sentido mais profundo de si mesmo. Alguns viajantes pintam a cena que passa como uma maneira de dominar o mundo ao seu redor (STOWE, 2009, p. 27)³¹

Um país erguido e inventado a partir do movimento e do impresso

³⁰ Autor de diários que circularam como manuscrito e foram publicados em livro apenas no século XIX.

³¹ “Perceiving, defining, and describing a landscape is a way of placing oneself in the world by claiming a particular subject position or exploring a more intimate sense of selfhood. Some travelers pictorialize the passing scene as a way of dominating the world around them.”

A História norte-americana é intimamente ligada ao movimento desde seus primórdios. Entre seus mitos fundadores, estão as próprias viagens transoceânicas dos primeiros anos de conquista e colonização, como a jornada dos *Pilgrims* no navio *Mayflower*, que marcou o primeiro assentamento na atual Nova Inglaterra, em Plymouth, em 1620; e, anos antes, as aventuras do Capitão John Smith na atual Virginia. Também estão entre tais mitos as expedições pelo território em direção ao oeste, ultrapassando a cordilheira dos Apalaches, durante o século XVIII, enfrentando franceses e povos originários, catalogando flora e fauna, ocupando a paisagem, e depois descrevendo hábitos e costumes. Com a vitória da Revolução Americana e a consolidação da independência, o movimento de exploração e conquista em direção ao Oeste viria a se tornar o motor da formação do país. A literatura, como reflexo e refração de tais fluxos, bebeu neles e os retroalimentou, tendo assim uma ligação umbilical com o movimento, como afirma Janis P. Stout:

Desde seus primórdios, a tradição literária americana tem sido caracterizada, a um grau peculiar e extraordinário, por narrativas e imagens de jornadas. Essa tem sido uma literatura de movimento, de impulso, seus grandes ícones sendo a trilha através da floresta e a super-rodovia. (STOUT, 1983, p.3)³²

Foi através de tais jornadas que a literatura foi domando o território selvagem para dentro da cultura anglo-americana, cumprindo um papel na construção das representações da própria “Americanidade”, busca de identidade nacional sobre paisagens, hábitos culturais e ideais de diferentes colônias, autônomas e distantes.

A ligação da literatura com as viagens é tão entranhada na cultura nacional, que os próprios direitos autorais no país surgiram após uma consulta do explorador John Ledyard à Assembléia do Estado de Connecticut. Ledyard, embora americano, após sua ida para a Inglaterra em 1774, foi preso e coagido a entrar para o exército britânico, e nessa condição teve a chance de participar da terceira viagem do Capitão Cook ao Pacífico, durante a Guerra de Independência Americana. No retorno conseguiu desertar, e uma vez em terra, solicitou a concessão de direitos de exploração financeira do diário de bordo que manteve durante a expedição. Aprovada no mesmo mês em que foi peticionada, janeiro de 1783, o ato deu a Ledyard e a todos os futuros autores o privilégio de exclusividade na impressão e venda de

³² “From its beginnings, the American literary tradition has been characterized to a remarkable and peculiar degree, by narratives and images of journeys. It has been a literature of movement, of motion, its great icons the track through the forest and the superhighway.”.

seus trabalhos por catorze anos, renovados por mais catorze. Tal medida se tornou modelo para a criação de leis semelhantes em outros estados e também para a Lei Federal de Direito Autoral de 1790. O livro de Ledyard, *A Journal of Captain Cook's Last Voyage to the Pacific Ocean and in Quest of a North-West Passage*, foi publicado em duas partes, em junho e julho de 1783, por Nathaniel Patten, impressor e comerciante de livros da cidade de Hartford, capital de Connecticut. Em setembro do mesmo, em Paris, foi assinado o Tratado com a Inglaterra pondo fim oficialmente à Guerra de Independência.

Do caso acima exposto, podem-se tirar outros elementos fundamentais para a construção da literatura e cultura americana: a imprensa e a liberdade de imprensa. Tal tipo de petição não seria possível se já não houvesse nos Estados Unidos, ainda em luta emancipatória, um sistema inicial de edição de livros e periódicos, aliado a uma tradição de respeito ao direito de expressão. Assim, tanto para se insurgir contra o domínio britânico, e vencê-lo; quanto para criar e manter a coesão do novo Estado, a difusão da imprensa, nesses moldes, foi fundamental.

Já no final do período colonial havia casas impressoras de livros locais, embora muitas das obras vendidas nas livrarias ainda viessem da Inglaterra, servindo a um mercado ainda incipiente, e composto pelos mais abastados. Livros em geral eram um produto caro, mas já havia uma produção impressa mais barata, e acessível, com tiragens maiores, como afirmam Elizabeth Reilly e David Hall:

Embora mais pessoas pudessem ler, aqueles que sustentavam as livrarias eram principalmente pessoas ricas, pois livros básicos permaneciam muito caros para pessoas de situação social mediana ou baixa poderem comprá-los. A grande exceção a essa regra eram as impressões baratas – almanaques, baladas populares, contos, saltérios, cartilhas de instrução e de ortografia, sermões e panfletos relacionados a eventos sensacionais – que, como compras incidentais, estavam disponíveis para muitas pessoas e que os comerciantes de livros lançavam em edições (ou totais dos números de edições) que às vezes chegavam às dezenas de milhares. (REILLY, 2000, p. 387)³³

³³ “Although more persons were able to read, those who patronized booksellers were mainly persons of wealth, for substantial books remained too expensive for people of middling and lower social status to buy. The great exception to this rule was the cheap print – almanacs, broadside ballads, chapbooks, psalters, primers, spellers, unbound sermons, and pamphlets dealing with sensational events – that, as incidental purchases, many persons could afford and that the book trade issued in edition sizes (or totals of number of editions) which sometimes mounted into the tens of thousands.”

James Rivington, filho de uma famosa família de livreiros londrinos, havia sido o primeiro comerciante a integrar os leitores coloniais à cultura livresca da Metrópole, na década de 1760, com suas filiais em Nova York, Boston e Filadélfia, pioneiramente oferecendo obras aos preços praticados em Londres, no mesmo período. (GREEN, 2010, p. 76-77)

De particular importância nas décadas finais do Século XVIII, no entanto, foram as reimpressões locais de obras inglesas. Num sistema ainda orbitando a cultura metropolitana, tal passo representou o início de uma produção e distribuição americanas, embora ainda de obras européias. Robert Bell, escocês, já havia sido reimpressor de obras inglesas na Irlanda; e em 1768, vivendo na Filadélfia, foi o primeiro a oferecer tais reimpressões sistematicamente e a preços competitivos em relação aos livros importados da Inglaterra.

Havia um inicial mercado para os livros, ainda com reduzida produção local e ligado a Metrópole, quando a Guerra de Independência estourou, em 1775. Durante oito anos, até 1783, praticamente não se editaram livros no país. Com a autonomia conquistada e ratificada, a produção voltou a aumentar, embora uma depressão em 1784 tenha feito muitos dos antigos comerciantes da área quebrarem e serem substituídos por novos empreendedores. Até o fim do século se haviam criadas as condições para a posterior consolidação do mercado. Como atesta James N. Green, sobre as mudanças profissionais e culturais do meio no período:

Nos Estados Unidos, a palavra “publisher” primeiro foi aplicada aos impressores e livreiros que se dedicaram a esta atividade extensivamente nos anos 1790. Alguns se especializaram tão completamente na impressão e montagem que eles ou pararam de importar livros ou fecharam seus escritórios de impressão ou fizeram ambos, preferindo contratar outros para fazer a manufatura enquanto eles se concentravam em vendas e distribuição. O impressor tinha sido a principal figura no comércio colonial do livro, mas no período inicial da nação o comércio foi rapidamente dominado por esses novos publicadores. (GREEN, 2010, 76)³⁴

Com a independência, houve um estímulo à produção e distribuição local, embora apenas muito lentamente as obras de americanos passaram a ganhar mais espaço, até o ponto de denotar uma mudança de eixo cultural. Diversos atores políticos e empresariais,

³⁴ “In America, the word “publisher” first came to be applied to the printers and booksellers who engaged in this activity extensively in the 1790s. Some specialized so fully in printing and binding that they either stopped importing books or closed their printing offices or did both, preferring to hire others to do the manufacturing while they concentrated on sales and distribution. The printer had been the central figure in the colonial book trade, but in the early national period the trade quickly came to be dominated by these new publishers.”

conscientes do tamanho do novo país, e da sua diversidade, perceberam a necessidade (e a oportunidade), primeiramente, da produção física e circulação desta informação pelo território, e segundo, da promoção de obras onde os valores nacionais fossem exaltados e “descritos”. Na primeira década de vida, a nova nação era constituída por populações parcamente ligadas entre si através de barcos e estradas rudimentares, com hábitos radicados nas culturas provinciais e comunitárias, e dependentes da Inglaterra por ideias e informação em impresso. Como afirma Robert A. Gross, “sob tais circunstâncias, o desafio fundamental diante da nova nação era juntar as diferentes pessoas de uma terra extensa e integrá-las em uma vida comum.” (GROSS, 2010, p. 3)³⁵

Embora tal processo tenha levado praticamente meio século, o país, recém independente, já dispunha de uma mínima estrutura material e legal. Embora precária, nas décadas seguintes, através de esforços de toda a sorte por parte tanto da sociedade privada quanto das autoridades públicas, foram consolidadas as condições para o florescimento de um mercado e sistema literário nacional na metade do Século XIX.

Desta forma, entre 1789 e 1840, os Estados Unidos se transformaram de uma nação de 3,9 milhões de habitantes espalhados em treze estados e integrados ao mundo atlântico da cultura, comércio e comunicação; para outra com uma população de 17 milhões, espalhada em 26 estados, três territórios e um distrito federal, e com uma rede de transporte e comunicação dando suporte à crescente produção agrícola e industrial. Depois de cinquenta anos, o mercado editorial também tinha mudado seu papel na economia do país:

O comércio do livro, abrangendo impressão, montagem, venda, publicação e ofícios afins, refere-se diretamente ao assunto, porque a produção e disseminação de diversas formas de impressos – jornais, baladas, anúncios, diretórios de negócios, revistas, e livros – vieram a desempenhar uma parte integral na vida econômica e política da nova nação. (GROSS, 2010, p. 7)³⁶

A popularidade da literatura de viagem, no contexto mais relacionado às expectativas do público, era grande também em parte devido aos preconceitos morais, religiosos e políticos

³⁵ “under these circumstances, the fundamental challenge before the new nation was to gather up the diverse people of a far-flung land and enlist them in a common life.”

³⁶ “The book trade, encompassing printing, binding, bookselling, publishing, and allied crafts, speaks directly to the issue, because the production and dissemination in diverse forms of print – newspapers, broadsides, advertisements, business directories, magazines, and books – came to play an integral part in the economic and political life of the new nation.”

contra a ficção, que ainda era vista como perda de tempo e até mesmo como pecaminosa. Com o mundo ainda em grande parte a ser explorado, a escrita viajante fornecia o espanto e o encanto suficiente a seus leitores. Como no caso de John Lloyd Stephens, advogado nova-iorquino cujo diário de uma ousada e não-convencional viagem ao Egito e Oriente Médio obteve grande popularidade, vendendo mais de 20.000 cópias nos primeiros três meses após sua publicação, em 1837. *Incidents of Travel in Egypt, Arabia Petraea, and the Holy Land*, e depois *Incidents of Travel in Greece, Turkey, Russia and Poland*, este último lançado no ano seguinte, alcançaram além do sucesso financeiro também o reconhecimento de escritores como Edgar Allan Poe e Herman Melville. Mas Stephens ficaria famoso e reconhecido mundialmente através da expedição seguinte, financiada com o sucesso de seus dois livros iniciais, à América Central, onde encontrou e descreveu com minúcia quase antropológica as ruínas maias de Tulum e Chichen Itzá. Em 1841 publicou o diário da jornada em *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, seguido por *Incidents of Travel in Yucatan*, em 1843. Por tais obras, hoje ele é considerado o pai da Arqueologia Maia.

Mesmo com o gradual avanço da literatura de ficção, os livros de viagem continuaram tendo seu público, em parte devido à curiosidade interna por conhecer e se comparar com outros povos e países, buscando no negativo (não explicitamente autoconsciente) uma compreensão-affirmação do que seria um espírito nacional estadunidense. Estimando o mercado para este gênero de livros nos Estados Unidos do início do Século XIX, um diretor da Harper & Brothers, a maior companhia publicadora norte-americana de então, chegou a afirmar que: “viagens vendem mais ou menos o mesmo que o melhor do que adquirimos... Elas nem sempre saem de uma só vez, como um romance de autor celebrado, mas vendem por mais tempo, e no final pagam melhor.” (ZIFF, 2000, p. 8)³⁷

Com a consolidação do romance, e o avanço da exploração do mundo, com cada vez menos lugares a serem “descobertos”, houve uma mudança também na literatura de viagem. Esta se tornou mais “turística”, e o gênero se consolidou, aproximando-se da estrutura do romance de aventuras. Como já vimos, o primeiro escritor americano a viver de publicações de viagem onde o único intuito do deslocamento era produzir seu relato, sem interesse promocional ou exploratório, mas literário, foi Bayard Taylor, com *Views-a-Foot*, em 1846.

³⁷ “travels sell about the best of anything we get hold of... They don't always go with a rush, like a novel by a celebrated author, but they sell longer, and in the end pay better.”

Consolidação de um mercado para literatura de viagem

Aqui vale retomar a conceitualização utilizada no primeiro capítulo para compreender a evolução do gênero, observando as condições materiais para a criação, produção, publicação e distribuição dos livros (literatura), e aquelas que possibilitam o deslocamento pelo território (viagem). Antes dos europeus, tínhamos as culturas dos povos originários, repletas de narrativas de jornadas míticas, mantidas oralmente. Com a chegada dos europeus, os diários dos navegadores e exploradores, mais a viagem marítima e expedições a pé, em botes, e a cavalo pelo interior. Com a consolidação da colonização, relatos de/para exploração do território, ainda gravitando ao redor da Metrópole, com os mesmos meios de transporte, mais rudimentares estradas. Após a independência, houve um crescente melhoramento das redes de contatos, comunicação e transporte dentro do país. E a própria nação foi se formando através da aquisição de novos territórios, comprados, negociados ou conquistados militarmente, e da consequente expansão da colonização rumo ao oeste, apoiada em rotas terrestres e ferrovias; somadas a um mercado literário nacional em grande parte constituído, com autores americanos escrevendo para um público americano.

Esse processo de construção da nação, de seu território, de seus mitos e expressões culturais como uma tradição, de suas estruturas tanto editorial e educacional, quanto de comunicação social e transportes, foi se consolidar no final do Século XIX. Em 1890, a Superintendência do Censo americano declarou não haver mais “fronteiras” demográficas no país. Isto querendo dizer que o movimento de expansão demográfica para o oeste encontrara aquele vindo da costa do Pacífico, constituindo uma malha populacional consistente e conectada entre as duas costas.

Assim, em todos seus “inícios”, a literatura nos Estados Unidos, especialmente a de viagem, teve um papel fundamental na consolidação da identidade nacional. Diversas obras geraram representações do continente, possibilitando processos de identificação através da interpretação do papel do habitante local na paisagem; do reforço e da reconstrução de estereótipos sociais e étnicos, da reinvenção dialógica de outras obras e expressões culturais.

Houve ideias que corroboraram esse avanço, como o Destino Manifesto. Baseado na crença que os Estados Unidos tinham uma missão civilizadora no continente, e que o avanço militar seria tanto “manifesto”, ou seja, visível; quanto inexorável, parte do destino da nação. Foi utilizada como justificativa primeiramente para a Guerra contra o México entre 1846 e 48,

mas até hoje fornece residuais bases históricas para a ação geopolítica americana, cuja missão seria espalhar a democracia no Planeta.

Apesar de se tratarem de ideais, os pensamentos, arraigados na cultura americana, tiveram (e mantêm) efeitos físicos sobre o território. Serviram de suporte, como também se alimentaram, dos vetores físicos dessa expansão, as rotas de exploração e colonização. Esses vetores físicos, por sua vez, foram corroborados pela expansão da rede ferroviária, dos telégrafos, e de outra série de inovações tecnológicas, que mudaram a paisagem física e cultural-industrial do país.

Somados a essa expansão interna, também as viagens interoceânicas se tornaram mais rápidas e acessíveis. Com o mundo sendo catalogado mais e mais pelas explorações científicas que as potências neo-coloniais exerciam ao redor do Globo, os Estados Unidos também se ocuparam dessas expedições, tanto em seu próprio solo, quanto no estrangeiro, para posicionar seus interesses no Planeta. Assim, a literatura de viagem americana acompanhou esses movimentos, crescendo com a então incipiente corporativização do mercado editorial nacional, baseado num crescente público leitor, centros de estudos literários e na consolidação do comércio de livros por todo o país.

Entre as obras do gênero, a expedição marítima sempre esteve presente. Apoiada na força da marinha britânica, como no caso do primeiro livro a receber direitos autorais, como vimos anteriormente, com John Ledyard e suas viagens com o Capitão Cook. E depois na potência comercial e militar que a navegação de bandeira americana foi se tornando no Mundo. Herman Melville é um exemplo clássico do desenvolvimento da literatura “anglo-americana” de viagem marítima. Seu primeiro livro, *Typee: a Peep at Polynesian Life*, publicado em 1846, surgiu de sua experiência nas Ilhas Marquesas. Chegou lá depois de dezoito meses de viagem – iniciada em Massachusetts, em janeiro de 1841 – a bordo do baleeiro *Acushnet*, através do Cabo Horn no sul das Américas até o Pacífico Sul. Em julho de 1842 desertou de seu emprego no navio e pôde permanecer no arquipélago por três semanas entre os nativos. A jornada, referida por Melville como o verdadeiro início de sua vida, não apenas lhe rendeu material para seu primeiro best-seller, como também é considerada seminal para a construção daquela que seria sua obra-prima, *Moby-Dick*. Das ilhas, hoje localizadas na Polinésia Francesa, o nova-iorquino seguiu em outro baleeiro para Honolulu, então Ilhas Sanduíche. Chegou de volta a Boston em 1844, onde a expedição de três anos e meio também lhe renderia seus livros *Omoo* e *White-Jacket*, recebidos como romances de viagem.

Apesar de inicialmente a literatura feita no país independente ter prezado e incentivado o conhecimento nacional, numa busca de respostas para a nova nação dentro de seu território, antes mesmo de se ter avançado sobre as Rochosas, o interesse pelo mar e pelo Velho Mundo foi ganhando espaço, embora se mantivesse o interesse sobre a paisagem doméstica. Ao mesmo tempo em que a literatura avançava sobre o território nacional, também se expandia para o resto do mundo. A viagem ao exterior servia de possibilidade para a construção das identidades americanas em contraponto aos outros povos. Primeiramente com o intuito da exploração científica e curiosidade antropológica, caso de John Lloyd Stephens e suas expedições e aventuras pela América Central, Oriente Médio e Leste Europeu, como vimos antes; e depois já flertando com o que viria a ser a indústria do turismo, com Bayard Taylor, cuja principal e primeira obra incentivou um fluxo para a Europa. Seu livro “demonstrou que a Europa estava disponível para muito mais jovens americanos do que os ricos ou especialmente talentosos”³⁸, e propiciou alterações no gênero, por conta desse conhecimento pessoal intercultural expandido entre seus conterrâneos:

Depois da enxurrada que ele assim começou não seria mais possível escrever sobre uma visita a Europa simplesmente porque alguém já tinha feito esta vista. Muitos já tinham também. Para serem interessantes, os livros de viagem ou teriam que levar seus leitores para cenários mais exóticos, ou para lugares familiares, e então conduzir tal visita com um superior grau de juízo estético. (ZIFF, 2000, p. 168)³⁹

Entre estes autores, encontra-se, afirma Ziff na passagem acima, Mark Twain. Em vida, sua obra mais famosa foi o livro de viagens à Europa e à Terra Santa, *The Innocents Abroad*, publicada em 1869, e exemplo dos livros de viagem com um “grau superior de sensibilidade estética”, referido acima. Sinal da importância econômica do gênero na época de Twain, era a relação que ele mantinha com a literatura de viagem, uma vez que embora achasse uma “obrigação estéril” preencher diários de suas jornadas, recorreu a ela diversas vezes para se manter como escritor, já que seus livros de viagem tinham mais chance de sucesso econômico e lucro que suas ficções.

³⁸ “demonstrated that Europe was available to many more young Americans than the rich or especially talented”

³⁹ “After the flood he thus turned loose it would no longer be possible to write about a visit to Europe simply because one had made that visit. Too many had too. To be of interest travel books would have either to take their readers to more exotic scenes, or if to familiar ones, then to conduct that visit with a superior degree of aesthetic tact.”

No entanto, não seria verdade dizer que seus motivos fossem puramente econômicos, já que através do deslocamento ele foi também capaz de absorver e construir uma maneira literária de revelar a fala americana. Como em 1872, quando publicou *Roughing it*, seu livro sobre sua experiência trabalhando em minas de Nevada e da Califórnia entre 1861 e 1867, antes da excursão à Europa de *Innocents Abroad*. Não só isso, a literatura de viagem enquanto gênero exerceu influência em suas obras de ficção, como afirma Larzer Ziff, “longe de ser aversa à sua prática literária, como ele frequentemente a proclamou ser, a literatura de viagem foi na verdade o veículo perfeito para a imaginação de Twain”⁴⁰ (ZIFF, 2000, 174), uma vez que, segundo a pesquisadora, a linearidade da jornada estimulou a escrita dele a seguir memórias como pontos de um caminho, por onde sua escrita vagueia física e mentalmente.

Mark Twain ainda voltou ao gênero propriamente dito em três outros livros, *A Tramp Abroad*, de 1880, uma volta à Europa em 1889, na missão específica de escrever um livro que lhe proporcionasse retorno financeiro, servindo como uma “sequência” de seu primeiro sucesso de quase dez anos antes. Na obra, a descrição bem-humorada das situações e interpretações equivocadas de um americano e seu amigo no exterior, o autor já satirizava a superficialidade do turismo que seus conterrâneos faziam na Europa à época. Twain ainda escreveu *Life on the Mississippi*, publicado em 1883, também um livro contratado, onde mistura histórias de seu tempo como aprendiz de navio a vapor no rio, com outros relatos europeus sobre a região, desde Hernando de Soto até Charles Dickens – e suas viagens de Saint Louis ao sul até New Orleans e depois para o norte até Saint Paul. O curioso dessa viagem é que antes de partir, Mark Twain tinha deixado em sua casa em Hartford, um manuscrito que resistia em avançar. Quando retornou dela, a experiência da viagem destravou o bloqueio criativo, e dois anos depois da publicação das viagens pelo Mississippi, surgiu *Huckleberry Finn*.

Através da história pessoal do autor, é possível ver como o constante fluxo de pessoas através das redes comerciais e exploratórias era parte intrínseca da cultura nacional. As viagens pelo Mississippi e pelo Oeste foram fundamentais na sua formação inicial, como nos dois anos que passou aprendendo a ser piloto de barco a vapor na movimentada rota fluvial do fim da década de 1850. Depois, com a eclosão da Guerra Civil, o tráfego pelo Mississippi foi

⁴⁰ “far from being antipathetic to his literary practice as he often proclaimed it to be, travel writing was a perfect vehicle for Twain's imagination”

muito afetado, e o recém-formado piloto acabou por se alistar no exército da Confederação, onde não permaneceu muito tempo. E por fim, seguiu para as minas, em diligência com seu irmão, passando pelas planícies centrais até atingir o estado de Utah já nas Montanhas Rochosas, para enfim chegar à Nevada e mais tarde seguir para a Califórnia – e de lá, literalmente, para o Mundo: Pacífico e depois Europa.

Outro aspecto importante a se verificar através da carreira de Twain, foi a relevância que a imprensa tinha na vida americana. A difusão de editoras e impressoras por todo o território serviu para consolidar um dos aspectos mais marcantes desde seus inícios, a variedade e difusão dos jornais por inúmeras cidades da nação, e a preeminência de alguns deles regional e/ou nacionalmente. Fatores fundamentais para sustentar essa produção de periódicos foram tanto a liberdade de imprensa e a consolidação das leis de direito autoral, e da rede de comércio entre as cidades do país; quanto a eficiência e popularidade do Serviço de Correios, possibilitando a venda de assinaturas, grande fonte de renda destas empresas. A vida de Samuel Clemens, ainda antes de se tornar Mark Twain, também está entrelaçada com esse desenvolvimento. Antes de publicar seus primeiros textos em livro, depois de frustrar-se como mineiro, ele resolveu aceitar o convite para ser editor de um jornal da cidade de Virgínia, em Nevada, o *Daily Territorial Enterprise*, onde já havia publicado cartas de suas viagens. Foi num relato feito para tal periódico que ele primeiro assinou como Mark Twain. Depois, embarcou numa viagem para as Ilhas Sanduíche, atual Havaí, para descrever sua jornada para o *Sacramento Union* (visitando Honolulu duas décadas depois de Melville).

Sua última obra do gênero, também surgiu da necessidade econômica. Twain estava em dificuldades financeiras, e foi na literatura de viagem que buscou, mais uma vez, recursos para se manter. *Following the Equator*, de 1897, trouxe relatos de suas viagens pelo Império Britânico. Interessante sobre este livro é o fato de destoar um pouco dos anteriores de sua produção no gênero, tanto por sua visão mais abertamente crítica do imperialismo e do racismo, quanto por ter sido feito tendo em mente leitores em outros países de língua inglesa, ambos frutos de seu desenvolvimento e reconhecimento enquanto escritor.

Nesse sentido, algo que não se pode esquecer, é o fato que a consolidação da literatura de viagem também trazia consigo uma visão imperialista da ex-colônia. Prosseguindo com o pensamento britânico de superioridade racial, justificando posses e ocupações de territórios quanto intervenções militares. Só ao longo do tempo essa cosmovisão foi se alterando, e se abrindo para as outras etnias. Mesmo a maneira com que Twain descreveu o “outro” (seja ele

o índio, o hispano, o negro) em seus trabalhos refletiu isso – inclusive pela evolução dessa sensibilidade ao longo de sua carreira.

Aqui entra um aspecto importante no desenvolvimento da literatura estadunidense. Refletindo a evolução de sua sociedade, a cosmovisão identitária desde seu início estava radicalmente intrincada àquela de origem anglo-saxã, permeada de crenças raciais de superioridade do europeu (do norte) aos outros povos. As anexações do Texas, do Novo México e da Califórnia ocorreram todas na década de 1840, e foram acompanhadas pela popular fé de que os ameríndios e mexicanos eram inferiores culturalmente aos brancos. A Guerra Civil, entre 1861 e 1865 eclodiu por causa da quebra de equilíbrio entre estados “livres” e “escravocratas”, com a vitória do norte “livre” e a abolição da escravidão – embora ainda levasse muito tempo até que todos os direitos políticos fossem concedidos à população afro-descendente.

Assim, apenas no final do século XIX a auto-imagem (e a figura jurídica pessoal) do americano começou a se transformar para algo mais próximo da real variedade étnica do país, numa série de lutas que se iniciou com a resistência dos povos originários, negros e hispanos, e com o movimento abolicionista e a reconstrução nacional após a Guerra Civil; e teve um de seus grandes momentos na campanha dos Direitos Civis nos anos 1960, com Martin Luther King, César Chaves e tantos outros.

Seminal nesse resgate histórico foi a obra *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano, a Slave, Written by Himself*, publicada em 1789. O testemunho em primeira pessoa de Equiano foi um modelo para a constituição das narrativas de escravos do século XIX. No livro, conta sobre sua vida desde o tempo em que era livre na África, até sua captura e venda por chefes tribais africanos para o tráfico de escravos, sua passagem pelo Atlântico e suas diversas “revendas” e desventuras por diversos lugares das Américas até chegar à Virgínia, onde conseguiu comprar sua liberdade, e depois seguir para outros continentes, como um homem livre. Por sua experiência e capacidade de transformá-la em narrativa dos horrores da escravidão, acabou por se tornar um porta-voz dos africanos entre os britânicos, após a lei que em 1772 proibiu a escravidão dentro da Inglaterra (mas não no Império Britânico), onde seu livro foi originalmente publicado.

Durante o período antecedente à Guerra da Secessão, relatos de escravos foram publicados seguindo o exemplo de Olaudah Equiano. E depois da guerra livros escritos por afro-americanos ganharam mais espaço e reconhecimento, além de um público leitor que não

era apenas eurodescendente. *Nellie Brown, or the Jealous Wife with Other Sketches* é um exemplo do caso. Publicado em 1871 por Thomas Detter, negro nascido livre em Maryland em 1826, e que se mudara para São Francisco na década de 1850, onde fez sucesso como jornalista, escritor e depois congressista californiano. Na obra ele descreve em pequenos ensaios e ficções suas viagens pelos territórios de Idaho e Washington, no noroeste americano, e ainda na Virgínia de antes da Guerra Civil, em Maryland, Louisiana, Cuba e Califórnia, relatando como o preconceito ainda grassava em partes destes mesmo com a proibição da escravidão, e depois da equivalência jurídica trazida pelo emenda constitucional que concedeu cidadania à população afro-americana.

Assim, a própria característica desse movimento geográfico está ligada à conflituosa multi-etnicidade da cultura nacional. As principais rotas, desde o início da colonização, estavam voltadas para o Oeste, e se acentuaram durante o Século XIX. Mas dependendo da origem do habitante e escritor, os vetores desse movimento variavam:

Para a cultura Chicana, as direções de valor simbólico, mais ou menos correspondentes ao Oeste/Leste dos americanos anglo-europeus, são o Norte e o Sul. Para Afro-americanos, também, a jornada original para o oeste dificilmente poderia manter as conotações libertárias e esperançosas da tradição dos fundadores, e o retorno para o continente de origem é necessariamente mais atormentada com ansiedade. Como a cultura Chicana, a cultura Afro-americana, através da herança da Underground Railway e das fugas em geral, encontram no Norte um lugar de liberdade e desenvolvimento. (STOUT, 1983, p.10)⁴¹

Paralelamente à ampliação deste espectro identitário étnico, na verdade reflexo da luta por representação política dentro da nação, o território e a infraestrutura de comunicação e transporte do país foi se elaborando. Em 1869, o primeiro trem ligando uma costa à outra estava circulando. O Alasca havia sido comprado da Rússia dois anos antes, em 1867. Na década seguinte, o telefone foi inventado por Graham Bell, e Thomas Edison estabeleceu a Companhia de Luz Elétrica Edison, em Nova York. Vinte e poucos anos depois, o massacre de Wounded Knee, em 1890, na Dakota do Sul, com a morte de duzentos índios Sioux, entre

⁴¹ “For Chicano culture, the directions of symbolic value, roughly corresponding to the West/East values of Anglo-European Americans, are North and South. For Afro-Americans, too, the original westerly journey to America could scarcely hold the liberating, hopeful connotations of the founders' tradition, and the return to the home continent is necessarily more fraught with anxiety. Like the Chicano culture, Afro-American culture, through the heritage of the Underground Railway and escape in general, finds the North a locus of freedom and betterment.”

eles mulheres e crianças, por tropas americanas, marcava simbolicamente o fim das guerras contra os povos originários e a conquista efetiva de suas terras. Finalizando a conformação do atual território, o Havai se tornou um protetorado americano em 1898⁴².

Desta forma, os Estados Unidos entraram no Século XX já com soberania efetiva sobre todo seu território nacional e com larga influência mundial para além de suas fronteiras. Com uma população de 76 milhões de habitantes segundo o Censo de 1900, espalhados em inúmeras comunidades rurais ao longo do país e com centros urbanos industrializados. Por sua vez, o mercado literário também tinha se sofisticado no período, com a ampliação do público leitor através de campanhas de alfabetização e escolaridade, somados à corporativização das editoras.

Em sintonia com a consolidação da Nação, sua literatura também entrava no novo século com um panteão considerável de sucessos relacionados à tradição do movimento. Inclusive entre eles Walt Whitman, que embora talvez não seja considerado um escritor de viagens, viajou e através de sua poesia louvou o movimento como parte essencial da cultura estadunidense, em textos que viriam a ser fundacionais para a literatura nacional.

Seguindo a tradição, diversos autores americanos de expressão se aventuraram pela literatura de viagem, chegando no Século XX com um cânone de autores e rotas, ao qual novos autores adicionariam dialogicamente seus comentários e atualizações. E assim como aconteceu com Herman Melville e Mark Twain, a literatura de viagem exerceu tal influência sobre a literatura nacional, a ponto de diversas obras surgirem onde a fatualidade das aventuras narradas passaram a ter menos importância que a maneira como eram contadas.

Tais rotas literarizadas tiveram seguidores. Jack London, por exemplo, escreveu romances e contos baseados nas suas experiências no noroeste canadense, como em *The Call of the Wild* e nos contos “To Build a Fire” e “To the Man on Trail”; e nas viagens que fez pelo Pacífico, em *The Sea Wolf*, incluindo um relato autobiográfico, *The Cruise of the Snark*. Além de outra obra não-ficcional sua, *The People of the Abyss*, sobre a vida do operariado em Londres no início do século passado. Ele mesmo um socialista, uma das forças de sua obra foi retratar personagens das camadas étnicas e sociais mais baixas, como o boxeador de “The Mexican”, e o nativo das Ilhas Salomão, em “Mauki”, entre tantos outros personagens.

Da ligação com o jornalismo, tradição americana, temos os livros de John Reed sobre as Revoluções Mexicana e Russa, *Insurgent Mexico* e *Ten days that shook the World*.

⁴² Havai e Alaska só se tornaram estados americanos em 1959.

Também socialista, Reed cobriu greves e conflitos sociais dentro dos EUA, e foi correspondente durante a Primeira Guerra Mundial, na Europa, o que lhe rendeu a obra *The War in Eastern Europe*.

Da mesma forma ligado aos movimentos sociais, Theodore Dreiser, escreveu relatos sobre suas viagens tanto pelos Estados Unidos quanto pela Rússia, *America is Worth Saving* e *Dreiser Looks at Russia*, e foi seguidamente perseguido pela censura. Ernest Hemingway também é parte desta tradição, com livros como *A Death in the Afternoon*, onde relata episódios de sua participação na Primeira Guerra Mundial na Europa. Hemingway viajou e escreveu, ficcional ou não-ficcionalmente, sobre o Oeste americano, o Caribe, a África (*Green Hills of Africa*), e a Espanha, onde participou da Guerra Civil Espanhola contra as tropas de Franco.

Diversos outros autores podem ser elencados por sua importância dentro da irrequieta tradição americana de expressão do movimento na literatura, e mesmo assim vários seriam esquecidos. Como esse trabalho quer apenas situar a relevância e abundância do tema, vamos nos abster de seguir com listas, para observar o fundo social em transformação no período. Nas primeiras décadas do Século XX, outra série de invenções mudaram completamente o panorama cultural mundial. A ascensão do cinema, da fonografia, do rádio, possibilitaram a gestação do que viria a ser a indústria cultural corporativa e global após a Segunda Guerra Mundial. Outro fator fundamental para a transformação da literatura de viagem foi a popularização dos automóveis e a expansão das auto-estradas. Neste contexto, o ambiente de surgimento do clássico de Jack Kerouac pode nos fazer enxergar como tais fatores alterariam para sempre o gênero.

Na encruzilhada da literatura de viagem americana do Século XX

Desde a virada do Século XX os Estados Unidos viram sua influência ao redor do mundo se ampliar. Com a ocupação de ex-colônias espanholas depois de vitória militar; com o apoio à secessão no Panamá (parte da Colômbia até 1903) e a consequente construção do Canal – essencial para a comunicação marítima entre suas costas leste e oeste; e com sua participação decisiva na Primeira Guerra Mundial, dentre outros feitos. No plano interno, depois de pouco mais de uma década da chamada “Reconstrução” após a Guerra Civil, os Estados Unidos mergulharam na “Progressive Era”. O período que vai entre 1877 até 1920,

representou tanto um momento de desenvolvimento econômico e ampliação da estrutura do Estado, quanto de um considerável retrocesso nas questões étnicas e sociais. Considerado pelo historiador Rayford Logan como o “nadir das relações raciais americanas”, ou seja, o ponto onde os preconceitos raciais atingiram sua maior força. No final desta época, por conta da influência dos grupos religiosos conservadores, teve início a Proibição, quando o comércio e consumo de álcool foram banidos em todo o território nacional, a partir de 1919. Foi nesse período também em que os sindicatos tiveram mais presença na vida política americana, até o fim da Primeira Guerra, quando passaram a ser mais e mais combatidos por uma série de medidas policiais do governo, finalmente cedendo espaço para a onda de conservadorismo político e moral.

Os Anos 1920, a década em que Jack Kerouac nasceu, numa cidade pequena de Massachusetts, filho de imigrantes franco-canadenses, ficou conhecida, por sua vez, como os “Roaring Twenties”. Desfrutando e participando do crescimento econômico do país, nesta década a produção em massa popularizou uma série de novos produtos e tecnologias para a classe média – entre eles, destacam-se os automóveis, que se tornaram mais acessíveis financeiramente. Entrelaçadas à massificação da indústria automobilística, estradas e redes de serviços se espalharam por todo o país, e começaram também a reformular a paisagem urbana, com o surgimento dos subúrbios de classe média americanos como os conhecemos hoje. Houve, ainda, a expansão da eletrificação para grande parte dos Estados Unidos. Foi nessa época, também, que o rádio se popularizou, expandindo sua audiência e cobertura, abrindo o caminho que o tornaria o primeiro meio de comunicação de massas⁴³. A fonografia, principalmente depois do sistema de gravação elétrica, inventado na mesma década, viu massificar ainda mais intensamente o consumo dos discos de vinil. E o já popular cinema, aproveitando a nova tecnologia, assistiu a introdução dos filmes falados. Todos estes fatores atuando conjuntamente levariam depois à consolidação e corporativização da indústria cultural, com seus vínculos entre marketing, produção artística e estilo de vida.

No campo político e social, o sufrágio feminino, conquistado pelo feminismo, se consolidou no início da década, com a ratificação pelo Tennessee, o último Estado a fazê-lo, da 19ª Emenda da Constituição, que garantiu o direito ao voto às mulheres. Foi uma década também de muita produção crítica ao que os Estados Unidos estavam se tornando. Sinclair

⁴³ E também começou aí sua história com a política, com a transmissão dos primeiros discursos presidenciais, por exemplo, desde a inauguração do governo de John Calvin Coolidge, em 1924.

Lewis, por exemplo, produziu obras que criticavam o “American Way of Life”, ao mesmo tempo que exaltavam outras perspectivas dentro da sociedade norte-americana. Em *Main Street*, publicado em 1920, a protagonista é uma mulher da cidade (St. Paul, Minnesota), Carol Milford, que se casa e acaba por mudar-se para uma cidade no interior com seu marido. Lá chegando, incomodada com a “rusticidade” das pessoas do local, tenta de tudo para tornar a cidade mais progressista, mas acaba sendo isolada dentro da comunidade. No prefácio da obra, Sinclair demonstra sua posição sobre o contexto sócio-cultural do momento nos E.U.A.:

Isto é América – uma cidade de uns poucos milhares, numa região de trigo e milho e laticínios e pequenos bosques. A cidade é chamada, em nosso conto, de “Gopher Prairie, Minnesota.” Mas sua *Main Street* é a continuação das *Main Streets* de todos os lugares. A história seria a mesma em Ohio ou Montana, em Kansas ou Kentucky ou Illinois, e não seria muito diferente se fosse contada no norte do estado de Nova York ou nos morros da Carolina. A *Main Street* é o clímax da civilização. Para que este carro da Ford pudesse encontrar-se em frente à loja de departamentos Bon Ton, Aníbal invadiu Roma e Erasmo escreveu em claustros em Oxford [...] ⁴⁴

Já no *incipit* desta obra se percebe um tom diferente sobre o país. A paisagem é retratada junto com a memória do lugar, expondo a distância entre a cidade e a antiga ocupação indígena. O massacre e a expulsão das tribos que moravam na área é presente, e apesar de ser tão recente, não passa pelos pensamentos da protagonista:

EM uma colina à beira do Mississippi onde os Chippewas acamparam há duas gerações, uma garota se achava em relevo contra o azul de centúria do céu setentrional. Ela não via índios agora; ela via moinhos de farinha e as piscantes janelas dos arranha-céus em Minneapolis e St. Paul. Ela também não estava pensando nas mulheres indígenas ou no transporte de caiaques por terra, e nem nos ianques negociadores de peles de animais cujas sombras estavam a todo o seu redor. Ela estava meditando sobre os doces de nozes, as peças de Brieux, as razões porque saltos se deterioram, e o fato de o instrutor de química ter olhado para seu novo penteado que escondia suas orelhas. ⁴⁵

⁴⁴ “This is America--a town of a few thousand, in a region of wheat and corn and dairies and little groves. The town is, in our tale, called "Gopher Prairie, Minnesota." But its Main Street is the continuation of Main Streets everywhere. The story would be the same in Ohio or Montana, in Kansas or Kentucky or Illinois, and not very differently would it be told Up York State or in the Carolina hills. Main Street is the climax of civilization. That this Ford car might stand in front of the Bon Ton Store, Hannibal invaded Rome and Erasmus wrote in Oxford cloisters [...]”

⁴⁵ “ON a hill by the Mississippi where Chippewas camped two generations ago, a girl stood in relief against the cornflower blue of Northern sky. She saw no Indians now; she saw flour-mills and the blinking windows of skyscrapers in Minneapolis and St. Paul. Nor was she thinking of squaws and portages, and the Yankee fur-traders whose shadows were all about her. She was meditating upon walnut fudge, the plays of Brieux, the reasons why heels run over, and the fact that the chemistry instructor had stared at the new coiffure which concealed her ears.”

Sinclair Lewis também escreveu *Free Air*, publicado um ano antes de *Main Street*. Já em 1919, tal obra trazia como protagonista outra mulher, Claire Boltwood, atravessando os Estados Unidos de carro, desde Nova York até a costa noroeste, do Atlântico ao Pacífico.

Novos hábitos sociais se disseminaram, como a dança. Clubes de baile se tornaram muito populares nos anos vinte, a ponto da música dançante influenciar praticamente todas as formas de música popular até o fim da década. Competições de dança se espalharam por todo o país, levando a profissionalização de muitos dançarinos. Do encontro com o cinema sonoro, os filmes de musicais floresceram e se tornaram um dos gêneros mais lançados por Hollywood. A maioria das músicas dançadas desde essa época já era desenvolvida em cima de ritmos afro-americanos, o que possibilitou aos negros americanos um espaço de protagonismo cultural na sociedade norte-americana.

O Harlem, bairro ao norte de Manhattan, em Nova York, de maioria afro-descendente, teve, por exemplo, um papel central na invenção e disseminação de novos estilos de dança neste período. E muito além do mundo da dança, os anos 20 viram surgir a Harlem Renaissance, movimento literário e sócio-cultural afro-norte-americano. Diversos musicais apresentados e organizados por negros surgiram no início da década, peças de teatro de dramaturgos como Willis Richardson, o primeiro afro-americano a ter uma peça encenada na Broadway, *The Chip Woman's Fortune*, em 1923. Vários autores tiveram sua história ligada ao movimento. O poeta e dramaturgo Langston Hughes, a antropóloga e escritora Zora Neale Hurston, o escritor Wallace Thurman, o poeta Countee Cullen, o pintor e artista gráfico Aaron Douglas e outros autores editaram a revista *Fire!!* em 1926, de importância histórica para o movimento cultural negro norte-americano. Outra revista teve papel fundamental nesse processo histórico, a *Opportunity: a Journal of Negro Life*. Editada pelo sociólogo Charles S. Johnson entre 1923 e 1927, divulgou e patrocinou com prêmios literários Langston, Hurston e Cullen. Por trás do movimento, além da vontade de valorização das pessoas e da cultura de ascendência africana nos Estados Unidos, estava uma crítica construtiva aos escritores e pensadores negros das primeiras décadas do século, como W.E.B Dubois, por considerá-los ainda eurocentrados culturalmente. A revista *Crisis*, publicada desde 1910 por Dubois, serviu de inspiração para a *Opportunity*, tanto pelo sucesso que obteve quanto como objeto do contraponto editorial.

Também no campo literário nacional, autores como Ernest Hemingway e F. Scott Fitzgerald, residentes ou ambientados culturalmente à Europa, estream nos anos 20.

Autores que ficariam conhecidos como pertencentes à Geração Perdida, criadores de uma literatura modernista amargada e amadurecida pela experiência nos campos de batalha da Primeira Guerra, com romances como *The Great Gatsby* (1925), de Fitzgerald, e *The Sun Also Rises* (1926), de Hemingway, onde os narradores e protagonistas são ex-combatentes.

Os desenvolvimentos aqui apresentados contribuíram todos para mudar radicalmente o panorama cultural e social norte-americano. Aproximando-o do período de “Oralidade Secundária”, mencionado por Walter Ong, onde a escrita e o impresso começaram a ver seu espaço e centralidade compartilhado por outros meios, apoiados em suportes audio-visuais. E além disso, um mundo onde a indústria cultural passou a ser mais e mais relevante para o estilo de vida das pessoas, com a dança, o cinema, a fonografia e o rádio. Também a experiência da luta emancipatória das mulheres e dos negros, e o trauma da Primeira Guerra, as melhoras na infra-estrutura para o movimento e para a comunicação acabaram por influenciar a maneira do norte-americano viver e se relacionar.

Jack Kerouac, diferentemente dos autores da *Lost Generation*, já nasceu nesse ambiente. E pôde assistir a sua evolução até a Segunda Guerra Mundial. Enquanto criança e até sua adolescência, viveu no meio da comunidade franco-canadense da pequena cidade industrial têxtil de Lowell, ao norte de Boston. Seu pai tinha uma oficina impressora, e como era nela que se imprimiam os programas do Cine Royal da mesma cidade, Kerouac tinha acesso livre a muitos filmes, e costumava ir com frequência assisti-los. Ainda gostava de ler gibis e já estava envolto pelo universo do rádio.

Na década de 30, após a quebra da Bolsa de Nova York, a família de classe média sentiu o impacto do mau momento econômico, agravado pela cheia do rio Merrimack, em 1936, quando seu pai perdeu a gráfica na enchente. Desde os 7 até seus 16 anos, experimentou as privações da Grande Depressão, vivendo com os pais em sua cidade natal. Em 1939, mudou-se para Nova York, para estudar na Horace Mann Preparatory School, e depois seguir para a Universidade de Colúmbia, onde havia chegado através de um convite por seu talento com futebol americano.

Por tudo o que Nova York representa, a mudança o colocou no centro de todos os movimentos por que passavam os Estados Unidos, como vimos anteriormente. Nesse período, o país, ainda não plenamente recuperado economicamente, viu a Guerra começar na Europa e depois se achou envolvido completamente com o conflito em território europeu e no Oceano

Pacífico. E com ela, uma época de pleno emprego, embora sob condições sociais severas e adversas.

Nos anos da Segunda Guerra Mundial, Kerouac se envolveu na vida da cidade, onde complementou sua formação através do contato mais aprofundado com a literatura, como com as obras de Thomas Wolfe; com a música e a dança através do Jazz; e com a boemia, através dos diversos amigos que fez na cidade, na escola e na universidade. Com a inserção militar dos EUA no conflito mundial, Kerouac abandonou a Colúmbia, se alistou, viajou pela Marinha Mercante para a Groenlândia enquanto esperava ser chamado, retornou para a universidade, foi finalmente convocado para Marinha e enviado para a Inglaterra, de onde retornou para Nova York em 1943, dispensado do serviço militar por razões psiquiátricas (maneira que encontrou de se livrar do vínculo contratual). Foi após seu regresso que começou a conhecer os amigos que formariam com ele parte daquela que ficou conhecida como a Geração Beat: Allen Ginsberg, William Burroughs e, já em 1946, Neal Cassady. O encontro com este último foi a faísca que iniciou verdadeiramente as viagens, as histórias e a criação do maior sucesso literário de Kerouac, *On the Road* – obra que abordaremos, finalmente, a partir do próximo capítulo.

Capítulo 3 – *On the Road* pelos Estados Unidos

É famosa a história da versão original de *On the Road*, escrita em três semanas, em abril de 1951, datilografada sem parar, regada à café e benzedrina, com o autor trocando diversas vezes de camisa, molhadas de suor, durante cada jornada diária. No dia 27 do mesmo mês estava terminada a obra: um rolo de papel datilografado como um só parágrafo, em espaço simples, de aproximadamente 40 metros de comprimento.

Hoje sabemos, porém, que não foi bem assim. Jack Kerouac realmente tinha um fôlego de atleta para se dedicar a longos períodos em frente à máquina de escrever, e é verdade que o original criado nestas três semanas é a matéria-prima que gerou a edição e publicação de *On the Road* em 1957. Mas houve antes e depois desta primeira versão um trabalho intenso, repleto de pesquisas, desistências, retomadas e novos direcionamentos – além das viagens e dos acontecimentos ficcionalizados na narrativa.

Desde 1947, Kerouac vinha pesquisando na New School sobre Thomas Wolfe, F. Scott Fitzgerald e Theodore Dreiser, ao qual somou sua própria busca de uma linguagem literária pessoal, influenciada pelo estilo das cartas enviadas por Neal Cassady, da poesia de Allen Ginsberg e pela prosa seca de Burroughs, e também pelo jazz e pela “fala das ruas”. Para além dos relatos, Kerouac vinha buscando uma forma para seu livro de estrada desde pouco antes do início das várias viagens pela América do Norte, entre 1947 e 1950. Conforme afirma Ann Charters no prefácio de *On the Road*:

Se a escrita de Holmes, Burroughs e Cassady tinham dado a Kerouac modelos úteis de narrativa autobiográfica cedo em 1951, seus três anos gastos estudando o trabalho de outros romancistas americanos e experimentando com forma e linguagem para seu “livro de estrada” também o prepararam para sua maratona de três semanas de digitação (CHARTERS, 2000, p. xix)⁴⁶

⁴⁶“If the writing of Holmes, Burroughs and Cassady had given Kerouac useful models of autobiographical narrative in early 1951, his three years spent studying the work of other American novelists and experimenting with form and language for his ‘road book’ also prepared him for his three weeks of marathon

Apesar de já ter um livro publicado, *The Town and the City*, em 1950, o estilo pelo qual Kerouac que ficou mais conhecido só começou a se cristalizar quando o autor passou a aproximar sua escrita dos processos criativos e performáticos dos músicos de Be Bop, e do Expressionismo Abstrato, na pintura. O todo da obra de Jack Kerouac é bastante heterogênea, nesse sentido. *On the Road* e *Dharma Bums* são seus livros mais “convencionais”, depois de *The Town and the City* – se levarmos em conta o desenvolvimento de sua prosa e poesia durante os anos 1950 e 60.

Mesmo assim, principalmente seu maior clássico já demonstrava um caminho de “oralização” de suas obras literárias. E tal movimento fica visível quando comparamos a versão publicada em 1957 pela Viking com o chamado *Original Scroll*, o manuscrito original de 1951, lançado na ocasião do cinquentenário da primeira edição, em 2007. O que se percebe é que, quando Kerouac conseguiu concluir sua obra de uma maneira mais pessoalmente recompensadora, foi preciso retroceder outro tanto, para que a obra se adequasse ao público, segundo os editores. Foram mais seis anos de revisões, publicando partes, renomeando, voltando ao nome antigo – até conseguir, finalmente, ter o livro aceito para publicação.

A versão editada e lançada pela Viking Press, de Nova York, em setembro de 1957, foi um fenômeno editorial em termos de popularidade. Junto com o sucesso comercial, houve muita controvérsia, incompreensão e oposição crítica ao estilo, ao conteúdo e ao contexto da obra. Mesmo muito revisada (e/ou por causa também dessas revisões) a obra impactou o ambiente cultural americano, plantou sementes e criou polêmicas por sua história, forma e pelo desenvolvimento do enredo. Em comparação com a edição de 1957, o manuscrito original deixa ainda mais explícita a proposta artística (e existencial) do autor:

A imediatez rítmica no vernáculo da primeira versão remete às síncopes improvisadas do jazz enquanto denota a potência do dia-a-dia. Ao cavar as raízes da interface humana onde a arte encontra a conversação, Kerouac atinge a sincronicidade entre experiência e narrativa. [...] Ao mesmo tempo, o rolo original é um tipo de gíria, um código de iniciados, uma maneira de mudar as regras do inglês ordinário para criticá-lo e revisá-lo, para contestar as maneiras nas quais a linguagem representa o poder.(VLAGOPOULOS, 2007, 66)⁴⁷

typing.”.

⁴⁷ “The rhythmic immediacy in the vernacular of the first version recalls the improvisational syncopations of jazz while denoting the potency of the everyday. By digging up the roots of human interface where art meets conversation, Kerouac achieves synchronicity between experience and narrative. [...] At the same time, the

Ao aproximar a prosa da linguagem e da prosódia das ruas, da poesia e do jazz, *On the Road* realizou uma *retextualização* ao avesso. Contribuiu para a “reoralização” do inglês, *americanização* do idioma literário estadunidense, segundo a visão de Kerouac. A passagem de uma carta a Carl Solomon deixa transparecer seu projeto, ao comentar outra obra sua⁴⁸: “[...] ela ganhará seu devido reconhecimento, com o passar do tempo, como o primeiro, ou um dos primeiros livros de prosa moderna nos Estados Unidos; não meramente um 'romance', que é na verdade uma forma europeia...” (CUNNEL, 2007, p. 37)⁴⁹.

A “oralidade datilografada” das histórias ficcionalizadas de sua vida neste período são a manifestação artística única de uma época. Repercutindo até os nossos dias, encruzilhada onde novas transgressões se encontram, se multiplicam e seguem adiante. Reverberando a trajetória, a experiência e o projeto artístico de Kerouac, segundo as palavras de Howard Cunnel:

A barulhenta máquina de escrever de Kerouac está misturada com as pinceladas furiosas de Jackson Pollock e com os refrões ascendentes e espiralados do sax alto de Charlie Parker em uma trindade representando o surgimento de uma nova contracultura no pós-guerra, aparentemente construída com suor, imediatez, e instinto, em vez de com aprendizado, engenho, e prática cuidadosa.⁵⁰

Além e através de sua busca por sua língua inglesa americana, Kerouac externou e deixou transparecer diversos outros vetores culturais em sua escrita, e especialmente em *On the Road*. Desde sua nova visão de literatura e cultura, e seu posicionamento existencial e político, até a própria a estrutura física do país são refletidos no romance. Sua obra-prima dialoga com diversas expressões e movimentos artísticos anteriores, passando pela longa tradição de relatos de viagem nos Estados Unidos (como vimos no capítulo anterior) e extravazando a literatura em direção à música, ao cinema, ao rádio, à boemia, à marginalidade e às maneiras de se viver até sua época.

scroll is a kind of jive, an insider’s code, a way of changing the rules of ordinary English to critique and revise it, to contest the ways in which language enacts power.”

⁴⁸ Aquela que a fortuna crítica considera a última e definitiva versão de *On the Road*, *Visions of Cody*.

⁴⁹ “it will gain its due recognition, in time, as the first or one of the first modern prose books in America; not merely a “novel”, which is after all a European form...”

⁵⁰ “Kerouac’s clattering typewriter is folded in with Jackson Pollock’s furious brushstrokes and Charlie Parker’s escalating and spiraling alto saxophone choruses in a trinity representing the breakthrough of a new post-war counterculture seemingly built on sweat, immediacy, and instinct, rather than apprenticeship, craft, and daring practice.

Voltando a utilizar o método dos capítulos anteriores, é interessante notar como houve mudanças relacionadas tanto ao fazer e consumir literatura quanto àquelas que dizem respeito às novas possibilidades para as viagens – até o lançamento de *On the Road* e na esteira de sua repercussão inicial.

Quanto à primeira, os novos meios de comunicação alteraram a centralidade da literatura na sociedade contemporânea. Tal processo, começado no início do século XX (e ainda ocorrendo, em diferente estágio), acrescentou novos suportes para a transmissão de narrativas que se tornaram mais populares que os livros, como o cinema e a televisão. O próprio ofício de escritor teve seus instrumentos profundamente alterados com a introdução da máquina de escrever, principalmente a partir da segunda década do século passado (antes disso era utilizada principalmente para serviços de escritório e por mulheres não-escritoras). Com a datilografia, a escrita pode se tornar mais ligeira e um pouco mais autônoma em relação aos manuscritos, uma vez que um original datilografado já era uma peça impressa e, assim, um formato com um poder de circulação maior que a caligrafia. Tal câmbio na literatura também reverberou o resultado de estudos e novos paradigmas que relativizaram o poder e unanimidade do “cânone”, desmontando a hierarquia que colocava a “alta cultura” como um ideal e um patrimônio universal – o que deslocou o papel das “grandes” obras literárias na contemporaneidade. E ainda propiciou alterações na sensibilidade e na cognição humana como um todo – como demonstra, dentre muitos, Marshall McLuhan e Walter J. Ong.

Tal mudança de sensibilidade também foi sentida devido aos avanços relativos aos meios de transporte. A introdução e popularização dos automóveis – e sua conseqüente influência na estrutura das sociedades – mudou a paisagem do mundo. E depois, os aviões reduziram o tamanho do planeta, e banalizaram a experiência das viagens inter-regionais, internacionais e intercontinentais. A noção de distância enquanto tempo diminuiu drasticamente, e a maneira de se viajar também, agora possível individualmente e com menos gasto e desconforto – e para muito mais pessoas.

É uma das hipóteses desse estudo que *On the Road* se encontra na encruzilhada de diversos desses vetores. Entendendo aqui encruzilhada como um ponto onde as rotas se encontram, se confundem e possibilitam redirecionamentos. Através do entendimento de algumas obras como potenciais encruzilhadas de vetores sociais e culturais, é possível observar a historicidade de tais redirecionamentos e marcar tanto origens de alguns de seus

pontos de passagem, quanto os desdobramentos culturais e políticos – os novos caminhos gerados a partir da fusão de diferentes tradições e contingências históricas.

O livro foi publicado em setembro de 1957 pela Viking Press, e apesar de uma primeira resenha positiva no *New York Times*, os primeiros anos de vida de *On the Road* foram de turbulenta recepção crítica, apesar de sua alta vendagem (e também por causa dela). A Geração Beat foi recebida principalmente através de *Go*, de John Clellon Holmes (1952), *Howl*, de Ginsberg (1956) e *Junkie*, de Burroughs (1959) – mas principalmente através de *On the Road*, uma vez que o romance trazia em seu bojo a história das figuras principais da *Beat Generation*. Muito de sua primeira leitura foi equivocada por confundir obra com vida, principalmente, e também por confundir Kerouac com Cassady, na obra. As passagens mais polêmicas, envolvendo pequenos crimes e “perversões” sexuais, logo foram tomadas como um mau exemplo para a juventude americana, por alguns. E a linguagem, por sua vez, tida como pobre e decadente.

Nesse sentido, a lenda das três semanas não ajudou muito a apreciação estética do romance. O estilo ligeiro e a linguagem cheia de gírias e mais próxima da usada no dia a dia foi confundida com despreparo – e Kerouac tomado como um autor de sorte mais que de talento. A famosa citação de Truman Capote foi apenas o mais famoso dos casos, ao dizer que *On the Road* não se tratava de literatura, mas de datilografia⁵¹. Ainda reflexo dos mesmos preconceitos, a própria renomeação da Geração Beat como Beatnik, copiando o final de Sputnik, o primeiro satélite russo, ajudou a fixar o estigma de “antiamericanismo” que alguns de seus detratores trataram de impingir à produção deste grupo de escritores.

É comum encontrar no pensamento sócio-cultural o entendimento de que a Geração Beat fez surgir a primeira “subcultura” juvenil como as conhecemos hoje, grupos de afinidade identitária ligados por estilos de vida e consumo – os beatniks, precursores dos hippies. A literatura Beat que propiciou tal movimento social surgiu, também, como uma reação contra o autoritarismo de todas as formas, principalmente o militarismo norte-americano dos anos de McCarthy, mas também os preconceitos étnicos e sexuais seculares, asfixiantemente presentes na sociedade que serviu de berço a tais criadores. Por isso, para muitos, é impossível compreender tais manifestações artísticas sem levar em conta os desdobramentos que suas obras provocaram na sociedade que criticavam, entre eles o Movimento Hippie e a própria

⁵¹ That isn't writing, it's typwriting.

Contracultura. Por outro lado, tal foco não apanha o que de literário há em *On the Road*, para não dizer do resto da obra de Kerouac. Buscando trazer algumas perspectivas e vetores mais recorrentes na sua recepção crítica, nosso objetivo nas próximas páginas será comentar e fazer um apanhado de leituras relevantes para esta pesquisa, sobre seu mais famoso livro.

Para organizar a compilação de informações relevantes, para esta tese, sobre *On the Road* buscamos dividi-las “didaticamente” em alguns eixos. Aproveitando a linha de reflexão seguida até aqui, procuraremos descrever o que o romance tem de “viagem” e o que tem de “literatura”, para depois discorrer um pouco mais demoradamente sobre tais aspectos na sua recepção crítica mais relevante. Ou seja, primeiramente abordaremos os deslocamentos e as personagens destes, servindo como uma introdução geral ao enredo da obra. Para depois apontar elementos de sua linguagem, seu contexto e das implicações culturais e políticas relacionados à sua publicação – e em seguida passear pela fortuna crítica mais relevante nas perspectivas levantadas. Acreditamos que desta forma é possível direcionar melhor um pouco do imenso volume de estudos existentes sobre a obra de Jack Kerouac, em vetores que abrangem parte considerável dos principais temas contemporâneos de análise cultural.

Viagem em On the Road

O livro, narrado em primeira pessoa, é um *roman à clef*, uma obra baseada em fatos reais, onde o nome das pessoas envolvidas na trama é trocado. Nela, aparecem figuras da Geração Beat e das rodas sociais por elas frequentadas na virada dos anos 40 para os 50, tais como Jack Kerouac (como Sal Paradise), Neal Cassady (Dean Moriarty), Allen Ginsberg (Carlo Marx) e William Burroughs (Old Bull Lee), entre outros.

Sal Paradise, o narrador da história, é um jovem escritor ítalo-americano e católico, estudante universitário em Nova York, recém-saído de um casamento e de um problema de saúde que lhe dão a sensação de que tudo estava morto. Com a chegada a Nova York de Dean Moriarty, um ex-interno de reformatórios juvenis no meio-oeste norte-americano que nutre o desejo de se tornar escritor, finalmente começa sua “vida na estrada”, tão sonhada e planejada antes, mas nunca realizada.

Assim, o livro traz as viagens realizadas por Sal Paradise, tanto sozinho ou acompanhado de Dean e outras personagens, pela América do Norte entre 1947 e 1950.

Varando as estradas americanas de ônibus, de carona e em carros dirigidos pelas personagens principais, e pousando por mais tempo em algumas delas para encontrar velhos amigos, novas pessoas, em festas, concertos e trabalhos provisórios, os percursos podem ser divididos em 4 grandes viagens.

Na primeira, iniciada em julho de 1947, inexperiente ainda, na ilusão que seria possível cruzar o país seguindo apenas uma estrada, a Rota 6, Sal toma o metrô, o trolébus e algumas caronas em direção ao norte até uma interseção da referida estrada, mas de pouco tráfego, ainda no estado de Nova York, em Bear Mountain. Depois de lá permanecer inutilmente sem conseguir rumar para o oeste, desiste e volta para casa, para recomeçar a viagem no dia seguinte, desta vez com sucesso, tomando um ônibus direto para Chicago. Como veremos mais a frente, tal início frustrado é o símbolo inicial do aprendizado do protagonista sobre a vida na estrada. Quanto aos resultados práticos, Sal adquire a consciência de que seus sonhos e planos sobre as jornadas têm que ser adaptados a situações completamente novas, com as quais assume não saber lidar, ainda. E, metaforicamente, a compreensão de que é necessário tomar várias estradas para poder conhecer o continente representa a aceitação e a abertura para o aspecto rizomático da sociedade, da cultura e da paisagem norte-americana.

A sequência desta jornada inicial o tem em Chicago, passeando pela cidade, até chegar ao Loop, bar de jazz onde o melhor do bop poderia ser encontrado. E de lá, no dia seguinte, até uma cidade nos arredores da metrópole à beira do Lago Michigan, e então a primeira de uma série de caronas em caminhões e carros que o levariam, passando por cidades dos estados de Iowa, Nebraska e Wyoming até Denver, no Colorado, onde permaneceria um tempo e encontraria Dean Moriarty e Carlo Marx, entre outros amigos. E depois de lá até São Francisco, na costa oeste, de ônibus – lá seu amigo Remi Boncoeur o esperava com promessas de trabalho em um cruzeiro, este o motivo inicial desta primeira viagem. Em “Frisco”, como Sal a chama, acaba trabalhando como segurança em vez de embarcar, além de circular pela cidade e de escrever um roteiro para tentar vender em Hollywood. De lá segue para Los Angeles, de carona até Bakersfield, onde decide comprar uma passagem de ônibus para seguir até seu destino. E na rodoviária da cidadezinha conhece uma mexicana-americana, Terry, com quem viaja junto e têm um relacionamento. Esta relação começa em L.A., mas os leva até a

cidade de Sabinal⁵², onde Sal tenta viver com Teresa e seu filho, coletando algodão nas fazendas da região, vivendo entre chicanos. Frustrado por não se adaptar às durezas da vida de trabalho braçal no campo, Sal Paradise desiste da vida com Terry e retorna para Los Angeles, onde recolhe o roteiro que havia escrito e que fora recusado pelo estúdio Colúmbia. De lá toma um ônibus até Pittsburgh, que era até onde seu dinheiro o podia levar, para desde esta cidade da Pensilvânia seguir de carona em carona até Nova York, encerrando a primeira das jornadas.

Na segunda série de viagens, Dean Moriarty encontra Sal Paradise em Testament, Virgínia, para onde este havia ido para passar o Natal de 1948. E pela primeira vez no romance, Sal e Dean viajam juntos. Primeiramente, em duas viagens entre Testament e Nova York para levar mobília da família de Sal, e passar o Ano Novo em Manhattan, para partir depois de três noites de festa para a Califórnia, mas pelo sul, e com Dean, uma de suas esposas, Marylou, e Ed Dunkel. O primeiro destino, a casa de Old Bull Lee nos arredores de New Orleans, em Algiers, onde a esposa de Ed, Galatea, o esperava. Passaram um bom tempo lá, e seguiram, desta vez apenas Dean, Marylou e Sal, para São Francisco, cruzando os pântanos da Luisiana e depois o Texas até El Paso, buscando caronas e para contribuir com gasolina, como já haviam feito no primeiro trecho desde Nova York até Algiers, e seguiram pelo Novo México, Arizona até São Francisco. Chegando lá, Dean e Marylou abandonam Sal, que, sem dinheiro nem conhecidos, coalesce e tem delírios até que Dean o encontra novamente, e o leva para a casa que dividia com sua outra esposa, Camille. Eles então circulam pela boemia de São Francisco em shows de jazz e bares, e Sal parte de ônibus de volta para Nova York.

O terceiro grupo das viagens começa na primavera de 1949, com Sal em Denver, para onde havia se mudado. Sentindo-se solitário na cidade, uma vez que a maioria de seus amigos não estava por lá, ganha cem dólares de uma amiga rica e parte para São Francisco, dividindo a gasolina e caronando em uma viagem de carro arranjada em um escritório de viagens, através de Utah e de Nevada. Ao chegar à casa de Dean, Sal o encontra em crise no casamento com Camille. Durante sua estada lá o conflito matrimonial culmina em Camille mandando

⁵² Nome inventado para a cidade. No romance é comum tal fato, por questões jurídicas. Mill City, por exemplo, o lugar onde mora Remi Boncoeur e sua esposa, é também um nome inventado.

Dean embora de casa. Sal o acompanha e decide cuidar do amigo, combinando os dois de seguirem para Nova York para de lá tentar tomar um barco para a Itália, não sem antes aproveitar a vida noturna de bares e concertos de jazz, entre amigos, em São Francisco.

A viagem de volta percorrem de carona até Denver, onde Dean reencontra amigos da cidade onde foi criado – e entra num frenesi roubando diversos carros só para aproveitar a noite. Aliás, este terceiro grupo de viagens, além de seguir do oeste para o leste, ao contrário das duas primeiras, também traz a ruína das relações e da maneira selvagem de viver de Dean. Desde o fim do casamento, passando pela série de reprimendas que Dean escuta do círculo de amigas em São Francisco antes de partir, e também outras, em Denver e depois no caminho até Chicago. Parte do aprendizado de Sal sobre o amigo que desde o início do romance o fascinara, mas que aos poucos ia lhe mostrando outra face, irresponsável e destruidora. De Denver ambos conseguem acertar a entrega de um Cadillac em Chicago, bastando abastecer para que fossem autorizados a dirigi-lo até Illinois onde o devolveriam ao dono, que havia desistido de ir dirigindo e o estava esperando. Durante a viagem a maneira com que Dean conduz o carro é temerária, e quando chegam, finalmente, o mesmo está praticamente em pedaços. Ainda saem para a noite de concertos de jazz e bares em Chicago, para depois entregar o carro e seus papéis, e seguirem de ônibus para Detroit. Lá dormem em um cinema para não gastar com hotéis, circulam pela cidade, e encontram carona para Nova York, onde esta penúltima série de viagens termina com Dean encontrando Inez, com quem logo depois se casa (se tornando sua terceira esposa) e tem um filho (seu segundo).

A quarta e última das séries de viagem começa em Nova York. É primavera de 1950 e Sal havia recebido uma boa quantia de dinheiro como pagamento por seu primeiro livro publicado. Dean estava em Nova York, vivendo com Inez. Sal então decide viajar para Denver, e parte, de ônibus, desta vez através de Washington, Virgínia Ocidental, Kentucky, Ohio, Indiana e sul de Illinois até Saint Louis, e então por Missouri e Kansas até o Colorado. Chegando lá, decide seguir para o México, e as conversas espalham sua ideia entre seus amigos, a ponto de Dean saber em Nova York, decidir largar tudo e seguir de carro para Denver para encontrar Sal e viajar para o sul, para onde seguem Dean, Sal e Stan Shephard. Cruzando o Texas desta vez no sentido Norte-Sul, estado que já havia sido percorrido do leste ao oeste, na segunda das viagens. Em Laredo cruzam a fronteira e entram no México, por Nuevo Laredo, e seguem por Sabinas Hidalgo, Monterrey, Gregória (lá se esbaldam em um

bordel) até a Cidade do México, o fim da estrada no livro, onde aproveitam a cidade até que Sal adoeça de disenteria, e no meio da febre veja Dean se despedir dele e o abandonar mais uma vez.

Cada uma destas séries de viagem corresponde a uma parte do livro, à exceção da quinta e última parte, bem mais reduzida que as outras, que funciona como um epílogo, dizendo rapidamente da volta de Sal do México para Nova York, e o melancólico encontro final com Dean, já no inverno seguinte. No fim da obra temos Sal Paradise saindo com sua nova namorada, mais seu amigo Remi Boncoeur e sua companheira para um show de Duke Ellington, e Dean os encontra, pede uma carona mas esta lhe é negada. Sal parte para o concerto de Cadillac e Dean segue a pé o início de sua jornada para São Francisco. A imagem final é de um dos píeres do rio Hudson, de onde se avista o poente, e Sal considera sobre a imensidão de paisagens e pessoas enquanto a noite cobre os Estados Unidos, pensando em tudo o que passou e em Dean Moriarty, aquele que lhe possibilitou essa compreensão que agora Sal possui sobre seu país e sua vida.

Como vimos anteriormente, quando estudamos a história dos Estados Unidos, as viagens de *On the Road* só foram possíveis devido ao avançado estado da estrutura para o movimento neste país. Desde a década de 20 os carros eram populares e o sistema de estradas que cortava a nação consistente e todo interligado. E não só a estrutura, mas a própria cultura do movimento foi o leito por onde o romance de Kerouac transcorreu, em diálogo com o imenso e interminável repertório de expressões culturais relacionadas às rotas estadunidenses. Mas isso já é uma análise sobre o trabalho de expressão verbal de Kerouac, que aprofundaremos a partir do próximo parágrafo.

Literatura de On the Road

Como já referimos no início deste capítulo, *On the Road* foi publicado em 1957, pela Viking Press, de Nova York, após seis anos de revisão pelo autor, e de trabalho “político” de seus agentes e amigos, cavando trechos da obra em revistas, e ampliando a curiosidade e compreensão sobre a Geração Beat entre os círculos mais convencionais da sociedade e mercado editorial americanos.

Para jogar uma luz inicial sobre as características “literárias” da obra, o que faz dela especial como expressão verbal esteticamente construída, podemos dividir a leitura mais relevante de seu impacto, didaticamente, sob três perspectivas, absolutamente não-estanques entre si⁵³. A primeira trata do trabalho com a linguagem, o estilo construído por Kerouac. A segunda, a análise das imagens socio-culturais do romance, sua “reconstrução” do mundo e os processos de identificação latentes no livro. E a terceira, a posição das ideias juntadas no romance em relação a outras ideias e conceitos, o dialogismo cultural e o contexto social da publicação da obra.

Quanto ao estilo, a obra de Kerouac, como já afirmamos, representa um momento de transição dentro das linguagens literárias americanas. Tanto pela maneira com que capta a voz das ruas e as diversas falas étnicas e regionais que encontra pelo caminho, quanto através da linguagem do narrador, despojada e muito próxima da prosa poética em diversas passagens. Kerouac foi criado em um ambiente de “oralidade secundária” devido a fonografia e ao rádio, com suas conseqüentes influências na sociedade americana, como vimos – além de ter tido contato com expressões próprias das culturas orais franco-canadenses enquanto criança, fruto da experiência de migração de sua família.

Quanto às representações sociais e culturais, *On the Road* pode ser lido como um dentre os vários momentos da ampliação da identidade nacional norte-americana para a inclusão de diversas etnias historicamente excluídas da tradição literária (e do panorama político) do país. Como vimos no capítulo anterior, especialmente na maneira como as minorias étnicas e sociais têm sido representadas desde o início da literatura de viagem na América do Norte. Na obra de Kerouac, em geral, e neste seu romance, especialmente, encontramos uma louvação da vida dos chicanos e negros americanos, embora de uma maneira idealizada e acrítica, certas vezes. E também apesar de sua visão em relação ao homossexualismo e às mulheres, ainda eivada de preconceitos. Como também são perceptíveis os estereótipos relativos ao México, na quarta viagem do livro. Sua condição de passagem dentro do “cânone” de literatura de viagem nos EUA é perceptível justamente através das contradições relacionadas às identidades/alteridades legíveis no romance. Neste aspecto, a escrita de Kerouac é mais um passo, não o último, no caminho da construção de

⁵³ Melopeia, Fanopeia e Logopeia; utilizando a compreensão de Ezra Pound. Ou, ainda: Sintagma e Paradigma, mais Contexto (Dialogismo).

representações sócio-culturais estadunidenses que refletissem melhor a diversidade étnica, cultural e social do país.

Quanto aos contextos políticos, sociais e culturais nos quais foi criada e publicada, *On the Road* pode ser interpretado como um momento de recusa tanto do militarismo e do autoritarismo quanto do consumismo e da reificação da vida altamente disseminados na cultura do país depois da Segunda Guerra Mundial. Os Estados Unidos viviam o melhor momento de sua história na geopolítica mundial e tinham atingido um padrão de vida e conforto material nunca antes alcançado por nenhuma civilização; mas, ao mesmo tempo, os valores que haviam formado o país, valores como liberdade política, de movimento e de expressão, vinham se deteriorando em nome da segurança nacional. Neste contexto, a busca de uma vida à parte do convencional cotidiano – e autêntica – marcam uma resposta geracional à descrença na política e na belicosa humanidade, que repercute até hoje. A Geração Beat e *On the Road* tiveram um papel tão importante na conformação da Contracultura dos anos 60 que muitas de suas leituras críticas chegaram a passar longe de analisar o livro como um livro – abordando-o apenas como um fenômeno mais social e cultural que literário.

Recepção Crítica

É impossível abordar nesta tese tudo que já foi publicado sobre *On the Road*. Iniciamos com uma leitura horizontal de uma divisão tripartite que consideramos a mais adequada para expor alguns eixos de relevância para uma análise da obra. A partir de agora, como forma de aprimorar a descrição do livro, realizaremos uma leitura que poderíamos chamar de vertical, para utilizar a divisão que o próprio Kerouac empregou na exegese de sua mais famosa obra. Nosso objetivo com esta iniciativa é seguir os temas já mencionados ciclicamente, aprofundando os vetores expostos a cada reaproximação.

Assim, os primeiros livros a tratar do fenômeno Beat e da Geração de autores que o iniciaram de maneira um pouco mais positiva surgiram na década de 60. *Casebook on the Beat*, uma coletânea de estudos compilada por Thomas Parkinson, professor da Universidade da Califórnia em Berkeley, foi publicado em 1961, não sem forte oposição e crítica. Pouco depois, Ann Charters, sua primeira biógrafa, se aproximou dele a partir de 1966, por causa de

suas pesquisas acadêmicas, e publicou *Kerouac, A Biography* em 1973, quatro anos após sua morte.

Mas foi principalmente a partir do final dos anos 70 e durante os 80 que a literatura produzida por Kerouac passou a ser melhor compreendida nos círculos acadêmicos, seguindo o processo que já havia começado, antes, com os outros principais escritores Beats, Allen Ginsberg e William Burroughs. De acordo com Ann Charters, o livro de Tim Hunt, *Kerouac's Crooked Road* foi o primeiro e melhor guia a explicar a obra do autor de *On the Road* até então.

Publicado em 1981, trata-se do desenvolvimento de sua tese de doutoramento na Universidade de Cornell em 1975, chamada “Off the Road: Jack Kerouac's Literary Maturation”. Nela, Hunt, para analisar a evolução da escrita do autor, partiu do pressuposto de que *Visions of Cody*, livro publicado em sua integralidade postumamente, em 1973, e escrito em 1952, é a quinta e definitiva versão de *On the Road* (a que foi escrita em 1951 e revisada até a edição de 1957, teria sido a quarta tentativa de Kerouac de escrever seu livro de estrada⁵⁴).

Segundo o ponto de vista de Hunt, *The Town and the City*, o livro de estreia de Kerouac, publicado em 1950, foi onde o autor escreveu em acordo com o que havia aprendido na Columbia e na New School, ao estilo de Thomas Wolfe. Terminado esse livro, iniciou seu projeto de livro de estrada, que inclusive chegou a ser citado na contracapa de algumas edições de seu livro de estreia como sua próxima produção. Apesar do sucesso em publicar o primeiro livro, Kerouac já se sentia insatisfeito com sua primeira obra antes mesmo dela ser publicada, como é possível perceber pelo seguinte excerto do livro de Tim Hunt:

Kerouac completou *The Town and the City* em maio de 1948, e prosseguiu a revisá-lo e a se debater sobre seu final, enquanto o circulava entre publicadores durante o verão e o início do outono. Lá pelo momento em que Kerouac pôs o livro de lado para começar *On the Road*, em novembro de 1948, ele havia começado a perceber que seu senso de conflito vinha tanto da maneira com a qual ele abordou seu material, quanto do próprio material. Em uma carta para Ginsberg, ele escreve que chegava a ver *The Town and the City* e os anos gastos o escrevendo como uma ilusão. [...] Ao escrever *The Town and the City*, Kerouac parece sentir que prestou atenção insuficiente às demandas do mundo exterior. E então ele conta a Ginsberg que vai começar de novo com sua escrita, seguindo a deixa do trabalho de Theodore Dreiser e da perspectiva de William Burroughs. Seu novo trabalho, *On the Road*, será

⁵⁴ Essa compreensão foi alterada depois da liberação do acervo de Kerouac. Há outros autores que falam de mais reinícios e tentativas.

factual (Kerouac a Ginsberg, 10 de novembro de 1948, GA). (HUNT, 1996, p. 82-83)⁵⁵

O trabalho de Hunt é notável em buscar a evolução deste livro de viagens de Kerouac em suas cinco versões, tendo apenas três últimas delas à disposição, em sua completude (*Pic, On the Road, e Visions of Cody*), e também sem o rolo original, ainda não disponível, uma vez que os herdeiros de Jack Kerouac não permitiam o acesso e a referência aos manuscritos guardados do escritor. Através da análise de sua correspondência, e com o apoio de John Clellon Holmes, escritor com quem Kerouac partilhou muito dos processos de criação durante a virada dos anos 40 para os 50, Tim Hunt pode observar a maturação de sua estética literária. O que marcou o início de sua pesquisa foi a intrigante questão acerca da insatisfação de Jack Kerouac com *On the Road*, que o levou a reescrever a obra ainda mais uma vez. Quando Hunt explicou a Holmes o cenário de desenvolvimento da obra de Kerouac, analisada através da evolução das cinco versões do livro, o autor de *Go* concordou com seu ponto de vista, mas observou que o processo como um todo havia sido mais confuso do que o estudo inicial de Hunt fazia parecer. E tal diálogo possibilitou a alavanca por onde *Crooked Road* elevou a compreensão da evolução estética de Kerouac, como explica Hunt em seu livro:

Mas o comentário de Holmes aponta para o que agora vejo como o principal defeito do livro: a ausência de uma explicação completa e convincente sobre por que Kerouac teria ficado tão insatisfeito com *On the Road*, como este foi publicado, que ele seguiu ainda para mais uma versão, o texto radicalmente experimental que mais tarde ele viria a chamar de *Visões de Cody*. [...] Por que ele quis avançar para além da mediação de formas e convenções ficcionais, se fazendo isso significaria possivelmente ter pouco ou nenhum público [...]? [...] Eu ainda penso que é basicamente verdadeiro que as convenções ficcionais que ele herdou não foram suficientemente flexíveis, para capturar a fluidez do mundo como ele a experimentava (a maneira com que a guerra e outros fatores sociais complicaram seu próprio deslocamento pessoal); mas o experimentalismo de Kerouac precisa ser abordado culturalmente – não apenas biograficamente e esteticamente como é neste estudo – para compreendermos porque o bom não foi suficientemente bom. (HUNT, 1996, p. xvii-xviii)⁵⁶

⁵⁵ “Kerouac completed *The Town and the City* in May of 1948, and proceeded to revise it and struggle with the ending while he circulated it to publishers during the summer and early fall. By the time Kerouac put the book aside to begin *On the Road* in November 1948, he had begun to realize that his sense of conflict came as much from the way he approached his material as from the material itself. In a letter to Ginsberg, he writes that he has come to see *The Town and the City* and the years spent writing it as a delusion. [...] In writing *The Town and the City*, Kerouac seems to feel that he has paid insufficient attention to the demands of the outer world. And so he tells Ginsberg that he will start over with his writing, taking his cue from Theodore Dreiser’s work and the perspective of William Burroughs. His new work, *On the Road*, will be factualist” (Kerouac to Ginsberg, 10 November 1948, GA).”

⁵⁶ “But Holmes’s comment points toward what I now see as the book’s main flaw: the absence of a fully compelling explanation for why Kerouac would have been so dissatisfied with *On the Road* as published that

Segundo Hunt, tal compreensão cultural do processo de feitura de *On the Road* passa pelo entendimento do período de oralidade secundária que vivemos, usando o termo cunhado por Walter Ong para explicar o que o advento das novas tecnologias de comunicação fez com o Mundo no Século XX. Ao longo do estudo de Hunt, ele atenta para algumas dicotomias presentes nos livros que Kerouac escreveu até a quinta versão de seu livro de viagem. Em sua estreia, estava lá desde o título, a oposição entre os mundos da cidade pequena de sua infância e a cidade grande de sua vida adulta. Hunt faz observar que tal conflito é também entre a oralidade de sua formação, do francês quebequense, sua primeira língua, por onde se comunicava apenas oralmente e onde foi educado nas histórias que seu avô lhe contava; e o inglês, língua da escola e da universidade, do prestígio social, dos livros e da tradição literária, que foi aprender apenas aos 6 anos de idade, e cujo domínio completo pode atingir praticamente uma década depois.

Para Tim Hunt, *On the Road* não é a realização máxima de Kerouac, mas sua última produção enquanto aprendiz, e *Visions of Cody*, seu primeiro texto maduro. Apesar de sua obra mais famosa já haver avançado até uma linguagem mais fluida e próxima da oralidade que Kerouac buscava impregnar em sua literatura, foi só após a versão do rolo original, em 1951, que sua prosa espontânea e a técnica dos esboços surgiu. Desta forma, apenas em *Visions of Cody* sua fusão de literatura e oralidade pode gerar uma obra que ultrapassava estruturalmente a literatura no qual foi iniciado, para buscar uma “forma selvagem”, algo que fosse além do romance. Segundo Hunt, enquanto *On the Road* foi “uma tentativa de escrever sobre o oral, uma tentativa de representar o performativo, uma tentativa de Kerouac e seu narrador de o compreender e avaliar” (HUNT, 1996, p. xxiv)⁵⁷; *Visions of Cody* teria sido uma tentativa (na verdade, uma série de tentativas) de usar a escrita contra si mesma e representar o oral. Enquanto *On the Road*, apesar de suas inovações, é um romance no sentido mais convencional do termo, estruturado horizontalmente, segundo as palavras de

he pushed on to yet one more version, the radically experimental text he later came to call *Visions of Cody*. [...] Why did he want to break through the mediation of fictional forms and conventions, since doing so would likely mean having little or no audience [...]? [...] I still think it is basically true that the fictional conventions he inherited weren't sufficiently flexible to capture the fluidity of the world as he experienced it (the way the war and the other social factors complicated his own personal dislocation); but Kerouac's experimentalism needs to be approached culturally – not just biographically and aesthetically as it is in this study – to understand why good wasn't good enough.”

⁵⁷ “an attempt to write *about* the oral, an attempt to represent the performative, an attempt by Kerouac and his narrator to comprehend and assess it”.

Kerouac em cartas a Ginsberg – *Visions of Cody* teria sido estruturado verticalmente, segundo a mesma carta. A verticalidade de sua obra residiria na busca da forma selvagem e derivaria do impulso experimental dos esboços codificados no “Essentials of Spontaneous Prose”.

Um dos resultados um tanto colaterais do estudo de Hunt para esta tese foi a compreensão do quanto houve de ficcionalização nas histórias vividas por Kerouac e que serviram de base para seus romances. Várias passagens não estão relatadas com verossimilhança completa ao que aconteceu realmente. Um exemplo desse processo pode ser encontrado na maneira com que Kerouac evita citar a relação que ele teve com a primeira mulher de Cassady, fazendo com que sua personagem no livro, Sal Paradise, pudesse ser contrastado melhor em termos de comportamento sexual com a selvagem personagem de Neal Cassady, Dean Moriarty. Neste sentido, Hunt compreende *On the Road* como uma autobiografia da imagem que Kerouac queria expressar de si mesmo. Assim, nesta obra, “Sal é certamente uma imagem de Kerouac mas uma imagem que Kerouac usa para medir seu próprio crescimento e explorar sua interação com sua herança cultural”. (HUNT, 1996, p. 5)⁵⁸

Outro lampejo de interessante repercussão para a recepção crítica de *On the Road* é a revelação de que o rolo original, a peça única de quase 40 metros de extensão datilografada em três semanas em abril de 1951, não foi inicialmente composta com o intuito de ser publicada. Kerouac buscava na verdade uma maneira de abordar seu romance de viagens e deslanchar com sua feitura em algum sentido. Acreditava que digitando todo de uma vez, teria material suficiente para trabalhar a obra e resolvê-la para publicação. Através da obra de Hunt podemos perceber também que as reservas que Kerouac tanto manifestava em suas cartas sobre a edição de obras suas, tinham mais a ver com uma recusa à interferência de editores do que com os trabalhos exaustivos de revisão que o autor comprovadamente exercia. Embora saibamos que, no caso de *On the Road*, entre outras obras, Kerouac também aceitou os comentários de editores acerca da obra para adaptá-la ao mercado editorial.

Além de *Kerouac's Crooked Road*, Tim Hunt também escreveu um artigo, “Typetalking: Voice and Performance in *On the Road*”, publicado na compilação crítica *What's your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, editado por Hilary Holladay e Robert Holton – este um livro recente de recepção crítica, lançado em 2009, já após o relançamento do Rolo Original. Tratando especificamente de *On the Road* agora, e não

⁵⁸ “Sal is certainly an image of Kerouac but an image which Kerouac uses to measure his own growth and to explore his interaction with his cultural heritage”.

mais a observando dentro de uma linha temporal maior dentro da carreira de Kerouac, resume o porque, ao cabo e ao fim de seus argumentos, o clássico Beat é uma obra que ainda é lida e relevante:

On the Road subverte a forma do romance moderno mesmo enquanto aparentemente preenche aquela forma. Se isto o demonstra como uma obra de transição na carreira de Kerouac – suspenso entre a relativamente convencional forma de *The Town and the City* e o que Kerouac denominou a “forma selvagem” de *Visions of Cody* e seus livros posteriores – é, ainda assim, uma transição significativa e uma mudança decisiva. De *On the Road*, desta forma, pode-se dizer que subverteu a categoria de “literário” (HUNT, 2009, p. 172)⁵⁹

Na mesma compilação crítica, outro pesquisador, Matt Theado, aborda o processo de revisão de Kerouac em “Revisions of Kerouac: the Long, Strange Trip of the *On the Road* Typescripts”. Da mesma forma que Tim Hunt, Theado aponta discrepâncias entre os fatos e os relatos do livro sobre o que realmente aconteceu. Na cena do encontro final com Dean Moriarty, por exemplo, Kerouac antecipa a data de partida de Dean em um dia no livro, para reforçar a distância que havia entre Sal, acompanhado de sua namorada, a bordo de uma limusine em direção a um evento conceituadíssimo no Metropolitan Opera House; e Dean, a pé naquele momento, a ponto de cruzar o país de volta para a conflituosa relação com a sua segunda esposa, e sem nada. Kerouac não faz referência nessa passagem, por exemplo, ao fato de ele e sua esposa Joan estarem morando com sua mãe, quando deste encontro.

Tendo como grande vantagem sobre Tim Hunt o acesso ao *Original Scroll*, além das quase três décadas que os separam, Theado buscou, neste seu ensaio, desfazer alguns mitos sobre a composição de *On the Road*. Além da questão da ficcionalização da história como percebida anteriormente alguns parágrafos acima, tratou de outros pontos comumente mistificados sobre o romance. Um deles, o papel da máquina de escrever no processo de criação do romance. Contrapondo a digitação em computador com a datilografia, Theado observa que a prática mais antiga necessitava um empenho físico muito maior, e que levando tal fato em conta, a façanha e o fluxo de Kerouac ficam ainda mais espantosos – e seu contexto cultural de criação mais explícitos:

⁵⁹ “*On the Road* subverts the form of the modern novel even as it seemingly fulfills that form. If this shows it to be a transitional work in Kerouac’s career – suspended between the relatively conventional form or *The Town and the City* and what Kerouac termed the “wild form” of *Visions of Cody* and his later books – it is, nonetheless, a significant transition and a decisive turn. *On the Road*, that is, might be said to subvert the category of “literary””.

A teclas da máquina de escrever têm de ser socadas para baixo ao invés de levemente pressionadas, para que marquem a página com a tinta, e são frequentes as referências a datilógrafos martelando suas máquinas. Olhando para trás a partir da atual perspectiva de processamento de texto, pode-se concluir que a tremenda proeza datilográfica de Kerouac – algo como 125.000 palavras em vinte e um dias – se localiza no ápice da datilografia, um clímax na interseção de datilografia e literatura, a ocasião de um artista atingindo o pico de sua habilidade, ao mesmo tempo em que levou a tecnologia disponível aos seus limites. (THEADO, 2009, p. 12)⁶⁰

A questão da tecnologia é de fato relevante para a compreensão da sociedade como um todo, e da cultura e literatura em cada momento da história. A velocidade, portabilidade e praticidade possibilitada pela máquina de escrever, em relação aos outros meios de criação física das obras de expressão verbal, propiciou o desenvolvimento de mudanças nas obras literárias e em seu campo cultural. O fato de escrever com uma máquina já era por si uma alteração considerável no ambiente de trabalho do escritor.

Theado também concorda com Hunt ao afirmar que sua técnica de prosa espontânea surgiu depois da escrita de *On the Road*, um romance cuja prosa é “rápida e energética com um sentimento de fluxo de história sendo contada sem obstáculos nem paradas” (THEADO, 2009, p. 16)⁶¹, mas essencialmente no estilo padrão das narrativas literárias. Apesar do ritmo já oralizado do livro, facilitado pela velocidade da produção do manuscrito de abril de 51, os desenvolvimentos mais radicais da “forma selvagem” de seu estilo ainda estavam em broto. Relevante observar com Theado como para além da datilografia, houve durante a feitura do Rolo Original muito uso de textos guardados em diários, e de partes das três tentativas anteriores de criação do seu romance de viagem. Tal fato vem corroborar a “convencionalidade” de *On the Road* em relação a várias das obras futuras de Kerouac, uma vez que muitos de tais excertos haviam sido escritos em períodos diferentes do início de sua formação enquanto escritor. Também tornam mais complexas as leituras simplistas sobre o fluxo de criação das três semanas de abril de 1951, reforçando o trabalho que houve além da datilografia, antes e durante seu processo.

⁶⁰ “The typewriter's keys have to be punched downward rather than tapped in order to imprint the page with the ink, and one frequently catches references to typists hammering at their machines. Looking back from today's perspective of word processing, one might conclude that Kerouac's tremendous feat in typing – some 125,000 words in twenty-one days – stands at the apex of typewriting, a climax at the intersection of typing and literature, the occasion or an artist approaching the peak of his ability while driving the available technology to its limits.”

⁶¹ “fast and energetic with a no-holds-barred rush-of-storytelling feeling”

Como também pudemos anotar com Hunt, Theado é ainda mais explícito, por ter tido acesso a um acervo maior de Jack Kerouac, com respeito às revisões por que passou o manuscrito. Desfazendo o mito da total “espontaneidade” com que *On the Road* foi gerado. Citando uma carta para Cassady de maio de 1951, Kerouac diz nesta missiva a seu companheiro de viagens que já estava revisando a obra nos últimos dias. E também ficamos sabendo que além do rolo, Kerouac apresentou uma versão do romance para apreciação da Harcourt, Brace (que não demonstrou interesse em publicá-lo) que estava já datilografado em folhas convencionais, ainda em junho de 1951, ou seja, um segundo manuscrito já. E ainda haveria um terceiro, que como o segundo, circulou por várias editoras até 1956 – até se chegar ao quarto manuscrito, o que foi publicado pela Viking em 1957. A compreensão do trabalho de revisão que hoje sabemos era parte do método de criação literária de Kerouac, foi provocada e depois esclarecida devido a uma entrevista de Kerouac ao *New York Post*, em março de 1959, segundo Theado. Está nesta entrevista a afirmação de Kerouac de que sua obra havia sido escrita em 21 dias. Mais de dez anos depois, com a versão integral lançada pelo jornal, percebe-se que o entrevistado complementou tal informação, suprimida na primeira edição. Na versão estendida, Kerouac explica: “Eu escrevi *On the Road* num rolo de papel de desenhar de Cannastra... Era todo sem parágrafos, em espaço simples – tudo um grande parágrafo. Tive que redatilogar para que pudesse publicá-lo.” (THEADO, 2009, p. 21)⁶²

A publicação do rolo manuscrito original

Em 2007, cinquenta anos após a primeira edição de *On the Road*, foi lançado o manuscrito original da obra. O acesso a esse material por diversos críticos, como percebemos na comparação entre as leituras de Tim Hunt e Matt Theado, ampliou a compreensão do processo criativo e do papel da obra de Kerouac dentro da tradição literária norte-americana. Como exemplo e resultado desse aprofundamento da compreensão, as primeiras cem páginas desta edição trazem quatro artigos sobre o manuscrito. *On the Road* certamente tem conotações épicas de louvação à “America”, ou seja, os Estados Unidos, e tal intenção se reflete também na busca de uma linguagem literária diferenciada em relação à tradição

⁶² “I wrote *On the Road* on a roll of Cannastra's drawing paper... It was all no paragraphs, single-spaced – all one big paragraph. I had to retype so they could publish it.”

européia. Uma busca pela forma mais livre e mais espontânea, em acordo com o espírito que retrata no romance. Seguindo o fio de assunto dos parágrafos anteriores, Howard Cunnel⁶³, demonstra como uma das bases do projeto estético de Kerouac era a busca por uma expressão verbal livre e o mais genuinamente americana, no seu ponto de vista:

Excetuando aqueles escritores, tais como Melville, Dostoiévski, e Joyce, que claramente o influenciaram, ficção, mesmo e especialmente a bem-feita ficção europeia, estava ligada na imaginação de Kerouac a uma cultura de autocensura tanto estética quanto política. As velhas formas da ficção obscureciam o significado; paralisavam a chegada ao que estava mais embaixo. *On the Road* é o começo de um processo no qual Kerouac desmantela e então radicalmente reaplica o que ele havia aprendido como escritor de ficção para poder, como John Holmes escreve, “liberar todo o alcance de sua consciência na página” (CUNNEL, 2007, p. 6)⁶⁴

Talvez o principal sucesso de *On the Road* tenha sido justamente estar neste meio termo entre a literatura mais livre que Kerouac buscou construir ao longo de sua carreira e seu início Wolfeano em *The Town and the City*. Residindo assim num novo limite da literatura americana, ainda um romance como conhecido na época, mas ao mesmo tempo feito numa linguagem mais próxima do cotidiano e de outros gêneros de narrativas contemporâneas. Cunnel, neste mesmo artigo, sugere que esta maneira de reconstrução da linguagem cotidiana e literária foi justamente um dos motivos porque o autor não foi “levado a sério” como escritor por muitos dos críticos de diversos momentos da recepção de sua obra. Neste sentido, é notável a opinião de William Murray, compilada por Cunnel, em 28 de outubro de 1957, que considerou o romance de Kerouac importante apenas por expressar o sentimento de uma época, mas não em termos estéticos. Sua importância estaria, segundo as palavras de Murray, “because it communicates directly in a non-literary way an emotional experience of our time”. Assim, *On the Road* teria como mérito o fato de “não parecer” ficção, mas realidade, uma escrita que parece verdadeira demais para ser notada enquanto peça literária.

⁶³ Howard Cunnel foi ainda o responsável pela edição feita no original datilografado e anotado de Kerouac para a publicação do rolo original.

⁶⁴ “Excepting those writers, such as Melville, Dostoyevsky, and Joyce, who clearly influenced him, fiction, even and especially well-made European fiction, was linked in Kerouac's imagination with both an aesthetic and political culture of self-censorship. The old forms of fiction obscured meaning; stopped you getting at what was underneath. *On the Road* is the beginning of a process in which Kerouac dismantles and then radically reapplies what he has learned as a fiction writer so that he can, as John Holmes writes, ‘free the whole range of his consciousness on the page.’”

Outro dos artigos publicados juntamente com o rolo original é o “Rewriting America – Kerouac's Nation of 'Underground Monsters', de Penny Vlagopoulos. Em seu estudo, analisa como *On the Road* contribuiu para subverter a concepção identitária americana da primeira metade do Século XX. Segundo Vlagopoulos:

Talvez mais do que qualquer outro romancista de sua geração, ele aborda as ambiguidades dos Estados Unidos como uma aventura impregnada no processo criativo de, como ele diz em *On the Road*, 'se levantar do subterrâneo'. Os anos que Kerouac passou na estrada foram, num certo sentido, uma exploração sobre construção nacional a partir de baixo. (VLAGOPOULOS, 2007, p. 53)⁶⁵

Tal questão tem muito a ver com a própria vida e formação de Kerouac, mas está presente e visível também na maneira como a linguagem é tratada em sua obra, sua busca por um vocabulário que pudesse dar conta da relação entre o indivíduo e a nação, que escapasse da tendência de homogeneização e controle social rígido que grassava na sociedade americana nos anos do pós-Guerra. E uma das maneiras encontradas por Kerouac para expressar sua cosmovisão crítica dos Estados Unidos de então foi trazer para o centro da identidade nacional (como descrita em seu romance) as minorias étnicas e grupos sociais historicamente discriminados, construindo sua obra também através da apropriação de alguma linguagem destes grupos, e do entusiasmo por suas culturas e modos de vida. Como afirma Vlagopoulos, “se *On the Road* é sobre o ato de definir os Estados Unidos, é também sobre o ato de encenar uma intervenção dentro das definições oficiais de história e nacionalidade” (VLAGOPOULOS, 2007, p. 61)⁶⁶. Assim, o clássico de Kerouac falaria diretamente a seus leitores, por lhes dar um vocabulário através do qual eles podem agir criativamente subvertendo o discurso da homogeneização e normatização imperante:

On the Road fala para algum desejo de seus leitores, dando-lhes o vocabulário com o qual reimaginar suas vidas cotidianas em maneiras que são sentidas mais organicamente do que completamente articuladas. (VLAGOPOULOS, 2007, p. 63)⁶⁷

⁶⁵ “Perhaps more than any other novelist of his generation, he approaches America's ambiguities as a venture imbued in the creative process of, as he puts it in *On the Road*, “rising from the underground.” The years Kerouac spent on the road were, in a sense, an exploration in nation building from below.”

⁶⁶ “if *On the Road* is about defining America, it is also about staging an intervention into official definitions of history and nationhood”

⁶⁷ “*On the Road* speaks to some urge of its readers, giving them the vocabulary with which to reimagine their daily lives in ways that are felt organically rather than fully articulated.”

Esse “sentir organicamente” tem muito a ver com a busca de autenticidade por Kerouac. Buscando nestas culturas um *modus vivendi* que seria a resposta para a militarização e corporatização da sociedade americana, buscando erigir suas referências a partir da cosmovisão dos “outsiders”, aqueles que não se encaixam (nem pretendem) no assim chamado “American Way of Life” de então. Esta busca pelo autêntico é o tema de outro artigo que abre o manuscrito original. Em “‘Into the Heart of Things’ – Neal Cassady and the Search for the Authentic”, George Mouratidis utiliza a evolução da imagem que Sal Paradise faz de Dean Moriarty no romance para comentar o processo de procura da autenticidade na cultura americana, efetivada pela obra de Kerouac:

Através da cambiante relação entre as contrapartes narrativas de Kerouac e Cassady e sua busca por “ISTO”, junto com a metamorfose de Cassady ao longo dos romances de estrada kerouaquianos, Kerouac enfatiza a significação do *processo* de autenticação em si – a jornada mais que seu fim – assim demonstrando que aquilo que seria considerado mais autêntico era, na verdade, um processo de *se tornar* mais do que de ser.(MOURATIDIS, 2007, p. 70)⁶⁸

Segundo Mouratidis, no trabalho de Kerouac, a busca pelo autêntico é parte de um dualismo que marca sua vida e sua escrita, entre casa e estrada, tradição e progressismo, nostalgia e possibilidade. Esta dicotomia é visível na própria comparação entre as personagens principais, onde Dean Moriarty guardaria as características mais ligadas ao movimento e a ruptura com padrões sociais; enquanto o narrador, Sal Paradise, funciona como a contraparte mais caseira e tradicional do mito – apesar de aberto ao novo e ao aprendizado. A decepção compreensiva do final do livro, demonstrada por Sal em relação a Dean, é o fruto final deste processo. Assim, a imagem de Dean avança como num arco, começando idealizado como um mito, uma lenda; até se tornar uma realidade, mais e mais explosiva até se tornar amarga, ao longo das viagens narradas no romance, no suceder de confusões e desilusões da relação entre os dois; para voltar a mito no final da obra, quando Sal apreende as lições da estrada mas muda sua visão sobre a realidade da estrada, ao despedir-se de Dean.

⁶⁸ “Through the changing relationship between Kerouac’s and Cassady’s narrational counterparts and their search for “IT,” along with the metamorphosis of Cassady throughout the *Road* novels, Kerouac underscores the significance of the *process* of authentication itself – the journey rather than its end – thus demonstrating that that which would be deemed most authentic is actually a *becoming* rather than being.”

Em “‘The Straight Line Will Take you Only to Death’ – The Scroll Manuscript and Contemporary Literary Theory”, Joshua Kupetz compreende a obra de Kerouac como um momento da passagem do moderno para o pós-moderno, tanto na literatura feita nos EUA, quanto na evolução da Teoria Literária lá feita:

Como narrativas, elas são partes integrais de um contínuo de prosa ficcional norte-americana, estruturas liminais que em retrospecto ligam o moderno e o pós-moderno. Embora qualquer descrição de tal contínuo deva ser entendida como contingente e subjetiva – pois ninguém objetivamente decide quais textos importam numa tradição e quais não – o ato de localizar um texto literário em um contexto histórico particular pode revelar as estruturas, processos e convenções ideológicas daquele texto. Enquanto a função primordial da crítica literária norte-americana, no tempo em que Kerouac escreveu o manuscrito, era localizar o significado de um texto, a aplicação da teoria contemporânea mais frequentemente tenta entender *como*, e não *o quê*, o texto significa. (KUPETZ, 2007, p. 83-84)⁶⁹

Seu primeiro livro foi construído tendo o *New Criticism* como modelo, doutrinado que havia sido em seus anos de Columbia, onde tal vertente crítica era a base do pensamento literário acadêmico. Terminado *The Town and the City*, e insatisfeito com o que sentia como um impedimento para revelar sua voz e sua cosmovisão, Kerouac partiu para experimentações literárias mais e mais radicais. Em *On the Road*, seu primeiro momento desta transição, o autor procurou justamente evitar as convenções em que havia se formado, em um projeto que culminaria, segundo ele, não em mais um romance, mas numa narrativa que fundiria poesia e prosa. Para tanto, para atingir uma profundidade espiritual maior, Kerouac mesmo admitiu que buscou na poesia épica elementos para revigorar sua prosa e permitir transformações mais radicais de sua narrativa. E a própria maneira com que o original foi escrito, em três semanas, após anos de pesquisa e reinícios de seu projeto de livro de estrada, reflete também esta opção. A decisão de criar uma primeira versão num fluxo de escrita foi algo pensado, uma nova técnica de composição, influenciada pelo processo de improvisado no jazz.

Além do uso especial da linguagem e dos dialetos e socioletos norte-americanos, e do processo de criação, também a escolha de um personagem principal “caroneiro”, jovem e

⁶⁹ “As narratives, they are integral parts of a continuum of American prose fiction, liminal structures that in retrospect bridge the modern and the post-modern. Although any description of such a continuum should be understood as contingent and subjective – for no one objectively decides which texts matter in a tradition and which do not – the act of locating a literary text in a particular historical context can reveal that text’s structures, processes, and ideological conventions. While the primary function of American literary criticism at the time Kerouac wrote the scroll manuscript was to locate a text’s meaning, the application of contemporary theory more often attempts to understand *how*, not *what*, the text means.”

aberto à diversidade social e cultural americana ultrapassava a forma com a qual havia sido ensinado na universidade. Ainda em outra direção, a estrutura da trama de *On the Road* também apresenta elementos desafiantes ao cânone crítico, como demonstra Kupetz:

Além de sua escolha do tema, Kerouac reimagina a função da trama e baseia sua narrativa nesta nova função. Enquanto tramas convencionais são episódicas, unificadas, e sugestivas de relações causais entre eventos, a estrutura da trama de Kerouac no rolo manuscrito é contingente e se apropria de seu conceito de um “círculo de desespero”. De acordo com Kerouac, o círculo de desespero representa uma crença que 'a experiência da vida é uma série regular de desvios' dos objetivos de cada pessoa.[...] Para Kerouac, esta série de desvios não assume o padrão de um navio enfrentando o vento, sempre se movendo para a frente; ao invés disso, Kerouac ilustra estes desvios como uma série de contornos à direita, que continuam até que alguém realize o círculo completo que circunscreve uma 'coisa' que não se pode conhecer, e que é “central à... existência”. (KUPETZ, 2007, p. 89)⁷⁰

Assim, a obra de Kerouac, em acordo com Joshua Kupetz, reorganizou não só as convenções sociais do texto, dando ênfase a culturas e práticas marginalizadas na ficção popular de seu tempo; mas também reestruturou convenções e alusões literárias que ainda não foram completamente cooptadas pela narrativa contemporânea. Se tornando, segundo o estudioso, uma obra híbrida, ligando a forma de arranjo da experiência típica dos romances modernos ao mundo de “unidade orgânica” do pós-modernismo.

Outras leituras críticas relevantes

Tal circularidade é perceptível em diversos outros níveis na leitura de *On the Road*, corroborando a ideia do Círculo do Desespero. Quando observamos o primeiro e os últimos parágrafos do romance, reconhecemos o encerramento de temas da vida que se abriram no início. O primeiro encontro com Dean Moriarty aconteceu logo depois do fim de um casamento (no manuscrito original, após a morte de seu pai), e com o sentimento de que “tudo estava morto” para o narrador, marcando o início da “vida na estrada” de Sal Paradise. O

⁷⁰ “In addition to his choice of subject, Kerouac reimagines the function of plot and bases his narrative on this new function. While conventional plots are episodic, unified, and suggestive of causal relationships between events, Kerouac's plot structure in the scroll manuscript is contingent and appropriates his concept of a “circle of despair.” According to Kerouac, the circle of despair represents a belief that “the experience of life is a regular series of deflections” from one's goals. [...] To Kerouac, this series of deflections does not assume the pattern of a ship's tacking into the wind, always moving forward; instead, Kerouac illustrates these deflections as a series of right-hand turns that continue until one makes a complete circle that circumscribes an unknowable “thing” that is “central to... existence”.

último encontro entre eles se dá com Sal acompanhado de nova companheira, já conhecendo tanto Dean quanto seu país melhor, mas radicado em Nova York, fora da estrada. A obra começa e termina (no caso do manuscrito original), com referências aos pais, de Jack no rolo e de Dean/Neal em ambas as versões, o pai não encontrado – e percebe-se que tal busca, apesar de não ter sido efetivada, serviu para ampliar a compreensão do que foi a vida que Old Dean Moriarty, e do que é a vida nos Estados Unidos e dentro da “Noite Americana”. Ao final, no mesmo lugar da partida, a aceitação relutante e não sem nostalgia da vida “adulta”, em detrimento do mundo sem restrições e jovem da estrada, com a suspensão da busca pelo pai de Dean através das viagens, e a conformação de uma situação de residência mais permanente e feliz na cidade onde todas as jornadas começaram.

Assim, tal aprendizado é algo que está no centro dos círculos do romance, mas que nunca é atingido diretamente. Há uma evoluída compreensão desta amizade e fraternidade, e através dela, crescimento enquanto indivíduo. O narrador sabe da distância que há entre o passado vivido e o presente da narração, e isso é perceptível, por exemplo, no duplo tempo em que conta a história, como quando do encontro entre Carlo Marx (personagem de Allen Ginsberg) e Dean: “Eles se apressavam pela rua abaixo, sacando tudo daquele jeito antigo que tinham então, e que depois se tornou tão mais triste e perspicaz e vazio”. (KEROUAC, 2000, p. 7)⁷¹

A escolha dos nomes dos dois principais personagens, Sal Paradise e Dean Moriarty, também refletem uma dicotomia entre Paraíso (para alguns críticos, Triste Paraíso – Sad Paradise), e Morte, do latim “Moriar”, morrer. Hilary Holladay, no artigo em que compara *On the Road* e *Bell Jar*, de Sylvia Plath, resume essa circularidade entre início e fim da obra:

Um romance que começa com um desejo por um novo amigo atraente mas fugidio, assim termina essencialmente no mesmo lugar, com Sal declamando, “Eu penso em Dean Moriarty, penso mesmo no velho Dean Moriarty o pai que nunca encontramos, eu penso em Dean Moriarty” (307). Significativamente, a primeira parte do nome irlandês Moriarty é bem próxima do latim “moriar” – “morrer”. As últimas palavras de Paradise, então, são não só um tipo de oração elegíaca para seu querido amigo e seu pai, mas também um reconhecimento-trocadilho de sua contínua preocupação com a morte. Visto através das lentes religiosas que os narradores de Kerouac sempre insistem em utilizar, os dois personagens – chamemo-los de Morte e Paraíso – são verdadeiramente co-dependentes, sendo o significado de um inseparável daquele do outro. (HOLLADAY, 2009, p. 113)⁷²

⁷¹ Tradução minha para: “They rushed down the street together, digging everything in the early way they had, which later became so much sadder and perceptive and blank.”

⁷² “A novel that begins in longing for an attractive but elusive new friend thus ends in essentially the same place, with Sal declaiming, “I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty” (307). Significantly, the first part of the Irish name Moriarty is very close to

O romance também começa e termina no mesmo lugar, a ilha de Manhattan – além de vagar por todo o território norte-americano de costa a costa e se estender até o México no caminho. Como um livro de viagem, tem uma estrutura atípica, sem uma rota clara com início e fim, mas com várias repetições do mesmo vetor, cruzando e recruzando o território como um músico de jazz retira do mesmo tema improvisações diferentes. O percurso entre Nova York, Colorado e Califórnia, os três estados mais presentes na obra, é percorrido de diversas formas e sentidos, com vários inícios e fins, numa estrutura também circular. O livro é dividido em cinco partes, cada uma correspondendo a uma das séries de quatro grandes viagens vividas pelo narrador, mais a quinta, o desfecho, bem menor que as outras, com apenas cinco páginas, mencionando o retorno da Cidade do México e o fim da trama, em Nova York.

Interessante notar como a circularidade e imprevisibilidade das viagens, e sua irregularidade, o fato dos percursos terem sido feitos não de maneira direta entre dois pontos, mas através de diversas estradas, são parte do aprendizado no romance, como já foi observado por parte da fortuna crítica. Metaforicamente isto fica mais claro quando observamos um trecho da Parte 1, o verdadeiro início das jornadas. Depois de estudar mapas e sonhar planos, Sal Paradise decide que o melhor a fazer era seguir para Bear Mountain e pegar a Rota 6, que se estendia desde o Atlântico, do Cabo Cod, em Massachussetts; até o Pacífico, a Los Angeles, Califórnia. Mas o desejo de iniciante por uma longa e simples reta ligando sua posição a seu destino se revela inútil. Sal espera por uma carona numa estrada deserta, e sob chuva, é obrigado a abortar a viagem, retornando para Nova York. De onde parte, no dia seguinte, diretamente para Chicago, de ônibus, e de lá consegue seguir de carona para o oeste, percorrendo diversas estradas no caminho.

As trilhas, rotas e estradas sempre foram um tema popular na cultura norte-americana, como vimos até agora. São um mito, parte da formação e da identidade do país, que Kerouac vem retratar, refletindo e refratando concepções sobre o tema. Em “Free Ways and Straight

the Latin “moriator” – “to die”. Paradise's last words, then, are not only a sort of elegiac prayer for his beloved friend and his friend's father but also a punning acknowledgement of his continuing preoccupation with death. Seen through the religious lens that Kerouac's narrators always insist on, the two characters – let's call them Death and Paradise – are truly codependent, the meaning of the one inseparable from the meaning of the other.”

Roads: The Interstates of Sal Paradise and 1950's America”, Lars Erik Larson analisa o romance sob o prisma da cultura da estrada nos Estados Unidos na década de sua primeira publicação. Para o estudioso, os sentimentos manifestados nas expressões culturais estadunidenses relacionadas ao tema durante o pós-guerra variam numa dicotomia entre o que a estrada apresenta de liberdade e de perigo, gerando desejos de movimento e de contenção. Larson faz ver que as duas visões também estão presentes na obra mais famosa de Kerouac, com a visão do narrador oscilando entre os dois polos:

On the Road [...] se equilibra entre estas duas tendências culturais de contenção e promiscuidade, sem uma necessariamente se sobrepor à outra. Ele visa a localizar um erotismo da liberdade ao longo dos espaços das estradas norte-americanas, ao mesmo tempo em que é correspondido pelos seus próprios impulsos de regulação e castigo. A estrada se torna um espaço libertino para a realização de fantasias enquanto serve a um contracomando igualmente desejado. (LARSON, 2009, p. 38)⁷³

Entre sua descrição crítica dos dois polos, é possível juntar diversos temas recorrentes na análise acadêmica da obra. No polo do desejo de liberdade, Larson atenta que a estrada abre espaço para modelos de comportamento “infantil” dos personagens principais, recusando e quebrando as regras do “mundo adulto”, através de seu movimento irrestrito. Em quatro anos de viagens, apenas ocasionalmente são parados por policiais, realizam pequenos furtos sem serem pegos, e não se envolvem em acidentes apesar da velocidade e das loucuras de Dean no volante. Viajando, se tornam anônimos no espaço novo, o que lhes proporciona um escape das responsabilidades sociais. Assim, a estrada oferece a liberdade para agir com uma criatividade tanto espontânea quanto imatura, duas características comumente relacionadas à infância.

Outro vetor dentro do romance, seguindo o mesmo estudo, é a fruição de uma liberdade de interação social. Segundo Kerouac, parte desta criatividade relacionada à estrada vem da possibilidade de contato e convívio com pessoas de outras classes sociais, para o viajante aberto à tal multiplicidade. Dentro do romance *Sal* vive na pele diversas situações que lhe seriam impossíveis sem o deslocamento. A mudança por que sua consciência passa é marcada pelo trecho, logo na primeira viagem, em que acorda em Des Moines sem saber

⁷³ “*On the Road* [...] balances itself between these two cultural tendencies of containment and promiscuity, without one necessarily superseding the other. It aims to locate an erotics of freedom along the spaces of the American roads, while being matched by its own impulses to regulate and chasten. The road becomes a libertine space for fulfilling fantasies while serving an equally desired countermand.”

quem era e onde estava. E ao fim da narrativa, terá também vivido experiências sociais as mais diversas, o que, segundo Larson, também se relaciona com uma maneira infantil de se enxergar no mundo:

Pelo menos seis cruzamentos de continente depois, Sal conheceu vintenas de personagens e também flertou com múltiplas subjetividades (trabalhador rural na Califórnia, destruidor de lares, policial, ladrão, boêmio, vagabundo, frequentador de óperas – às vezes ele chega mesmo a se identificar com pessoas de séculos atrás). Tal liberdade de autodefinição lhe dá uma flexibilidade não sentida desde a infância [...] (LARSON, 2009, p. 41)⁷⁴

A personagem de Dean Moriarty, por sua vez, é a própria encarnação das liberdades psíquicas possibilitadas pela estrada. Como observa Larson, mesmo viajando para juntar suas memórias, lugares e família em um todo mentalmente unificado, sua recusa em se atrelar a lealdades espaciais ou pessoais faz de Dean um nômade. Diversas passagens do romance fornecem imagens para asseverar esta sua condição. O fato de ter nascido na estrada, em Salt Lake City, quando seus pais estavam a caminho de Los Angeles; a mala velha embaixo da cama, sempre pronta pra partir; a maneira com que foi criado por seu pai, um alcoólatra, entre diferentes lugares. A circulação parece lhe dar uma liberdade de ação irrestrita por culpas e laços de responsabilidade. Sente-se à vontade para manter relações bissexuais e inter-raciais (um tabu nos Estados Unidos da época); para agir fora da lei, como bígamo e usuário de drogas. E o conhecimento adquirido nas ruas e estradas por grande parte do país, faz Dean sentir-se em casa em qualquer lugar dentro da pluralidade geográfica, cultural e social dos Estados Unidos.

Em *On the Road*, ainda, a estrada é vista, dentro do ponto-de-vista do homem branco, como um lugar de movimento de fuga ou retiro das responsabilidades matrimoniais ou familiares. Poucas mulheres participam das viagens descritas no romance, permitindo a Sal processar o casamento acabado antes do início de sua “vida na estrada”, e a Dean manter diversos relacionamentos “estáveis” além de flertar e fazer sexo com várias, se interessando até por uma menor de idade, em uma passagem do romance.

Neste sentido, a liberdade sentida por Dean se alastra até as relações homoafetivas, embora muitas destas passagens sejam mais sugeridas que descritas, na versão publicada em

⁷⁴ “At least six continent-crossings later, Sal has been acquainted with scores of characters and has likewise flirted with multiple subjectivities (California field worker, home-wrecker, policeman, thief, bohemian, tramp, opera-goer – at times he even identifies with people from centuries ago). Such freedom in self-definition gives him a flexibility not felt since childhood [...]”

1957 (no manuscrito original tais momentos são mais explícitos). Principalmente a relação entre Dean Moriarty e Carlo Marx, a personagem de Allen Ginsberg; e uma carona que Sal e Dean pegam com um homossexual, que é abordado no banheiro pela personagem de Neal Cassady (no rolo original tal relação é mais facilmente reconhecida). Além destas, a relação entre Sal Paradise e Dean Moriarty em ambos os livros assume veladamente um caráter homossexual, quando fazemos uma leitura mais próxima de algumas passagens. A tácita sexualidade entre Dean e Sal também figura entre uma das liberdades do romance, embora o desconforto de Jack Kerouac com o tema o tenha levado a reprimir tais momentos em sua obra. Apesar desta “auto-censura”, em vários trechos do romance a relação de amizade e companheirismo entre os dois deixa transparecer uma forma de comprometimento que se assemelha mais a relacionamentos afetivos sexuais, segundo parte da fortuna crítica. O momento mais notável, dentre os apresentados, acontece no início da terceira viagem pelo país, em São Francisco. Após Camille expulsar Dean de casa, Sal se compromete a cuidar de seu amigo, prometendo que viajarão juntos à Itália, quando chegassem a Nova York. Durante a cena, o tom da conversa e um casamento grego acontecendo no campo de vista das personagens, descrito pelo narrador, pode ser interpretada como uma promessa de casamento, segundo Larson.

Seguindo os tópicos do estudo que aqui elencamos um pouco mais extensivamente – por conta da relevância dos temas levantados e sua relação com outros pontos de vista sobre *On the Road*, como veremos a seguir – além da sexualidade plural, é percebida no romance uma racialização da liberdade. A “branquitude” (“whiteness”) é vista como um problema, através das visões essencialistas da vida dos não-brancos que Sal projeta como sua solução. Ele descreve as minorias como se elas vivessem na felicidade dos extremos emocionais, e sente que pode experimentar esta liberdade ao frequentar e habitar os lugares onde elas vivem. Tal sentimento se mostra frustrantemente insustentável ao longo da obra, devido ao que descobre serem suas “ambições de branco”. Por fim, apenas na estrada, e não nos bairros onde as minorias estão assentadas, é que Sal acaba por encontrar o espaço de maior liberdade que ele, um homem branco, pode ter. As viagens lhe dão uma condição de forasteiro, com a qual pode vagar à procura da diversão que ele apenas enxerga nas minorias – e com a liberdade de ação que sua condição étnica oferece. Tal aspecto é assim descrito por Larson:

Reveladoramente, ao longo das estradas de Kerouac, quase não há minorias a se encontrar. As estradas conectam os espaços marginalizados e assentados das minorias raciais, mas na maior parte, na imaginação de Kerouac, se engajar na mobilidade das estradas permanece um poder exclusivo de brancos. [...] (LARSON, 2009, p. 45)⁷⁵

Se na visão de Sal as interestaduais lhe dão o poder de transcender sua condição étnica, as rotas internacionais corroboram ainda mais tal força. Desde o início o desejo de Sal era sentir-se em casa em seu país, quando atinge sua meta, deseja ir além. A solução de Dean é visualizar uma viagem até o México, e depois de lá por todas as Américas até a Terra do Fogo e eventualmente no mundo todo. As estradas do Hemisfério e o poder que ele sente no comando de um Cadillac, dão a Dean uma visão imperial de total e igual acesso a qualquer parte do planeta.

Sal busca a liberdade que a infância proporciona na estrada americana, uma vez que a vida nas cidades já estava longe de lhe oferecer tais possibilidades. A visão do povo do México, no entanto, é descrita com essa característica de infantilizar seus traços culturais, apesar do encantamento que lhe provoca. É a um mesmo tempo uma idealização de uma sociedade mais espontânea e feliz; e uma construção imperialista da paisagem das zonas de contato, retratando seus habitantes como imaturos/ingênuos (e conseqüentemente incapazes – “menores de idade” por toda a vida). Além disso, o México é descrito como um lugar sem repressão e coerção policial para quem vai praticar turismo sexual e drogadicto, devido às permissividades oferecidas ao estrangeiro branco e endinheirado na América Latina e outras regiões “subdesenvolvidas” do planeta.

Por outro lado, ao idealizar a vida no México, Kerouac constrói sua visão da América original que busca, selvagem, primitiva, “natural”, utilizando o pano de fundo do território mexicano que percorre. Dentro de uma obra de louvação à “America”, aos Estados Unidos, na última viagem, a narrativa sugere que as normas americanas não estão no centro da humanidade. Ao mesmo tempo uma busca da tradição ancestral dos pioneiros e exploradores do oeste, no passado; e uma projeção de futuro, o mundo em que outros povos substituirão os europeus e eurodescendentes no comando da humanidade. Tal visão tem a ver com a obra *O Declínio do Ocidente*, de Oswald Spengler, e foi dela que Kerouac se apropriou ao utilizar o termo “fellaheen” para referir-se aos mexicanos, e para descrever seus sonhos de um só povo

⁷⁵ Tellingly, along Kerouac's roads themselves, there are almost no minorities to be found. Roads connect the marginalized, settled spaces of racial minorities, but for the most part, in Kerouac's imagination engaging in the mobility of roads remains a power for whites alone.

escurecido pelo Sol abraçando a Terra desde a linha do Equador, tomando lugar e “atualizando” a cultura americana e mundial. A diferença é que Spengler tem uma visão negativa sobre o tema, enquanto a de Kerouac é receptiva, compreendida como um renascimento de princípios ancestrais ligados à terra e à vida.

Importante notar, no entanto, que as digressões que acompanham a descrição do México, como o comentário sobre o futuro anotado acima, são mais projeções do que especulações. A abundância de termos bíblicos, e a caracterização do espaço e de seu povo com metáforas árabes e africanas, para traduzir o território estrangeiro do México falam para a consciência americana de lugares sociais e étnicos específicos.

A distinção étnica é perceptível mesmo dentro do país, como na descrição de sua vida entre os imigrantes mexicanos na Califórnia, em sua primeira viagem; e em alguns bairros e bares negros por todo o país. Através do convívio continuado, e das possibilidades da estrada, o narrador, ao final da trama, terá atingido um conhecimento existencial e prático sobre os vários “Outros” das culturas estadunidenses, mas não um corpo de informações históricas e sociais. Mas sim um panorama íntimo do contato – algo que muda sua concepção sobre sua posição dentro do imenso continente – um conhecimento útil para a *relação*:

De nenhuma maneira as corridas erráticas de Sal através dos Estados Unidos e além lhe dão um conhecimento íntimo e informado de geografia, arquitetura, história e culturas. Mas de fato ele “conhece o espaço”, no sentido de ser capaz de viver em novas escalas espaciais – de habitar vastas distâncias geográficas, não como num frenesi turístico mas como num evento anual (geralmente iniciado na abertura da primavera), que pode consumir meses de cada vez. A estrada o habilitou a conectar-se com os espaços da América do Norte que raramente são experimentados pelos brancos dos Estados Unidos, tais como os bairros racialmente segregados, as espeluncas urbanas de jazz, e as vilas indígenas do México. (LARSON, 2009, p. 47)⁷⁶

Ainda relacionado a viagens, é interessante notar a conexão do método de escrita de Kerouac com a experiência da estrada, como referido em carta a Neal Cassady sobre a feitura do rolo original, “fui rápido porque a estrada é rápida” (LARSON, 2009, p. 48)⁷⁷. A liberdade do movimento sobre o continente como metáfora da liberdade da expressão, espontânea e

⁷⁶ “By no means Sal's erratic sprints across the United States and beyond give him an intimate and informed knowledge of geography, architecture, history, and cultures. But he does “know space” in the sense of being able to live at new spatial scales – of inhabiting vast geographical distances, not as a touristic spree but as a yearly event (usually initiated by spring's onset), which can consume months at a time. The road has enabled him to connect himself with spaces of North America that are rarely experienced by white America, such as racially segregated neighborhoods, urban jazz joints, and Mexico's Indian villages.”

⁷⁷ “went fast because road is fast.” (sic)

ligeira, fazendo o caminho da longa redação do romance. E ainda, entre as liberdades que a estrada proporciona, através do romance de Kerouac, uma é de fundamental importância para compreender um pouco a ideologia da Contracultura – movimento com o qual o cidadão Kerouac não se alinhou, mas que o escritor ajudou a criar. Apesar de muitos terem acusado *On the Road* de incentivar o consumo de certos produtos, a vida que Sal e Dean vivem é uma sem luxos, na periferia do consumismo.

Já para demonstrar o desejo por contenção expresso na narrativa, Larson começa citando uma série de sentimentos negativos associados à vida na estrada, perceptíveis através da leitura mais atenta do romance. Apesar da obra de Kerouac soar como uma ode à viagem, através da qual é possível a realização de desejos de liberdade de variados tipos, a narrativa complica esta primeira impressão quando notamos que há muito de melancolia, culpa e medo instilados na trama através do olhar do narrador. Junto com a louvação do caminho há também a percepção dos confusos limites da vida desterritorializada experimentada na estrada. Sal percebe, ao longo da obra, que a vida em movimento não pode preencher todos os seus desejos, e conclui a história recusando tal vida, apesar de compreendê-la e de ser outra pessoa devido às vivências trecheiras.

A impureza da estrada também é percebida ao longo da jornada. Ao fazer a única opção nobre de sua época, mover-se, agir num espaço onde as impurezas da vida cotidiana e sedentária sejam trocadas por um recomeço, a viagem é tida como um espaço ideal de depuração. No entanto, quantos absurdos e confusões os seguem no caminho. Ao final, a compreensão de que não há como atingir tal grau de pureza através do movimento; e que também não é possível recomeçar do zero, não importa onde. Assim, as ilusórias promessas da jornada nunca se realizam, afastando-se no horizonte conforme as personagens seguem em suas diversas direções. Neste sentido, o conceito de “círculo de desespero” é aqui notado, através das defleções que impedem as personagens de seguirem reto ao longo da vida, tomando diversas rotas em vários sentidos, conforme a busca de pureza em outros lugares se revela inatingível. Mas a força da procura continua impelindo a necessidade de movimento, e a viagem segue em ainda outra “nova mesma” busca.

Esta face “enganadora” das promessas da estrada, vista assim como uma camada de discurso “publicitário” sobre uma realidade mais profunda e precária, se reflete também através das pre-concepções que acompanham a leitura da paisagem. A impureza da estrada

viria da mediação dos viajantes, sempre erigida sob certas suposições e perspectivas. Mas, mesmo viajando sem guias para manter a espontaneidade de ver o mundo com seus próprios olhos, a descrição das viagens de Sal Paradise é repleta de referências culturais, imagens que antecipam e acabam conformando a aproximação da paisagem. Conectando romances, filmes, autores, folclore e frases a cidades, regiões e panoramas por que passa. A viagem ao México é emblemática para estas asserções, pois que surge como a continuidade da busca pela pureza da experiência de movimento, que agora estaria depois da fronteira. No entanto, conforme avançam dentro do território mexicano, é notável como o narrador usa imagens de outros lugares do planeta, e de outras eras históricas, para descrever e compreender o que vê.

Conforme avançam na narrativa, um crescente sentimento de culpa é perceptível em determinadas passagens, deixando ver como a liberdade de movimento permitido pela estrada tem um lado violentamente desagregador e perigoso. Como nos permite ver a experiência de Dean abandonando suas mulheres e filhos, Sal deixando sua tia para viajar, e as brigas e desentendimentos causados pelo comportamento deles. Neste sentido, a falta de controle é também um aspecto que se desenvolve ao longo da trama para concluir com uma ordeira reinvenção e aceitação da vida sedentária pelo narrador. Como também é perceptível a prevalência, apenas no final da trama, de um sentimento relacionado ao estar em casa, a tais valores de residência fixa e participação de uma comunidade. Sal com sua nova namorada, usufruindo e participando da vida cultural de onde mora, em detrimento de Dean, um fantasma da estrada – uma opção de vida que Paradise compreendeu e descreveu, mas recusou.

Através destas dicotomias ocorre o desenvolvimento do personagem de Sal Paradise no romance. Com toda a série de desventuras e episódios vividos ao longo da vida na estrada, o narrador encerra a narrativa deste período de sua vida com outra percepção do mundo, mudado pela experiência do aprendizado registrado neste *Bildungsroman* que é *On the Road*.

Realizamos uma compilação extensiva dos temas abordados no artigo de Larson porque representam vários vetores abordados por outros críticos também. Alguns daqueles estão presentes no artigo de Rachel Ligairi, “When Mexico looks like Mexico: The Hyperrealization of Race and the Pursuit of the Authentic”, justamente apontando para a dúvida representação de raça em *On the Road*, considerada tanto revolucionária para sua época e ingenuamente romântica, quanto abertamente neocolonial, por vezes:

Embora Sal Paradise demonstre uma admiração incomum, para seu momento histórico, por afro-americanos, mexicanos-americanos e outras minorias raciais, sua idealização estereotipada das pessoas de cor esconde a dificuldade associada à vida das minorias nos Estados Unidos de antes dos movimentos por direitos civis dos anos 1960, e talvez mesmo promulgue novamente padrões coloniais de paternalismo.(LIGAIRI, 2009, p. 139)⁷⁸

A obra é dominada por uma tensão entre a busca do “autêntico” e a recusa do “representado”, a busca da América original e não a das corporações e do Estado, da experiência de vida e da observação participativa e não a do tempo burocrático e do distanciamento reflexivo perante o mundo e o mundano. Kerouac então enaltece a vida das minorias para criticar o modo de vida padrão norte-americano. Sua busca pelo “it”, por “aquilo”, ou “isto”, é uma recusa ao mundo classe média branca, e tal fetichização do autêntico motiva seu movimento pelo país, possibilitando a ele a vivência entre ricos, mendigos, vagabundos, policiais e andarilhos, entre chicanos, mexicanos, negros e americanos de todos os estados. Sua busca pelo autêntico tem o auge no México. Na última viagem a imagem do povo mexicano e sua representação tem o papel de apontar como vive esta outra civilização, a mais ancestral e que segundo sua leitura habitarão o mundo depois da próxima guerra mundial. No entanto, sua representação do México passa longe de proporcionar profundidade à leitura que faz do país. Sua leitura étnica “subversiva” funciona como instrumento de afirmação de uma autenticidade americana outra, dentro do contexto nacional estadunidense. Quando passa a fronteira e a aplica ao contexto mexicano, serve mais para afirmar suas crenças pessoais em detrimento da própria autenticidade de sua representação do México:

A maneira ideológicas com a qual a raça é representada no jazz e no cinema são sobrepostas, em favor de uma concepção de raça que toma as aparências apenas pelo que parecem. Embora Sal possa distinguir entre simulações e originais (mesmo quando fugazes) em seu próprio contexto cultural, ele se torna mais e mais incapaz de fazer aquela distinção conforme encontra os Outros racializados; ao entrar no México, ele pensa que encontrou a autenticidade suprema, quando, ao contrário, o México que ele acessa funciona apenas como o hiper-real. A hiper-compreensão de raça em *On the Road* significa que, semiologicamente, a raça foi transformada em um signo

⁷⁸ “Though Sal Paradise affords African Americans, Mexican Americans, and other racial minorities admiration uncharacteristic of the historical moment, his stereotypical idealization of people of color elides the hardship associated with minority life in pre-Civil Rights America and perhaps even reenacts colonial patterns of paternalism.”

performativo, medido na base de quão bem ele pode dar a Sal a autenticidade, a realidade, que ele deseja. (LIGAIRI, 2009, p. 141)⁷⁹

Desta forma, o olhar de Kerouac sobre o México acaba deixando de tentar observar a realidade mexicana, para oferecer um contraponto “autêntico” aos Estados Unidos. Curioso é observar, como nota Ligairi, que se os Beats tivessem descrito a paisagem cultural do país vizinho, em vez de apenas anotar a paisagem geográfica e ideológica segundo seus pontos de vista, teriam encontrado aliados do outro lado da fronteira, como a geração de *La Onda* e o realismo mágico (como veremos no próximo capítulo). Quem mais se aproximou foram Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, com suas participações na *El Corno Emplumado*, revista publicada no México. Concluindo, Ligairi compreende tal hiper-compreensão da raça no romance como uma escolha do autor, uma escolha que sugere a recusa Beat de enxergar este “outro racial”, a percepção que seus autores viam tal questão mais como etapas no caminho da procura pelo autêntico do que como uma busca por companheiros de causas e criações.

Apesar de tal ponto de vista, segundo Penny Vlagopoulos, *On the Road* é um livro que pede ao leitor branco que considere e compartilhe perspectivas além daquelas ligadas à sua etnia e posição social (VLAGOPOULOS, 2007, 62). Entretanto, para Hilary Holladay, esta dubiedade demonstra mais uma confusão sobre sua condição racial do que propriamente um racismo. Kerouac, enquanto descendente de franco-canadenses, tem esta “branquitude” tanto como modelo, por sua busca de inclusão, quanto como objeto de repulsa, por tudo de inoriginal, burocrático, militarizado e corporativo que estava se tornando seu país. Dentro da estrutura racial nacional, tanto o autor quanto sua personagem, o ítalo-descendente Salvatore Paradise, por mais que se esforçassem, não poderiam saber exatamente como era ser este outro idealizado. Sempre havia uma casa para retornar, uma família, a universidade – embora a origem não-nova-iorquina de ambos, e suas condições de primeira geração de nascidos no país, tornavam essa inserção no mundo *White Anglo-Saxon Protestant* americano menos “automática”.

⁷⁹ “The ideological ways in which race is represented in jazz and cinema are overlooked in favor of a conception of race that takes appearances at face value. Though Sal can distinguish between simulations and originals (even if they are fleeting) in his own cultural context, he becomes increasingly unable to make that distinction as he encounters racialized Others; upon entering Mexico, he thinks he has found supreme authenticity, when instead, the Mexico he access functions solely as the hyperreal. The hyperrealization of race in *On the Road* means that, semiologically, race has been transformed into a performative sign, measured on the basis of how well it can get Sal the authenticity, the reality, he craves.”

Bem mais delicada que a questão étnica é a de gênero, e aqui a crítica se expande para a Geração Beat como ela é considerada restritivamente, Kerouac, Ginsberg, Burroughs e Cassady. Embora a participação feminina além destas “personagens principais” masculinas tenha sido relevante, muitas autoras levaram décadas para serem aceitas como escritoras da Beat Generation. No livro *The Beats – A Graphic History*, Joyce Brabner reconta a história da geração de escritores através da perspectiva feminina de suas companheiras, amantes e colegas. Sua exposição, chamada “Beatnik Chicks”, conta da relação pessoal que teve tanto com as obras destes autores quanto com o que a cultura de massa produziu de paródias e estereótipos. E cita diversas mulheres participaram ativamente então e ainda são pouquíssimo lembradas, como Diane DiPrima, Hettie Jones, Joan Kerouac, Joyce Johnson e Carolyn Cassady. Brabner lembra ainda de histórias pessoais de envolvimento de mulheres que foram essenciais para a vida de Kerouac, Ginsberg e Cassady. Kerouac só aceitou a paternidade de sua filha depois de exame de sangue, e mesmo assim nunca manteve contato com ela – se livrando do compromisso de criá-la. “Howl”, o famoso poema de Ginsberg, foi datilografado por sua companheira na época, Elise Cowan – que depois, já separada do poeta por conta de sua homossexualidade, acabaria se suicidando por não suportar a pressão da família contra seu libertário modo de vida. E ainda há outras histórias de colaboração que podem ser encontradas na vida de outros escritores homens da geração, como o caso de LeRoi Jones com Hettie Jones.

On the Road, especificamente, é considerado por muitos (e muitas) um livro masculino. E a maneira com que trata as figuras femininas também oscila entre dois polos. Um de adoração, como anota Vlagopoulos, enxergando na mulher uma função catalisadora de mudanças maiores, além da santidade e pureza. E outro polo onde é possível perceber um certo pensamento machista – mesmo quando consideramos a obra historicamente. Segundo Mary Carden, Kerouac busca erigir, através de sua obra, um outro tipo de masculinidade:

O romance autobiográfico de Kerouac, *On the Road*, e a compilação de narrativas autobiográficas de Cassady, intitulada *O Primeiro Terço e Outros Escritos*, imaginam uma masculinidade viajante norteamericana que transcende o patriarcado associado com a sociedade burguesa mas retém sua reivindicação ao poder e à autoridade. Eles tentam reposicionar o modelo de masculinidade enraizado nos ideias fundacionais norteamericanos de conquista e autodescoberta. Embora Kerouac e Cassady desautorizem masculinidades formadas e promulgadas através da competição capitalista e do consumo, eu argumentarei que suas alternativas permanecem

profundamente investidas em modelos de identidade baseados no mercado. (CARDEN, 2009, p. 77-78)⁸⁰

A literatura de viagem historicamente é um gênero mais visitado por homens que por mulheres, embora esse panorama tenha mudado substancialmente desde o século XVIII e principalmente nos últimos cem anos. O livro de Kerouac se encaixa nesta tradição.

Além das questões iminentes à literatura, ao estilo de *On the Road*, como vimos em parte até agora, parte do sucesso do romance pode ser tentativamente entendido sociológica e mercadologicamente. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, aconteceu nos Estados Unidos (e no mundo de maneira geral) uma explosão demográfica que ficou conhecida como Baby Boom. A partir de 1946, as taxas de natalidade atingiram picos históricos. A consolidação e ascensão da cultura jovem na década de 50 e 60 tem muito a ver com esse momento. Essa nova geração de americanos não conheceu as privações dos anos 30 e da guerra, pelo contrário, foi educada e criada desde cedo com um padrão de luxo e conforto nunca antes propiciado a qualquer geração na história. Conforme foram crescendo, a força populacional e a opulência desse movimento fez com que para cada produto relacionado a sua educação fosse criado um mercado lucrativo. Assim foi com as fraldas e papinhas até chegar aos produtos da cultura de massa, como discos, rádio e cinema. E literatura. Segundo alguns autores, como Thelma Nóbrega, é capaz que até no primeiro lançamento pela Viking Press, em 1957, *On the Road* tenha sido pensado como um livro destinado a este público. O fato é que com a coincidência destes fatores, a obra de Kerouac acabou se tornando uma “bíblia” para estes jovens, um fenômeno editorial que tanto se aproveitou deste movimento demográfico quanto o ajudou a consolidar. E acabou por propiciar o surgimento, de dentro desta cultura jovem, da Contracultura nos anos 1960. Por isso também, muitas das leituras da Geração Beat, e em especial de *On the Road*, não conseguem se desvencilhar deste imaginário. Sejam traduções, críticas ou leituras pessoais, o mito da vida destes autores é algo popular e presente nas concepções das pessoas que têm contato com suas obras, seja através de leitura ou apenas do

⁸⁰ “Kerouac's autobiographical novel *On the Road* and Cassady's collection of autobiographical narratives, entitled *The First Third and Other Writings*, imagine a traveling American masculinity that transcends the patriarchy associated with bourgeois society but retains its claim to power and authority. They attempt to replace the model of manhood rooted in foundational American ideals of conquest and self-discovery. Although Kerouac and Cassady disavow masculinities shaped and enacted through capitalist competition and consumption, I will argue that their alternatives remain deeply invested in marketplace models of identity.”

“ouvir falar”. A própria tradução brasileira de 1984, como a tese de Thelma Nóbrega demonstra, e como veremos, foi executada tendo este imaginário em mente.

A popularização das viagens pelas estradas do país no pós Guerra são igualmente representados no romance. Em *On the Road* percebemos um dúbio sentimento sobre a estrada, circulando entre os polos da liberdade e do perigo. Lars Erik Larson, no artigo “Free Ways and Straight Roads – The Interstates of Sal Paradise and 1950's America”, analisa sentimentos da época, expressos no livro de Kerouac, que acabaram por ajudar a determinar como seria o novo sistema de rodovias interestaduais, proposto pelo presidente Dwight Eisenhower e aprovado pelo Congresso pouco antes da publicação de *Road*.

Esses dois sentimentos estão notavelmente presentes, segundo Larson, especialmente na cultura norte-americana dos anos 50. O antigo sistema nacional de circulação automotora, criado após a Primeira Guerra Mundial, já havia possibilitado mudanças relevantes na maneira de ser dos americanos, como vimos anteriormente. Mas se achava ultrapassado após a Segunda Guerra Mundial, devido tanto ao aumento do fluxo de veículos quanto às novas necessidades de segurança nacional derivadas do início da Guerra Fria.

A estrada se torna um espaço libertino para a realização de fantasias, ao mesmo tempo em que serve a um igualmente desejado contracomando. E enquanto esta tensão pode ser vista em tais romances de estrada do período, como no de Kerouac, nos anos que viriam o sistema de autoestradas de Eisenhower iria incorporar fisicamente ambos os desejos nacionais por mistura e por contenção. (LARSON, 2009, p. 38)⁸¹

Os anos do pós-Guerra são um momento especial da história do deslocamento nos Estados Unidos. E o Sistema de Rodovias Interestaduais estadunidense, uma das maiores obras de engenharia da humanidade, é uma obra desta época, reflete os dilemas e conflitos do seu momento. Diferentemente das estradas percorridas por Sal e Dean, a atual malha é feita para possibilitar o movimento rápido em caso de evacuações de emergência (por conta de guerra), mas ao mesmo tempo tem poucos acessos e acabou com qualquer sinal de vida na beira da estrada, forma de exercer controle sobre tal fluxo. Em nome da segurança a liberdade foi domada, mas ao mesmo tempo, os sonhos de velocidade de Dean foram aceitos, com

⁸¹ “The road becomes a libertine space for fulfilling fantasies while serving an equally desired countermand. And while this tension can be seen in such road novels of the period as Kerouac's, in the years to come the system of Eisenhower freeways would physically embody both these national desires to mix and to contain.”

limites de velocidade bastante generosos, pistas feitas para se correr com um mínimo de perigo de vida.

Outro aspecto histórico-social de interessante repercussão e representado no romance tem a ver com os hábitos sexuais do pós-Guerra. Durante o conflito, a ausência de milhões de habitantes, principalmente homens, lutando no exterior, e as mulheres assumindo papéis mais “ativos” economicamente no país, chamadas para trabalhar em seus lugares, gerou um impacto social indelével na sociedade americana. Acabado o conflito, o retorno dos milhões de soldados causou outra acomodação forçada. A consciência e o comportamento sexual destas gerações ampliou a aceitação de padrões sociais divergentes do que haviam herdado de seus ancestrais. R. J. Ellis, em “Dedicated to America, Whatever that is – Kerouac's versions of *On the Road*”, observa este movimento da seguinte forma:

Conforme tanto *On the Road* quanto *Visions of Cody* deixam claro, quando estes e estas oficiais retornaram do estrangeiro para os Estados Unidos – dez milhões serviram nas forças armadas de além-mar – eles geralmente traziam de volta com eles perspectivas alteradas sobre o que era aceitável. Seria fácil exagerar esta alteração (os EUA de antes da guerra não eram um reservatório de inocência), mas uma arena na qual as perspectivas mudaram foi o terreno da sexualidade. Em particular, muitos dos jovens homens e mulheres (estas num grau menor) que se juntaram às forças armadas durante a guerra experimentaram a vida em comunidades e subcomunidades homosociais e largamente unissexuais. (ELLIS, 2009, p. 123)⁸²

Após a Guerra, a instituição do casamento mudou de figura, segundo Ellis. Ao mesmo tempo que houve uma corrida imensa por novos matrimônios, o número de divórcios também subiu enormemente. As relações sociais incipientemente se desenhavam mais fluidas e efêmeras do que haviam sido para a geração anterior. Novas maneiras de se compartilhar o afeto e a vida se agitavam sob o controle do McCarthyismo – formas de convívio exarcebadas no movimento Hippie e na Contracultura dos Anos 60.

Tais formas de convívio, no que tange aos hábitos de interação social, tem paralelos com as representações das passagens vividas por Sal Paradise e Dean Moriarty em *On the*

⁸² “As both *On the Road* and *Visions of Cody* make clear, when these servicemen and women returned from abroad to the United States – ten million served in the armed forces overseas – they often brought back with them altered perspectives on what was acceptable. It would be easy to overstate this alteration (prewar America had been no reservoir of innocence), but one arena in which perspectives shifted was the terrain of sexuality. In particular, many of the young men and (to a lesser extent) young women who joined the armed services during the war experienced life in largely single-sex, homosocial communities and subcommunities.”

Road, mas também aparecem nas citações de Kerouac ao longo de suas obras e ainda na história cultural dos Estados Unidos, especialmente das cidades de São Francisco e Nova York, durante os anos 1940 e 1950. A fascinação do autor por dois grupos que viviam, de certa forma, à margem do “American Way of Life” tradicional, é outro sinal desta busca por uma vida autêntica em meio ao consumismo e militarismo reinante. Um deles são os grupos boêmios, e o outro, o lumpen-proletariado. Segundo Robert Holton, em seu artigo “The Tenement Castle: Kerouac's Lumpen-Bohemia”, faz uma análise da importância de ambos em *On the Road* e outras obras suas. Para ele, a Geração Beat, é mais um ponto de reflexão e prática sobre tradições e discussões mais antigas, datando de quando os boêmios parisienses emergiram do tumulto da Revolução Francesa com ideias radicais, imaginação artística e atitudes de oposição perante a maioria da sociedade. Mas agora associados, num grau maior que os grupos artísticos históricos anteriores, ao interesse pela vida dos mendigos, dos andarilhos, moradores de rua – o lumpen-proletariado. Para Kerouac, estes grupos eram a possibilidade real e marginal de se viver fora da homogeneidade presente e propagada na sociedade mais ampla, como demonstra Holton:

Os lumpen-boêmios aparentavam viver tão longe das correntes de história moderna quanto dos canais de eficiente produtividade. Se a história moderna aparentava ter levado ao beco sem saída do militarismo da guerra fria, do consumismo de classe média, e da homogeneidade cultural, a alternativa lumpen parecia oferecer um espaço social quase ahistórico, e de uma só vez heterogêneo, inassimilável e geralmente retirado de tais preocupações. (HOLTON, 2009, p. 72)⁸³

Interessante notar como a idealização destes grupos na obra inicial de Kerouac coincide (ou antecipa, ou corrobora) com a cosmovisão do movimento hippie e da contracultura nos anos seguintes. Nos anos 1940 e 50 os principais polos boêmios dos Estados Unidos, eram as cidades de San Francisco e Nova York, mais precisamente North Beach, no oeste, e Greenwich Village, no leste. Unidas pelas viagens constantes entre os grupos, depois do lançamento de *On the Road*, estas cidades viram o que era um círculo de criadores de vanguarda se transformar em redutos de novas subculturas urbanas, os beatniks – que depois,

⁸³ “The lumpen-bohemians appeared to live as far from the currents of modern history as from the channels of efficient productivity. If modern history appeared to have led to the dead-end of cold war militarism, suburban consumerism, and cultural homogeneity, the lumpen alternative seemed to offer an almost ahistorical social space at once heterogeneous, unassimilable, and generally removed from such concerns.”

nos anos 60 seria o fenômeno da *Flower Power*, algo muito maior e de abrangência nacional – e massificado.

Por fim, *On the Road* é um romance de transição entre momentos históricos culturais distintos. Do paradigma tipográfico para nossa nova era audiovisual. Ele absorveu tal câmbio tematicamente e estilisticamente, mas ainda como uma última homenagem à literatura como a conhecíamos até a metade do século passado. Hoje vivemos outra estrutura social para a literatura. E a Geração Beat intuiu isso, e pôs direção e sentido a sentimentos individuais em movimentos coletivos.

A estrutura de *On the Road* é focada na cultura de livros. Ele era um *word man*, mas um literato fascinado pelo som, seja através do jazz, da poesia, ou das longas conversas. Kerouac levou a literatura um pouco mais do papel para a voz, mas ainda num suporte impresso. Muito da literatura que veio depois dele teve maior interesse na construção das imagens, não apenas para o som. Talvez influência da televisão, cultura a que Kerouac não foi exposto desde criança, uma certa transparência e concisão imagética surgiu do contato com o audiovisual, dando à literatura um foco na comunicação e na presença, nem que seja apenas de espírito, do autor.

Assim, a mais famosa obra de Kerouac está nessa encruzilhada entre o Modernismo e o Pós-Modernismo. Enquanto sua linguagem já é mais aproximada da fala cotidiana, em busca de uma poesia da língua do dia a dia, usando gírias e outros elementos presente no discurso oral – além de buscar reconstituir a vida através dos microdiscursos; *On the Road* ainda se baseia quase epicamente na busca de uma verdade sobre as identidades americanas, podendo ser lido como uma homenagem aos Estados Unidos. Sua linguagem, fluida e ligeira, altamente adjetivizada e sonoramente próxima da poesia; e sua temática, são elementos de pós-modernidade no romance. Mas ao mesmo tempo, existe algo nele que remete à literatura, aos “extremos” de estilo que Joyce atingiu, mas dentro de uma tradição americana de comunicabilidade. Como corrobora R.J. Ellis:

Quando vistas juntas, estas versões *Road* e *Visions* constituem uma espécie de ficção modernista tardia que, tendo perdido a fé no progresso, antecipa a impaciência do pós-modernismo com as grandes narrativas, ao mesmo tempo que retém tropos literários irônicos do modernismo. Cada texto – o *Road* de 1951, o de 1957, o *Visions* de 1959 e o de 1972 – mutualmente reforça e

remodula os temas de cada um dos outros, e sublinha a perda de fé na narrativa que o *On the Road* de 1957 ironiza relativa e obliquamente. (ELLIS, 2009, p. 135)⁸⁴

Muitos outros fatores poderiam ser levantados, e mais textos juntados aos vetores já expostos até aqui sobre Kerouac, mas é necessário avançar os tópicos da tese, e o que está aqui comentado já é o necessário para embasar as leituras que se seguirão. A partir do próximo capítulo, tudo o que nos serviu até agora para situar o contexto nacional norte-americano de literatura de viagem, e a posição de *On the Road* dentro dele, servirão de pontos de apoio para a análise das traduções e da recepção dele, na América Latina.

⁸⁴ “When taken together, these versions of *Road* and *Visions* constitute a species of late modernist fiction that, having lost faith in progress, anticipates the impatience of postmodernism with grand narratives whilst retaining modernist ironic literary tropes. Each text – the 1951 *Road*, the 1957 *Road*, the 1959 *Visions* and the 1972 *Visions* – mutually reinforce and reinflect each other’s themes and underline the loss of faith in narrative that the 1957 *On the Road* ironizes relatively obliquely.”

Capítulo 4 – Cruzando as Américas com *On the Road* e suas traduções

Neste capítulo, buscamos observar comparativamente as traduções de *On the Road* para o português e o espanhol. Foram cinco, nos dois lados do Atlântico. Os públicos, mercados e sistemas literários desses dois idiomas têm uma história intrincada e com bastante em comum, como também é o caso do livro em questão. A versão portuguesa foi por muito tempo a principal opção dos brasileiros, e é impossível negar o papel que teve na difusão do mito do livro no Brasil, até a tradução brasileira sair. De maneira semelhante, a versão argentina foi por duas décadas a versão lida por espanhóis e hispanoamericanos. Daí acreditamos que para compreender o movimento desta obra pelas fronteiras das comunidades hermenêuticas internacionais que são a língua espanhola e a língua portuguesa, é fundamental observar, além das versões argentina e brasileira, também as portuguesas e a espanhola.

A primeira das versões foi publicada em Buenos Aires, pelo Editorial Losada, em 1959, traduzida por Miguel de Hernáni. Em seguida, a edição portuguesa, pela Editora Ulisseia, de Lisboa, em 1960, por Hélder dos Santos Carvalho. Assim, em menos de dois anos, o romance já havia sido traduzido para os dois idiomas. A velocidade inicial destas duas publicações contrasta com as próximas versões, que levariam duas décadas para nascer. E, de certa forma, justifica os empreendimentos editoriais que, na década de 80, levaram *On the Road* para a Espanha e para o Brasil. Em 1981, foi lançada pela Editorial Bruguera, de Barcelona, uma nova tradução em espanhol, vertida por Martín Lendínez. Com a falência da editora, os direitos foram vendidos para a Anagrama, da mesma cidade, que republicou a obra em 1986. A edição brasileira só foi acontecer em 1984, pela Editora Brasiliense, em São Paulo, pelas mãos de um gaúcho e um paulista, Eduardo Bueno e Antonio Bivar. Por fim, a quinta e última versão foi a da Relógio D'Água, de Lisboa, a única realizada por mulheres (em

português e espanhol, já que a versão italiana de 1959 também é obra de uma tradutora), feita a quatro mãos por Armanda Rodrigues e Margarida Vale de Gato, e publicada em 1998⁸⁵.

Assim, é possível falar em três momentos de ondas de tradução do romance para os dois idiomas. O primeiro, logo após o lançamento original, virada dos anos 1950 para os 1960. Neste período, além da curiosidade local pela cultura jovem norte-americana, havia também movimentos geopolíticos através da literatura, com o patrocínio de ações culturais pelo governo estadunidense, buscando expandir sua influência e exportando produtos de sua indústria cultural. O segundo, na primeira metade da década de 1980, marca a consolidação da indústria cultural local na Espanha e no Brasil. É motivado mais por uma demanda editorial e político-cultural interna ao país que à consolidação e divulgação da cultura americana nestes países, como foi o caso da primeira onda. E o terceiro e mais recente, na virada dos anos 2000, com a nova versão portuguesa, e inclusive com a reedição brasileira, em 2004, desta vez pela L&PM⁸⁶.

Por questões de espaço e método, não nos interessa fazer uma análise extensiva de todo o corpo de nossos seis objetos de estudo (original e cinco traduções). Nosso método será, isso sim, recortar trechos na obra inicial, passagens de especial relevância para alguns temas mais recorrentes nesta tese, e observar tais excertos em comparação com as traduções para o português e espanhol. Por isso, antes ainda de seguirmos para a leitura comparada propriamente dita, buscaremos descrever melhor os instrumentos que encontramos para realizar a jornada, a partir do próximo parágrafo.

Pontos de apoio

Quando colocadas em movimento por versões estrangeiras, as configurações locais de conhecimento e crenças têm de ser reinterpretadas pelos tradutores para fazer sentido. Vêm

⁸⁵ Em se tratando de línguas românicas, as outras versões mais influentes na América Latina são a francesa, publicada em 1960 pela Gallimard, traduzida por Michel Mohrt. Antes dela, houve a edição italiana, pela Mondadori, em 1959, traduzida por uma mulher, Marisa Caramella. Ambas fazem parte do primeiro movimento de tradução de *On the Road*, e são, até hoje, as versões disponíveis nestes países e no Quebec. Ainda neste primeiro momento, foram executadas as traduções para outros grupos de idiomas europeus, como para o sueco (1958), alemão (1959), dinamarquês (1960) e holandês (1961). Para as outras línguas românicas, ainda devemos mencionar as edições em catalão (1989), que se encaixaria na segunda onda tradutiva, durante os anos 80; e a para o romeno (2003), parte do terceiro período, na virada dos anos 2000, segundo o esquema esboçado nesta introdução de capítulo, como veremos no parágrafo imediatamente seguinte da tese.

⁸⁶ Podemos dizer que a terceira onda começa com a L&PM recuperando a obra de Allen Ginsberg, em 1999.

sempre se encaixar em algum contexto político-cultural interno de cada país e, muitas vezes, da relação entre os respectivos governos nacionais. Assim, a comparação entre diferentes traduções para grupos específicos de idiomas – neste caso, português e espanhol – pode revelar tanto eventos e dinâmicas culturais nacionais dos países envolvidos, quanto momentos, variações e permanências das histórias das relações destas nações com os Estados Unidos – o país de origem da obra estudada nesta tese.

Para observar as nuances que tais adaptações causam nas traduções, e – principalmente – com quais hipotéticos fins, partiremos da compreensão de James Clifford sobre viagem como um termo de tradução. Ou seja, “uma palavra aparentemente de aplicação geral usada para comparação de uma maneira estratégica e contingente”, que sirva de ponto de apoio para a compreensão de outras culturas. Segundo Clifford, o conceito de “viagem” tem marcas inapagáveis de classe, gênero, raça e literariedade, e nos lembra que “todos termos usados em comparações globais [...] se nos afastam e se desmontam” (CLIFFORD, 1997, p. 39). Assim, nosso objetivo, neste capítulo, é focar a análise em palavras de uso global presentes na versão original e nas traduções, mas cujos significados não são (e nem podem ser) os mesmos quando cruzam as fronteiras entre idiomas e suas comunidades hermenêuticas internacionais e regionais. De forma que seja possível, ao observar tais termos “se desmontando”, apreender algo mais profundo sobre as próprias fronteiras pelas quais a narrativa passou, e sobre seus variados momentos ao longo da História recente.

Um livro pode ser especial para provar e compreender tais diálogos, e como as ondas de traduções quebram diferentemente em cada litoral e em cada época. É inegável que *On the Road* foi um best-seller também internacionalmente. Traduzido para o alemão, italiano, francês, português e espanhol nos primeiros cinco anos depois da edição norteamericana. Observando seu avanço é possível, acreditamos, traçar um panorama bastante revelador da literatura e da cultura na América Latina (e na Península Ibérica, como contraponto que influencia, de fora, a região).

Um ponto interessante que se destaca sobre a difusão mundial deste livro está relacionada às particularidades dele dentro mesmo dos Estados Unidos, com sua linguagem, estilo e propostas existenciais e estéticas. Sabemos, pelo que observamos no capítulo anterior, que mesmo na sua língua e cultura de origem a obra de Kerouac não foi muito bem

compreendida e aceita pela crítica e por parte da opinião pública americana, nos primeiros anos de vida⁸⁷.

Com as versões para o estrangeiro precocemente realizadas, durante o próprio processo de digestão da narrativa pela audiência interna, já havia uma história de traduções digna de nota. E, com elas, uma história de “erros” de tradução. Tanto as gírias e vocabulário não compreendidos por muitos tradutores (“erros”), quanto as questões relativas aos contextos históricos, sociais e de estilo que geraram “ruídos” na compreensão da completude da obra, ao nosso ver. Estes últimos, erros que não são erros, na verdade, mas opções, caminhos tomados pelos tradutores. Tradutores que, por sua vez, estavam, no caso de *On the Road*, tomados pela obra, por sua mística, sua história, e sua linguagem – e se sentiram à vontade em muitos momentos para recriar passagens de maneira bem pessoal, como veremos.

Devido a todas suas intrincadas especificidades, a “obra-prima de Jack Kerouac” foi e tem sido um desafio para versões. Esse fato é tão verdadeiro que a própria adaptação do filme para o cinema, tão comentada e esperada desde os anos 60, só foi começar a ser rodada nos anos 2000, por Walter Salles Jr., e mesmo assim depois de frustrar muitas expectativas de diferentes produtores, diretores e fãs. O filme tem estreia programada para este ano de 2012, mas mesmo antes de existir, por assim dizer, já gerou algumas polêmicas, como aquelas sobre a escolha dos atores e do próprio diretor, por exemplo.

Como vimos, há diversas maneiras de se abordar a obra, e cada uma delas terá reflexos e resultados diferentes ao servir de estrutura mental para a sua tradução. *On the Road* faz referência (e deferência) à várias tradições e situações locais norte-americanas. Abrange, por exemplo, a popularidade da literatura, da viagem, e da literatura de viagem entre a audiência nacional. Além disso, descreve cenas de jazz em Nova Iorque, Denver, Chicago e San Francisco, com seus códigos específicos. Desenha o ambiente e o estilo de vida boêmio do pós-guerra nos EUA, material e espiritualmente. Refere-se às estradas interestaduais que conectam as cidades de costa à costa, e à cultura do carro, alimentada pela paixão por automóveis e pela sede de movimento entre os estadunidenses. Tange ainda a violência dos debates e conflitos artísticos e socioculturais na era da “caça às bruxas” de McCarthy. E, claro, é retrato da estrutura social e material do melhor período econômico da história de seu país, quando metade da riqueza do planeta era norte-americana.

⁸⁷ Apesar de não ser unânime e de ser polêmico até hoje, embora com seu espaço aceito dentro da literatura nacional.

Como um livro de viagem, é um objeto ainda mais interessante de ser observado, especialmente porque suas jornadas têm lugar dentro e fora dos EUA. A trama termina após descrição de uma viagem ao México, uma “Zona de Contato”, para usar a expressão cunhada por Mary Louise Pratt para descrever os lugares onde acontecem os encontros coloniais nas narrativas de viagem. Dito de outro modo, “Zonas de Contato” são lugares onde pessoas separadas geograficamente e historicamente entram em contato umas com as outras, e estabelecem relações contínuas e desequilibradas: ou seja, a fronteira colonial (PRATT, 1999, p. 32).

As traduções de *On the Road* para a América Latina, desta forma, podem ser consideradas traduções para a Zona de Contato – o México como a porção mais setentrional do subcontinente. O romance tem seu apogeu na Cidade do México, foi publicado em Buenos Aires apenas dois anos depois de lançado nos EUA, e em São Paulo duas décadas e meia depois – todos os três partes da mesma “outra América”, a Latina, para os norte-americanos. Aqui pretendemos estudar estas traduções com tal moldura, prestando atenção a como esta Zona de Contato foi descrita na língua deste “outro” visitado, de maneira interligada aos contextos locais em que foram publicadas as versões, realizando assim uma espécie de pensamento de fronteira, baseado no movimento da obra pelo planeta.

Por causa da própria direção deste movimento (tanto no romance quanto através das traduções), partindo do centro do “império” para a “colônia” na periferia no capitalismo mundial, os tradutores locais no Brasil e na Argentina lidaram com relações de poder assimétricas – geopolíticas, sociológicas e culturais. Mas não apenas isso, por conta da influência da cultura jovem norte-americana (que se iniciou de meados até o fim dos anos 1950, com o rock'n'roll e com a subcultura dos beatniks), a assimetria internacional é posta em segundo plano, em favor de uma associação identitária mais fluida e transnacional, etária, ligada a um estilo de vida, para os tradutores. Esse elemento específico acabou sendo o principal eixo por onde tanto o público, quanto a crítica, mais enxergaram *On the Road*, tanto nos Estados Unidos, como já vimos, quanto na Argentina, no México e no Brasil, e não sem muita polêmica e conflito. Deixando o aspecto literário propriamente dito bastante prejudicado tanto na recepção da obra, quanto nas próprias traduções.

Mudando de lado a perspectiva de onde observamos o fenômeno da difusão de *On the Road* pelo mundo, e vendo o processo a partir dos Estados Unidos, é possível dizer que a obra (e a Geração Beat) tem sido estudada mais e mais nas Universidades norte-americanas. Mas é revelador observar que são poucos os estudos, feitos a partir de dentro dos EUA, que

observam a influência de livros destes autores no resto do planeta. No caso de *On the Road*, sua expansão serviu a muitas e diversas causas em suas versões para diferentes países ao redor do globo. Ela serviu para ajudar a propagar e “propagandar” o estilo de vida boêmio e de inconformismo de uma geração de jovens norte-americanas além das fronteiras nacionais. Mas através da história de sua difusão é possível também perceber o avanço da Indústria Cultural de modelo norte-americano para outros países do mundo. Primeiro através das corporações de entretenimento estadunidenses vendendo seus produtos, mas depois também vendo o mesmo modelo embasar a consolidação de indústrias culturais nacionais. Ainda com o olhar sobre estas traduções, pode-se revelar o ampliado poder geopolítico global dos EUA logo após a Segunda Guerra Mundial. É famosa a observação que o best-seller de Jack Kerouac ajudou a vender jeans e álbuns de rock, apesar do romance mesmo abordar o jazz e de Sal Paradise não vestir Levi's. Isto é verdade dentro e fora dos Estados Unidos, em graus variáveis.

Basta dizer que a versão brasileira foi possível apenas nos anos 80, nos estertores do regime militar, e na década em que a indústria cultural nacional, as estradas e a liberdade individual floresceram juntas, finalmente. Também é exemplo o fato de a Europa Oriental ter tido suas traduções apenas depois da queda do muro de Berlim. Assim como na Espanha, onde a versão aconteceu após Franco. Já no caso da Argentina, por exemplo, é notório observar que a publicação aconteceu precocemente por alguns motivos também. Na época, a Argentina era um dos principais centros publicadores de língua espanhola, com um mercado editorial potente (alimentado também pela mudança de editoras da Espanha para lá, fugindo da ditadura, décadas antes). Na mesma época, o presidente Arturo Frondizi aproximava a Argentina dos Estados Unidos, movimento que acabaria por colocá-la sob a influência norte-americana (um dos últimos países a passar por tal processo no subcontinente). Por tudo isso, entre outros fatores, acreditamos que através do estudo da difusão de *On the Road* é possível encontrar outros artistas, escritores, publicadores e corporações participando em contextos nacionais, onde a obra ganhou novas interpretações e usos.

América e seus nós: Americanidades

Para poder apreender algumas das implicações por trás da obra em sua jornada através do “mágico sul”⁸⁸, focaremos no termo “América”. A partir dele, leremos as representações geográficas do original em contraponto com como as traduções as adaptaram. O livro se passa em duas Américas distintas, mas apenas uma chamada assim na obra, os Estados Unidos. Quando no México, Kerouac não se refere aos mexicanos como americanos, nem ao México como América, e a expressão “América Latina” não aparece uma única vez na obra. É muito compreensível que seja assim, uma vez que é um autor norte-americano falando para seu próprio país. Em inglês “América” quer dizer Estados Unidos. E além disso, Jack Kerouac, ele mesmo filho de imigrantes, tinha necessidade de se inserir neste “panteão nacional”. Ele formatou sua obra com um “gosto de epopéia”, algo para marcar a língua inglesa a ponto de torná-la *americana*, o que inclui a influência da voz do povo e da poesia épica no romance. A América é quase uma personagem na obra, um quase interlocutor imaginado. Podemos dizer o mesmo do México em relação a ser quase uma personagem, mas não um interlocutor. México não é América, no livro⁸⁹. Mas para os tradutores, é o contrário que é verdadeiro. América não significa Estados Unidos, em português e espanhol, mas o continente todo. Por isso que através da comparação das opções que os tradutores tomaram para recriar estas imagens e ideias para o espanhol e o português, em diferentes países e momentos históricos, é possível ver estas “Americanidades” do clássico Beat reconstruídas com interessantes adaptações aos contextos locais. Servindo a pensamentos e estratégias culturais e políticas locais e transnacionais específicas.

Se em português e espanhol a palavra “Americanidad(e)”, apesar de pouco comum, é compreensível, em inglês, a possível tradução para “Americanity” é aceita com mais dificuldade e estranheza. Seu significado, a condição de ser americano, mas no sentido que o termo tem nas línguas ibéricas, ou seja, todo o continente. O certo “déficit de significado” deste termo em inglês é por si só um sinal do poder de outro conceito, “Americanness”, este relativo às culturas e ao povo dos Estados Unidos da América.

⁸⁸ Usando a descrição usada por Kerouac.

⁸⁹ E o termo América, na verdade, tem uma história interligada à conquista européia e euro-descendente do continente. Segundo Walter Mignolo, é impossível entender a história do termo sem observar sua ligação com o colonialismo. Por outro lado, México é o nome de origem ameríndia. Voltaremos a este assunto mais a frente.

Para norte-americanos, desde a Declaração de Independência, “America” é o nome de sua pátria. Para se referir ao continente, o plural “Americas” serve de tradução do “América” das línguas portuguesa e espanhola. Por detrás desta estrutura mental percebemos a sombra do “outro”, escondido no silêncio derrotado desta disputa, a “outra América” que habita o hemisfério com a América estadunidense. Para nós latino-americanos, embora o uso do nome para se designar os EUA seja conhecido e em alguns lugares popular, “América” é o nome de um continente povoado por diversos povos, 35 países, e ainda uma dezena e pouca de dependências ultramarinas (colônias), em poder do Reino Unido, França, Holanda, Dinamarca e dos próprios Estados Unidos.

Esta disputa entre as línguas reflete a realidade geopolítica e histórica do continente, dividido em duas Américas, complementariamente desequilibradas em sua intrincada existência. E hoje, mais do que nunca antes na História, esta divisão não é apenas visível na relação entre os países, mas é reproduzida fragmentariamente dentro de cada lado da fronteira. Dentro dos Estados Unidos, nos milhões de imigrantes latino-americanos sem visto nem estudo saciando a necessidade de mão-de-obra barata, mas também nas comunidades latinas de classe média e alta espalhadas pelo país e mais integradas às culturas e sociedade norte-americanas. E dentro da América Latina, com a presença de turistas, militares, empresários e missionários estadunidenses – além da onipresença de seus produtos e expressões de poderio militar, econômico e cultural.

As duas dimensões são nascidas do mesmo nome: America, com dois significados diferentes entre as três principais línguas faladas no continente. Estes dois significados, por sua vez, têm a mesma origem etimológica: uma homenagem à Américo Vespúcio, o primeiro a compreender e provar que as terras alcançadas pelos europeus eram um outro continente, e não a Ásia. E uma mesma origem geopolítica: a conquista do hemisfério ocidental por reinos europeus nos séculos XVI e XVII.

Walter Mignolo, buscando uma compreensão maior da ideia de America, excavou os diferentes momentos deste termo ao longo da História. Segundo Mignolo, é impossível entender a ideia de América sem retornar às origens da divisão do mundo nos continentes como os conhecemos hoje. Em seu livro *The Idea of Latin America*, ele nos lembra que tal divisão é arbitrária, e baseada em princípios eurocêntricos e cristãos, com interesses econômicos e políticos de fundo.

Como fica claro após a leitura dos argumentos de Mignolo, desde seus inícios tem havido um uso político intenso desta conceitualização, uma vez que “um deus não criou o planeta e o dividiu, desde o primeiro início, em quatro continentes. 'América', o quarto, [...] um apêndice dos três que haviam sido imaginados na Cristandade, articulados por Santo Agostinho na *Cidade de Deus...*” (MIGNOLO, 2007, p. x)⁹⁰. O processo de nomeação deste suposto quarto continente nunca foi natural, mas em acordo com o crescente controle do mundo pelos europeus, após o século XVI. E “'América', então, nunca foi um continente esperando para ser descoberto. Antes, 'América' como nós a conhecemos foi uma *invenção* forjada no processo da história colonial europeia e na consolidação e expansão das instituições e visão do Ocidente” (MIGNOLO, 2007, p. 2)⁹¹.

Com os processos de independência entre 1775 e 1830, tal conceito ganhou outro uso, como uma construção geocultural crioula⁹², ou seja, uma autoconceitualização por parte das elites eurodescendentes nas Américas, em seu caminho para o domínio político dos novos territórios. Todas as elites euro-americanas o escolheram para se diferenciarem das demais etnias presentes nos mesmos territórios, numa maneira de manter a terra sob influência europeia e cristã, uma vez que por diversas décadas a vida política oficial estava praticamente restrita para “brancos”, com raríssimas exceções. Colocando-se como a derivação natural da cultura europeia, e conseqüentemente a parte civilizada destas nações – portanto, os únicos capazes de governá-las.

Num segundo momento depois das independências, no entanto, as divisões de trabalho entre os países do norte e do sul do continente consolidaram o termo América Latina, resolvendo a disputa entre estas diferentes Américas ao intitular aquelas Central e do Sul, luso e hispanoparlantes, com outro rótulo. Principalmente um movimento geopolítico francês, destinado a aumentar sua influência na região – e, mais uma vez, uma designação europeia (“latina”). Tal compreensão também refletia o movimento geopolítico dentro da Europa, com

⁹⁰ “...a god did not create the planet earth and divide it, from the very beginning, into four continents. 'America', the fourth, [...] appended to the three that had been imagined in Christianity, which St Augustine articulated in *The City of God...*”

⁹¹ “'America', then, was never a continent waiting to be discovered. Rather, 'America' as we know it was an *invention* forged in the process of European colonial history and the consolidation and expansion of the Western world view and institutions.”

⁹² Criolo aqui é usado como tradução do termo *Criollo* em espanhol. Ou seja, as elites não nascidas na Europa, mas eurodescendentes, que tomaram o poder com as independências na América hispânica – termo que tomamos a licença de expandir, apenas neste exato caso, às elites que tomaram a administração pública das antigas metrópoles nos Estados Unidos e no Brasil – uma vez que o postulado é verídico para ambas, também.

a divisão entre as Europas do Norte e do Sul, que assim foi transplantado para as duas extensas massas de terra (e povos) ao norte e ao sul do Rio Grande⁹³. Com a consolidação das relações comerciais, políticas e militares entre os países em cada lado desta fronteira, estereótipos e representações culturais se afirmaram, justificando a divisão, e seu uso imperial – denotando duas Américas, uma civilizada e outra bárbara, uma naturalmente desenvolvida a partir da Europa, e outra presa na “desordem indígena e africana”.

Desta forma, mesmo quando contraposto à Europa, o conceito de Americanidade é inseparavelmente relacionado ao lugar que os eurodescendentes têm nas sociedades espalhadas pelo hemisfério. E, também, à maneira com que esta elite (ainda hoje visível no comando de grande parte das posições de poder em todos países do continente) se descreve dentro do território. E mais ainda, como estes mesmos grupos descrevem seus papéis e sua história em seus países, se referindo ao Cristianismo e à Europa como origens *naturais* de suas nações.

Há, no entanto, ainda outras maneiras de se enxergar as Américas que podem ser úteis para complementar a exposição até agora. Uma vez que dentro da América Latina encontramos uma diversidade cultural e histórica enorme, podemos olhar ainda dentro do subcontinente para encontrar outras fronteiras. Construindo sobre a classificação de Darcy Ribeiro das Três Américas (povos testemunhas, povos transplantados e novos povos), mas ainda inserindo no debate esta principal divisão política entre Américas do Norte/Anglo-Saxônica e do Sul/Latina, Eli Alves Penha enxergou quatro dimensões de “Americanidades”.

O trabalho onde ele elaborou tal divisão é um artigo (PENHA, 2008, 8-12) tratando da possibilidade de se imaginar ou trabalhar com uma única matriz identitária que abarcasse todos os americanos, no sentido latino-americano do termo, ou seja, uma ideologia geográfica natural a todas as Américas. Penha, em seu estudo antropológico, cita Gilberto Freyre para nos lembrar que a ocupação europeia do continente se deu em “ilhas”⁹⁴. Os assentamentos esparsos se rearranjaram na terra e cresceram ao longo dos séculos, engendrando confederações, repúblicas e impérios. Entre eles, quatro tipos de ocupação do território são geograficamente discerníveis, segundo o estudo de Penha.

⁹³ Ou Rio Bravo del Norte – até no nome da linha divisória a disputa é perceptível.

⁹⁴ E à sua observação é possível acrescentar que mesmo antes de Colombo tal já era o padrão. Apesar do povoamento consistente do território, nem os ameríndios, nem os europeus conseguiram conectar todo o território e suas populações em tal nível.

1. A Economia do Multiculturalismo dos EUA, uma sociedade transplantada de origem anglo-saxã, mas mais e mais multicultural, baseada no individualismo, comércio livre, democracia e progresso como princípios universais;

2. A História dos Povos Testemunhos, cujos parâmetros culturais são principalmente conectados com identidades existentes no continente antes da colonização europeia, países como México e Peru;

3. A Política e Cultura dos Povos Transplantados, territórios onde a população original foi exterminada e imigrantes da Europa se assentaram – países como Argentina e Uruguai (e também os Estados Unidos, na visão de Darcy Ribeiro – Eli Alves Penha os separa em sua análise); e

4. A Geografia do Integracionismo brasileiro, caldeirão da mistura dos Novos Povos, sociedades com alto grau de miscigenação na classificação de Ribeiro, como Brasil e Cuba. Penha também reforça a suposta tendência brasileira para uma abertura natural, em sua relação com o continente, por conta de suas fronteiras, as mais longas e com mais países no hemisfério (com 10 países, falantes de quatro idiomas oficiais diversos e todos eles diferentes do português).

Esta compreensão vai ser bastante apropriada para analisar as traduções, posto que nossos objetos consistem de produtos editoriais realizados nas quatro Américas mencionadas por seu estudo: Estados Unidos, México, Argentina e Brasil. Tais dinâmicas vão ficar mais claras conforme formos adentrando a leitura comparativa das traduções de *On the Road*, onde a “América” é tão presente e fulcral, como já vimos anteriormente. Com esta cosmovisão em mente, partiremos para as leituras tentando compreender como estas diferentes Américas se encontram e se confrontam, quando têm de significar estruturas mentais e emocionais diferentes depois da tradução, para poder fazer sentido.

On the Road e a(s) América(s)

On the Road é um livro muito adequado para esta metodologia porque ele se refere à “América” de várias maneiras. Kerouac era um norte-americano de primeira geração, nascido na Nova Inglaterra de uma família de ascendência quebequense e fé católica. Ele praticamente só falou francês até seus seis anos de idade, e manteve o idioma na comunicação com sua mãe até o fim da vida. Ainda assim teve uma educação norte-americana completa, incluindo a

bolsa para estudar na Colúmbia por conta de suas habilidades com futebol americano. Lá ele aprofundou seu conhecimento sobre literatura norte-americana e começou a se dedicar à escrita. E como muitos outros escritores de seu país, Keraouc também foi “obcecado” pela meta de escrever o grande romance americano.

Sua ascendência, sua educação, sua carreira literária, todos estes elementos se encontravam em seu plano de escrever um livro de viagem sobre a terra, de certa forma para provar seu pertencimento a esta comunidade, um livro com linguagem e forma naturalmente nascidas e adaptadas às culturas dos EUA. É por isso que acreditamos que podemos chamar *On the Road* de romance de formação, não apenas para o protagonista, mas geograficamente também, com sua crescente compreensão da terra e de seus povos, evoluindo através de um processo de aprendizado cultural muito pessoal e peculiar ao longo do livro. A busca de Sal por compreensão e transcendência no romance está irmanamente ligada à sua busca por entender e definir o que a América é – e qual o seu papel dentro desta ideologia geocultural.

Seu trabalho é especialmente importante dentro das literaturas norte-americanas por representar um dos vários pontos históricos através dos quais a compreensão identitária dos EUA foi se ampliando. De onde estamos hoje é possível perceber até onde Kerouac não avançou, como numa alegada ingenuidade com que descreve a vida das outras etnias do país. Mas a maneira com que ele pinta as diferentes culturas do país, com afeição e admiração, melancolia ou alegria, e pela observação participativa do protagonista, foi um degrau no caminho para a moldura contemporânea fragmentária com a qual as literaturas e culturas norte-americanas são percebidas e recriadas hoje em dia. Em seu livro, ele mergulha na “Noite Americana”, no subterrâneo dos EUA, suas minorias e lumpem-proletariado.

Ao fazer tal releitura enquanto se movimenta pelo território, deixa-nos perceber ao longo de suas jornadas, por exemplo, uma gradação da presença das comunidades mexicanas nos Estados Unidos, e as consequentes mudanças das situações em que se envolveu, como um euro-americano, entre elas.

Quando estava tentando viver com Teresa no sul da Califórnia, Sal descreve a casa onde ela vivia com sua família de origem mexicana como uma “casa californiana”. Já no caminho para o México, no Texas, o narrador comenta que podia sentir que estava em terras que “costumavam ser território mexicano na verdade”. Finalmente, após cruzar a fronteira, ele pôde experimentar um considerável aumento de potência de ação, devido à sua condição de americano, com seu dinheiro valendo muito mais e com muito menos restrições para usar

drogas e prostitutas. Tal como percebemos no episódio em Gregória, no México, quando Sal, Dean e Stan Shephard vivem uma orgia sexual e alcoólica ao som de mambo, em um bordel da pequena cidade – desfrutando da diferença colonial sem serem perturbados.

Assim, expostos temas e questões que permitem, ao nosso ver, realizar uma leitura mais interessante do trabalho que nos propomos neste capítulo, vamos, a partir do próximo parágrafo, iniciar a análise comparativa das traduções. Excertos dos livros serão colocados em comparação, primeiro do original em inglês, depois das duas versões em espanhol, e em seguida das duas primeiras versões em português - a última delas, publicada em 1998, aparecerá apenas quando for relevante. Tomamos esta decisão porque assim temos traduções das duas primeiras ondas tradutivas, e nos dois idiomas – o que facilita a compreensão de seus contextos e textos. Como a versão de 1998 já se encaixa em outro momento da difusão do romance, achamos por bem deixá-la na posição de complemento às duas primeiras versões. As traduções europeias apoiarão esta estratégia ao servir de “negativo”, já que falamos de Américas, para verificar como não-americanos traduziram estas Americanidades para suas nações. Também porque o impacto das versões portuguesa e espanhola, como já vimos, é relevante nos contextos brasileiro e argentino. E ainda porque assim teremos sempre um exemplo de cada onda de tradução para cada idioma.

Para além da análise comparativa, o próprio fato de ter trechos do romance de Kerouac expostos a seguir servirá também para corroborar e demonstrar o que já foi dito sobre ele até agora. E para além da análise de termos que se referem apenas às Américas, vamos observar pequenas nuances entre as traduções que agregam informações sobre equívocos e estratégias da inserção da obra nos países para onde foi vertida.

Leituras cruzadas

1.

1. “We went to New York – I forget what the situation was, two colored girls – there were no girls there; they were supposed to meet him in a diner and didn’t show up. We went to his parking lot where he had a few things to do – change his clothes in the shack in the back and spruce up a bit in front of a cracked mirror and so on, and then we took off. And that was the night Dean met Carlo Marx. A tremendous thing happened when Dean met Carlo Marx. Two keen minds that they were, they took to each other at the drop of a hat. Two piercing eyes glanced into two piercing eyes – the holy con-man with the shining mind, and the sorrowful poetic con-man with the dark mind that is Carlo Marx. From that moment on I saw very little of Dean, and I was a little sorry too. Their energies met head-on, I was

a lout compared, I couldn't keep up with them. The whole mad swirl of everything that was to come began then; it would mix up all my friends and all I had left of my family in a big dust cloud over the American Night. Carlo told him of Old Bull Lee, Elmer Hassel, Jane: Lee in Texas growing weed, Hassel on Riker's Island, Jane wandering on Times Square in a benzedrine hallucination, with her baby girl in her arms and ending up in Bellevue. And Dean told Carlo of unknown people in the West like Tommy Snark, the clubfooted poolhall rotation shark and cardplayer and queer saint. He told him of Roy Johnson, Big Ed Dunkel, his boyhood buddies, his street buddies, his innumerable girls and sex-parties and pornographic pictures, his heroes, heroines, adventures. They rushed down the street together, digging everything in the early way they had, wich later became so much sadder and perceptive and blank. But then they danced down the streets like dingedoddies, and I shambled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes 'Awwww!' What did they call such young people in Goethe's Germany? [...] page 7. Part 1, 1

Este primeiro excerto narra o encontro entre Dean Moriarty (a figura que marcara o início da “vida na estrada” do narrador, Sal Paradise) e Carlo Marx, ainda no primeiro capítulo da primeira parte. A sequência faz menção à “Noite Americana” em que a história iria se desenrolar, uma situação geral dos personagens entre Nova York e Denver, e em seu final uma das passagens mais citadas do livro, sobre as “únicas pessoas” para Sal, que termina com a imagem dos fogos de artifício e a pergunta sobre a juventude na época de Goethe.

O trecho recortado é exemplar também para apontar elementos do estilo de Kerouac nesta obra. O uso de gírias e expressões idiomáticas aliado a uma linguagem bastante simples e direta, articulada em frases com poucas inversões ou alterações no modelo sujeito-verbo-objeto, e pontuação reduzida. E, ao mesmo tempo, quando se trata de construir imagens poéticas mais elaboradas, como a passagem: “But then they danced down the streets together [...] and everybody goes “Awwww!” podemos perceber como Kerouac esticou a frase de forma a transmiti-las todas em um só sopro, tendo como resultado a fusão entre som, imagem e pensamento.

1. (argentina - 1959) “Fuimos a Nueva York – no recuerdo las circunstancias, salvo que eran dos chicas de color -, pero las chicas no aparecieron. Se había convenido la cita en un restaurante. Nos encaminamos al parque de coches, donde Dean tenía que hacer algunas cosas: cambiar de ropa en un cobertizo zaguero y acicalarse un poco ante um espejo rajado. Seguidamente, nos lanzamos a la calle. Y fué esa noche cuando Dean y Carlo Marx se conocieron. Sucedió entonces algo tremendo. Como seres afines, intimaron en un santiamén. Dos ojos penetrantes miraron a dos ojos penetrantes: el santo vividor de mente radiante y el melancólico vividor poético de mente sombría que es Carlo Marx. Desde ese momento, me vi muy poco con Dean y lo lamenté un poco, por cierto. Las energias de ambos se encontraron y yo era un microbio al lado de ellos; no había modo de que me mantuviera a su vera. Comenzó entonces el frenético torbellino que iba a producirse, el torbellino que iba a mezclar a todos mis amigos y lo que me quedaba de mi familia en una gran nube de polvo sobre la Noche Norteamericana. Carlo le habló de Old Bull Lee, Elmer Hassel y Jane; de Lee, en Texas, cultivando

maleza; Hassel, en Riker's Island; y Jane deambulando por Times Square en una alucinación de benzedrina, con su niñita en brazos y un final en Bellevue. Y Dean habló a Carlo de gente desconocida del Oeste, como Tommy Snark, el tiburón patituerto del salón de apuestas, tatur y estrambótico santo. Le habló de Roy Johnson, Big Ed Dunkel, los amigos de adolescencia, los amigos de la calle, sus innumerables amigas, hazañas sexuales y estampas pornográficas, sus héroes, heroínas y aventuras. Iban juntos calle abajo, buceando en todo al modo de aquellos primeros tiempos, un modo que se hizo después mucho más triste, perceptivo y pálido. Pero entonces iban por las calles como enloquecidas peonzas y yo andaba vacilante tras ellos, como he andado toda mi vida tras las personas que me interesan, porque para mí nunca ha habido más personas que los chiflados, los locos por vivir, por hablar, por salvarse, deseosos de todo a la vez: los que nunca bostezan ni dicen un lugar común, sino que arden, arden y arden, como fabulosos cohetes que hacen explosión entre las estrellas, cual arañas amarillas en medio de las cuales vemos el destello de una luz azul, mientras la gente lanza un “!Ahhh!...” ¿Cómo se llamaban a estos jóvenes en la Alemania de Goethe?” p. 11-12.

1. (espanhola – (1981) 1986) “Fuimos a Nueva York – olvidé lo que pasó, excepto que eran dos chicas de color – pero las chicas no estaban; se suponía que íbamos a encontrarnos con ellas para cenar y no aparecieron. Fuimos hasta el aparcamiento donde Dean tenía unas cuantas cosas que hacer – cambiarse de ropa en un cobertizo trasero y peinarse un poco ante un espejo roto, y cosas así – y a continuación nos las piramos. Y ésa fue la noche em que Dean conoció a Carlo Marx. Y cuando Dean conoció a Carlo Marx pasó algo tremendo. Eran dos mentes agudas y se adaptaron el uno al outro como el guante a la mano. Dos ojos penetrantes se miraron em dos ojos penetrantes: el tipo santo de mente resplandeciente, y el tipo melancólico y poético de mente sombría que es Carlo Marx. Desde ese momento vi muy poco a Dean, y me molestó un poco, además. Sus energías se habían encontrado; comparado com ellos yo era un retardado mental, no conseguía seguirles. Todo el loco torbellino de todo lo que iba a pasar empezó entonces; aquel torbellino que mezclaría a todos mis amigos y a todo lo que quedaba de mi familia en una gran nube de polvo sobre la Noche Americana. Carlo le habló del viejo Bull Lee, de Elmer Hassel, de Jane: Lee estaba en Texas cultivando yerba, Hassel, en la cárcel de isla de Riker, Jane perdida por Times Square en una alucinación de benzedrina, con su hijita en los brazos y terminando en Bellevue. Y Dean le habló a Carlo de gente desconocida del Oeste como Tommy Snark, el tiburón de pata de palo de los billares, tatur y maricón sagrado. Le habló de Roy Johnson, del gran Ed Dunkel, de sus troncos de la niñez, sus amigos de la calle, de sus innumerables chicas y de las orgías e las películas pornográficas, de sus héroes, heroínas y aventuras. Corrían calle abajo juntos, entendiéndolo todo del modo en que lo hacían aquellos primeros días, y que más tarde sería más triste y perceptivo y tenue. Pero entonces bailaban por las calles como peonzas enloquecidas, y yo vacilaba tras ellos como he estado haciendo toda mi vida mientras sigo a la gente que me interesa, porque la única gente que me interesa es la que está loca, la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo, la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes, sino que arde, arde como fabulosos cohetes amarillos explotando igual que arañas entre las estrellas y entonces se ve estallar una luz azul y todo el mundo suelta un '!Ahhh!'. ¿Cómo se llamaban estos jovenes en la Alemania de Goethe?” p. 15-16.

Primeiramente, as diferenças na tradução de “American Night” são notáveis. A versão argentina tem “Noche Norteamericana”, traduzindo o significado para o contexto hispanoamericano. A versão foi publicada ainda na década de 50, a cultura estadunidense era menos onipresente do que é hoje, de forma que sua marca registrada “America”, um termo menos aceito na América Latina. Nesta época, a Argentina detinha uma indústria editorial poderosa, com papel central no mercado mundial do livro em língua espanhola. Por outro lado, o país estava começando a aprofundar relações com os EUA, e desejava estar numa posição

privilegiada, como interlocutor com a região, cultural e comercialmente. O texto da orelha das primeiras edições é revelador, neste sentido, pelo tom de sua retórica: “[...] Su publicación constituyó inmediatamente un éxito tal que el nombre de la 'Beat Generation' se instaló triunfalmente en el panorama literario de los Estados Unidos, enarbolando con brío la bandera de una noble lucha para hallar algún camino con claro sentido para las generaciones en cuyas manos se halla el futuro de ese gran país que se debate aún entre el impulso de su juventud y la responsabilidad de su improvisada gravitación sobre el mundo”.

A versão publicada na Espanha, praticamente duas décadas depois, não teve que mencionar a América a que se refere Kerouac, apenas porque traz uma nota do tradutor, explicando as opções tomadas na versão (aliás, é neste sentido a única das cinco traduções que tem esta preocupação). Nesta nota, entre outras coisas, o tradutor além de explicar o parâmetro em que segue o livro⁹⁵, deixa transparecer suas opiniões sobre a cultura e a obra que estava traduzindo: “No he traducido el imperialista América por Norteamérica o Estados Unidos, que es lo que se designa en el libro. Me parece que en esa forma se adecuaba mejor a las pretensiones épicas que a veces apunta Kerouac”.

Ao longo dos anos, a obra, sua linguagem e contexto, passaram a ser melhor compreendidos fora dos EUA. A edição da Espanha, por exemplo, faz menção à prisão da Riker's Island (é a única entre as cinco a fazê-lo), observação que traduz o contexto original melhor, ao traduzir “Riker's Island” por “cárcel de la isla de Riker”.

Quanto à linguagem, na tradução argentina, vemos que “weed”, gíria para maconha, foi traduzida por “maleza”, que é o significado literal da palavra em inglês, ou seja, “mato, erva daninha”. A tradução espanhola, feita vinte anos depois, é mais precisa neste caso, chegando inclusive a explicitar qual gíria utilizaria para verter o romance para o espanhol: a de Madri. “Tea”, literalmente chá e jargão para maconha, é passado como “tila”, gíria dos anos 50 na Espanha e que, como a versão norteamericana, tinha caído em desuso nos anos 80. Para este caso, a opção foi “yerba”, gíria que ainda se usa tanto nos EUA quanto na Espanha⁹⁶.

Além da mera questão das palavras escolhidas, é importante lembrar da ligação entre gíria e juventude. Partindo desta observação, é possível dizer que o conhecimento e, principalmente, reconhecimento de uma certa “autonomia” da linguagem usada pelos jovens

⁹⁵ Parâmetro que mesmo assim colocado foi quebrado, como veremos na leitura do excerto de número 8.

⁹⁶ Na edição italiana, a opção para traduzir “weed” foi “tabacco”.

foi algo que só se fez possível após anos de estudo e convívio com essas manifestações das culturas jovens. Linguagem cifrada de um grupo social, a gíria, assim como a linguagem mais popular, levou um tempo para ser assimilada pela literatura. Principalmente aquela feita por jovens – um grupo que, como vimos na análise da recepção norte-americana de *On the Road*, apenas se constituiu com clareza a partir dos anos 1950. Logo, é natural que as traduções da segunda onda não só tenham retratado melhor essa condição, como inclusive tenham chegado a exagerar a tradução destes termos – reflexo da centralidade que essas manifestações atingiram no mercado de entretenimento na década de 1980.

Hoje em dia, é com esta gíria de Madri que os argentinos (e todos latino-americanos) conhecem *En el Camino*, uma vez que só se pode comprar a versão editada na Espanha, em Buenos Aires e em qualquer outra cidade de fala espanhola no mundo. A edição da Losada não é mais impressa, embora a editora continue existindo. Os direitos internacionais agora pertencem à Anagrama, de Barcelona. Esta mudança e predomínio são até certo ponto metáforas do que aconteceu com o mercado editorial mundial de língua espanhola, dominado por editoras ibéricas. Enquanto que na Argentina, a força que a indústria do livro tinha internacionalmente na virada dos anos 1960 não se manteve até os anos 1980, desmontada política e economicamente pelas juntas militares, junto com outros setores da indústria nacional, no final dos anos 70.

Retornando às gírias, a versão argentina também se equivoca com a tradução de “queer saint”, definindo Tomy Snark, no trecho em inglês. A opção por “estrambótico santo” confirma a falta de conhecimento do jargão pelo tradutor, desta vez tomando literalmente a referência à homossexualidade. A tradução da Espanha capta a gíria, mas exagera na dose, “maricón sagrado” (16^a) tem uma força pejorativa que é menos intensa no original. Essas duas dinâmicas retornarão conforme formos avançando as leituras. A primeira onda de traduções tende a se perder ao verter a linguagem mais cifrada das gírias, as expressões idiomáticas e o estilo; enquanto a segunda onda é marcada por uma hiperbolização dos termos, chegando ao ponto da inclusão de frases e elementos ausentes na edição norteamericana. O caso mais visível sendo a edição brasileira, como começaremos a ver a partir do comentário dos excertos em língua portuguesa.

Além das gírias, as expressões idiomáticas e metáforas são melhor captadas ao longo do tempo. Para descrever a fluidez do encontro entre Dean e Carlo, o original inglês diz que eles “took to each other at the drop of a hat”(6^a). A versão argentina tem apenas “intimaron en

un santiamén”, maneira mais literal de dizer o mesmo; e a espanhola, por sua vez, utiliza uma imagem para substituir a imagem original: “se adaptaron el uno al otro como el guante a la mano”. Por outro lado, a versão argentina, conseguiu manter o espírito da expressão em “then we took off”, que virou “Seguidamente, nos lanzamos a la noche”, enquanto que a espanhola já inseriu uma gíria, com “y a continuación nos la pizamos”, dentro do espírito de tornar a linguagem mais atraente para jovens. Preocupação menos visível na versão argentina. Mas para além desta hipotética adaptação ao público juvenil, percebemos que a tradução espanhola, de maneira geral, trabalhou melhor as peculiaridades idiomáticas e de vocabulário no excerto. Como ao verter “but then they danced down the streets together...” por “pero entonces bailaban por las calles...”, ao invés do argentino “pero entonces iban por las calles...”.

Há ainda diferenças no trato com o estilo do texto original. Ao analisarmos a maneira como a pontuação está colocada em *On the Road*, é visível como a versão portenha tem mais pontos e vírgulas que a barcelonesa. A primeira frase no original se torna duas na edição de Buenos Aires, coisa que não acontece com a edição de Barcelona, para ficarmos com apenas um exemplo. Essa dinâmica relacionada às diferenças na versão do estilo entre a primeira e a segunda ondas de tradução não é uma regra, haja visto que na tradução da famosa passagem dos “mad ones”, a edição espanhola traduz “burn, burn, burn” por “arde, arde”, com efeitos negativos para o som e o sentido da passagem, na nossa opinião. Mas, apesar das exceções, é uma constante que se percebe na comparação entre as versões em espanhol da obra. E também acontece, mas é mais sutil e complexa, no caso das publicações em língua portuguesa, como é possível perceber através da leitura dos dois próximos excertos.

1. (portuguesa – (1960) 1978) “Fomos pois para Nova Iorque – esqueci-me de qual era a situação, parece-me que duas raparigas de cor (mas não havia raparigas) tinham ficado de vir ter com ele a um restaurante, mas não apareceram. Fomos até ao parque de estacionamento onde ele trabalhava, pois tinha lá umas coisas a tratar – mudar de roupas na barraca, pentear-se um pouco diante de um espelho rachado, etc., e depois largámos. E foi nessa noite que Dean conheceu Carlo Marx. Uma coisa tremenda aconteceu nesse encontro. Duas mentes vivas, como são ambos, foram atraídas uma para a outra num abrir e fechar de olhos. Dois olhos penetrantes fixaram dois olhos penetrantes – o vigarista santo de mente brilhante e o triste vigarista poeta de mente escura que é Carlo Marx. A partir desse momento pouco vi Dean, e senti-me um pouco entristecido. As energias deles se chocaram de cabeça, eu era um imbecil comparado com eles, não podia manter-me à sua altura. O louco turbilhão de tudo o que devia vir começou então: o turbilhão que acabaria por esconder todos os meus amigos e o que me resta de família numa grande nuvem de poeira na noite americana. Carlo falou-lhe de Old Bull Lee, Helmer Hassel, Jane; Lee no Texas com suas plantações de erva [N. do T.: Marijuana], Hassel em Riker's Island, Jane a passear por Times Square numa alucinação de benzedrina, com a filhita nos braços, acabando em Bellevue. E Dean falou a Carlo de gente desconhecida do Oeste, como Tommy Snark, o

coxo que era alternadamente tacho da casa em salões de bilhar, jogador de cartas e santo pederasta. Falou-lhe de Roy Johnson, Big Ed Dunkel, os seus companheiros de meninice, das suas incontáveis raparigas e orgias sexuais e fotografias pornográficas, dos seus heróis, heroínas e aventuras. Percorriam à pressa as ruas, estudando tudo com aquele modo que tinham ao princípio, e que mais tarde se tornou tão triste e mais perceptivo e vazio. Mas nessa altura andavam como fantoches febris, e eu trotava atrás deles como tenho feito toda minha vida atrás das pessoas que me interessam, porque as únicas pessoas autênticas para mim são as loucas, as que estão loucas por viver, loucas por falar, loucas por ser salvas, desejosas de tudo ao mesmo tempo, aquelas que nunca bocejam ou dizem um lugar-comum, mas ardem, ardem, ardem como fabulosas peças de fogos-de-artifício amarelo a explodir como aranhas entre as estrelas e no meio vê-se o clarão azul e toda a gente diz: 'Ah!' Como se chamava a este género de jovens nas Alemanha de Goethe?" p. 12.

1. (brasileira - 1984) "Fomos a Nova York – os detalhes"⁹⁷, já esqueci, eram duas garotas negras -, mas não havia garotas lá; tínhamos marcado um encontro para jantar e elas não apareceram. Fomos até o estacionamento onde Dean tinha algumas coisas a fazer – mudar de roupa no barraco dos fundos e se ajeitar um pouco em frente a um espelho rachado, coisas assim, e logo caímos fora. E foi nessa noite que Dean conheceu Carlo Marx. Algo verdadeiramente extraordinário aconteceu quando Dean conheceu Carlo Marx. Duas cabeças iluminadas como eram, eles se ligaram no primeiro olhar. Um par luminoso de olhos penetrantes relampejou ao cruzar com dois outros olhos penetrantes e luminosos – o santo trapaceiro de cuja brilhante e o angustiado poeta vagabundo com ideias sombrias, que é Carlo Marx. Daquele momento em diante quase não vi mais Dean, e fiquei um pouco triste também. As energias deles se fundiram com uma precisão exata, e eu era somente uma cópia malfeita, incapaz de acompanhar o ritmo deles. Começou então o louco redemoinho de tudo o que ainda estava por vir; este redemoinho acabaria misturando meus amigos e o pouco que restava da minha família numa gigantesca nuvem de poeira sobre a Noite Americana. Carlo falava a Dean sobre velho Bull Lee, Elmer Hassel e Jane: Lee, que plantava maconha no Texas, Hassel na ilha de Riker, Jane que vagara pelo Times Square em plena viagem de benzedrina, com sua menininha nos braços, e acabara em Bellevue. E Dean falou para Carlo sobre desconhecidos do oeste como Tommy Snark, o craque manco das mesas de bilhar, viciado no baralho e veado abençoado. Falou também sobre Roy Johnson, Big Ed Dunkel, seus amigos de infância, seus companheiros da rua, suas inumeráveis garotas e orgias e fotos pornográficas, seus heróis, heroínas, aventuras. Eles percorriam as ruas juntos, sacando tudo com aquele jeito que tinham nesses primeiros anos, e que mais tarde se tornaria muito mais amargurado, penetrante e vazio. Mas, nessa época, eles dançavam pelas ruas como piões frenéticos, e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda a minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo, aqueles que nunca bocejam e jamais dizem coisas comuns, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício, explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – *pop* – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos 'aaaaaaah!'. Como é mesmo que eles chamavam esses garotos na Alemanha de Goethe?" p. 13-14.

Nas traduções para o português, América não é uma questão aparente. Em ambas a encontramos exatamente como está no original em inglês, sem qualquer explicação em prefácio ou rodapé. O uso (ou não) desta palavra, para designar os Estados Unidos, nas

⁹⁷ Para ser coerentes, usamos a edição brasileira de 1984, feita por Bueno e Antonio Bivar. Para esta tese, tivemos a oportunidade de observar as duas edições em comparação, e é interessante notar como a versão mais recente é mais enxuta e ligeiramente menos informal na escolha do vocabulário. Para dar dois exemplos, usando este primeiro excerto, a palavra "detalhes" foi substituída por "circunstâncias"; e mais à frente, na descrição do encontro de Dean com Carlo: na edição de 2004 as palavras "luminoso" e "luminosos" somem da frase, e na sequência, "o santo trapaceiro de cuja brilhante" vira "o santo vagabundo de mente reluzente".

traduções em língua portuguesa, parece menos relevante e menos controversa. Indica, acreditamos, um foco na cultura americana, e uma aceitação maior de suas referências. Os três tradutores, o português Helder Santos Carvalho e os brasileiros Eduardo Bueno e Antonio Bivar realizaram viagens ao estilo de *On the Road*. Bueno viajou pelos Estados Unidos, inclusive. Bivar descreveu viagens estradeiras suas em seus livros *Verdes Vales do Fim do Mundo* e *Longe Daqui Aqui Mesmo*. E Santos Carvalho, o exemplo mais impressionante, morreu em um acidente de automóvel, realizando seus sonhos de estrada. A diferença entre eles está apenas no uso de letras minúsculas, na edição portuguesa (“noite americana”).

Além disso, existem motivos geopolíticos para haver aceitação do uso desta tradução no romance. Como a grande colônia de portugueses morando nos EUA, na época da tradução, em 1960, que tornaram mais comum o uso de América para dizer dos Estados Unidos. E antes disso, o fato histórico da antiga América portuguesa ter se mantido unida, dando ao nome Brasil abrangência geográfica suficiente para fazer referência a todo o território americano lusoparlante (o de principal interesse para Portugal, historicamente), algo que não se passou com a Espanha, por exemplo. No Brasil dos anos 80, a inundação de produtos culturais norte-americanos e a consolidação da indústria cultural nacional em moldes estadunidenses facilitou o processo. Mas na verdade, o aspecto mais relevante para a tradução do romance, ao se manter o termo “América” neste sentido original, é a manutenção de um ambiente que, como vimos anteriormente, faz da América quase um personagem onipresente da obra, e um interlocutor a quem se dirige o narrador.

Interessante observar como a tradução de “colored girls” para o Brasil destoa das outras quatro: “garotas negras” – e na verdade restringe o significado em inglês, que faz referência àqueles que não são brancos, indígenas e mestiços também, por exemplo. Acreditamos que a opção por “garotas de cor” pode ter sido preterida por dois fatores, primeiro, a expressão “de cor” já tinha uma conotação racista na década de 80 no Brasil, e o tradutor preferiu modernizá-la para não gerar ruído na transmissão da história, refletindo assim um foco no conteúdo mais que no estilo. E refletindo também uma peculiaridade da própria formação do Brasil, segundo a divisão das Américas por Ribeiro e Penha, que descrevemos em páginas anteriores – onde a questão racial relacionada aos afro-descendentes é bem mais sensível que em qualquer dos outros três países ibero-americanos para onde *On the Road* foi vertido. Nossa segunda hipótese é a de que a expressão “garotas negras” além de ser

mais politicamente correta, tem uma sugestão de sensualidade completamente ausente na possível alternativa “garotas de cor”, o que deixa a linguagem do romance mais próxima deste grupo-alvo jovem e principalmente masculino para quem a tradução da *Brasiliense* foi adaptada.

Quanto à análise de como as expressões idiomáticas foram vertidas, interessante perceber que tanto a portuguesa quanto a brasileira utilizaram imagens relativas ao olhar para traduzir o “they took to each other at the drop of a hat” que foi o encontro entre Dean e Carlo. A portuguesa tem “foram atraídas uma para a outra num abrir e fechar de olhos”, e a brasileira, “eles se ligaram no primeiro olhar”. A sequência do romance no original em inglês tem a imagem dos olhos de ambos se encontrando, e deve ter influenciado a formatação dos dois romances – além da própria leitura da versão portuguesa por Eduardo Bueno, tradutor brasileiro.

Por falar em leituras, um exemplo interessante de tradução a ser observado é o caso do neologismo “dingleddoddies”, situado numa sentença que já trabalhamos. A palavra aparece na frase: “but then they danced down the streets like dingleddoddies...”, descrevendo como Sal via Carlo e Dean vagando pelas ruas de Nova York⁹⁸. Por ser um neologismo, é um termo de difícil tradução. A versão portuguesa traz a solução “fantoques febris”⁹⁹, que dá um tom um tanto sinistro à imagem. Nesse caso, a solução argentina de 1959 parece ter feito escola, pois a sua versão para “enloquecidas peonzas”, certamente influenciou a opção de Lendínez por “peonzas enloquecidas” e a de Bueno, “piões frenéticos”. Soluções que se aproximam melhor da imagem que a sentença transmite como um todo – mas que não alcançam o estilo literário de Kerouac – uma vez mais revelando o foco no conteúdo, concentração na trama da narrativa mais que na linguagem artística. Apenas para provar que outro foco é possível e foi tentado, no caso específico deste neologismo, a versão francesa de 1960 traz uma solução focada na linguagem, na nossa opinião. A opção de Jacques Houbart foi “clochedingue”, outro neologismo, junção das palavras “cloche” (“sino”, mas também “tolo”) e “dingue”

⁹⁸ Já tratamos desta passagem na análise dos trechos em espanhol, quando vimos a boa solução encontrada por Martín Lendínez, na edição barcelonesa, utilizando “bailaban por las calles” – padrão de solução que foi seguida pela versão brasileira com “dançavam pelas ruas” – e que denota um cuidado maior na aproximação destas imagens nas traduções dos anos 80, em termos gerais (facilitado pela própria existência das versões mais antigas).

⁹⁹ Curiosamente, em se tratando de permanência de soluções de tradução através das versões de diferentes tradutores no tempo, é de se notar que a edição portuguesa de 1998 mantém a opção por “fantoques febris” da edição de 1960.

(“doido”) - mas também fazendo referência a uma palavra central na obra de Kerouac, “clochard” (“vagabundo”). A tradução de Houbart também tem o mérito de, no caso desta passagem, ter preservado a referência à dança presente na frase, escolhendo passá-la: “dansant dans les rues comme des clochedingues”. Algo realmente notável em se tratando de uma tradução da primeira onda ainda, menos de três anos após o lançamento da obra nos EUA.

A análise de alguns vocábulos mais informais permite a observação de como a tradução muitas vezes muda o tom do original. Já vimos isso nas análises anteriores, e tal fenômeno é perceptível também na passagem que descreve o encontro de olhares que marcou o início da relação entre Dean e Carlo. Ambos são descritos por Kerouac como “con-man”. Tal palavra é uma abreviação de “confidence man”, ou seja, aquele que se faz o “confidence game” para se manter na vida, conquistando a confiança das pessoas para depois ganhar em cima delas. Há várias traduções possíveis, e as quatro traduções aqui recortadas utilizam opções diferentes entre si. A argentina verte a palavra como “vividor” (“boa-vida”), que não traz para a língua espanhola o aspecto criminoso do termo. As duas edições portuguesas (a que aqui está, de 1960, e a de 1998) têm “vigariista” como opção – e é dentre todas a que melhor passou a imagem do original. A versão espanhola traz apenas “tipo” (“cara”, no sentido informal – “pessoa, homem”), na que consideramos a solução menos interessante entre os quatro excertos. E a brasileira tem duas soluções, na verdade. Utiliza “trapaceiro” para se referir a Dean, e “vagabundo”, para dizer de Carlo. Assim, se aproxima e se distancia do original. Mas nesse movimento de escolher duas opções para um mesmo vocábulo, acaba se afastando muito do estilo de Kerouac, que repetiu o termo. Esta “sofisticação” da linguagem simples é reconhecível em passagens de todas as traduções aqui analisadas, mas é bem visível na brasileira. Para tornar a passagem mais “literária”, Bueno, neste exemplo, acabou por evitar a repetição de termos, considerada pobre pelas normas de redação e pelo cânone. Para não dizer que temos como efeito desta medida uma separação maior entre as duas personagens, que em “brasileiro”, não são do mesmo tipo, sendo Carlo mais honesto que Dean.

A gíria é traduzida seguindo aquele padrão visto na comparação entre as traduções argentina e espanhola, mais exagerada na versão da segunda onda, a brasileira – mas, desta vez, a versão pioneira é mais próxima do original. A diferença entre elas, na qualidade dessa proximidade, é a presença de notas de rodapé na versão portuguesa, que demonstra maior preocupação com a distância entre os ambientes culturais de origem e de destino da tradução.

Como no uso de “erva” para traduzir a palavra “weed”, na edição portuguesa – que traz como apêndice a primeira nota do tradutor do livro, em rodapé, explicando ser “marijuana” seu significado real. E seguindo a tendência a explicitar o sentido, na versão brasileira temos “maconha”, escancarando algo que é apenas sugestivo na obra-fonte. A mesma dinâmica encontramos nas soluções para verter “queer saint” para “santo pederasta” (em Portugal) e “veado abençoado” (no Brasil) – com a versão brasileira mais exagerada que a portuguesa.

Quando prestamos atenção ao estilo dos dois excertos, algumas diferenças entre eles se destacam. Por exemplo, a versão brasileira não traduz mais literalmente o fim da frase “in a big dust cloud over the American Night”, mas a verte como “numa gigantesca nuvem de poeira sobre a Noite Americana”, transformando o “grande” da edição original (e que foi a opção da versão portuguesa) em “gigantesca”. Thelma Médici Nóbrega, em sua tese de doutorado sobre a tradução de *On the Road* para o Brasil, demonstra este fenômeno de hiperbolização do romance, e o compreende dentro de uma perspectiva cultural e mercadológica. A década de 80 foi o momento em que a cultura americana se espalhou e consolidou sua influência dentro do mercado cultural brasileiro, como por exemplo com o caso do *BRock*, o rock brasileiro. Foi neste período que o ritmo ganhou um público definitivamente abrangente, com bandas nacionais fazendo sucesso, e tocando junto com os grandes nomes do gênero (embora sempre como atrações secundárias, é verdade), como nos festivais Rock in Rio, em 1985, e Hollywood Rock, em 1988. Podemos dizer que nesta década o Brasil entrou no sistema de divulgação musical mundial ocidental, manifestação da globalização reforçada no período.

Havia uma demanda enorme por informações desta cultura “global” feita nos EUA. A juventude urbana de classe média, após ter sido parcialmente mobilizada desde a campanha da Anistia até a das Diretas Já, está bem mais propensa a aproveitar a liberdade recém reconquistada para viver um estilo de vida ligado aos jovens dos países do Ocidente, especialmente os americanos e ingleses. Quando os militares começaram a se retirar, a indústria cultural já estava instalada, tanto em sua abertura gradual para as corporações norte-americanas de entretenimento (cuja chegada da MTV, em 1990, marcaria o ponto de maior abertura neste processo), como na consolidação de empresas brasileiras como a Rede Globo e seus múltiplos braços editoriais e fonográficos, como a Som Livre. Vista a partir desta perspectiva, a tradução lançada pela Brasiliense se encaixa na mistificação da cultura norte-americana da época.

Antes de seguir para a análise do segundo grupo de excertos, é revelador observar como as traduções trabalham uma das imagens mais famosas de *On the Road*, aquela que faz referência aos “loucos por viver”, aquelas pessoas por quem Sal se interessa, que “nunca bocejam ou dizem um lugar comum”, mas ardem até explodir, maravilhando as outras pessoas com a beleza de sua combustão. A passagem se encerra com a imagem da explosão final, assim escrita por Kerouac: “...but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes 'Awww!'”. “Velas romanas” são um tipo de fogo-de-artifício, mas são traduzidas como “foguetes” nas duas versões em espanhol (“cohetes”). Já a edição portuguesa traz o genérico “peças de fogo-de-artifício”; da mesma forma que faz a versão brasileira, “fogos de artifício”¹⁰⁰.

A versão portuguesa foi a que traduziu todos os elementos da original na sequência mais próxima, faltando apenas o próprio verbo em que a explosão acontece, o “pop”, e ainda repetiu Kerouac ao não utilizar uma única vírgula. A versão da Espanha também respeita o ritmo do original, mais fluido, mas é ligeiramente menos semelhante no final da frase, não traduz o “in the middle”, e tem uma vírgula pontuando a sentença. A argentina traz todos os elementos presentes na tradução, mas os dispõe num ritmo mais distante, com inversões e duas vírgulas, e numa ordem que transfere a cor amarela do “coquete” para a “araña”. Na versão brasileira, acontece o oposto da portuguesa, a ação da explosão está lá, em inglês inclusive “– pop –”, mas os outros elementos e sua ordem estão mais que rearranjados. É, de todas as quatro comentadas aqui, a que mais recria a imagem de Kerouac com outras palavras, retirando os elementos “amarelo”, “aranhas”, “estrelas” - para inserir “constelações”, “fervilhante” e “intenso”, além da própria nova reconfiguração, com inversões e pontuação acrescentada. A frase, por Bueno, ficou assim: “queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício, explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos 'aaaaaaah!'”.

A partir deste caso, é possível dizer, em termos gerais, que as traduções da segunda onda, nos anos 80 (Espanha e Brasil), têm uma diferença de gradação entre si, com a brasileira muito mais preocupada em adaptar a obra para um público jovem, algo que é visto em menor escala na edição de Barcelona, mas que existe. As primeiras edições, da virada dos

¹⁰⁰ A segunda versão portuguesa traz “grinaldas amarelas de fogos-de-artifício”, e a francesa, “feux jaunes de chandelles romaines”(“fogos amarelos de velas romanas”).

60, tem um foco um pouco mais linguístico, neste sentido, buscando passar o conteúdo e respeitando a versão de palavra por palavra. Por último, curiosamente, a hiperbolização do romance na edição brasileira é numericamente demonstrável através da comparação dos “Awww!” de cada versão. Enquanto a espanhola e a argentina mantêm as três letras depois do “A”, com seus “¡Ahhh!”; a versão portuguesa é econômica e discreta, sem muito entusiasmo: “Ah!”; e a brasileira, a mais diferentemente recolocada, sem a maiúscula e com o foco na vogal – mas a mais animada de todas: “aaaaaaah!”.

2.

2. “Remi was gone off in the dark to get another box. I struggled with him on that old Zorro road. We piled up the groceries a mile high on Lee Ann's kitchen table. She woke up and rubbed her eyes. 'You know what President Truman said?' She was delighted. I suddenly began to realize that everybody in America is a natural-born thief. I was getting the bug myself. I even began to try to see if doors were locked. The other cops were getting suspicious of us; they saw it in our eyes; they understood with unfailing instinct what was on our minds. Years of experience had taught them the likes of Remi and me.” p. 64. Part 1-11

Nesta passagem da primeira viagem, Sal se encontra morando com seu amigo Remi Boncouer e sua esposa, Lee Ann, em uma casa em Mill City, nas redondezas de São Francisco. Sal arranhou um trabalho de segurança através de Remi, que já trabalhava no posto, cuidando de um conjunto de barracas da Marinha em um vale. Uma noite, enquanto Paradise estava em sua ronda, ele encontra Remi, seu amigo, roubando a cafeteria do lugar, algo que já haviam feito juntos, em menor escala, antes. Sal acaba por ajudar a Remi a carregar os produtos colina acima até a cozinha da casa de Remi e Lee Ann. Na sequência, a crítica do narrador à cultura norte-americana, com a provocadora afirmação de Sal de que todos na América eram ladrões natos. De especial interesse também é a referência ao Zorro. *On the Road* tem muitas referências a livros e a filmes de Hollywood, que marcam o repertório comum dos leitores da época de sua criação. E ainda uma imagem romântica, estereótipo que fazia sentido na Califórnia.

Há também aliterações e assonâncias na frase: “on that old Zorro road”, como em diversas outras passagens do romance, muito próximas da poesia. Quanto ao estilo e ao ritmo, é de se notar a ausência de vírgulas, as frases todas são colocadas de um só fôlego, à exceção da penúltima, subdividida em três por ponto-e-vírgulas. E também as frases, por outro lado, são bastantes simples e diretas, sem inversões. Se percebe no texto uma fluidez comum à

linguagem falada do dia a dia, na escolha dos vocábulos e na construção das sentenças. Tal configuração perceptível através do excerto dá um ritmo especial à prosa de Kerouac.

2. (ar) “Remi había desaparecido en la oscuridad, en busca de otra caja. Trabajé con él en aquel viejo camino del Zorro. En la mesa de la cocina de Lee Ann, los víveres formaron un montón que casi llegaba al techo. Lee Ann se despertó y se frotó los ojos.

-¿Sabes lo que el presidente Truman ha dicho?

Se mostró encantada. Empecé de pronto a comprender que, en los Estados Unidos, todos somos ladrones natos. Yo mismo me estaba contagiando. Hasta comencé a ver si las puertas estaban cerradas. Los otros policías estaban ya sospechando de nosotros; lo veíamos en sus ojos; su infalible instinto les decía lo que pasaba por nuestras cabezas. Años de experiencia les habían enseñado a identificar a tipos como Remi y yo.” p. 77-78.

2. (es) “Remi había desaparecido en la oscuridad en busca de la otra caja. Hice esfuerzos con él por aquella vieja carretera del Zorro. Apilamos los víveres, que llegaban hasta el techo, en la mesa de la cocina de Lee Ann. Ella se despertó y se frotó los ojos.

-¿Sabes lo que el presidente Truman ha dicho?

Lee Ann estaba encantada. De repente empecé a darme cuenta de que en América todos somos unos ladrones natos. Yo mismo estaba me contagiando. Hasta empecé a inspeccionar las puertas para ver si no estaban cerradas. Los otros policías empezaban a sospechar de nosotros; veían que no podían fiarse; su instinto infalible les decía lo que pasaba por nuestras mentes. Años de experiencia les habían enseñado a conocer a tipos como Remi y yo.” p.90.

Na versão argentina, percebemos a troca de “America” por “Estados Unidos”. Repetindo um padrão que já havíamos detectado antes, na primeira série de comparações. Como na Argentina a palavra “América” significava mais o continente que o país do norte, principalmente pela própria distância geográfica, geopolítica e cultural, o uso desta palavra para dizer dos EUA era tanto disputada quanto menos comum e aceita. Neste caso, ao traduzir o termo, buscou-se explicitar de qual América estava falando Sal. E como a referência neste excerto é crítica, o resultado curioso desta solução é que fica-se sugerido que a crítica (de que todos são ladrões natos na América) não é o caso da América como um todo, mas dos EUA.

Outro aspecto bastante curioso desse “duelo entre Américas” na tradução deste excerto é a versão que se dá a própria frase onde está a referência à América. As duas edições transformam o original “in America everybody is” (“na América todo mundo é”) por algo como “nos Estados Unidos/na América, *nós* todos somos”. Lido a partir do espanhol, este trecho sugere uma confissão norteamericana, ao fazer mais explícita a auto-inclusão do narrador no termo “Estados Unidos/América”, e também situa o leitor como um elemento situado numa cultura de fora daquela em que o livro está ambientado. Tais traduções corroboram a visão, exposta na primeira série de comparações, acerca do debate sobre o nome

“América”, cuja presença nas versões aqui estudadas é perceptível, como vimos uma vez mais.

Quanto à linguagem, as duas versões em espanhol traduzem a hipérbole da pilha de mantimentos “de uma milha de altura”, por “até o teto”. Com a diferença que a versão argentina ainda tem uma preocupação de verossimilhança ausente no espanhol, ao dizer que a pilha “quase chegava” ao teto, informação passada como “que chegavam ao teto”, na edição barcelonesa. Embora a versão da Espanha se aproxime pouca coisa mais do efeito, as duas não transmitem o exagero do original, e o cômico que ajuda a realizar desta forma. Também a gíria “cops” (“tiras” - “policiais”), é transformada em linguagem cotidiana vulgar, com o “os outros policías” das duas versões. As duas reincidências podem ser um caso de releitura, principalmente a primeira. De qualquer forma, a versão espanhola ainda assim apresenta uma elaboração maior no cuidado com a pontuação e ritmo, aliada à manutenção da sequência de vocábulos e imagens do original – elementos possíveis por conta mesmo de ser uma tradução de segunda onda, que buscava avançar a reconstrução da obra em espanhol no sentido de torná-la justificável ante àquela da primeira onda (ou seja, uma tradução melhorada).

No final do excerto, encontramos na versão argentina a inversão da ordem sujeito-objeto, para a frase “they saw it in our eyes” (“eles [os outros tiras] viam isto nos nossos olhos”), a edição de Buenos Aires tem inversão “lo veíamos en sus ojos” (“o víamos em seus olhos”). A versão espanhola traz “veían que no podían fiar-se” (“viam que não podiam confiar”), mantendo os “policiais” no polo ativo, mas eliminando a expressão “ver nos olhos” da versão original. Tais mudanças se refletem na interpretação da passagem em língua espanhola, ligeiramente menos cômica. E com um sentimento menos “marginal”, já que a gíria tem a força de um grupo por trás, e usar uma gíria marginal para dizer da polícia significa colocar o leitor um pouco no “outro lado” do front – algo que se perde com a opção por “policías”. Neste aspecto, a precisão da edição espanhola ao traduzir o significado das frases, respeitando o sujeito (“policías”) da última frase que observamos aqui, consegue manter pelo menos a sugestão de perseguição e desconfiança no lado dos “tiras”, e contra os protagonistas.

Quanto à pontuação e paragrafação, notamos uma diferente maneira de edição nas traduções, adaptadas para o uso editorial comum na Argentina e na Espanha. Até neste aspecto as línguas tem padrões e códigos diferentes, que também refletem na interpretação da

história, ao mesmo tempo uma adequação necessária e um afastamento inevitável. Quando se a lê em voz alta, a edição original tem uma fluidez que é menos sentida nas edições em língua espanhola, com seus travessões e pontos finais.

A mesma dinâmica é perceptível na escolha de como se intitulam as partes e os capítulos nas edições hispânicas. A estrutura de *On the Road* é bastante enxuta, no que concerne à titulação e posicionamento dos capítulos no livro, expostos em sequência, sem quebra de página, a não ser no início de cada uma das cinco partes da obra. As partes são escritas por extenso (por exemplo, “Part One”), e dentro de cada parte, os capítulos colocados apenas com o número (por exemplo, “1”). Mas na Argentina, tudo é escrito por extenso, e com numerais ordinais em vez de naturais (“Primera Parte” / “Capítulo primero”); e na Espanha, também vemos a presença de números ordinais em vez de naturais para as partes, mas com os capítulos designados através de números romanos (“Primera Parte” / I). E ambas as edições também começam os capítulos sempre em nova página, diferentemente do original, que o faz na sequência.

Acreditamos que é desta diferença entre tradições livrescas e literárias que vem as mudanças que as duas versões fazem na abertura do terceiro parágrafo deste excerto. As duas vertem “she was delighted” por “se mostró encantada”, na versão de 1959; e “Lee Ann estaba encantada”, na de 1981. A edição argentina, omitindo o sujeito; e a espanhola, evitando repetir o “ella” utilizado logo antes. Ambas opções tornam a linguagem menos coloquial – de alguma forma, a simplicidade que Kerouac se esforçou para capturar é refratada.

2. (pt) “Remi desaparecera na escuridão para ir buscar outra caixa. Trabalhámos como negros naquela estrada do *Sinal do Zorro*. Empilhámos as mercearias na mesa de cozinha de Lee Ann. Esta acordou e esfregou os olhos.

-Sabes o que disse o presidente Truman?

Ela ficou deliciada. Comecei então a compreender que toda a gente na América é um ladrão nato. Eu próprio estava a ficar contagiado. Tinha mesmo começado a ver se as portas estavam fechadas. Os outros chuis começavam a desconfiar de nós; liam nos nossos olhos, compreendiam com um instinto infalível o que se passava nas nossas cabeças. Anos de experiência haviam-lhes ensinado a conhecer os tipos como Remi e eu.” p. 74.

2. (br) “Remi sumiu na escuridão para pegar outra caixa. Eu me arrastei com ele por aquela velha estrada do Zorro. Fizemos uma pilha de mantimentos, de um quilômetro de altura, na mesa da cozinha de Lee Ann. Ela acordou e esfregou os olhos.

- Você sabe o que o presidente Truman disse? - Ela estava encantada. Subitamente, comecei a perceber que todo mundo na América é ladrão de nascença. Eu mesmo estava ficando contagiado. Comecei até a testar as portas. Os outros tiras estavam ficando desconfiados da gente, um instinto infalível os fazia pressentir o que passava por nossas cabeças. Anos de experiência tinham lhes ensinado a desconfiar de tipos como Remi e eu.” p. 76-77.

Nas duas traduções em língua portuguesa percebemos, mais uma vez, a diferença no trato com a palavra “América”, em relação ao visto nas edições em espanhol – a palavra é usada da mesma forma que foi no original no idioma de Kerouac. A passagem que gerou o estranhamento nas edições hispanas é traduzida agora de maneira mais próxima à obra-fonte: a portuguesa tem “toda a gente na América é”; e a brasileira, “todo mundo na América é”. Tais opções ajudam a dar, às traduções lusófonas, um ar mais próximo do ambiente norteamericano, sem ruídos de afiliação geocultural identitária perceptíveis na obra – mas tal característica também reflete uma recepção mais acrítica do contexto da própria tradução, ignorando a disparidade entre as Américas em questão.

Uma curiosidade sobre esta última passagem comentada, é a maneira como se deu sua tradução na última das publicações, a segunda de Portugal, lançada em 1998. Armanda Rodrigues e Margarida Vale de Gato, as tradutoras portuguesas, encontraram uma maneira bem diferente de passar a frase, fazendo-a assim: “Subitamente, comecei a me dar conta de que os americanos eram todos uns gatunos natos”¹⁰¹. Condensaram “todo mundo na América” em “americanos”; e mudaram o tempo e o número do verbo *ser*, do presente e singular “é”, para o passado e plural “eram”, mantendo a conjugação em terceira pessoa. É, de todas as opções, a mais distante do original, e com um insuspeitado efeito cômico, em nossa opinião. Nesta edição tem-se a impressão que Sal Paradise é português, ou pelo menos não-americano. A colocação “os americanos eram”, coloca o narrador do lado de fora da cultura estadunidense, um estrangeiro que não se inclui na comunidade que comenta. Curiosamente, é exatamente o negativo da opção tomada pelas edições em espanhol.

Há na versão portuguesa duas referências interessantíssimas, que a distinguem de todas as outras obras, neste fulcral excerto. A primeira, a expressão “trabalhámos como negros”, para traduzir “I struggled with him”. Além de mudar o número do verbo e colocar sujeito e complemento da versão original dentro do núcleo do sujeito da tradução, também traz uma metáfora no lugar de onde não havia tal figura de linguagem. E, o mais impressionante, uma metáfora gasta e racista – quando lida hoje. Na época deveria soar mais “naturalmente”, em um país ainda com colônias na África e na Ásia – mas é com certeza uma

¹⁰¹ 2. (pt-2) “Subitamente, comecei a dar-me conta de que os americanos eram todos uns gatunos natos. Eu próprio estava a ficar contagiado. Até desatei a verificar se as portas estavam trancadas.” p. 96.

solução inimaginável como opção de tradução para a cultura de um país como o Brasil, onde a memória e especialmente o legado da escravidão ainda repercute e atordoia.

A segunda referência é ao filme *Sinal do Zorro*, para designar a “velha estrada do Zorro”. Aqui a versão portuguesa acaba se utilizando de um recurso muito usado por Jack Kerouac – a inserção de comparações com filmes – para traduzir a imagem pintada no romance, “completando” a “citação pela metade” do original. Nestas duas opções, quando Santos Carvalho resolveu participar da criação com Kerouac, o fez pensando as tintas para o politicamente inadequado ou para o desnecessariamente explícito.

Seguindo a ordem dos itens que analisamos na comparação das edições hispânicas, também na questão da linguagem encontramos diferenças entre estas e as portuguesas. Partindo da análise da mesma passagem referida na análise anterior, podemos ver que a hipérbole da pilha de mantimentos “a mile high” simplesmente desaparece da edição de Lisboa (provável descuido na versão); e que na edição brasileira, ela é vertida como tendo “um quilômetro de altura”. A solução brasileira, neste caso, é a mais próxima linguisticamente e também mantém o efeito cômico anteriormente mencionado. Também há diferenças em relação às gírias – enquanto as duas versões hispanófonas utilizam “polícia”, para “cops”; a versão portuguesa, com “chuis” (gíria para policial, “tiras”); e a brasileira, com “tiras”, mantém o texto mais dentro de seu espírito original.

Na sequência da frase, no entanto, há um buraco, agora na tradução brasileira, que não incluiu no seu texto a passagem sobre os policiais verem nos olhos de Sal e Remi os tipos que eram (outro provável descuido na versão). E a edição portuguesa mantém os olhos, mas muda o verbo para “ler”. Apesar das últimas “imprecisões”, nas versões em língua portuguesa a posição do leitor é diferente, por conta destas nuances, vê-se mais “a partir de dentro” do contexto original da obra, em vez de basear o olhar no contexto de onde ela será inserida, a cultura em que a tradução vai ser parida e criada uma segunda vez. Opção tanto dos projetos editoriais da Ulisseia e da Brasiliense, mas também sinais de outra relação com os Estados Unidos por Portugal e Brasil, em relação a Espanha e Argentina.

Dinâmicas semelhantes são encontradas ainda quanto à maneira como se registram os títulos das partes e parágrafos, e suas quebras de página. Ambas as versões em português têm uma estrutura mais próxima do original, com o ordinal no título das partes (“Primeira Parte”), mas numerando os capítulos com números naturais (“1”), e sem quebrar as páginas para cada

novo capítulo. A reedição brasileira de 2004 modifica este aspecto, e passa a ser a mais próxima do original de todas, utilizando o mesmo padrão da obra-fonte (“Parte Um” / “1”). Mas na questão de como se usam os travessões e as haspas, todas as quatro traduções tem muito mais semelhanças entre si do que com a edição norteamericana.

3.

3. “[...] And before me was the great raw bulge and bulk of my American continent; somewhere far across, gloomy, crazy New York was throwing up its cloud of dust and brown steam. There is something brown and holy about the East; and California is white like washlines and emptyheaded – at least that's what I thought then.” p. 71. Part 1, 11.

Esta passagem marca o fim da estada na casa de Remi e Lee Ann, e o início da volta para Nova York¹⁰² na primeira das viagens. Sal está no topo de uma montanha próxima, e olha para o continente. Imaginando o retorno, processa o que já havia aprendido até então, comparando os contextos da Costa Leste de onde viera, com aquele recém-conhecido da Costa Oeste. A referência ao continente americano, e o pronome possessivo para descrevê-lo, funcionam tanto como uma apropriação afetiva por parte do narrador, após ter cruzado seu país pela primeira vez; como também marca subliminarmente uma separação, no contexto do romance, entre esta América e a outra, inominada, a América Latina, representada pelo México na obra.

Estilisticamente, interessante notar as imagens e os jogos de som do excerto escolhido. Nova York “marrom”, “vomitando sua nuvem de poeira e vapor marrom”; e a Califórnia “branca como varais de roupa e de cabeça vazia”, marcando com metáforas de cores e limpeza a dicotomia entre as duas pontas de sua viagem. E também sugerindo que o aprendizado sobre São Francisco traria mais elementos ao longo da narrativa, destruindo essa dicotomia cheio/sujo–vazio/limpo, como se percebe através do pensamento do narrador, vendo a cena que descreve desde o futuro onde se encontra, redigindo: “pelo menos era isso que eu pensava então”. Jogos de som como “great raw bulge and bulk”, e “white like washlines”, somados à coloquialidade de certas frases dão um ritmo conversativo e musical à linguagem.

¹⁰² Sal ainda se envolveria em histórias no Sul da Califórnia, em seu caminho para casa.

3. (ar) “[...] Y ante mí estaba la grande y desnuda combadura de mi continente americano; en algún sitio, muy lejos a través de toda esta masa, el lúgubre y frenético Nueva York lanzaba hacia arriba su nube de polvo y vapor moreno. Hay algo moreno y santo en el Este. Y California es blanca, como ropa puesta a secar, y frívola. Es por lo menos lo que pensaba entonces.” p. 85

3. (es) “[...] Y ante mí estaba la ruda y enorme y abultada comba de mi continente americano; y en algún sitio muy lejano y sombrío, el frenético Nueva York lanzaba hacia arriba su nube de polvo y de pardo vapor. Hay algo de pardo y sagrado en el Este; California es blanca como frívola ropa puesta a secar... o al menos eso pensaba entonces.” p. 98.

Desta vez não há dissonância na versão de “meu continente americano”, todas as quatro versões aqui enfocadas têm esta mesma solução. As diferentes reincidências ficam por conta do desaparecimento de “raw” (“cru”, mas também “rude”, “rústico”) nas traduções da primeira onda, a argentina e a portuguesa.

A ampla discordância entre elas começa na descrição dos dois polos deste continente, Nova York e Califórnia. As duas traduções aqui comparadas concordam praticamente em tudo, divergindo apenas na cor com que apresentam Nova York, a argentina, utilizando o “moreno”, e a espanhola, “pardo”. Ambas as traduções para “brown” têm alguma conotação racial, mais notória na edição de Buenos Aires. Certo que a palavra também tem este sentido no original em inglês, mas sua relação com etnias é mais suave na obra-fonte, neste caso.

Quando observamos a linguagem, é de se notar que as duas traduções verteram a expressão “throwing up” como “lançando para cima”. Outra opção seria “vomitar”, outro sentido do verbo frasal. As versões portuguesa e brasileira também preferiram imagens mais próximas das hispânicas, com “atirava para o ar”, na lisboeta; e “erguia aos céus”, na paulistana. A edição feita em Portugal em 1998 traz “cuspiam para o ar”, uma imagem que fica a meio caminho entre o original e as versões que vimos aqui. Apenas a versão francesa traduz o verbo com este sentido: “vomissait” (“vomitava”). Todas estas opções relativas à cor e à limpeza não transmitem parte da ideia de sujeira com que Kerouac procura carregar a representação de Nova York, nas edições espanholas. Ainda algo a se apontar, é a confusa construção, na edição espanhola, da descrição da Califórnia, que seria “branca como frívola roupa posta a secar”, enquanto que a obra-fonte está mais para “branca como varais e com cabeça vazia”.

3. (pt) “E diante de mim estava a grande protuberância e a massa do meu continente americano; algures, ao longe, a triste e louca Nova Iorque atirava para o ar a sua nuvem de pó e vapor castanho. Há qualquer

coisa de castanho e sagrado no Leste; e a Califórnia é branca como roupa a secar, e tem a cabeça vazia. Pelo menos era o que eu pensava então.” p. 82.

3. (br) “E, à minha frente, derramava-se a rústica vastidão côncava e complexa do meu continente americano; em algum lugar, muitos quilômetros além, a louca e deprimida Nova York erguia aos céus sua nuvem poeirenta e seus vapores acinzentados. Há algo cinzento e sagrado no leste, enquanto a Califórnia é clara como roupa no varal, e tem a mente vazia – pelo menos, era assim que eu pensava, naquela época.” p. 84.

Também não há polêmica na descrição do continente americano de Sal nas edições em língua portuguesa. Apenas a versão brasileira é mais carregada, mais uma vez, com seu “e, à minha frente, derramava-se a rústica vastidão côncava e complexa do meu continente americano”. É de se louvar a tentativa de se reproduzir o efeito sonoro de “bulge and bulk” com o de certa forma paralelo “côncavo e complexo”, embora os significados não seja similares.

Quanto voltamos os olhos para como Nova York e a Califórnia estão apresentadas, é notável o fato da divergência das cores entre as traduções. Em Portugal, temos a opção por “castanho” (também presente na edição de 1998), que “desracializa” o adjetivo, acreditamos. E no Brasil, temos o caso interessantíssimo do “marrom” se tornando “cinzento”; e do “branco” passado como “clara”. Acreditamos que tal fato acontece porque a fumaça de poluição é geralmente descrita como cinza no Brasil. Mas há algo que vai além, em nossa opinião, já que marrom é também a cor dos edifícios de tijolos aparentes que tanto marcam Nova York – daí Kerouac dizer de algo “marrom e sagrado” sobre o Leste. Nossa hipótese é que Eduardo Bueno resolveu traduzir Nova York por São Paulo, grande cidade brasileira, e que tem no cinza sua cor mais lembrada – cor que ocupa, para a capital paulista, o paralelo espaço que o marrom tem no imaginário novaiorquino. Quanto a usar o “clara” no lugar do “branco”, Bueno reforça a imagem de limpeza, mas substitui a cor por um adjetivo que fala de transparência – o que acaba por reforçar a condição da Califórnia de ter a “mente vazia”, ao nosso ver.

4.

4. “[...] I looked over the map: a total of over a thousand miles, mostly Texas, to the border at Laredo, and then another 767 miles through Mexico to the great city near the cracked Isthmus and Oaxacan heights. I couldn't imagine this trip. It was the most fabulous of all. It was no longer east-west, but magic *south*. We saw a vision of the entire Western Hemisphere rockribbing clear down to Tierra del Fuego and us flying down the curve of the world into other tropics and other worlds. 'Man, this will finally take us to IT' said Dean with definite faith. He tapped my arm. 'Just wait and see. Hoo! Whee!' p 241-242. Part 4, 3

Na última viagem do livro, Sal, Dean e Stan partem para o México de Denver. No momento deste excerto, Sal está olhando o mapa e prestes a pegar a estrada, ainda no Colorado. Este é o único momento do livro em que Kerouac se refere às Américas todas e as descreve juntas. E o faz utilizando o termo Hemisfério Ocidental, com maiúsculas, para designar o continente que segue até a Terra do Fogo – acreditamos que para manter seu “tom épico”, foi importante não mencionar as Américas aqui, como já explicamos anteriormente.

Ainda com relação às posições geográficas e territórios, o narrador se refere à “mais fabulosa de todas” as viagens, em direção ao “mágico *sul*”, aqui, com letras minúsculas, representando mais um sentido que uma região, apesar do sentimento positivo sobre estes “outros trópicos e outros mundos”. O interessante é que da mesma forma que Sal os imagina voando sobre o continente até seu extremo sul, Sal acaba literalmente passando por cima da própria realidade destes lugares, e da relação entre estas Américas e os Estados Unidos.

A maneira como a Cidade do México é descrita também é reveladora, a “grande cidade perto do istmo e das alturas de Oaxaca”. Este “istmo” tem uma história nos Estados Unidos – e permite-nos dizer do interesse norte-americano que sempre marca a leitura que estes nacionais fazem do resto do mundo. Antes de se decidirem por apoiarem a independência do Panamá para lá contruírem o canal entre os oceanos Atlântico e Pacífico, outros lugares foram considerados como viáveis para tal empreendimento – de estratégica importância para os EUA para diminuir o tempo de viagem e transporte entre suas duas costas oceânicas. Pode ser coincidência, mas o istmo a que se refere Kerouac foi um dos lugares considerados pelos norte-americanos para se fazer a ligação. Esta descrição reflete bem uma leitura de mapa sobre a viagem, deixando claro o déficit de conhecimento do narrador sobre a cultura mexicana – não só antes da viagem, mas também depois. Como vimos no capítulo 3, a função do México no romance é ser esse repositório da força humana primitiva e ancestral, um ideal ao qual Kerouac tenta contrapor a decadência corporativa, mecânica e exangue da sociedade norte-americana.

Por fim, a fala de Dean que marca o fim do excerto reforça o que acabamos de dizer no fim do último parágrafo, ou seja, esta busca por algo autêntico que estaria no exótico e primitivo México. E também serve de exemplo do especial cuidado que Jack Kerouac tinha ao retratar as falas de personagens em suas obras – e nessa, especialmente, a tagalerice entusiasmada de seu parceiro de estrada Dean Moriarty.

4. (ar) “[...] Yo estudié el mapa: había más de mil seiscientos kilómetros, en su mayor parte a través de Texas, hasta la frontera en Laredo; luego, había otros 1227 kilómetros por tierra mexicana hasta la gran ciudad próxima al hendido istmo y las alturas de Oaxaca. No podía imaginarme un viaje así. Era el más fabuloso de todos. Ya no era este-oeste, sino hacia el mágico *sur*. Tuvimos una visión de todo el hemisferio occidental hasta Tierra del Fuego y de nosotros siguiendo la curva del planeta, penetrando en otros trópicos y otros mundos. “Sal, ahora vamos a llegar por fin a *eso* –dijo Dean con una fe absoluta. Me dio unas palmadas en el brazo –. !Tú lo verás! !Aufa! !Uf, uf!”. p. 275.

4. (es) “Miré el mapa: hasta la frontera de Laredo había más de mil seiscientos kilómetros en su mayor parte por Texas. Luego otros 1230 kilómetros a través de México hasta la gran ciudad próxima al istmo y a las alturas de Oaxaca. No podía imaginarme un viaje así. Era el más fabuloso de todos. Ya no era en dirección Este-Oeste, sino hacia el mágico *Sur*. Tuvimos una visión de todo el hemisferio occidental hundiéndose hasta la Tierra del Fuego y de nosotros volando y siguiendo la curvatura del planeta y penetrando en otros trópicos y otros mundos.

- Tío, por fin llegaremos a ESO –dijo Dean con absoluta fe. Me dio unas palmadas en el brazo–. Ya verás, ya verás. !Vaya! !Sí! !Sí!”. p. 315.

A julgar pela maneira com que as iniciais maiúsculas estão dispostas nas traduções, é possível afirmar que o “Hemisfério Ocidental” (uma região do mundo para Kerouac), é descrita como apenas uma maneira de se localizar o território das Américas no planeta, e não uma unidade geográfica – pois que se o fossem, como nomes próprios, teriam que estar em maiúsculas. No entanto, o que temos em todas é a expressão em caixa baixa: “hemisfério ocidental”. Da mesma forma, é possível dizer o contrário para a palavra “*sul*”. No excerto original, aparece em minúscula: “magic *south*”, indicando mais uma direção que uma região. Na versão da Espanha, no entanto, é um nome próprio, um lugar.

Ainda na maneira em que essa visão do continente é traduzida, percebe-se uma sutil variação entre a primeira e a segunda onda de traduções, em espanhol. A segunda versão tem dois elementos que não estão presentes na argentina, “hundiéndose” (“afundando” - para “rockribbing clear down”), e “volando” (“voando”, para “flying down”). Mais uma vez, a tradução da segunda onda é mais aproximada no significado.

Quanto às gírias, aqui temos uma que é marca do romance, “IT”. Palavra que sequer existe em espanhol, a terceira pessoa para animais e coisas. Tornada gíria, fica de ainda mais delicada a tradução, significando muitas coisas, mas principalmente, a nosso ver, o prazer da autêntica experiência, a busca de Sal e Dean no romance. É traduzida por “isso”, com apenas a edição espanhola utilizando as maiúsculas, como no original. Foi a solução mais interessante. Incompleta apenas porque é impossível vertê-la plenamente – no mais, é próxima no significado corrente da palavra, e seu som é bastante próximo, ajudando na recriação do

estilo original, nesta passagem. A versão espanhola também verteu melhor, em nossa opinião, a interjeição “man”, utilizando “tío” (“cara”, “cumpadre” - no sentido que têm informalmente: “pessoa”, “amigo”), uma vez que a edição argentina acabou por inserir o vocativo “Sal”, no lugar.

Quanto à tradução da fala de Dean, a dinâmica se repete, com a tradução da segunda onda transmitindo melhor o sentido e o entusiasmo da linha. Inclusive inserindo elementos para recriar este ambiente, com o “ya verás, ya verás” em vez de “just wait and see”. As onomatopeias que encerram o trecho é que foram vertidas de maneira bastante distante do original americano. Realmente, as falas de Dean durante todo o romance são bem peculiares, e as edições em espanhol procuraram “traduzi-las”. Na versão de Buenos Aires, temos “!Aufa! Uf, uf!”; e na espanhola, “!Vaya! Sí! Sí!” - esta última, apesar de ter um significado que o original não tem, em nossa opinião captou bem o espírito da fala para o espanhol, passando melhor o espírito da interjeição.

4. (pt) “Estudei o mapa: um total de mais de mil milhas, a maior parte das quais no Texas, até a fronteira, em Laredo, e depois mais setecentos e sessenta e sete milhas através de todo o México até a grande cidade perto do istmo estalado e das alturas de Oaxacan. Não conseguia imaginar a viagem. Era a mais fabulosa de todas. Já não era este-oeste, mas para o mágico *Sul*. Tínhamos uma visão de todo o hemisfério ocidental formando uma barriga até a Terra do Fogo, e nós a voarmos pela curva abaixo para outros trópicos e outros mundos.

- Homem, esta é a viagem que nos levará finalmente a LA! - disse Dean com grande fé, batendo-me no braço - Espera e verás! HUUU! Hiii!” p. 271.

4. (br) “[...] Olhei o mapa: um total de mais de mil e seiscentos quilômetros, a maior parte no Texas até a fronteira com Laredo, e mais mil e duzentos quilômetros através do México inteiro até a enorme cidade, próxima à rachadura do istmo e às escarpas do Oaxaca. Não conseguia sequer imaginar aquela viagem. Seria sem dúvida a mais fabulosa de todas! Não mais a velha rota leste-oeste, mas o *sul* mágico! Tivemos uma visão do hemisfério ocidental inteiro, que formava uma imensa e suntuosa curvatura até a Tierra del Fuego, e nós mesmos flutuávamos por essa longa curva do mundo e mergulhávamos nos trópicos, em paragens exóticas, outros mundos. - Homem, finalmente encontraremos AQUILO que tanto buscamos, nessa viagem nos o conquistaremos definitivamente!”, disse Dean com fé definitiva. Deu uns tapinhas em meu braço: - Espere e verá! HUUU! Hiii!” p. 273.

Da mesma forma que o hemisfério ocidental não é uma região para as edições espanholas, também não o é em português. Todos os quatro tradutores também verteram esse significado para seus contextos. Uma vez que na América Latina esta expressão para o continente não é tão corrente quanto nos EUA. Curiosamente as duas edições ibéricas tratam o “Sul” com maiúscula, e as latinoamericanas, não¹⁰³.

¹⁰³ Na edição de 1998 em Portugal, a palavra segue com inicial minúscula, e na revisão brasileira de 2004, com maiúscula. Aliás, toda a versão brasileira de 1984 tem estes termos geográficos (sul, norte, este, oeste) em minúsculos, e todas elas foram passadas para o maiúsculo em 2004.

A diferença aqui entre as traduções das visões dos continentes é maior, com a edição brasileira exagerando na dose – com “paragens exóticas”, passagem inexistente no romance original. Mais uma vez, o processo de supertraduzir se percebe em outras partes também, como ao introduzir o “mergulhando” na imagem do movimento ao longo do hemisfério até a Terra do Fogo.

É interessante também ver como a edição portuguesa deixou passar o “Oaxacan heights” por “alturas de Oaxacan”, errando o nome da região por seu gentílico. Na edição brasileira a região foi corretamente traduzida em 1984, com “escarpas de Oaxaca”, mas a revisão de 2004 inseriu o erro, e traduziu o lugar como “escarpas de Oaxacan”. Por outro lado, a versão brasileira inicialmente passou em espanhol o nome do extremo sul das Américas, “Tierra del Fuego”¹⁰⁴. Sinais de menor intimidade com o panorama geográfico e cultural da América hispânica em geral, e do México especificamente – notados tanto em Portugal quanto no Brasil.

A gíria “IT” é traduzida de maneira diferentemente pelas edições de cada lado do Atlântico. A versão portuguesa tem “LA”, escrito em um português esquisito, “chegar a LA”, com um significado que se afasta do sentido formal da palavra inglesa. A brasileira, por sua vez, opta por “AQUILO que tanto buscamos”; o que, junto com a inversão de significados e ordem dos elementos na frase, “finalmente encontraremos” para “this will take us” (“isto nos levará”), alteram significado e estilo do original. O que percebemos é que talvez a falta de uma intimidade maior com o contexto de Jack Kerouac e da Geração Beat marcou a opção portuguesa pelo “LA”; enquanto que a edição brasileira sofreu pelo excesso de intimidade com a mística desta produção, o que resultou na co-participação do tradutor na publicação de São Paulo.

Para servir de contrapeso a estas liberdades de adaptação, os tradutores mantiveram uma proximidade com o original na versão de algumas palavras. “Man”, por exemplo, é traduzido literalmente por “homem”; assim como a representação da fala de Dean, com as onomatopeias “Huuu! Hiii!” - ambos os casos nas duas versões. No entanto, essa proximidade de significado é uma solução conservadora, que apesar de garantir a comunicabilidade da passagem e do estilo, não transmitem o contexto e o espírito do original – como, por exemplo, a edição espanhola o faz.

¹⁰⁴ Revista pela edição de 2004 para “Terra do Fogo”.

Ondas e Americanidades

Chega a ser impressionante notar como *On the Road*, mesmo sendo tão norte-americano, tenha sido um romance popular internacionalmente, traduzido na sequência para diversos outros países. É claro que isto tem muito a ver com o enredo, o estilo e o mito da obra – mas parte desta difusão teve como motor o interesse que a cultura jovem norte-americana despertou a partir dos 50 no mundo todo, e da posição que os Estados Unidos assumiram no planeta.

Teve também a ver com momentos históricos e necessidades políticas locais em cada país para onde *On the Road* viajava, sempre diferentes entre épocas e comunidades hermenêuticas diferentes. E a cada lugar onde a obra nasceu de novo, dentro de outros sistemas literários e audiências nacionais, o desequilíbrio geopolítico mundial e as diferenças culturais históricas entre os lugares agiram na tradução, deixando sinais. Atravessar algumas fronteiras deixa marcas, e as vemos no caso da obra mais famosa de Jack Kerouac. Como é “América” para a análise deste romance, nosso termo de tradução na leitura comparada que concluímos agora.

Ao longo da observação cruzada dos excertos, vimos que há diferenças entre as ondas de tradução quanto ao estilo e linguagem; e principalmente entre os idiomas, na questão da versão de “América” e seus derivados.

A primeira onda de traduções, a mais numerosa, foi executada nos primeiros cinco anos de história do romance, e se orientou para todos os principais idiomas europeus ocidentais. Podemos observar aqui duas versões deste período, a argentina de 1959 e a portuguesa de 1960 (com o apoio da francesa de 1960). Através delas demonstramos como, no caso das línguas ibéricas, há um padrão de enfoque, com a concentração na representação da cultura jovem norte-americana e do próprio país. Esta dinâmica foi tanto causada pelo interesse e curiosidade do público jovem destes países, como por um esforço do governo americano de estabelecer laços culturais para efetivar relações geopolíticas com fundo econômico.

A segunda onda aconteceu nos anos 80, e aqui temos dois exemplares, a edição espanhola de 1981, e a brasileira, de 1984. Neste momento os EUA já estão há tempo no

controle do Ocidente, e o fim da década assiste a derrocada de seu principal inimigo, a União Soviética. O movimento de ascensão dos Estados Unidos, alçado à posição central no teatro internacional depois da Segunda Guerra Mundial, atinge o patamar de hegemonia com o fim do bloco socialista soviético. A segunda onda reflete esse momento de onipresença da cultura e do poderio americano, mas não apenas isso – depois de décadas em posição privilegiada na comunidade internacional, a globalização se conforma e cresce em força utilizando os EUA como modelo. Assim, nas edições da Espanha e do Brasil reconhecemos uma indústria cultural corporativa em pleno funcionamento, influenciada pelos modelos americanos, mas já de feições nacionais. Através da análise das traduções deste período, vemos uma preocupação de adequar a obra para um público específico, o jovem. Signo tanto da força dessa cultura dentro da cultura nacional como um todo nos dois países, quanto de uma estratégia mais elaborada de divulgação e comercialização.

A terceira onda aconteceu na virada do milênio, e a abordamos aqui de passagem, através da inserção de notas sobre a tradução portuguesa de 1998, e a reedição brasileira de 2004. Marcando outro momento da globalização, com a euforia portuguesa pela União Europeia, que proporcionou padrões de bem-estar e consumo nunca antes vistos em Portugal, estimulando a cultura de viagens do país. Tem como marca também a internet, que difundiu informações sobre a contracultura e a Geração Beat, ampliando a demanda do público por obras destes autores. No Brasil, o fenômeno principal foi a ascensão do governo Lula, embora em 2004 os níveis de crescimento ainda não fossem os dos finais da década.

Interessante notar a coincidência das traduções terem acontecido em momentos de euforia e expansão do consumo (e da cultura do consumo) nestes países. Mas um dos principais achados, foi perceber que estudar a literatura de viagem nas Américas, a partir de *On the Road*, é estudar o avanço da indústria cultural americana pelo continente, e depois a formação de indústrias culturais em cada país. Porque foram necessárias as estradas, a cultura jovem e a fonografia de massa para fazer a obra não só legível mas principalmente "vendável" fora dos EUA.

E cruzando as três ondas, podemos perceber as diferenças entre as comunidades de falantes dos idiomas português, espanhol e inglês. E também a diferente relação que os países que falam esses idiomas têm com os EUA. Através da análise de nosso termo de tradução, ficou perceptível uma inamistosidade e disputa maior em espanhol. A Espanha já guerreou contra os EUA, ao contrário de Portugal. Neste sentido talvez seja relevante lembrar que

nunca um país de língua portuguesa foi invadido ou atacado pelos Estados Unidos. Enquanto que, além de guerra contra a Espanha, o México e outros tantos países da América hispânica já tiveram governos depostos por tropas estadunidenses. E o Brasil, embora tenha sofrido ingerências (a maior delas o apoio ao golpe militar de 31 de março de 1964, e ao regime que se manteve por anos governando o país), o país nunca esteve em guerra contra os EUA.

Mas podemos perceber também a relação de fascínio e admiração que os EUA vêm projetando sobre a América Latina. É inegável a influência desde os primeiros anos de independência dos países do sul. Com o gradual avanço sobre a América Latina, a situação muda de figura. O México e a Espanha sofreram este impacto ainda no século XIX, com as guerras pela Califórnia e por Cuba e Porto Rico. Enquanto que ao sul do continente, Argentina e Brasil só foram orbitar o vizinho grande do norte após a Segunda Guerra Mundial.

Há, junto com esse gradual aumento da presença norte-americana nos países mencionados, a expansão do interesse pela cultura norte-americana, especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial¹⁰⁵. A partir do final dos anos 50, no entanto, é que se percebe que a cultura jovem norte-americana passa a influenciar e servir de modelo para parcelas cada vez maiores das juventudes latino-americanas. Aqui neste capítulo observamos três destas ondas, marcadas pelas traduções de *On the Road*. Entre as três é possível ver o diferente estado deste diálogo intercultural através das fronteiras nacionais.

Poderíamos chamá-las de ondas de Americanidade – o processo em que a cultura norte-americana e seus modelos de produção foram avançando e se mesclando com a dos outros países do continente – enquanto era afetada pela própria imigração latina em seu território¹⁰⁶. E o processo em que a América Latina foi ganhando espaço doméstico na cultura norte-americana – este um ponto bem menos fácil de se perceber nesta tese, uma vez que se faz no sentido oposto ao do sentido da tradução que escolhemos observar aqui.

Esta influência e expansão dos modelos de capitalismo praticados nos EUA para o mundo e para a América Latina, gera efeitos de homogeneização do espaço geográfico, cultural, econômico e político. Suas ondas também pode ser chamadas de uma certa

¹⁰⁵ A própria Bossa Nova é um exemplo deste diálogo, mesclando jazz com samba.

¹⁰⁶ Embora em processos bem assimétricos e com diferentes graus entre os países. A presença mexicana nos EUA é marcante, embora na contramão da hegemonia que marca a relação entre os EUA no México. Já a influência brasileira ou argentina lá é bem menor, enquanto que o impacto dos Estados Unidos nos dois países é “menos avassalador”.

“americanização” do mundo, como um processo de torná-lo mais e mais parecido com a “América”, os EUA.

O interesse de entender assim estes processos é aproximar o uso do termo América daquele exposto com Walter Mignolo, e que utilizamos aqui neste capítulo. E ver, para além das relações entre Estados Unidos, Ibéria e América Latina, através do termo de tradução que foi a palavra “América”, como na verdade a história do continente, dividido em dois, é marcada pelo mesmo processo de expansão europeia, domínio eurodescendente dos principais meios políticos e econômicos nos países que aqui se formaram. E assim, indissociável deste fenômeno, da expansão de um modelo de exploração da terra e de seus povos que é tão antigo quanto o ovo de Colombo. E que foi reconfigurado com o capitalismo corporativo desenvolvido nos Estados Unidos, e agora se expande desde lá.

O que faz do termo América, como afirmou Mignolo, tanto um conceito capaz de desdobrar a máquina política que controla o mundo hoje – como podemos vislumbrar depois destes exemplos; quanto um impedimento para a total descolonização destas sociedades, histórias e culturas – mergulhados que estamos neste ambiente erguido a partir do (e para o) privilégio de algumas etnias sobre outras.

A observação deste tema na obra de Kerouac tem ainda um elemento de complexidade interessante. Pois a cosmovisão do autor Beat, apesar de imersa na Americanidade do Norte, buscava construir e louvar aquela que seria outra América, um outro país, com outra relação entre os homens que nele vivem, como podemos perceber. E que por isso se encontra na transição de um pensamento que tenta explodir essas fronteiras étnicas, sociais e culturais que marcam a história do nosso continente. Na conclusão, veremos como estes sentimentos, ideias e estilos de Kerouac e da Geração Beat atravessaram as fronteiras geopolíticas das comunidades hermenêuticas nacionais latinoamericanas, gerando respostas de artistas e debates culturais na América Latina.

Conclusão – Literatura, viagens, *En el Camino* e *Pé na Estrada* na América Latina

Octavio Paz, em um texto de *Signos em Rotação*, “Os Novos Acólitos”, comenta sobre as vanguardas anglo-americanas dos anos 50 e 60, Geração Beat incluída. Faz uma comparação entre estas e aquelas europeias, de 1915-1930, encontrando semelhanças no papel da poesia em ambos ambientes – antecipadora e preparadora do surgimento de uma nova visualidade pictórica. Também anota a relação entre as vanguardas americanas e o Surrealismo e outras vanguardas europeias como a russa, mormente em Khliébnikov e Maiakóvski. A partir da descrição de algumas similaridades, Paz se utiliza dessa abertura principalmente como gancho para abordar outro tema – a influência de tal produção estadunidense na América hispânica. Apesar da dívida entre as gerações, Paz não nega a importância dos movimentos ao norte do Rio Bravo del Norte, mas enxerga limitações na sua expansão:

Repetindo: nada disso empana a autenticidade, se não a novidade, de muitas obras poéticas e pictóricas dos anglo-americanos. O mesmo não se pode dizer de seus imitadores hispano-americanos, pelo menos dos poetas. (No Brasil, sim, existe uma autêntica e rigorosa vanguarda: os poetas concretos). Repetir a Olson ou a Ginsberg em Lima, Caracas, Buenos Aires, Santiago, México ou Tegucigalpa equivale a ignorar – ou o que é pior: a esquecer – que essa revolução poética já foi feita em língua espanhola e, precisamente, não na Espanha, mas na América. (PAZ, 1996, p. 140)

Sua principal crítica foi a suposta alienação destes novos autores hispânicos em relação a sua própria tradição poética. Segundo Paz, o moderno jogo de movimentos e manifestos da poesia envolve a tradição da ruptura, onde os novos criadores se opõem aos antigos, e assim vão fazendo a nova história literária e cultural de uma comunidade. Mas para se opor, é necessário conhecê-la, e Paz não acredita que estes criadores a conheçam, estes “novos acólitos”, ou seja, os tais autores latino-americanos que buscavam nessa poesia anglo-

americana sua tradição. Acreditava que esta produção era apenas repetição e tradução, e que tais entusiastas nativos acompanhavam o rito “de fora” e o compreendiam “pela metade”.

Assim como Paz usou a comparação entre vanguardas como gancho, para abordar a (para ele incômoda) relação entre parte dos jovens escritores hispânicos dos anos 60 e 70 e as vanguardas norte-americanas dos anos 50; nós utilizamos aqui o que ele disse como gancho, para começar a tratar da influência Beat na América Latina. Porque deste pequeno texto podemos tirar muitos vetores que dominaram a discussão muitas vezes polêmica desta relação de influência literária dentro das Américas.

O principal elemento aqui é a própria questão da diferença entre as duas Américas, a Anglo-Saxã e a Latina. Diferenças de estrutura econômica, urbana, social, política; e diferenças históricas e culturais. Paz se refere apenas à segunda, à tradição literária em língua espanhola. Fala da cópia de modelos anglo-americanos por poetas latino-americanos, e como vemos, cita Allen Ginsberg como um dos exemplos de modelo. O problema desta postura, segundo Paz, seria tomar uma novidade na poesia americana como se ela fosse também válida para o espanhol, e o pensador mexicano acreditava que o processo que estava acontecendo nos EUA já tinha acontecido em América Latina, com Macedonio Fernández, Vicente Huidobro, Carlos Pellicer, Pablo Neruda e César Vallejo.

Paz se inclui nesta geração, e defende o modernismo, o cânone construído pela elite literária latino-americana até a primeira metade do século XX. Como exemplo de vanguarda, cita os concretistas, segundo ele um movimento de ruptura embasado na história, genuíno e não-americanófilo (e portanto não-alienado). E do outro lado, enxerga em parte desta nova geração de autores falta de repertório, leviandade e colonialismo cultural (ousaria mesmo dizer que o termo malinchista¹⁰⁷ não escapa muito do ambiente descritivo com que Octavio Paz pinta essa juventude escritora latino-americana). Curiosamente, tal acusação por parte da crítica à Kerouac foi semelhante nos Estados Unidos – considerado ingênuo e sem “substância”.

Paz atenta para a história diferente de cada idioma e dos países que os falam. Mas não só a literatura difere, como a própria estrutura social e econômica dos países, e suas posições

¹⁰⁷ Malinche é uma figura da História do México. Nascida em ambiente aristocrata e em territórios do Império Azteca, foi vendida como escrava e acabou por chegar a terras da cultura Maia, onde por sua vez foi ofertada a Hernán Cortés, como oferta resultante de vitória em batalha militar. Devido a sua habilidade com línguas, foi a tradutora de Cortés (e também sua concubina). Por isso, é considerada por muitos como traidora do México. Assim, malinchismo é o comportamento de se aferrar a uma cultura estrangeira mais que à própria cultura nativa.

na hierarquia geopolítica mundial e regional. A questão da diferença cultural e material é realmente gritante para a literatura de viagem produzida e lida nos Estados Unidos, e aquelas feitas em Brasil, México e Argentina. Como vimos no capítulo 2, a tradição de movimento e de liberdade de imprensa, o volume de deslocamentos e publicações, e a importância destes desenvolvimentos para a formação do país são sem par ao sul do Rio Grande. Resultados tanto de diferentes tradições culturais e linguísticas entre os Anglo-Saxões e os Ibéricos; quanto do tipo de colonização efetuado em cada lado. Tal diferença de quantidade e relevância na história nacional vale para o romance e para a poesia também – embora nesta última, por sua própria característica mais popular, o volume de produção seja proporcionalmente bem menos discrepante. Num estudo da recepção da Geração Beat na América Latina, tudo isso deve ser levado em conta. Porém acreditamos, diferentemente de Paz, que obras relevantes foram produzidas por grupos que se inspiraram na poesia e prosa americanas de vanguarda da década de 1950.

Para além da questão da diferença entre culturas e estruturas, através de Paz é possível observar ainda o preconceito da elite cultural latino-americana com a propagação de princípios da Geração Beat em seus territórios. O influente poeta e ensaísta mexicano simplesmente desconsidera essa produção. E coloca como verdadeira vanguarda os concretistas, que também sofreram para se consolidar dentro do contexto cultural brasileiro, mas que coincidentemente não reconheciam essa poesia mais próxima da prosódia Beat, ignorando a poesia de Roberto Piva, por exemplo.

Para a maior parte das elites literárias nacionais, havia várias questões por trás desta literatura a invalidá-la. A divisão dos produtos artísticos entre cultura de massa, popular e erudita reforçavam o preconceito destes autores consagrados contra tais novas expressividades transnacionais. A difícil e colonial relação entre México, Argentina e Brasil e Estados Unidos, também provocavam uma forte reação contra o chamado imperialismo cultural norte-americano. Mas além destes aspectos negativos, recorrentes na mirada da “inteligência latino-americana” sobre o fenômeno, acreditamos que Octavio Paz também não captou em toda a extensão o que estava acontecendo.

Para recolocar as obras destes autores em acordo com um ponto de vista já mencionado em capítulo anterior, tanto Paz quanto os concretistas podem ser considerados como os últimos extortores do modernismo, junto com seus paradigmas herdados da tipografia. Se consideramos a modernidade como o período histórico onde a humanidade viu

crescer a influência do livro (até este propiciar a hegemonia cultural de uma forma de pensamento e convívio a ele relacionada, como nos demonstrou Marshall McLuhan); podemos dizer que os concretistas ainda pensaram uma poesia para o livro, poesia para ser lida. Seu manifesto é voltado para a exarcebação do paradigma tipográfico, para o visual – e não para o corpo, para o som, para a troca e a interação, ou seja, para além dos modelos modernistas.

É inegável que os concretistas tiveram uma compreensão inovadora dos meios de comunicação – já diferenciada em relação às gerações anteriores. Além da própria obra, a presença deles na mídia e no panorama cultural brasileiro dos anos 50 e 60 se dá de forma bem mais consciente em relação a seus antecessores. A maneira com que foram retratados na grande imprensa denotava isso. Para citar um único e potente exemplo, ficamos com a reportagem publicada na maior revista ilustrada brasileira do século XX, *O Cruzeiro*, onde foram descritos como “o rock'n'roll da poesia”, numa reportagem de 1957. Como também são exemplos, deste mais profundo entendimento sobre os meios, todos os anos de estudos e pesquisas em Semiótica por Décio Pignatari, e a própria tradução que fez de *Understanding Media*, de Marshall McLuhan.

Acreditamos que a *Beat Generation* e seus “acólitos”, por sua vez, se posicionaram entre o modernismo e o pós-modernismo. Pois já agiam dentro de uma nova consciência, dentro da segunda oralidade e da TV. Tanto que muito dos recitais que se tornaram mais comuns mais tarde seguiram uma linha de desenvolvimento que passou pela famosa leitura do poema *Howl* na Six Gallery, em 1956, por Allen Ginsberg. O Nuyorican Poets Café, ponto fundamental para a propagação e fruição dos torneios de poesia falada em Nova York, por exemplo, teve em Ginsberg um incentivador e entusiasta participante.

O próprio Paz pensa essa questão em seu texto “Invenção, Subdesenvolvimento, Modernidade”, comentando que outra arte surgia, e que esta mudaria os paradigmas a partir de onde a modernidade havia se construído:

Outra arte desponta. A relação com a ideia do tempo retilíneo começa a mudar e essa mudança será ainda mais radical que a da modernidade, há dois séculos, frente ao tempo circular. Passado, presente e futuro deixaram de ser valores em si; tampouco há uma cidade, uma região ou um espaço privilegiado. As cinco da tarde em Delhi são cinco da manhã no México e meia-noite em Londres. O fim da modernidade é, portanto, o fim do nacionalismo e dos 'centros mundiais de arte'. Escolas de Paris ou New York; poesia inglesa, romance russo ou teatro cingalês; modernismo ou vanguarda –

reíquias do tempo linear. Todos falamos simultaneamente, se não o mesmo idioma, a mesma linguagem. Não há centro e o tempo perdeu sua antiga coerência: leste e oeste, amanhã e ontem se confundem em cada um de nós. [...] À visão diacrônica da arte se superpõe uma visão sincrônica. [...] Agora o leitor e o ouvinte participam na criação do poema... [...] As obras do tempo que nasce não estarão regidas pela idéia da sucessão linear e sim pela idéia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e a contemplação. *Arte da conjugação*. (PAZ, 1996, p.136-137)

A moderna noção de vanguarda teria acabado na mera repetição da ruptura, na novidade pela novidade – derivando numa arte mais e mais hermética, de difícil fruição para a maior parte do público. Público este, por sua vez, cada vez mais acostumado e criado aos produtos audiovisuais, com outra relação com o livro e com a literatura – não acompanhada artisticamente pelas elites literárias mencionadas. Como resultado destas duas dinâmicas, tivemos uma pulverização do poder cultural e influência política destes grupos de criadores modernistas. Cujo ápice, podemos dizer, se deu até os anos 80, com o rápido desenvolvimento da cultura “de massa” e dos impérios de comunicação, que mudaram o mapa cultural e político.

Uma melhor opção para compreender esta arte pode ser a noção de “cena”, transitando assim de um conceito militar (“vanguarda”) para outro teatral. E a noção de avanço e desenvolvimento linear, substituídas pelo tempo “sempre presente” da representação e da performance. Assim, diversas cenas culturais na América Latina exerceram algum tipo de diálogo mais explícito com a Geração Beat. Tal diálogo se deu principalmente através da poesia, sendo Allen Ginsberg a maior referência, como o próprio Octavio Paz atesta. Mas houve também escritores de prosa onde a influência específica de *On the Road* é marcante.

É nosso interesse, nessa conclusão, mencionar algo desta produção – agora com os olhos já preparados, depois de capítulos de compreensão sobre literatura, viagem, Jack Kerouac e tradução. Para se concentrar melhor, este rápido olhar conclusivo atentar-se-á a produções publicadas nos dois países para onde *On the Road* foi vertido: Argentina e Brasil; e também naquele país que foi o mais visitado e influenciado pela Geração Beat na América Latina: o México.

Beats e México

Com a Geração Beat, foi a primeira vez que o país vizinho teve um espaço mais importante na obra de algum grande autor americano. Outros autores já tinham se voltado para o México, no início do Século XX. Jack London havia escrito “The Mexican”, um conto que narra a participação de um guerrilheiro mexicano como boxeador nos EUA para juntar dinheiro para os insurgentes na Revolução Mexicana. John Reed, nesta mesma guerra civil, acompanhou e narrou Pancho Villa, e registrou esse contato em *Insurgent Mexico*, de 1914.

Mas Kerouac, como vimos, colocou o México como um “modelo” de autenticidade para os Estados Unidos. Livros famosos de sua carreira tem neste país seus desenvolvimentos e temáticas, como os poemas de *Mexico City Blues*, e *Tristessa*. E o autor beat esteve na Cidade do México outras vezes depois da viagem narrada em *On the Road* – da mesma forma que William Burroughs e Allen Ginsberg. Nenhuma outra cidade fora dos Estados Unidos teve maior presença na carreira e expressão literária destes escritores do que ela. Como resultado deste movimento, a partir dos anos 60, se percebe um aumento no fluxo de americanos para o México, na esteira de *On the Road* e fazendo a “revolução dos mochileiros” que Kerouac previu em *Dharma Bums*¹⁰⁸.

No entanto, curiosamente, quando lemos *On the Road*, ou observamos as obras destes autores, não percebemos diálogos acontecendo com autores locais. Embora tenha havido um diálogo criativo e participações, essas interseções são mais perceptíveis a partir dos anos 60 e através de autores ligados a Geração Beat como Allen Ginsberg, mas não Kerouac e Burroughs.

Do outro lado da fronteira, os ecos beats se fizeram ouvir na poesia e na prosa. A cultura chicana nos EUA já vinha influenciando e provocando a cultura mexicana, como com os Pachucos¹⁰⁹, por exemplo. E a luta por direitos civis, liderada por Cesar Chaves, com certeza teve sua parcela de impacto no México.

Interessante notar, aproveitando o gancho de ter aberto esta conclusão citando Octavio Paz, que tanto a Geração Beat quanto os criadores ligados ao Real Maravilloso podem ser

¹⁰⁸ Curiosamente, da mesma forma que Bayard Taylor, com suas aventuras enquanto jovem na Europa, sem muito dinheiro, fizeram aumentar o fluxo para o Velho Mundo um século antes.

¹⁰⁹ Pachuco era como se chamavam os jovens norte-americanos de ascendência mexicana (chicanos), dos anos 1920 em diante, verdadeiras subculturas juvenis com indumentária (Zoot suits, por exemplo) e gostos musicais (mambo e boogie) semelhantes.

vistos como uma espécie de “segunda vanguarda”¹¹⁰ do Surrealismo europeu¹¹¹. Como Daniel Belgrad analisa em seu artigo “The transnational counterculture: Beat-Mexican Intersections”, ambos os movimentos se apoiavam numa visão menos logocêntrica da literatura, e se colocavam ao lado da experiência e das matrizes populares da cultura para construir suas propostas. Na busca por um terceiro caminho, nem o liberal-corporativismo, nem o estatal-socialismo, e construindo as hipóteses (e intuições) de suas obras em cima do que Jung chamou de inconsciente profundo. Mas como sabemos, e Belgrad deixa claro em seu trabalho, não houve um verdadeiro intercâmbio entre os artistas dos dois países até o final da década de 1950, e quando a onda da contracultura estourou no México, tanto Kerouac quanto Paz já não estavam na sua crista – o primeiro, negando a paternidade da geração de mochileiros e do movimento beatnik e hippie; e o segundo, ligado ao PRI, e negando voz à geração de criadores que foram impactados pelas vanguardas americanas, como vimos em seu comentário que abre esta conclusão.

O grande momento de união e trabalho em conjunto entre autores estadunidenses e mexicanos se deu nos anos 1960, com a revista *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. De janeiro de 1962 a julho de 1969, o empreendimento coordenado por Margaret Randall e Sergio Mondragon esteve na vanguarda das publicações independentes no continente. A revista bilíngue trimestral, com sede na Cidade do México, teve 31 edições (de entre 100 e 300 páginas) e viu nascer uma dúzia de livros. As tiragens de 3.000 exemplares distribuídas para o mundo todo traziam e levavam o novo trabalho em poesia, prosa e ensaio de artistas estadunidenses e latinoamericanos – e eventualmente de outros países como Canadá, França e Finlândia. Iniciativa levada a cabo na década de maior dificuldade na relação entre as “Américas” das Américas, foi importantíssima por realizar a ponte entre culturas e contraculturas intrincadas mas que se desconheciam mutuamente – e pensar o continente como um todo.

Nela publicaram os Beats Allen Ginsberg, Gary Snyder, Phillip Lamantia e Lawrence Ferlinghetti, e outros escritores como Charles Bukowsky e Herman Hesse, e ainda Rosario

¹¹⁰ “Segunda Vanguarda” é um termo mencionado em artigo de Claudio Willer (2006); em artigo na revista *Agulha*, que por sua vez cita o ensaio de Maria Lúcia dal Farra sobre Herberto Helder. Foi por ela usado para fazer referência a dois momentos literários em Portugal, primeiro com a geração da revista *Orpheu*, e depois com os surrealistas portugueses, estes últimos se consideravam como a segunda vanguarda em relação ao grupo da revista *Orpheu*. Willer aproveita o termo para expandir seu uso e compreender a Geração Beat como uma segunda vanguarda do Surrealismo europeu.

¹¹¹ O próprio Paz faz referência a esta “dívida” entre os movimentos, no excerto que abre esta conclusão.

Castellanos, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik, Miguel Grinberg, José Agustín e até Haroldo de Campos, Octavio Paz e Pablo Neruda. A revista, de posição editorial bastante progressista e ativista, foi perseguida até ser fechada em 1969, por apoiar o movimento dos estudantes no México em 1968.¹¹²

Também a *Literatura de la Onda* é outro ponto de diálogo. Movimento literário surgido no México na segunda metade dos anos 60, por jovens que pretendiam uma ruptura com a literatura tradicional, dando nova forma às inquietações da precursora Geração da Ruptura. Com temática urbana, foi também uma resposta ao massacre de Tlatelolco e as repressões da “ditadura perfeita” do Partido Revolucionário Institucional. Teve como principais expoentes escritores como Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, René Avilés Fabila e José Agustín. A designação 'da onda' foi cunhada para ser um depreciativo desta produção, tida como não-literária, e sem pretensões de revolucionar a literatura mexicana a partir da “tradição da ruptura”, como a descreve Octavio Paz.

José Agustín publicou *La Tumba*, romance que inaugurou este “movimento”, em 1964, no ano em que completaria vinte anos de idade. A obra impactou por seu estilo informal, sua apropriação da linguagem coloquial urbana, com a trama tratando da vida de um adolescente de 16 anos na Cidade do México, e teve repercussão imediata de público (positiva) e crítica (negativa). Os outros principais escritores do grupo todos começaram suas carreiras na sequência: Gustavo Sainz lançou *Gazapo*, sua obra de estreia, no ano seguinte; René Avilés Fabila, trouxe à luz *Los Juegos*, em 1967; e Parménides García publicou sua primeira obra em 1968, *Pasto Verde*. Hoje autores maduros, por suas últimas obras são considerados entre os maiores escritores do México, especialmente Agustín e Fabila.

De especial interesse para o tema literatura de viagem, cultura jovem e relações hemisféricas é, por exemplo, um romance mais recente de José Agustín. *Ciudades Desiertas*, de 1982 – descreve a viagem de uma jovem escritora mexicana (e de seu marido, ator, que ela deixa no México sem avisar e que acaba indo atrás dela), para passar um período de estudos no meio-oeste norteamericano, com uma bolsa de criação literária. É uma obra bem mais madura em relação a sua produção dos anos 1960. Esta sua obra pode ser encaixada no período da segunda onda tradutiva de *On the Road*, como vimos anteriormente. Acreditamos

¹¹² Movimento que foi massacrado com a violenta repressão do governo mexicano às manifestações pacíficas, no evento que ficou conhecido como a matança de Tlatelolco, com a morte de 20 (número oficial) a centenas (número levantado pelo movimento) de estudantes na Plaza de las Tres Culturas – evento que desmascarou definitivamente a farsa da democracia mexicana para os mexicanos e para o mundo.

nessa possibilidade por conta da estrutura e da própria narrativa, uma literatura de viagem de estrada, também de carro pelos Estados Unidos, mas agora narrada por uma escritora nova, e também pelo seu marido que lhe busca, um ator mexicano também jovem. Enquanto a versão de Kerouac canta a América, o livro de Agustín é também uma crítica à futilidade da cultura norte-americana como um todo; e é considerado por críticos como uma obra de cunho feminista, ao contrário do suposto “machismo” que parte da recepção crítica lê em *On the Road*.

Há, ainda, dois livros de ensaios importantíssimos para o contexto desta tese, que foram escritos por dois dos escritores geralmente associados a esse movimento. O primeiro, de Parménides García Saldaña, foi publicado em 1972 e se chama *En la ruta de la onda*. Nele Saldaña comenta os caminhos da história da cultura nos anos 60 que levaram às várias culturas jovens de então no México (especialmente aos *jipitecas*). Foi escrito ainda no espírito da “ressaca” do fim da primeira onda. Em estilo bastante livre e coloquial, com o uso de referências musicais e poéticas, descreve os momentos da contracultura mexicana (e seu envolvimento com a norte-americana) até o início dos 70, com passagens que chegam perto da poesia, devido ao uso de uma linguagem “delirante” e rápida.

O segundo, e mais fundamental, é de José Agustín, *La Contracultura en México*, lançado em 2007. Este último traz o apanhado mais completo sobre a história dos movimentos que formaram e produziram a contracultura em seu país, desde os Pachucos até os Punks, passando pelos Beatniks e inclusive comentando a história da revista *El Corno Emplumado*. Tem a cara de um livro feito na “ressaca” da terceira onda tradutiva: mais completo e extensivo; com um estilo mais contido, refletindo o foco na história dos movimentos; e realizado no México, mas através de uma empresa editorial transnacional, a Random House.

En el Camino e a Argentina

Apesar dos Beats terem passado pelo México, a tradução pioneira em língua espanhola foi feita em Buenos Aires. A versão argentina é de 1959, dois anos depois do lançamento do original em Nova York. Publicada pelo Editorial Losada, foi durante décadas o principal meio de acesso a obra para hispanoparlantes. A influência desse intercâmbio precoce pode ser sentido no rock argentino, um dos primeiros do continente a executar a passagem através das fronteiras da cultura jovem norte-americana. Já havia antes do lançamento de *En el Camino*

músicos argentinos dedicados ao rock'n'roll, parte de um movimento maior de difusão cultural movido tanto por interesse interno (demanda de um público jovem) quanto externo (ação das corporações norte-americanas). A obra da Losada teve participação neste processo, e a Geração Beat também, como se pode notar pelo próprio nome de uma das principais bandas do rock argentino: *Los Beatniks*.

Para além deste movimento de expansão do rock e da cultura jovem, do qual *En el Camino* é parte de um processo maior, a influência dos Beats na Argentina se deu mais através da poesia, da mesma forma que foi no Brasil, e diferentemente do México. Miguel Grinberg é considerado um dos principais Beats argentinos. A revista sobre cultura e sociedade que coordenou com Antonio Dal Masetto, *Eco Contemporáneo*, entre 1961 e 1969, esteve vinculada com a experiência da *El Corno Emplumado*, com a qual estabeleceram o movimento “Nueva Solidariedad”, que pretendia unir poetas de todas as Américas em torno de uma proposta de paz e diálogo na cultura. Seu primeiro livro de poemas, *América Hora Cero*, de 1965, tem desde o título um sabor à poesia de Allen Ginsberg. Neste sentido, Grinberg inclusive manteve contato e correspondência com os Beats, material que está juntado no livro *Beat Days, Días Beat – Visiones para jóvenes incorregibles*, lançado em 2003, incluindo seu próprio comentário sobre as repercussões da produção Beat norte-americana e na Argentina.

Um dos principais livros sobre o rock argentino foi escrito por ele, *Como vino la mano. Orígenes del Rock Argentino*¹¹³, de 1977. Esta obra traz seu testemunho da participação na cena¹¹⁴, bem como conversas com as principais figuras históricas do gênero na Argentina.

Com o passar dos anos, Grinberg seguiu mais o caminho de Gary Snyder, e se tornou ativista ecológico e espiritual. Desta sua fase é a revista e editorial *Mutantia*, publicada pelo poeta entre 1980 e 87, em Buenos Aires. Nesta publicação fez circular poemas então recentes de Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, junto com textos de temas e autores variando desde Wilhelm Reich até o rock tcheco dos anos 80, passando por libelos contra a energia nuclear até uma carta-aberta de Jacques Cousteau em favor da proteção dos oceanos. Entre os

¹¹³ Grinberg também escreveu vários artigos sobre rock. Neste sentido, se assemelha a Parménides García Saldaña, no México, que também escreveu sobre o gênero. E podemos reconhecer em ambos a força de um jornalismo voltado para os jovens, focado principalmente na cultura do rock, e mais abertamente na da música pop em geral. Os paralelos com o contexto do Gonzo Journalism, de Hunter Thompson e Lester Bangs, são visíveis, por sinal.

¹¹⁴ Fez parte, por exemplo, da “luta” para que se produzissem rocks em espanhol, durante a década de 60.

autores que publicaram nesta revista, o brasileiro Luiz Carlos Maciel, especialista em contracultura, que escreveu o artigo: “Encrucijada de la Contracultura” para o número 4 da revista, em fevereiro de 1981.

Pé na Estrada no Brasil

Um dos pioneiros na recepção e repercussão da Geração Beat no Brasil foi o poeta e intelectual Cláudio Willer. As dificuldades com a prosódia de Kerouac o fez se voltar mais para a poesia de Allen Ginsberg, de quem foi tradutor, mais de duas décadas depois, em outro livro de 1984, *Uivo, Kaddish e outros poemas*, também pela L&PM. Junto com o poeta Roberto Piva traduziram e introduziram os *beats*, plantando pós-modernas flores de sonhos e delírios no concreto moderno da São Paulo dos anos 60.

A primeira onda Beat no Brasil, como o próprio Willer explica em seu livro sobre a Geração Beat, foi provocada principalmente pela publicação de matérias e poemas no Caderno B do *Jornal do Brasil*. Criadores como Ignácio de Loyola Brandão e Zé Celso Martinez Corrêa, além do próprio Willer, e do já mencionado Luiz Carlos Maciel, foram marcados pela ousadia editorial de Mário Faustino no jornal carioca.

No campo da poesia, a geração dos Novíssimos dos anos 60 teve muito de sua obra marcada pela Geração Beat. Roberto Piva, publicando em 1963 *Paranóia*, seu livro de estreia, é o poeta desta época mais lembrado, quando pensamos neste diálogo. Outro momento aconteceu com o próprio Claudio Willer, junto com Décio Bar, quando traduziram poemas de Ginsberg e de outros autores e os apresentaram no espetáculo *América*, no Teatro da Rua, de Emílio Fontana (WILLER, 2009, p. 114-115).

Mas foi apenas com a Abertura, que as obras consideradas subversivas conseguiram ganhar liberdade de circulação. Com a transição “lenta, gradual e segura”, e a censura se abrandando, houve um verdadeiro *boom* editorial, consequência quase natural do interesse represado de décadas do público brasileiro. E falar de Geração Beat no Brasil, a partir desse período, é também falar da L&PM. A maior editora independente do Brasil hoje foi fundada em 1974, em Porto Alegre, por Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado, para publicar obras contra o regime militar, como sua primeira publicação, *Rango*, de Edgar Vasques, história em quadrinhos crítica à ditadura. Na virada dos anos 70 para os 80 começou

a ganhar espaço nacionalmente, e ainda nova, apostou nas traduções dos *beats* e de outros autores considerados “malditos”.

No entanto, embora tenha traduzido a grande maioria dos autores deste ambiente, acabou perdendo *On the Road* para a Editora Brasiliense, que publicou a primeira versão, em 1984. Depois disto o clássico de Kerouac passou os anos 90 no Brasil em certo ostracismo. A Brasiliense, vendeu os direitos para Ediouro, que não publicou a obra, até que finalmente, em 2004, a tradução brasileira, revista agora apenas por Eduardo Bueno, foi publicada pela editora independente gaúcha.

Pela estrada fora, nome da tradução para Portugal, saiu em 1960 ainda (mesmo ano de *Sur la route*, a versão francesa da Gallimard), pela Editora Ulisseia, casa independente de importante participação cultural nos anos 50 e 60, fundada em 1948 e comprada pelo Editorial Verbo em 1972. O tradutor, Hélder dos Santos Carvalho, acabou morrendo vivendo seu sonho de estrada, na França. Em pleno período salazarista, às voltas com a PIDE, a polícia política do regime, o pioneirismo surpreende – apesar do impacto dos *beats* só ter sido realmente sentido, em Portugal, após a Revolução dos Cravos, em um paralelo com a situação brasileira, mas com uma excepcional antecipação.

Eduardo Bueno leu a edição portuguesa, como declara no posfácio à reedição de 2004. As distâncias geográficas e históricas falaram mais alto, e o vocabulário lhe pareceu de difícil decifração. Acabou descobrindo o romance através da tradução argentina, que foi ainda anterior à portuguesa. Depois de devorar o livro, resolveu fazer as viagens, como acontece com muitos que lêem a obra. Leu o original em inglês durante as viagens, que foram até mais numerosas e mais amplas que as de Kerouac, saindo dos Estados Unidos, passando pela América Latina praticamente toda de carona até Porto Alegre. Chegando, Bueno decidiu que o próximo passo seria traduzir o romance:

Depois da longa e sofrida jornada de peregrinação, concluí que a tarefa devocional seguinte seria traduzir *On the road* para o “brasileiro”, já que achava que tinha viajado de “carona” e não de “boléia”; que eventualmente estivera em alguns “conversíveis”, mas nunca num “descapotável” e que não tinha visitado o Oregon porque lá chove muito (e porque não sabia que Ken

Kesey morava lá), mas que o Oregão jamais estivera nos meus planos (nem Moscovo, nem Amsterdão...)¹¹⁵

Em 1983, já envolvido com a tradução, Eduardo Bueno, através da mediação do escritor Reinaldo Moraes, durante uma viagem a São Paulo, entrou em contato com Caio Graco e Luiz Schwarcz, da Editora Brasiliense, que estava para começar uma nova coleção jovem, a Circo das Letras, e estava considerando adquirir os direitos de *On the Road*. Como resultado, Peninha voltou para Porto Alegre com a missão contratada. Na parte final da empreitada Antonio Bivar entrou no projeto, para assistir a tradução, e em fevereiro de 1984 a edição brasileira estava nas ruas.

O sucesso foi instantâneo. Permaneceu 22 semanas em segundo lugar na lista dos mais vendidos (atrás apenas de *O Nome da Rosa*), teve 10 reimpressões e mais duas edições de banca e uma do Círculo do Livro, e ajudou a lançar a voga *beat* de maneira definitiva no Brasil. Depois da publicação, Eduardo Bueno começou a trabalhar na L&PM, onde colaborou com Claudio Willer na tradução de Allen Ginsberg, e participou de outras edições, como o livro e a Coleção Alma Beat, que publicou outros autores da mesma geração.

A onda *beat* durou até o plano Cruzado, e depois houve um retrocesso, com a mídia passando a condenar essa produção¹¹⁶ e o público aos poucos arrefecendo. Uma publicação da Ediouro em 1997 passou despercebida, e foi apenas em 2004, finalmente pela editora que mais apostou e que ainda continua publicando a Geração Beat, a L&PM, que o romance pôde ter uma nova edição, em formato de bolso, que já vendeu mais de 20.000 exemplares.

Interessante notar a importância da viagem e da oralidade na tradução para o Brasil. Tanto Bivar quanto Bueno são pessoas que experimentaram viajar como Kerouac fez, e também são artistas acostumados a “oralizar” sua literatura, um dramaturgo, outro jornalista. Além do projeto “político” de Bueno, visível no excerto acima transcrito, de procurar uma língua “brasileira”, um português americano, para traduzir uma obra escrita em inglês americano – aproximando a expressão do romance geográfica e temporalmente – e renovando a cultura brasileira com a introdução de um novo elemento para dialogar com as tradições relacionadas à literatura no Brasil. O que, como vimos na comparação dos excertos, teve um resultado de certa forma polêmico – com momentos melhores e piores.

¹¹⁵ Jack Kerouac. *Pé na Estrada*, 375

¹¹⁶ Na verdade, houve intensa e ferrenha disputa entre articulistas e críticos a favor e contra a onda Beat, tendo o jornal Folha de S.Paulo como principal ringue.

Além de estratégia discursiva, a própria experiência da viagem serviu de estímulo para o surgimento de novas sensibilidades sociais. Através da comparação descritiva entre lugares distintos, autores podem transmitir pontos de vista sobre a vida e a arte nessas sociedades – principalmente aquela a que pertence originalmente. Com *On the Road* e as publicações que repercutiram o romance no Brasil, o paralelo é verdadeiro. Traduzir é acrescentar novos elementos na cultura de uma comunidade lingüística. A seleção das obras e a maneira como são retrabalhadas na transcrição foram atos políticos. Como o próprio Ivan Pinheiro Machado, afirmou em entrevista para Cláudio Willer, respondendo sobre a origem da ligação entre sua editora e a Geração Beat:

Surgiu dentro desta idéia [...]: uma manifestação da nossa geração no final dos anos 70 e uma resposta aos tempos de repressão e censura. E também do fascínio pela contra-cultura. Não se podia falar mal do regime, nem do país, pois os livros eram apreendidos. Então falávamos mal dos regimes políticos dos outros (semelhantes ao nosso da época) e das instituições burguesas consolidadas em geral. A literatura *beat* tinha esta aura libertária e inovadora [...]¹¹⁷

Encruzilhadas

Se queremos compreender a cultura através de rotas e raízes, as encruzilhadas são onde as rotas se encontram. Mas entendendo rotas materialmente, as que as pessoas fizeram e fazem, não a estrada vazia – estradas vividas e percorridas. O mesmo serve para os livros, que só existem quando lidos – e que também deixam transparecer, através de seu estudo, os caminhos que lhe formaram, e aqueles que puderam auxiliar na continuação, depois de suas publicações. Foi o que tentamos fazer aqui, observando algumas das rotas que levaram até *On the Road*, e algumas que dele seguiram, para outros países e outras tradições.

A boa arte coloca o leitor nesta encruzilhada. *On the Road* é uma obra-encruzilhada porque, devido ao emaranhado de tradições e projetos que se encontram no estilo e na história do livro, o leitor é colocado nessa situação também. É chamado de pós-literatura, por vir depois do período de hegemonia cultural do livro, mas também o é por empurrar o sentido do “literário” para além. Para além do livro, em direção ao audiovisual e à canção – quantos

¹¹⁷ Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag65machado.htm>; acessado em 15/08/2009

filmes foram feitos com *On the Road* como modelo? E para além do livro também, em direção à experiência real, empurrando para a estrada propriamente dita, e para a vida, de maneira mais metafórica. É uma obra que muitas vezes provoca reações.

Ao compararmos estes caminhos entre os países, estávamos buscando um diálogo entre as culturas nacionais, mas um que não fortalecesse as culturas estanquamente tomadas, e sim as empurrassem para a mistura e para o movimento entre as fronteiras. Como vimos, a história da recriação das obras Beats pela América Latina demonstra esse intercâmbio, com o percurso de Miguel Grinberg como, talvez, o mais emblemático dessas relações – ele que publicou na *Corno Emplumado*, manteve contato com Ginsberg e publicou pensadores brasileiros da contracultura na Argentina.

Construindo em cima deste pensamento, acredito que algumas obras, por condensarem muitos fatores estéticos e históricos, se tornam pontos onde diferentes tradições (e "contradições") se encontram e se "multifurcam" em outras obras, e mesmo para dentro da política e da sociedade. Através da pontuação de criações anteriores foi possível encontrar rotas de diálogos sobre temas como identidades americanas, cultura jovem, literatura com linguagem cotidiana, cultura popular e liberdades individuais.

E a conclusão principal, se é que podemos dizer assim, depois de toda essa volta pela literatura através do movimento na literatura, e através de *On the Road* – é que quando pensamos a cultura partir do movimento, as posições nacionais se complicam e as incongruências e rachaduras do mundo dividido em fronteiras arbitrárias aparecem. Fornecendo subsídios para aqueles que querem continuar a obra de desconstruir as culturas estabelecidas e remontá-las menos autoritárias e opressivas, como uma maneira de se reconstruir o mundo através delas.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, Percy G. *Travel Literature through the ages: an Anthology*. New York : Garland, 1988.
- _____. *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Lexington, KY : University Press of Kentucky, 1983.
- AGUSTÍN, José. *La Contracultura en México*. México, DF : Debolsillo, 2007.
- _____. *Dos horas de sol*. México, DF : Debolsillo, 2007.
- _____. *Ciudades Desiertas*. México, DF : Debolsillo, 2007.
- ALLAMAND, Carole. “La voix du paradis. La québecitude de Jack Kerouac”. In: *Érudit – Études Françaises, Réécrire au féminin: pratiques, modalités, enjeux*. Vol. 40, n. 1. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2004. Acessado em <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008480ar.html>, em 27/09/2007.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos do Estado*. São Paulo : Graal, 1985.
- ANCTIL, Pierre et al. (ed.). *Un Homme Grand – Jack Kerouac at the Crossroads of Many Cultures / Jack Kérouac à la confluence des cultures*. Ottawa : Carleton University Press, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*. São Paulo : Hucitec, 2002.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo : Hucitec, 2005.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro : Difel, 2007.
- BELGRAD, Daniel. “The Transnational Counterculture: Beat-Mexican Intersections”. In: SKERL, Jennie (ed.). *Reconstructing the Beats*. New York : Palgrave MacMillan, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política. Obras escolhidas vol. 1*. São Paulo : Brasiliense, 1987.
- BERND, Zilá. *Literatura e Identidade nacional*. Porto Alegre : Ed. UFRGS, 2003.
- BESSIÈRE, Jean. “Y-a-t-il des limites de la littérature? Le litterature contemporaine et le dessin paradoxal des frontières”. *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*. Org. Jean-François Cote e Emmanuelle Tremblay. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2005. 207-22.

- BIVAR, Antonio et alii. *Alma Beat*. Porto Alegre : L&PM, 1984.
- BIVAR, Antonio. *Jack Kerouac: O Rei dos Beatniks*. São Paulo : Brasiliense, 2004.
- _____. *Verdes Vales do Fim do Mundo*. Porto Alegre : L&PM, 2006.
- _____. *Longe Daqui Aqui Mesmo*. Porto Alegre : L&PM, 2006.
- BLANTON, Casey. *Travel Writing – the self and the other*. New York : Routledge, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- BRABNER, Joyce et MCCLINTON, Summer. “Beatnik Chicks”. In PEKAR, Harvey et
BUHLE, Paul. *The Beats – A Graphic History*. New York : Hill and Wang, 2009.
- BURROUGHS, William. *Junky*. London : Penguin, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo : Cultrix, 2004.
- CARDEN, Mary Paniccia. “Adventures in Auto-Eroticism’: Economies of Traveling
Masculinity in *On the Road* and *The First Third*. In HOLLADAY, Hilary et
HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's
On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- CHARTERS, Ann. *Kerouac A Biography*. San Francisco : Straight Arrow Books, 1973.
- _____. “Introduction”. In KEROUAC, Jack. *On the Road*. London : Penguin, 2000.
- CHARTIER, Roger. *O Palco e a Página: publicar teatro e ler romances na época moderna
(séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2002.
- CHATWIN, Bruce. *In Patagonia*. London : Penguin, 2003.
- CLIFFORD, James. *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*.
Cambridge/London: Harvard University Press, 1997.
- CRONIN, Michael. *Across the Lines – Travel, Language, Translation*. Cork : Cork University
Press, 2000.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – Uma introdução*. São Paulo : Beca, 1999.
- CUNNEL, Howard. “Fast this time: Jack Kerouac and the writing of *On the Road*”. In
KEROUAC, Jack. *On the Road – The Original Scroll*. New York : Penguin, 2007.
- DÉBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo : Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese* 20ª ed. São Paulo : Perspectiva, 2005.
- _____. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro : Record, 2007.
- EISENSTEIN, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa*. São Paulo : Ática, 1998.

- ELLIS, R. J. “Dedicated to America, Whatever That is!: Kerouac's Versions of *On the Road*.” In HOLLADAY, Hilary et HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- FANTE, John. *Ask the Dust*. New York : HarperCollins, 1980.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo : Paz e Terra, 2007.
- GEORGE, Paul S & STARR, Jerold M. “Beat Politics: New Left and Hippie Beginnings in the Postwar Couterculture”. *Cultural Politics – Radical Movements in Modern History* org. STARR, Jerold M. Praeger: New York, 1985. pp 189-233
- GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre : L&PM, 1984.
- GOULD, Philip. “Beginnings: the origins of American travel writing in the pre-revolutionary period”. In BENDIXEN, Alfred et HAMERA, Judith (ed.) *The Cambridge Companion to American Travel Writing*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- GREEN, James N. “The Rise of Book Publishing”. In GROSS, Robert A. et KELLEY, Mary (ed.). *A History of the Book in America volume II: An Extensive Republic: Print, Culture, and Society in the New Nation – 1790-1840*. Chapel Hill, NC : The University of North Carolina Press, 2010.
- GRINBERG, Miguel. *Beat Days = Días Beat: visiones para jóvenes incorregibles*. Buenos Aires : Galerna, 2003.
- GROSS, Robert A. “Introduction: An Extensive Republic”. In GROSS, Robert A. et KELLEY, Mary (ed.). *A History of the Book in America volume II: An Extensive Republic: Print, Culture, and Society in the New Nation – 1790-1840*. Chapel Hill, NC : The University of North Carolina Press, 2010.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 1997.
- _____. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2006.
- HIRST, Monica. *Brasil-Estados Unidos: desencontros e afinidades*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2009.

- HOLLADAY, Hilary. "Parallel Destinies in *The Bell Jar* and *On the Road*". In HOLLADAY, Hilary et HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- HOLMES, John Clellon. *Go*. New York : Mamaroneck, 1977.
- HOLTON, Robert. "The Tenement Castle: Kerouac's Lumpen-Bohemia". In HOLLADAY, Hilary et HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- HUNT, Tim. *Kerouac's Crooked Road – Development of a fiction*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1996.
- _____. "Typetalking: Voice and Performance in *On the Road*". In HOLLADAY, Hilary et HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro : Imago, 1991.
- IVANISEVIC, Katica. "Classical Bohemia and the Beat Generation: a comparison of their attitudes towards life and society". *Acta Neophilologica* : Ljubliana, Yugoslavia, 1983; 16. pp.75-90.
- KEROUAC, Jack. *On the Road*. London : Penguin, 2000.
- _____. *En el Camino*. Trad. Miguel de Hernández. Buenos Aires : Losada, 1959.
- _____. *En el Camino*. Trad. Martín Lendínez. Barcelona : Anagrama, 2009 (1986).
- _____. *Pela Estrada Fora*. Trad. H. Santos Carvalho. Lisboa : Ulisseia, 1978 (1960).
- _____. *Sur la Route*. Trad. Jacques Houbart. Paris : Gallimard, 1972 (1960).
- _____. *Pé na Estrada*. Trad. Eduardo Bueno e Antonio Bivar. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- _____. *Pé na Estrada*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre : L&PM, 2004.
- _____. *Pela Estrada Fora*. Trad. Armanda Rodrigues e Margarida Vale de Gato. Lisboa : Relógio D'Água, 1998..
- _____. *The Subterraneans and Pic*. London : Penguin, 2001.
- _____. *Os Vagabundos Iluminados*. Trad. Ana Ban. Porto Alegre : L&PM, 2004.
- _____. *Viajante Solitário*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre : L&PM, 2006.
- _____. *Geração Beat*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre : L&PM, 2007.
- _____. *Tristessa*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre : L&PM, 2007.

- _____. *On the Road – The Original Scroll*. New York : Penguin, 2007.
- KUPETZ, Joshua. “‘The Straight Line Will Take you Only to Death’ – The Scroll Manuscript and Contemporary Literary Theory”. In KEROUAC, Jack. *On the Road – The Original Scroll*. New York : Penguin, 2007.
- LEWIS, Sinclair. *Free Air*, 1919. Acessado em:
http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1832850&pageno=2 , em 2/5/2011.
- _____. *Main Street*. 1920. Acessado em:
http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1832850&pageno=1 , em 2/5/2011.
- LARSON, Lars Erik. “Free Ways and Straight Roads: The Interstates of Sal Paradise and 1950s America”. In HOLLADAY, Hilary et HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- LIGAIRI, Rachel. “When Mexico looks like Mexico: The Hyperrealization of Race and the Pursuit of the Authentic”. In HOLLADAY, Hilary et HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- LONDON, Jack. *De vagões e vagabundos – memórias do submundo*. Trad. e Org. Alberto Alexandre Martins. Porto Alegre : L&PM, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo*. Rio de Janeiro : Record, 2001.
- MCLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin. *The medium is the message*. New York : Gingko Press, 1967 (2001).
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação com extensões do homem*. São Paulo : Cultrix, 1996.
- MIGNOLO, Walter. *The Idea of Latin America*. Malden, Mass. : Blackwell, 2007.
- MILTON, John. *Tradução - Teoria e Prática*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. *Ideologias geográficas. Espaço, cultura e política no Brasil*. São Paulo : Hucitec, 2002.
- MÓRUS, Tomás. *A Utopia*. Porto Alegre : L&PM, 1997.

- MOURATIDIS, George. “‘Into the Heart of Things’: Neal Cassady and the Search for the Authentic”. In KEROUAC, Jack. *On the Road – The Original Scroll*. New York : Penguin, 2007.
- NÓBREGA, Thelma Mé dici. “*On the Road e Pé na Estrada: os caminhos do imaginário em tradução*”. Tese de Doutorado. Campinas : Unicamp, 1991.
- ONG, Walter. *Orality and Literacy*. New York : Routledge, 2002.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo : Perspectiva, 1996.
- PENHA, Eli Alves. “As Quatro dimensões da 'Americanidade': Estudo Antropogeográfico do Continente Americano”. 2008. In: XV Encontro nacional de Geógrafos, 2008, São Paulo. XV Encontro nacional de Geógrafos. 2008. Disponível online em: <http://www.reseau-amerique-latine.fr/ceisal-bruxelles/ESyP/ESyP-8-ALVES-PENHA.pdf>
- PIGNATARI, Décio. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro : Imago, 1998.
- POULIN, Jacques. *Volkswagen Blues*. Montréal : Babel, 1998.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império*. Bauru : EDUSC, 1999.
- PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismos periféricos*. Recife : Bagaço, 2002.
- REILLY, Elizabeth Carroll et HALL, David D. “Costumers and the Market for Books”, In AMORY, Hugh et HALL, David D. (ed.). *A History of the Book in America volume I: The Colonial Book and the Atlantic World*, Hugh Amory e David D. Hall (ed.). Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- RUSSELL, Alison. *Crossing Boundaries – Post-Modern Travel Literature*. New York, Palgrave, 2000.
- SALDAÑA, Parménides Garcia. *En la ruta de la onda*. Mexico, DF : Diógenes, 1974.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro : Rocco, 2001.
- SIGNORINI, Inês (org). *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas : Mercado de Letras; São Paulo : Fapesp, 1998.
- SCHWEIZER, Bernard. *Radicals on the Road: The Politics of English Travel Writing in the 1930s*. Charlottesville : The University Press of Virginia, 2001.
- SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil – Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires : Libros del Zorzal, 2003.
- STEINBECK, John. *Travels with Charley in search of America*. London : Penguin, 1997.

- STOUT, Janis P. *The Journey Narrative in American Literature – Patterns and Departures*. Janis P. Stout. Westport, Conn. : Greenwood Press, 1983.
- STOWE, William W. “Property in the horizon”: landscape and American travel writing. In BENDIXEN, Alfred et HAMERA, Judith (ed.) *The Cambridge Companion to American Travel Writing*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- THEADO, Matt. “Revisions of Kerouac: The Long, Strange Trip of the *On the Road* Typescripts”. In HOLLADAY, Hilary et HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- THOMPSON, Hunter S. *Fear and Loathing in Las Vegas*. New York : Random House, 1998.]
- TRISTAN, Flora. *Pégrinations d'une paria*. 2 vol. Paris : A. Bertrand, 1838. Disponível em: (I) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81733r> (II) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k817343>. Acesso em: 30 jun 2008.
- VLAGOPOULOS, Penny. “Rewriting America: Kerouac's Nation of 'Underground Monsters'”. In KEROUAC, Jack. *On the Road – The Original Scroll*. New York : Penguin, 2007.
- WALTER, Roland. *Narrative Identities – (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas*. Bern : Switzerland, 2003.
- _____. *Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas*. Recife : Bagaço, 2009.
- WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre : L&PM, 2009.
- _____. “A segunda vanguarda”. In *Agulha Revista de Cultura*, nº 50, março/abril de 2006.
- WOLFE, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. London : Picador, 2008.
- ZIFF, Larzer. *Return Passages – Great American Travel Writing 1780 – 1910*. New Haven : Yale University Press, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral Poetry: An introduction*. Minneapolis : University of Minnesota, 1990.
- _____. *A letra e a voz*. São Paulo : Schwarcz, 1993.
- _____. *Escritura e Nomadismo*. Cotia-SP : Ateliê Editorial, 2005.