

**A AURA DA OBRA DE ARTE COMO SOMBRA QUE PAIRA SOBRE A  
TRADUÇÃO:  
O EXEMPLO DE *ON THE ROAD***

João Luiz Teixeira de Brito\*

**RESUMO**

Este artigo tem por objetivo utilizar a análise comparativa das obras *On the Road*, de 1957, escrita por Jack Kerouac, e sua adaptação fílmica, *On the Road*, de 2012, dirigida por Walter Salles, para instar sobre a natureza do fenômeno tradutório e suas repercussões no âmbito da arte contemporânea e da cultura pop. Utilizamos como base teórica os pensamentos de Jacques Rancière, Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin.

**Palavras-chave:** Geração beat; Literatura comparada; Teoria da Tradução.

**ABSTRACT**

This article has the purpose of developing a comparative analysis of the works *On the Road* (1957), by Jack Kerouac, and its homonymous adaptation to the movie format, directed by Walter Salles in 2012, in order to discuss the nature of the phenomenon of translation and its repercussions in the field of contemporary art and pop culture. The theoretical basis of our study lies in concepts outlined by authors such as Jacques Rancière, Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin.

**Keywords:** Beat Generation; Comparative Literature; Translation Theory.

O estudo da relação entre literatura e cinema remete em sua ancestralidade ao embate entre palavra e imagem. Esse embate, como nota Jacques Rancière (2009), tem tomado vestes de paradoxo, inconclusão ou irremediabilidade nos estudos modernos da relação. Seguindo a linha de raciocínio de Rancière, postulamos que, presentemente, os elementos imagem e palavra e seus possíveis desdobramentos em, respectivamente, ruptura e continuidade, descrição e narrativa, presença e ausência, entre outros – quaisquer que sejam – encontram-se tão imbuídos da alteridade de suas contrapartes que se tornam indissociáveis ou talvez

---

\* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará.  
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 15-28, 2015.

plenamente confundíveis. A relação (ou falta dela) é entendida, então, através do conceito proposto por Rancière da Grande Parataxe da Imagem-Sentença.

Por imagem-sentença eu pretendo a combinação das duas funções que devem ser definidas esteticamente – ou seja, pela maneira na qual elas desfazem a relação representativa entre texto e imagem. O papel do texto no esquema representativo era a ligação conceitual de ações [continuidade], enquanto o da imagem era a suplementação de presença que concedia corpo e substância à coisa [ruptura]. A sentença-imagem subverte essa lógica. A função-sentença ainda é a de ligação. Mas a sentença agora liga tanto quanto dá substância. E essa substância ou corpo é, paradoxalmente, aquela da grande passividade das coisas sem nenhuma lógica. Por sua vez, a imagem se tornou o poder ativo e rompente do salto – aquele da mudança de regime entre duas ordens sensoriais. A imagem-sentença é a união dessas duas funções. É a unidade que divide a força caótica da grande parataxe em *poder frasal de continuidade* e *poder imagético de ruptura* (RANCIÈRE, 2009, p. 46, tradução e comentários nossos).

Para Rancière, ambas as funções teriam materialidade de modo paralelo e concorrente. Porém, a noção proposta por esse conceito de uma concorrência em paralelo de duas vertentes distintas, ou, para usar os termos próprios do cinema, uma montagem em paralelo, não é tão recente quanto os trabalhos de Rancière. Ela encontra suas bases (inclusive para a formação do pensamento do autor) na literatura, notavelmente nas obras de Émile Zola e Gustave Flaubert. Nos trechos destes autores franceses destacados pelo próprio Rancière, a narração é desenvolvida em cenas paralelas, de forma alternada e concorrente, em duas ou mais vertentes aparentemente dissemelhantes e independentes. Essas linhas narrativas, entretanto, inevitavelmente, passam a incidir uma sobre a outra, pelo fato simples e exato de estarem “montadas” paralelas uma a outra. O elo sintático de coordenação, no entanto, está ausente, omitido ou inexistente.

Dessa forma, o leitor/espectador está “abandonado” à interpretação, mergulhado no canto da sereia e em contato absoluto com o desconhecido, uma vez que ele próprio está condenado a ter que prover a suplementação que o ataria ao sublime. Ou seja, condenado a ter que interpretar porque aquelas duas cenas dissemelhantes estão colocadas lado a lado quando aparentemente não há propósito. Não há garantias. Porém, para Rancière, o relacionamento entre linguagens, palavra e imagem/literatura e cinema, deve refletir o próprio funcionamento fundamental da arte – entendida por ele, na linha de pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como uma “rede estendida sobre o caos” (RANCIÈRE, 2009, p. 46, tradução nossa).

Muito mais distante do que a teoria da Grande Parataxe, podemos rastrear o embate entre imagem e palavra à *Poética* de Aristóteles. O filósofo grego já via nas dissemelhanças Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 15-28, 2015.

entre encenação (teatro) e narrativa (poesia) os mesmos princípios de continuidade e ruptura que Rancière professa

Na tragédia [encenação] não é possível representar muitas das partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopeia, *porque narrativa*, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia (ARISTÓTELES, 1984, p. 25).

Da parte do cinema, o próprio Serguei Eisenstein, teórico e produtor fílmico dos primórdios do cinema russo, já previa a possibilidade de simultaneidade e concorrência da qual fala a Grande Parataxe latente na arte cinematográfica que, em sua época, começava a se desenvolver. Essa potencialidade ficaria ainda mais clara com o advento do verbo falado (e, portanto, da literatura) nessa mídia, como atesta o livro *A narrativa cinematográfica* de André Gaudreault e François Jost (2009, p. 44).

Outro autor inescapável à nossa presente discussão, por ser canônico no âmbito do fenômeno da adaptação/tradução/transposição<sup>1</sup> é Walter Benjamin. Particularmente, seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (2012) discute o entendimento do que seja a obra de arte e como pensaríamos sua possível validade caso ela venha a passar por um processo de reprodução técnica<sup>2</sup>. A teoria benjaminiana fala da “aura” e de sua progressiva perda, de acordo com o aumento progressivo da capacidade de sua reprodução técnica e da sua conseqüente potencialidade para ser disseminada ao redor do globo, perdendo seu valor de obra única. Benjamin opõe o que ele chama de valor de culto (próprio da aura) ao valor de exposição (próprio da técnica de reprodução). Esses conceitos levam à conclusão lógica, mais tarde propagada nos estudos da tradução, de que a tradução é necessariamente um produto *menor* do que aquela obra de arte dita original, exatamente pelo fato de que ela perde a sua aura para ganhar em valor de exposição.

Naquilo que concerne às linhas do presente trabalho, gostaríamos de tentar, por nossa vez, *descaracterizar* o conceito de Benjamin, para nossos próprios efeitos, traduzindo-o ou atualizando-o. Bem como, gostaríamos de extrapolar o conceito da Grande Parataxe de Rancière para nos remeter à Literatura e ao Cinema.

Pensaríamos então a aura como um valor intrínseco não a uma obra de arte original e única, mas a um *modelo estabelecido de reprodutibilidade*. Diferentes das obras de arte às quais

<sup>1</sup> Como queiram chamar, aqui não faremos diferenciação.

<sup>2</sup> A tradução, inclusive suas variantes intersemióticas, como é o caso da adaptação cinematográfica de uma obra literária, entrariam nessa categoria.  
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 15-28, 2015.

se referia Benjamin (por exemplo, a *Vênus de Milo* ou a *Gioconda*), os produtos finais da literatura contemporânea, como aqueles do cinema de massa, não se encaixam no perfil de obra original. Não há manuscrito original ou *director's cut*, por mais cru que seja, que venha a público o qual satisfaria o conceito de Benjamin. A natureza dessas produções já é aquela da reprodução técnica e a sua lógica se monta desde o início da cadeia produtiva em uma perspectiva mercadológica. Ambos, filmes e livros, contemporaneamente, passam por um processo de produção que se assemelha a uma linha de montagem e que, portanto, anula essa possibilidade. De modo que, quando um autor ou um diretor lança um livro ou um filme, suas formas já são tais que eles possam ser lidos ou assistidos por qualquer pessoa no planeta que desembolse o seu valor mercadológico relativo.

Aceitando, assim, a reprodutibilidade técnica, podemos reinterpretar a aura de Benjamin para descrevermos aquela vaga impressão de *dejà vu*, por assim dizer, que acomete um leitor/espectador que já tenha experienciado certo modelo de reproduzibilidade em uma dada mídia, mas que agora o reencontra (ou pensa reencontrar), em uma nova experimentação, tendo ele (o modelo) passado por um processo intersemiótico de adaptação. No nosso caso, essa adaptação é fílmica. O resultado dessa experiência é comumente traduzido, por sua vez, em duas frases cotidianas: “no livro não é assim” ou, possivelmente, – e aqui está novamente a questão central – “o livro é muito melhor do que o filme”.

Ao aceitar que as obras do binômio original/tradução e livro/adaptação fílmica sejam diferentes entre si (pois suas mídias o são) e independentes, embora imbuídas infindavelmente de traços uma da outra, tal qual verbo e imagem infinitamente são na teoria da Grande Parataxe, podemos então fazer uso da teoria dialógica preconizada por Mikhail Bakhtin para fazermos as vozes mitológicas, poetológicas e ideológicas do discurso de ambas as partes virem à tona e deixarmos que estas, por sua vez, dialoguem livremente. É o que nos propomos nas linhas desse trabalho ao analisarmos as obras homônimas de Jack Kerouac e Walter Salles: *On the Road*.

Surge uma questão óbvia: mas o que é afinal que liga uma coisa à outra? Não poderíamos simplesmente dizer que não há nada em comum entre um livro, nesse caso, aquele publicado por Kerouac em 1957, e uma obra fílmica que se propõe a adaptar o romance em questão para o cinema, ou seja, o filme dirigido por Salles e lançado em 2012. Há algo aí. Mas o que seria. É definível? É tátil? Segue um padrão? Ou é apenas que enxergamos ao fundo da imagem uma sombra pairar inefável no horizonte? Talvez, uma

expectativa, sobrevinda do imaginário do leitor, da existência (ou da persistência) ali daquela aura original de uma obra de arte. Uma aura, um fantasma, uma ilusão. O que temos ali neste filme é, mais exatamente, outra obra de arte, que dialoga com a primeira, mesmo enquanto tenta iludir ser o que não é. Assim, entendemos a aura da obra de arte como sombra que paira sobre a tradução. Ameaçando-a, incompletando-a e, enfim, dialogando-a. Ambas, regidas pelo dilema infundável da Grande Parataxe da Sentença-Imagem.

O que nos resta, portanto, é analisar com nossa subjetiva suplementação o campo tenso desse diálogo e extrair dele motivos que contemplem as dissonâncias mitológicas, poetológicas e ideológicas presentes no vácuo delineado entre uma obra e outra.

Quando Jack Kerouac escreveu sua epopeia dos submundos americanos ela era impublicável. Penny Vlagopoulos, pesquisadora da geração *beat*, chamou-a de “ferramenta final contra a cooptação” (2008, p. 66). No entanto, essa ferramenta foi finalmente publicada, popularizada e idolatrada.

Várias pesquisas acerca de Kerouac e seus asseclas *beat* se fazem presentes desde a virada do século XXI, além de outras inúmeras publicações de cunho mais comercial. Ou seja, é franco dizer que a obra de Kerouac não se sustenta mais como a impublicável “ferramenta última contra a cooptação”. O próprio, dito, “manuscrito original”<sup>3</sup> foi publicado e traduzido para diversas línguas. Mas, talvez, o maior atestado desse fato seja exatamente a produção de *On the Road*, o filme, em 2012.

Baseado no manuscrito original de Kerouac, à época já publicado, o diretor Walter Salles entregou em 2012 a resposta a uma demanda de quase 40 anos. Francis Ford Coppola, também produtor do filme de Salles, foi um dos primeiros cineastas a cogitar produzir a adaptação do romance *beat*. Orson Welles, Gus Van Sant e Joel Schumacher são alguns outros nomes dessa lista. Entretanto a produção nunca deu resultado até a entrada de Salles no projeto. O diretor brasileiro foi escolhido a dedo para encabeçar o filme, graças a sua experiência no gênero dos *Road movies*, através do qual ficou conhecido, por filmes como *Central do Brasil* (1998) e *Diários de Motocicleta* (2004). Ironicamente, sua adaptação dificilmente se encaixa nas linhas do que seria um *filme de viagem*. E esse é um dos pontos fundamentais de nossa análise.

---

<sup>3</sup> Quando a obra foi publicada em 1957, sua edição não se assemelhava em nada com o que Kerouac havia inicialmente pensado. O manuscrito original que perfazia quase 500 páginas sem paragrafação e contava com uma sintaxe, uma prosódia e uma narrativa erráticas fora revisado inúmeras vezes e reformulado para encaixar-se num modelo mais aceitável de narrativa.

A linguagem e a narrativa criadas por *On the Road* em 1957, ainda que diminuídas pelo processo de editoração, marcaram uma geração pelo fato de utilizarem-se da mitologia e da poética modernas pulsantes dos anos 1950 para produzir uma obra que ideologicamente se encontrava nas fronteiras sociais dos Estados Unidos. Kerouac escreveu sobre o submundo das cidades e estradas americanas. Ele utilizou a linguagem corrente de sua época e escreveu tentando emular em suas linhas verbais os voos elevados dos músicos de jazz que ele idolatrava para criar uma prosa que ele consideraria ser verdadeiramente americana e que era também *pop*.

O romance de Kerouac foi extremamente influente no meio cultural dos anos que se seguiram a sua publicação. Foi o livro de cabeceira da contracultura e artistas como Bob Dylan e Jim Morrison atestaram abertamente a influência do escritor *beat*. Essa influência foi sentida na música daquela geração, mas também na fotografia e no cinema. Por exemplo, quando o fotógrafo Robert Frank publicou os registros de suas pesquisas de desbravamento compilados em *The Americans* (inicialmente publicado em 1958), foi Kerouac quem escreveu a introdução à edição americana. E quando Dennis Hopper dirigiu *Easy Rider*, de 1969, não havia dúvida da influência que a obra de Kerouac deixava sobre o cinema, de modo que o literato foi indiretamente responsável pela criação do gênero fílmico do *road movie* ao atualizar para o contexto americano do século XX os gêneros literários da literatura de viagem e do romance de formação.

Mais tarde, diretores como Win Wenders e Michelangelo Antonioni desenvolveriam o gênero dos ditos filmes de viagem para atualizar a linguagem, aprofundar a mitologia e, ainda assim, questionar ideologicamente o sistema que permitia a produção de suas obras. Filmes como *Passageiro – Profissão Repórter* (Antonioni, 1975), *Paris, Texas* (Wenders, 1984) e *Alice in the Cities* (Wenders, 1974) nunca deixam de “repensar o signo, repensar a coisa, repensar o homem moderno” (CRUZ, 2013, p. 59), procedimentos característicos da obra de vanguarda pop, segundo o teórico da cultura pop Décio Torres Cruz. Essas instâncias de vanguardismo tendem a incorporar uma série de características que, como veremos, se tornariam impossíveis para *On the Road*, de Walter Salles.

Bob Dylan, cantor e compositor norte-americano, lançou em 1963 seu segundo álbum de estúdio, *The Freewheelin'*. Ao incorporar o personagem da tradição *folk* do vagabundo viajante anônimo em suas canções e na imagética do álbum, Dylan remetia-se a tradição dos ministros errantes, mas também ao imaginário dos primórdios do *blues*, com seus cantores

míticos marginais. Por outro lado, algumas de suas gravações remetiam claramente à literatura de viagem. O álbum é aberto com a célebre frase “*How many roads must a man walk down before you call him a man*” (DYLAN, 2009, p. 4) da canção “*Blowin’ in the wind*”, num anúncio do leitmotiv da estrada. Já em “*A hard rain’s-a-gonna fall*”, o eu-lírico atravessa uma série de cenas listadas em tons surrealísticos, as quais ele professa ter visto em suas viagens. Ao final da letra, num momento de epifania, ele diz já saber o que deve fazer em seguida para lidar com o fruto de toda essa experiência. Sua solução? Colocar-se no alto das montanhas e dizer-lhe e pensar-lhe e falar-lhe e respirar-lhe, refletir das montanhas para que todas as almas possam ver, enfim, enunciar, poeta. Comprovando seu papel de cantor do cotidiano das experiências, aquele que viveu e viu sua obra antes de materializá-la, ele arremata: “*I’ll stand on the ocean until I start sinking, but I’ll know my song well before I start singing*” (DYLAN, 2009, p. 20).

A mesma tradição foi explorada por Kerouac em *On the Road*. Vejamos:

Em Butte Montana eu me envolvi com uns índios bêbados; passei a noite toda em um grande e louco saloon que era a resposta à busca de Bill Burroughs pelo bar perfeito [...]; Eu vi um velho carteador que parecia exatamente com W. C. Fields e me fez chorar pensando em meu pai. [...] Eu também vi um homem de noventa anos chamado Velho John que jogava cartas com olhos em fendas e vinha fazendo eles me disseram pelos últimos setenta anos na noite de Butte. Em Big Timber eu vi um jovem cowboy que perdera um braço na guerra e sentava com idosos numa estalagem de tarde de inverno olhando com olhos ansiosos os garotos pulando lá fora nas grandes neves de Yellowstone. Em Dakota eu vi um arado rotatório bater em um Ford novinho em folha e arremessá-lo despedaçando-se em um milhão de pedaços na planície, como semear para a Primavera. (KEROUAC, 2008, p. 278, tradução nossa).

Robert Frank, por sua vez, percorre os Estados Unidos para encontrar a América imprevista e cotidiana que ele desconhece. Suas impressões estão registradas em suas fotos, bem como estão lá ambigualmente vagas e precisas as formas dos personagens intrigantes e desconhecidos que povoam a América.

De volta ao romance *beat*, Kerouac se esforça para reverter o foco da estória de seu protagonista para as diversas personagens paralelas e, aparentemente, irrelevantes que povoam os limiares da narrativa. Esse é o romance do protagonista Sal Paradise, sim. Mas é também o conto de seus companheiros de viagem Dean Moriarty, Carlo Marx, Al Harrinton, entre tantos outros. Pois o que dá verdadeira pungência à narrativa é a abóbada estelar de personagens míticos anônimos e as narrativas paralelas multifacetadas que a voz-lírica de Kerouac imprime no livro.

[Al] Harrington usava um velho suéter de Harvard e fumava um cachimbo no cortante ar do deserto. Sua mãe saiu e nos convidou para entrar e comer na cozinha. Nós cozinhamos talharim numa grande panela. Eu queria conhecer o louco padraço índio de Harrington; ele não estava por lá, ele se embriagava por dias sem fim e uivava no deserto como um coioote até que os policiais o jogassem na cadeia. (KEROUAC, 2008, p.266, tradução nossa).

E novamente em:

O pai de Hal Chase era um doido auto-proclamado inventor. Ele era velho, nos seus setenta, e aparentemente frágil, magro delineava-se pra fora e contando estórias em um lento, lento saborear; e eram boas estórias, sobre sua juventude nas planícies do Kansas nos anos oitenta quando pra se divertir ele cavalgava pôneis em pelo e perseguia coiootes com uma clava e mais tarde se tornou um professor colegial no Oeste do Kansas e finalmente um empresário de multi-instrumentista em Denver. (KEROUAC, 2008, p. 142-143, tradução nossa).

Nada mais é dito sobre o pai de Hal Chase ou o louco padraço índio de Al Harrington. Mas a imagem criada por Kerouac dessas míticas criaturas, quase irreais, que povoam a América de seu *On the Road* persiste. E isso dá profundidade ao trabalho.

Outro ponto essencial do romance de Kerouac é a narrativa vacilante. Seu livro sofreria a crítica de ser frouxo e mal elaborado exatamente por seu estilo, livre e improvisacional como um solo saxofônico de jazz.

Cada capítulo um verso que compõe o poema épico, em vez de cada capítulo como uma declaração ampla e fluente em prosa no conjunto do romance épico. [...] Não um romance como um rio; mas um romance como poesia, ou talvez um poema narrativo, uma epopeia em mosaico, uma espécie de preocupação meticulosa [...] em uma área de maior vigor espiritual [...] Quero, como em 1947, livrar-me da narrativa europeia e penetrar nos capítulos que estabelecem a disposição e o estado de ânimo de uma “expansão” poética americana (KEROUAC, 2012, p. 305)

Talvez Kerouac não tenha sido capaz de se afastar completamente dos moldes do romance, mas certamente sua prosa levou a uma expansão poética da literatura americana. Sua maneira de escrever e compor a narrativa pode ser relacionada ao conceito latente em Bakhtin da não-finalizabilidade, como vemos no trecho abaixo do livro de Gary Saul Morsons e Caryl Emerson intitulado *Mikhail Bakhtin: Criação de uma prosaística* em que os autores discutem o conceito bakhtiniano.

Elementos particulares interagem com os agregados existentes, que por sua vez são modificados por interações com outros agregados; os elementos particulares também são continuamente separados dos agregadores, reagregam-se e formam a base para interações ainda mais imprevistas, a não-finalizabilidade caracteriza tanto o todo quanto as partes particulares. [...] As formações sociais nunca são perfeitamente projetadas [...] Quaisquer formas que elas desenvolvam, completam-se com subprodutos imprevistos que têm, por sua vez, o potencial de afetar futuros desenvolvimentos de maneiras imprevistas. (MORSONS; EMERSON, 2008, p.63-64).

Imprevisibilidade aqui é a chave. A narrativa toma a direção que o entusiasmo lhe dita. Era assim que Kerouac buscava escrever. A lenda conta que o jovem escritor se trancou no quarto de sua casa e escreveu o manuscrito original à base de benzedrina e jazz em pouco mais de duas semanas. A verdade é outra, mas não completamente dissimilar. Kerouac já ensaiara várias vezes a escrita de seu romance e definira bem seus personagens e tema, o que ele precisava agora era imprimir a forma definitiva ao seu trabalho. Essa forma viria através da fluidez e da improvisação próprias do estilo musical que o fascinava. Assim, a redação final veio em poucas semanas no começo dos anos 1950.

A música acelerou [...] Shearing começou a tocar seus acordes; eles rolavam para fora do piano em grandes ondas ricas, você pensaria que o homem não teria tempo de tocá-los. Rolava e rolava como o mar. Gente gritava para ele “Vai!” Neal estava suando. O suor pingava no seu colarinho. “Lá está ele! É ele! Velho Deus! O Velho Deus Shearing! Sim! Sim! Sim [...] Quando ele se fora Neal apontou para o assento vazio do piano. “O assento vazio de Deus” ele disse. No piano um saxofone estava; sua sombra dourada gerava estranhos reflexos sobre a caravana do deserto pintada na parede por detrás da bateria. Deus se fora; era o silêncio de sua partida (KEROUAC, 2008, p. 229, tradução nossa)

Para Kerouac, em sua filosofia pessoal, o instinto era o velho deus abandonado pelos homens, agora dominados pelo raciocínio e pela precaução. Tanto que o herói de sua epopeia americana é o delinquente impulsivo Dean Moriarty, baseado em seu companheiro de viagem Neal Cassady. George Mouratidis explica a relação delineada aí em seu artigo “Into the Heart of Things”:

Em Cassady, Kerouac via o potencial de atingir tal autenticidade, uma existência que fosse totalmente subjetiva e impulsiva, fora dos limites das instituições sociais conservadoras e nas normas culturais – dominantes na época – acima de tudo, uma existência que transcendesse as contrições do Tempo imutável e objetivo e suas arregimentações da experiência e da expressão. (MOURATIDIS, 2008, p.72, tradução nossa)

Do mesmo modo, se tomarmos como exemplos os filmes de viagem de Win Wenders, a improvisação e a não-finabilizabilidade são veementes. Particularmente em *Alice in the Cities*, o diretor explica ter trabalhado sem roteiro prévio (STRECKER, 2010, p. 247), como se tornou uma prática exercida em seus filmes e em tantos outros *road movies*. Ora, o modo como os filmes são feitos não deixam jamais de afetar o resultado final que será apresentado ao público. O processo de produção é tátil e recuperável. O que nos leva ao filme de Walter Salles.

O fenômeno *pop* pode ser descrito como uma forma artística que se utiliza das ferramentas da cultura de massa, em forma poética e mitográfica, para questionar ideologicamente o sistema que a torna possível. É natural da criação *pop*, em seu estado “sério”, no entanto, ser de vanguarda<sup>4</sup>. Ou seja, a criação se dá no ponto extremo da reciclagem da produção cultural. Seus olhos sempre fixos no horizonte presente.

No caso de *On the Road*, uma série de razões faz com que sua emissão seja vítima de um paradoxo nascido da questão da aura da obra de arte. *On the Road* (2012) deveria ser um *road movie*. Não só isso, deveria ser O grande *Road movie*. Entretanto, nele, questões vitais à prática do gênero fílmico são inutilizadas pela sombra da aura da obra de arte original que paira sobre a sua produção.

A mítica do transeunte anônimo, a honestidade do cotidiano e a imprevisibilidade do roteiro aberto, todas essas são ferramentas próprias do estilo ao qual Walter Salles se associou. Os três aspectos são contemplados, em vários níveis, em seus filmes anteriores. Porém, a produção de *On the Road* entra em choque contra si mesma ao tentar produzir um filme de época e um *road movie* numa obra só e ao ter que satisfazer uma demanda mercadológica externa a si. E isso se dá pela premência da obra fonte se antepondo à adaptação, isso se dá pela expectativa criada em torno do filme de que ele seria uma adaptação de *On the Road*.

O filme, afinal, se passa nos anos 1950, época em que se dá a ação do livro de Kerouac. Ora, como recuperar as imagens cotidianas de uma época que já passou se é necessário filmar hoje utilizando atores contemporâneos. Como se poderia manter a vivacidade e a honestidade da obra?

Consequentemente, a narrativa se passa numa atmosfera de melancolia por uma América não-recuperável, ao invés de pulular com a imensidão do desconhecido presente. De um modo geral, o filme se demonstra bastante conservador no que diz respeito à forma. E, talvez, esse seja o grande golpe de Salles, transformar o ícone da subversão de uma era em

---

<sup>4</sup> Tomamos aqui o argumento do crítico literário brasileiro José Guilherme Merquior sobre a natureza da arte pop americana de meados do século XX. O argumento se faz presente em seu livro *Formalismo e tradição moderna*. Nele, Merquior enuncia “O pop americano se apresenta como um ponto de encontro modelar entre a arte culta e comunicação de massa” (MERQUIOR, 2015, p. 411) e “A marca generalizada do pop é o debruçar-se da arte sobre a cena contemporânea: sobre os cartazes publicitários, as ilustrações de jornais, os móveis modernos, a moda, os produtos alimentícios, as fotos de vedetes, o desenho animado, a história em quadrinhos... Sua temática predileta é a sociedade de consumo. Mas [...] os artistas não se limitam a incorporar os temas do environment criado pela indústria de massa; servem-se até mesmo de suas técnicas, das tintas, dos plásticos [...] Eles representam o universo da cultura de massa na sua própria substância.” (MERQUIOR, 2015, p. 404).  
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 15-28, 2015.

algo nada mais que comum e melancólico para a geração seguinte, numa epopeia daquilo que poderia ter sido.

A biografia de Walter Salles, *Na estrada: o cinema de Walter Salles* (2010), escrita pelo jornalista Marcos Strecker, traz a transcrição de uma oficina promovida durante o Festival de Cinema de Salônica cujos ministrantes eram Walter Salles e Win Wenders. O tema era *road movies*. À época, Salles já trabalhava na adaptação de *On the Road* e o assunto surge em determinado momento. Ali, como em outras partes da biografia, o diretor brasileiro sugere que gostaria de filmar em preto e branco com lentes da época, remetendo à fotografia de Walker Evans e Robert Frank como referências estéticas. Strecker cita Salles, e o diretor explica: “Se fosse possível, faria a fotografia em preto e branco e em TRI-X, com textura, granulada. Com uma gramática mais intuitiva do que racional. Uma utopia nos dias de hoje” (STRECKER, 2010, p. 59). O jornalista complementa, ao dizer que Coppola também previra filmar com uma película em preto e branco com bitola 16mm (mais barata e leve) e termina o parágrafo melancolicamente com a frase “Mas o filme deve ser colorido” (STRECKER, 2010, p. 59).

Ora, mas por que, afinal, não era “possível” filmar como Salles gostaria? A resposta parece clara. *On the Road* deveria agradar o público. Não se poderia arriscar uma incompreensão trazida a cabo pela instintividade de “uma gramática mais intuitiva do que racional”. Muito investimento foi feito no filme. Jovens atores cujos nomes estavam em ascensão na indústria foram selecionados para os papéis de destaque, nenhum estreado pode emprestar sua figuração anônima aos ícones *beats*.

Wenders, naquela mesma oficina, por outro lado, sugeriu que o cinema contemporâneo deve buscar dialogar com o presente, armando-se com a estética das mídias digitais, utilizando-se de seus métodos e incorporando seu modo de narrar.

A obra finalizada de *On the Road* para as telas, entretanto, não foi filmada em preto e branco, nem, por outro lado, abraça o jogo com o presente. E é fácil sugerir que foram as pressões comerciais atadas ao filme que não permitiram que as escolhas dos cineastas fossem seguidas também nesse caso. A premência da obra de arte original remetia o filme a um passado mítico enquanto as pressões comerciais o lançavam paradoxalmente ao presente, de modo a agradar ao público, mas impossibilitando-o de ser vanguarda, de jogar com sua própria linguagem. Assim, o filme se construiu numa narrativa ordinária. Sua estrutura é simples e linear, sem grandes inovações técnicas. O filme se pauta no desenvolvimento dos

personagens principais, os quais resgatam os agora já míticos escritores e demais companheiros da geração *beat*, mas pouco se detém em criar o fundo mitográfico sobre o qual esses personagens deveriam bailar. Nesse sentido, Salles adere à narrativa hollywoodiana tradicional.

Por fim, preso à aura da obra de arte original, o roteiro não pode se distanciar do destino traçado para os personagens ainda naquela versão primeira do manuscrito de Kerouac. O máximo que ele pode fazer é comentar, com a ideologia atualizada, o significado daquele desfecho e exacerbar alguns conteúdos latentes na narrativa original. O que Salles faz ao expor a fratura emblemática da cena final da narrativa e ao expor o conteúdo sexual da obra, bem como ao realçar os personagens femininos da narrativa. Os dois primeiros, pontos em que o cineasta foge da narrativa hollywoodiana tradicional que tende a sublimar o sexo e atar-se à lógica do final feliz; o último, talvez se mostre como crítica ideológica a uma suposta misoginia da obra de Kerouac, talvez demonstre preocupação em dar destaque a um elo romântico que pusesse em destaque a figura da vedete fílmica (nesse caso a estrela adolescente Kirsten Stewart).

A cena final do filme é emblemática dessa disposição do diretor de demonstrar a fratura irremediável a que sua obra está exposta. Depois de cruzarem a América duas ou três vezes juntos e descerem até o México para uma última farra, Dean e Sal se encontram uma última vez em Nova Iorque. O primeiro acaba de publicar seu livro, escrito sobre as andanças de ambos juntos. O segundo chega à cidade, maltrapilho e derrotado, depois de ter mais uma vez cruzado a América, em busca do companheiro. Sal, em trajes de gala, diz ao amigo que não pode mais acompanhá-lo, pois está atrasado para um evento. Ele entra no carro e deixa Dean para trás, desolado, enquanto o *voice-over* lê as últimas frases do romance. Apenas uma última tomada antes de virem os créditos. Um close-up extremo para mostrar no detalhe o procedimento das teclas de uma máquina de escrever, ao redigir da última frase de Kerouac.

Salles não reserva ambiguidade para o seu final. A resolução é uma fratura exposta: aqueles que não são impulsivos em excesso e conseguem ter foco o suficiente para terminarem suas obras estão aptos à vida moderna; outros são fadados à vida “na estrada”, incapazes de se adaptar: destes tenhamos pena. As duas faces desse binômio são irreconciliáveis. Dean Moriarty e Sal Paradise.

O filme de Salles é, enfim, um adeus melancólico à possibilidade de resgate de um passado orgástico romantizado. É pessimista a nos mostrar que sua enunciação é aquela de uma posição social e poética impossível.

É preciso que nos demos conta: não encontraremos a obra de Kerouac no cinema ou na fotografia ou mesmo na trilha sonora da obra de Walter Salles. Nesta, encontramos outra obra, outro ponto de enunciação e outras questões poéticas, ideológicas e mitográficas. Parece-nos mais apropriado pensar que adventos paralelos e concorrentes daquele romance já existiram em cinema, fotografia e música. De modo imprevisto e errático, ao manter o diálogo aberto, podemos encontrar adaptações de *On the Road* nas canções de Bob Dylan, nas fotografias de Robert Frank e nos filmes de Win Wenders, antes de procurá-las no lugar mais óbvio: a adaptação de *On the Road* para o cinema.

## Referências

- ANTONIONI, M. **Professionale**: reporter. Itália: Compagnia Cinematográfica Champion, 1975.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril S.A Cultura, 1984
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- CRUZ, D. T. **O pop**: Literatura, mídia e outras artes. 2. ed. Salvador: Quarteto, 2013.
- DYLAN, B. **Bob Dylan Revisited**. 1. American edition. NY: W.W. Norton & Company, Inc, 2009.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. **Poetics Today**, 11:1, 1990.
- FRANK, R. The Americans. **Göttingen**, Germany, Steidl, 2014.
- GAUDREULT, A. **A narrativa cinematográfica**. André Gaudreault et al. Tradução, revisão técnica e supervisão de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- HOPPER, D. Easy Rider. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1969.
- KEROUAC, Jack. Diários de Jack Kerouac 1947-1954 / Jack Kerouac, Edição e introdução de Douglas Brinkley. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.
- \_\_\_\_\_. *On the Road: the original scroll*. Penguin Books, 2008.

MERQUIOR, J. G. **Formalismo e tradição moderna**: o problema da arte na crise da cultura. 2. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

MORSONS, G. S. **Mikhail Bakhtin**: Criação de uma prosaística. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, 2008

MOURATIDIS, G. Into the heart of things: Neal Cassady and the search. In: **On the Road**: the original scroll. Penguin Books, 2008.

RANCIÈRE, J. **The future of image**. Translated from French by Gregory Elliott. Verso, 2009

SALLES, W. Central do Brasil. MACT Productions Videofilmes, 1998.

\_\_\_\_\_. Diários de Motocicleta. EUA/ Brasil /Argentina. FilmFour. 2004.

\_\_\_\_\_. On the Road. Bra/Fra. MK2 Productions, 2012.

STRECKER, M. Na Estrada: o cinema de Walter Salles / Marcos Strecker. São Paulo: Publifolha, 2010.

VLAGOPOULOS, P. Rewriting America: Kerouac's nation of "underground monsters". In: **On the Road**: the original scroll. Penguin Books, 2008.

WENDERS, W. Alice in the Cities. Alemanha Ocidental. Filmverlag der Autoren, 1974.

\_\_\_\_\_. Paris, Texas. EUA / Alemanha / França. Road Movies Filmproduktion. 1984.