



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**JOÃO LUIZ TEIXEIRA DE BRITO**

**POÉTICA *BEAT* NO CINEMA: “HOWL” E *ON THE ROAD***

**Fortaleza  
Mestrado em Letras da UFC  
2015**

JOÃO LUIZ TEIXEIRA DE BRITO

POÉTICA *BEAT* NO CINEMA: “HOWL” E *ON THE ROAD*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada  
Orientadora: Roseli Barros Cunha

Fortaleza  
Mestrado em Letras da UFC  
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- B876p Brito, João Luiz Teixeira de.  
Poética beat no cinema : "Howl" e On the road / João Luiz Teixeira de Brito. – 2015.  
227 f : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.  
Área de Concentração: Literatura comparada.  
Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.
- 1.Ginsberg,Allen,1926-1997.Uivo: e outros poemas – Crítica e interpretação. 2.Epstein,Rob,1955-Howl(Filme) – Adaptações para cinema. 3.Kerouac,Jack,1922-1969.On the road: pé na estrada – Crítica e interpretação. 4.Salles,Walter,1956- Na Estrada – Adaptações para cinema. 5.Literatura – Adaptações – Traduções. 6.Cinema e literatura. I.Título.

---

CDD 791.436570905

## POÉTICA BEAT NO CINEMA: “HOWL” E ON THE ROAD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada  
Orientadora: Roseli Barros Cunha

Aprovada em: 27 de março de 2015.

### BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Roseli Barros Cunha

Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana

Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. Décio Torres Cruz

Universidade Federal da Bahia

*It's 1969 in my head...*

### **Agradecimentos:**

A família e amigos.

À Isabel.

À TT.

A minha orientadora Roseli, pela consideração e presteza.

À CAPES, pelo apoio financeiro, ainda que tardio.

A todos que se interessarem pela pesquisa e a todos que me inspiraram a escrevê-la.

## RESUMO

Este trabalho constitui um estudo comparativo entre as produções literárias pinaculares da geração *beat* americana de meados do século XX (“Howl” de Allen Ginsberg e *On the Road* de Jack Kerouac) e as suas reescrituras fílmicas produzidas na primeira década do século XXI. Procuramos aqui trazer a diálogo as quatro obras e, fundamentando-nos em uma análise do congresso de suas poéticas, contribuir para o estudo de um processo que nos parece contemporaneamente inescapável, a relação entre cinema e literatura. Para tanto, a presente dissertação consistirá do estudo das *regularidades de comportamento* do processo tradutor apresentadas no *corpus* que nos é possível analisar de modo a deduzir e descrever as possíveis *normas sistêmicas* que subjazem e regulam as transposições entre o sistema literário *beat* e o sistema cinematográfico contemporâneo. Por outro lado, mas não separadamente, na medida em que enxergamos as adaptações como sistemas semióticos acabados, devemos considerar os contextos em que elas se inserem e que relações elas desenvolvem dentro do *sistema de chegada*, além de investigarmos possíveis analogias com os contextos e *sistemas de partida*. Esperamos demonstrar que estes lados do problema se interligam se criarmos um *campo tenso comum* em que as obras possam dialogar, o que buscamos fazer através do estabelecimento de um *princípio organizador*, o tema comum da *loucura*. Nossa proposta é, finalmente, tentar igualar a importância do produto da tradução e do elemento de partida em nossa análise, transformando o campo dos estudos da tradução em algo mais próximo dos Estudos Comparados – de Cinema ou Literatura, como se nossos objetos fossem seres ontologicamente equiparáveis. Pautamo-nos, para realizar esta tarefa, nos trabalhos de Walter Benjamin (2012), Mikhail Bakhtin (2010), Itamar Even-Zohar (1990), Jacques Derrida (1995), Maurice Blanchot (1987), Michel Foucault (1989), Gideon Toury (1995), Patrick Catrysse (1992), entre outros.

**Palavras-chave:** Tradução intersemiótica. Geração Beat. Loucura.

## ABSTRACT

This paper constitutes a comparative study between the pinnacle works of the American beat generation of the twentieth century (“Howl”, by Allen Ginsberg, and *On the road*, by Jack Kerouac) e their filmic adaptations produced in the first decade of the twentieth first century. Our goal is to bring forth a dialogue established by these four objective elements, based on the analysis of the congress of their individual poetics, and, in light of this, to contribute to a process that appears to be contemporarily inescapable, the relations between cinema and literature. To this end, the following dissertation will consist of the study of *regularities of behavior* in the adaptation process presented in the *corpus* before us as a means of deducing and describing possible *systemic norms* that underlie and regulate the transpositions between the beat literary system and the contemporary cinematographic system. On the other hand, but not separately, as we understand adaptation as rounded semiotic systems, we must consider the contexts in which they are inserted and what relations they actualize within their *arrival system*, not only that but investigate possible analogies to the *departure system*. We hope to demonstrate that these different strands of the problem are intertwined and connected if we create a *common filed of tension* in which the art-works are able to sustain dialogue – this we endeavored to do with the stablishment of an *organizing principle*, the common theme of *madness*. Our goal is, ultimately, to try to equate the importance of the product of adaptation and its counterpart in our analysis, transforming the field of Translation Studies into something closer to Compared Studies – of Literature or Cinema, as if our objects of research were ontologically comparable entities. We base our endeavor to achieve this task in the works of Walter Benjamin (2012), Mikhail Bakhtin (2010), Itamar Even-Zohar (1990), Jacques Derrida (1995), Maurice Blanchot (1987), Michel Foucault (1989), Gideon Toury (1995), Patrick Catrysse (1992), amongst others.

**Key-words:** Intersemiotic Translation. Beat Generation. Madness.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	10
<b>Capítulo 1 – Entre a literatura e o cinema</b>	
1.1 – Apresentação	17
1.2 – Poética e Narrativa. Palavra e Imagem	26
1.3 – Semiótica: estruturas, (poli)istemas, signo e jogo	40
1.4 – Tradução: adaptação, atualização e reescritura	49
1.5 – Da loucura, entre a literatura e o cinema	64
<b>Capítulo 2 – Naus no vazio</b>	
2.1 – A nau iluminada dos loucos	
2.1.1 – Uma epopeia do não realizável	100
2.1.2 – <i>On the Road</i> (2012)	108
2.1.3 – Ulisses em terra firme	126
2.1.4 – <i>Howl</i> (2010)	133
2.2 – A nau silenciosa dos loucos	
2.2.1 – Só a narrativa	152
2.2.2 – <i>On the Road</i>	158
2.2.3 – O contrário da forma: a voz de uma geração	183
2.2.4 – Como um documentário surrealista: “Howl”	192
<b>Conclusão: Vislumbres</b>	214
<b>Referências bibliográficas</b>	223
<b>Filmografia</b>	227

## Introdução

Esta pesquisa se iniciou com o desejo de trabalhar a obra “Howl” do poeta norte americano Allen Ginsberg. Poema seminal da literatura *beat* dos anos 50, “Howl” teve enorme repercussão popular desde seu lançamento, seja pelo controverso uso de linguagem “chula” que inicialmente chamou a atenção dos setores mais reacionários da crítica e da sociedade e que levou a publicação *Howl and other poems*, de 1956, a julgamento por obscenidade em 1957 – gerando mais publicidade do que a obra teria a priori –, seja como hino consagrado da contracultura e dos movimentos liberais que emergiram na segunda metade do século XX relacionados principalmente aos direitos civis e às reações ao ideário consumista e militarista da cultura norte-americana.

Ainda hoje, “Howl” é um símbolo de subversão. Seu autor, Allen Ginsberg, um judeu americano filho de imigrantes russos, nascido e criado em Nova Jérsei, também se tornou irremediavelmente e a contragosto de governos e regimes autoritários da época, bem como dos setores mais conservadores da sociedade americana, um ícone daquela geração e figura pública indelével pelas próximas décadas, de opiniões controversas e de grande destaque, principalmente entre o público jovem. Nos anos 1960, Ginsberg dividia quartos de hotel em festas com figuras como Bob Dylan e os Beatles, era idolatrado e reverenciado por Jim Morrison, enquanto, por outro lado, era expulso de Cuba por vocalizar descontento pelo tratamento dado por Fidel Castro aos homossexuais, expulso da Tchecoslováquia pré-Primavera de Praga por ser “radical demais” (sem deixar, antes, de ser eleito Rei do Carnaval da cidade) e participava ativamente de protestos antagônicos à Guerra do Vietnam. Nos anos 90, década de sua morte (1997), ainda era figura influente. Gravou disco com Sir Paul McCartney e lançou clipe na MTV<sup>1</sup> enquanto ainda era professor honorário da Universidade de Nova York.

Por outro lado, enquanto literato, sua reputação no meio acadêmico continuava sob suspeita. Ginsberg sempre aspirara ter o reconhecimento de seus pares, aspirava participar do cânone da literatura americana e mundial, sempre almejara, mais que tudo, divulgar sua arte e, em parte, sempre se ressentiu da falta de reconhecimento de sua obra e legado nos meios acadêmicos mais tradicionalmente canônicos. No entanto, pesquisas sobre a geração *beat*, para além do biográfico, começam a incorrer na virada do século. Vejam-se os exemplos recentes de Raskin (2004), Trudeau (2006), Reynolds (2011), Kuo (2012). Até no Brasil, os trabalhos de Cláudio Willer, especialmente *Geração Beat* (2009) e *Os Rebeldes: Geração*

---

<sup>1</sup> *Music Television*, um canal musical de televisão, especialmente popular nos anos 1980 e 1990.

*Beat e anarquismo místico* (2014), são grandes exemplos da ressonância da geração *beat* ao redor do mundo. Além destes, um infindável número de publicações de maior apelo popular está à disposição dos interessados. São diários, cartas, entrevistas, romances, peças, poemas, textos diversos produzidos por Ginsberg e pelos demais autores *beats*, especialmente envolvendo a trindade Burroughs-Ginsberg-Kerouac, além de ensaios e artigos que acompanham essas publicações. Os *beats* se tornaram um grupo literário difícil de ser ignorado.

Salta-se facilmente da biografia de qualquer um dos autores para o grupo e para o termo *beats*, no plural, pois – e logo se tornou claro à nossa pesquisa – parece improvável dissociar Allen Ginsberg de Jack Kerouac, Neal Cassady, William Burroughs e os demais asseclas do clã informal *beat*. Note-se que os outros também tiveram sua dose irremediável de fama. Vejamos, por exemplo, o trabalho de Burroughs ao lado de Kurt Cobain (então, líder da maior banda de rock da década, o Nirvana, e ídolo *pop* adolescente no início dos anos 90) que resultou no lançamento de *The "Priest" They Called Him* de 1993. Abaixo, fotografados, os dois, pelo diretor Gus Van Saint:



**Figura 1: Burroughs e Cobain em *108 Portraits* de Gus Van Saint<sup>2</sup>.**

---

<sup>2</sup> SANT, Gus Van. [Sem título]. 1993. Fotografia. Disponível em <<http://dangerousminds.net/tag/William-Burroughs>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

Kerouac, também, até sua morte, foi objeto de curiosidade para os holofotes. O autor de *On the Road* (publicado em 1957), foi comparado a James Dean e a Marlon Brando e laureado como herói da juventude de uma nova geração. Muitos dos movimentos jovens dos anos 60 estavam associados à sua figura, pois a juventude que já não se identificava com os ideais de comportamento vigentes à época tinha por livro de cabeceira o romance de Kerouac. Notoriamente, Bob Dylan, apontado de modo informal como porta-voz da geração seguinte, em diversas ocasiões relatou sua fascinação pelos *beats*, particularmente pelo autor de *On the Road* e declarou que dificilmente teria posto o “pé na estrada” não tivesse lido as aventuras de Sal Paradise<sup>3</sup>.

Não por acaso surgia a comparação feita entre Kerouac e atores de cinema. Com o físico de ex-jogador de futebol americano, bem apessoado e de olhos azuis, ainda jovem e intelectual, Jack era, em teoria, um sonho midiático. Porém, era claro o desconforto do autor frente às câmeras de televisão e com a fama, de um modo geral. Mais tarde em sua vida, ele tenderia à reclusão e se afastaria do olhar público.

Introduzidos no alvorecer da era das celebridades, os *beats* estiveram entre os primeiros literatos a aparecerem em programas de TV e terem suas imagens pessoais projetadas em milhares de lares instantaneamente. Até hoje, a mítica de suas personas público-literárias, criada então, se sustenta. O público parece querer conhecê-los intimamente, em cada detalhe. E a mídia não deixa de produzir possibilidades para que o façam. Como aponta o tradutor e estudioso dos *beats* Cláudio Willer, os *beats* compuseram-se de “autores no limiar de uma cultura digital, chegando a participar diretamente dela [...] criticamente; mas ao mesmo tempo tomando-a como tema e instrumento, a exemplo, entre tantos outros, do cinema para os surrealistas” (WILLER, 2014, p. 184). Até por isso, justificam-se recorrentes referências a fenômenos da cultura popular digital, os próprios *beats* incluídos, que serão feitas ao longo deste trabalho.

Aliás, a escrita dos *beats* sempre teve sua pungência (e também seu calcanhar de Aquiles) intimamente ligada ao caráter semiautobiográfico das obras<sup>4</sup>. Os *beats* eram autores e personagens dos romances e poemas uns dos outros. Escreviam juntos. Revisavam textos uns dos outros. Faziam sugestões às obras “alheias”. Dividiam leituras e influências mútuas. Discutiam concepções de mundo, arte, literatura, vida... Mais que isso, conviviam. Eram, no senso mais comum da palavra, uma comunidade. Talvez, nunca as palavras de Valentin Volochínov e Mikhail Bakhtin, teóricos linguistas russos da primeira metade do século XX,

<sup>3</sup> O depoimento de Dylan consta também no documentário de Martin Scorsese, *No Direction Home*, de 2005.

<sup>4</sup> Ver Prefácio de Douglas Brinkley em *Diários de Jack Kerouac 1947-1954* (KEROUAC, 2012, p. 9-29)

em sua compreensão dialógica da linguagem, fizeram tanto sentido. As palavras, entrevistas aqui no trabalho de Gary Saul Morsons e Caryl Emerson *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*, são “O estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais exatamente, uma pessoa mais o seu grupo social na forma de seu representante oficial” (MORSONS, 2008, p. 145-146). E mais:

O estilo contém, organicamente dentro de si mesmo, índices que se estendem para fora dele, uma correspondência com seus próprios elementos e os elementos de um contexto alheio. A política interna do estilo (o modo como os elementos se reúnem) é determinada por sua política externa (sua relação com as palavras de outrem). A palavra [discurso] vive, por assim dizer, na fronteira entre o seu próprio contexto e o contexto alheio, de outrem (MORSONS, 2008, p. 146).

Ora, isso nos diz sobre a interação social criadora inicial (do círculo interno dos *beats*; da relação deles com os outros setores e grupos sociais de sua época), mas também nos fala de mais; de nós. Nós, os leitores. Nós, aqueles que compreendem ativamente. Nós, que fomos reacionários à literatura *beat*. Nós, os que leram releram reescreveram e reinventaram os *beats* (para outros e para nós mesmo). Nós, que os adaptamos ao cinema e ao meio acadêmico. Nós, que escrevemos agora. Nós, que lemos os *beats* hoje, nas primeiras décadas do século XXI. E nós, que, finalmente, nos perguntamos, serão estes aqueles? Serão os *beats*, como os compreendemos hoje, aqueles mesmos que viveram 60 anos atrás? Será em Ginsberg que penso claramente quando leio “Howl” ou será que sonho apenas uma reconstrução? O próprio Allen disse em outras linhas, e está repetido no filme *Howl* (2010), que um poema se torna profético – e os seus o eram segundo sua visão – quando é capaz de dizer algo escondido em suas palavras que alguém em algum lugar mais tarde compreenderá (EPSTEIN, 2009, 0h40min).

E, sim, isso aconteceu. Pois os *beats* foram atualizados, dialogam com o presente e, por isso mesmo, estão vivos ainda que mortos. Suas obras reinserem-se na atualidade, e são recriadas infinitamente num diálogo incessante e presentificado: “a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada” (BAKHTIN, 2010, p. 123). Dessa forma, a obra artística, sempre ideológica para o russo Mikhail Bakhtin, ganha nova luz, é viva e desenvolve-se.

Essa é a natureza da produção artística como preconizava o teórico da linguagem, e, caso cesse o diálogo com a atualidade, morrem as obras. Remetendo aos estudos de Bakhtin, Morsons e Emerson explicam:

[...] o mundo agrega e desagrega. 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 imprevisas, a não-finalizabilidade caracteriza tanto o todo quanto as partes particulares. Todas as entidades culturais, quer psicológicas, quer sociais, comportam-se dessa maneira. As formações sociais nunca são perfeitamente projetadas; elas se ajustam aos recursos que têm em mãos. Quaisquer formas que elas desenvolvam, completam-se com subprodutos imprevisos que têm, por sua vez, o potencial de afetar futuros desenvolvimentos de maneiras imprevisas. (MORSON, 2008, p. 63-64).

A ideia de *não-finalizabilidade* embrionária em Bakhtin sugere que os processos culturais nunca deixam de buscar completude, ainda que nunca a obtenham. Dessa forma, e em diálogo constante do mesmo com o outro, o dinamismo é intrínseco a esses processos. Assim, novos elementos são criados, recriam os antigos e sugerem possibilidades futuras não completamente antevistas.

Na esteira dessa concepção é que chegamos ao outro polo de nosso trabalho, aquele que busca abordar descritiva e comparativamente as, digamos, (os termos serão revistos e aprofundados nos capítulos subsequentes) atualizações das obras *beats*.

Quando Bakhtin fala do permanente diálogo, ele se refere fundamentalmente à construção do sentido, do mais simples dos enunciados ao mais complexo (incluindo-se aqui qualquer termo vocabular utilizado cotidianamente bem como obras literárias completas), todos são produtos de um processo de interação dialógica. Esse processo leva, em se tratando de arte e literatura, a uma perpétua atualização das obras. Porém, há uma forma diversa de atualização, à qual nos referimos no momento, sem ferir a teoria bakhtiniana. Falamos de um processo comunicativo semiologicamente transversal, que transpõe uma obra, literária, como as que nos ocupam, a outro meio: nesse caso, o cinema.

Ora, cinema e literatura, desde o advento do primeiro, sempre estiveram embrincados. É inegável o quanto os dois sistemas dialogam – veja-se, por exemplo, os trabalhos de Hermans (2012) e Cattrysse (2012). É pertinente – e curioso! – considerar que, recentemente ambas as obras icônicas da literatura *beat*, “Howl” de Ginsberg e *On the Road* de Jack Kerouac, receberam adaptações fílmicas para o cinema: *Howl* (2010) dos diretores Robert Epstein e Jeffrey Friedman e *On the Road* (2012) do diretor brasileiro Walter Salles. Quais as chances de duas obras literárias produzidas tão intimamente próximas (inclusive cronologicamente) receberem adaptações fílmicas também em datas tão correlacionáveis? Coincidência, talvez, o fato gera certamente motivo para especulação. É um padrão dessas obras literárias específicas? Ou será um padrão da indústria cinematográfica? Que interesses estão por trás disso?

É possível que seja do interesse da indústria cinematográfica resgatar certas obras, periodicamente, de acordo com o desejo do público, especialmente em datas que sejam relevantes para aquele público específico, reavivando o interesse em um determinado item cultural e englobando-o em seu próprio sistema.

Outras questões são ainda levantadas, para nos determos também naquelas dúvidas relacionadas a fatores internos das obras: como essas adaptações fílmicas pensam as obras *beat*? Qual a relação entre elas? Como as novas reconstróem, reescrevem, reinventam, reinserem, reformulam as antigas? O que dizem? O que expressam? Como pensam as épocas (as suas e as outras)? Como se inserem na atualidade e no seu meio cinematográfico? Há relações entre as posições ocupadas por essas obras do século XXI e aquelas do século XX? As questões são várias e esforçamo-nos a respondê-las ao longo de nosso trabalho, cada uma; nenhuma empobrecedora no sentido de compreender nosso objeto original. E que objeto tão perfeitamente eloquente em seu título sobre a proposta que aqui buscamos apresentar! Um uivo, “função vocal absolutamente a-significante, e que contém no entanto todos os significantes possíveis, é justamente o que nos faz sentir arrepios ao ouvir o uivo do cão diante da lua” (LACAN, 2008, p.166). Quatro uivos, então, talvez. E um quinto, em formação, discurso que tenta (oxalá, não consiga!) domar os demais.

**Capítulo 1**  
**Entre o cinema e a literatura**



## 1.1 Apresentação

Em *Bakhtin: Criação de uma Prosaística* (2008), Gary Saul Morson e Caryl Emerson defendem que o teórico russo era tão grande admirador de Fiódor Dostoiévski pelo fato de que o romancista havia demonstrado em suas obras uma natureza universal que permitia ao próprio Bakhtin explicar sua visão de mundo, usando como exemplo os romances do autor. O crítico via ali um mundo polifônico, onde a realidade é percebida através da interação, e onde até a consciência só é possível através de (e, de fato, só existe enquanto) processos dialógicos externos ao ser e fadados à incompletude. A arquitetura filosófica de nosso trabalho também está montada ao redor desta ideia. Mais do que isso, nós a temos como base fundamental. Eis uma explanação de Paulo Bezerra, linguista e tradutor de Bakhtin para o português, em diálogo com o pensamento do autor russo, na coletânea organizada por Beth Brait:

O autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois as sente a seu lado e a sua frente como “consciências equipotentes dos outros, tão infinitas e inconclusíveis” como a dele, autor [...] ele não reflete e recria um universo de objetos dóceis e surdos, passíveis de acabamento; reflete e recria as consciências dos outros e seus respectivos universos em permanente não acabamento, não acabamento esse que é a própria essência dessas consciências, desses universos e traduz “todos os momentos da interdependência dessas consciências (individuais) para a linguagem das relações sociais e das relações vitais entre os indivíduos” [...] (BRAIT, 2012, p. 195).

Se a perspectiva de Bakhtin pensa o mundo como polifônico e dialógico em essência, é patente que utilizemos essa arquitetura preconizada por ele para fazer as diversas vozes presentes no assunto que debatemos dialogarem em função da formação de um novo discurso, o discurso presentificado. Façamos, então, convergirem as consciências individuais presentes em cada uma das obras que destacamos para que emergjam as relações sociais da linguagem nelas latente, num entremeio político de caos.

Na mesma linha de raciocínio, Tzvedan Todorov, em sua introdução a *Estética da Criação Verbal* (BAKHTIN, 2003), completa os pensamentos acerca da *polifonia*, ou *heterologia*, ou ainda *heteroglossia*, como ele a chama, dizendo que “a obra é acima de tudo heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros, cruzamento e ponto de encontro...” (BAKHTIN, 2003, p. XXX). Ele comenta ainda que:

[...] reduzir o outro (aqui o autor estudado) a um objeto é ignorar-lhe a característica principal: a saber, que é justamente um sujeito, ou seja, alguém que fala [...] Como dar-lhe de novo a palavra? Reconhecendo o parentesco de nossos discursos, vindo em sua justaposição, não a [palavra] da metalinguagem e da linguagem objeto, mas

o exemplo de uma forma discursiva muito mais familiar, o diálogo. (BAKHTIN, 2003, p. XXXI).

Aceitamos, portanto, que a obra de Ginsberg dialogue – até irremediavelmente – com a de Kerouac, e, no fluxo infinito e instável da cultura, ambas dialoguem com as produções fílmicas de meio século mais tarde, todas elas, bem como seus artífices, personagens da dissertação presente, dialogam e complementam umas as outras em rumo infindável à completude, “reconhecendo o parentesco de nossos discursos”, como Todorov afirma acima.

Mais considerações teóricas e metodológicas serão feitas nos tópicos seguintes, de modo a aprofundar os conceitos entrevistados até aqui. Por enquanto, gostaríamos de dar prosseguimento à apresentação dos demais objetos de pesquisa que integram o diálogo que propomos.

O início da produção de *Howl* (2010) se deu quando o secretário de Allen Ginsberg, responsável pelo legado material e intelectual do autor, Robert Rosenthal, entrou em contato com os diretores Jeffrey Friedman e Rob Epstein, renomados documentaristas americanos, para discutir a possibilidade da produção de um filme com o intuito de marcar e celebrar os 50 anos da publicação de “Howl”.

Desde a sua gênese o filme estaria ligado com a perpetuação da obra de Allen Ginsberg. Mas a obra também marca a entrada dos diretores, parceiros de longa data no terreno do filme documental, no âmbito das obras ficcionais. Eles diriam mais tarde que esse passo era como inventar um novo gênero. Trabalhando a partir de documentos históricos relacionados ao autor e à repercussão de sua publicação, Friedman e Epstein montaram um roteiro que pressionava a barreira entre realidade e ficção tão cara aos *beats*, de uma forma diferente. Os diretores se utilizaram de entrevistas dadas por Ginsberg a diversas mídias – muitas delas reunidas na edição *Mente Espontânea* (2013) –, dos registros transcritos pela corte de São Francisco do julgamento ao qual a editora de Lawrence Ferlinghetti<sup>5</sup> foi sujeita pela publicação “indecente” de *Howl and other poems* e de outros documentos dos quais se utilizariam normalmente para realizar um documentário que buscasse um discurso “realista” para ficcionalizar a história do poema que mudaria a vida de Ginsberg e daria novas feições à poética norte-americana. Eles não abandonariam, como veremos, por inteiro, suas carreiras de documentaristas, mesmo ao fazer um filme ficcional.

Friedman e Epstein eram já diretores laureados (a dupla colecionava Oscars desde os anos 80) e eram conhecidos por seu ativismo político, especialmente nas causas do

---

<sup>5</sup> Outro participante ativo do “movimento” *beat*.

movimento gay; ativismo que não deixava de se traduzir em seus filmes. Mas foi a reputação da obra de Ginsberg que fez com que artistas renomados se reunissem em torno da obra. Atores veteranos de prestígio e novos talentos em destaque contemporâneo foram elencados para fazerem inclusive papéis diminutos. Estão na produção, supostamente de baixo orçamento, James Franco, Jon Hamm, Jeff Daniels e Mary-Louise Parker, entre outros. E o filme foi convidado para abrir o famoso festival de filmes independentes norte-americano, Sundance, em 2010. Franco foi indicado para o papel de Allen Ginsberg pelo não menos renomado diretor Gus Van Sant. Mas boa parte do orçamento foi gasto na parte da narrativa que não utilizaria atores, a reinvenção do poema como imagem e som.

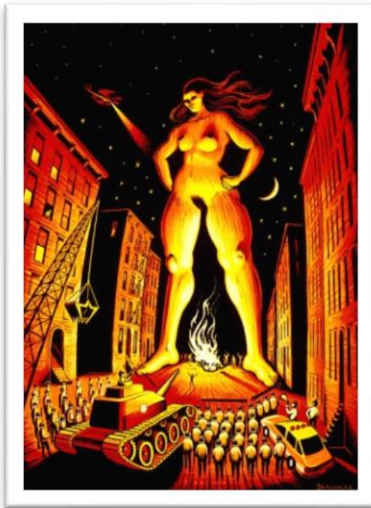


Figura 2: Colossus Poster<sup>6</sup> (Eric Drooker)



Figura 3: On the roof<sup>7</sup> (Eric Drooker)

Para realizar a tarefa, foi convocado Eric Drooker, artista gráfico que já havia colaborado com Ginsberg em projetos tais como *Illuminated Poems*, de 1996 (uma série de diálogos entre linguagem verbal e imagética). A publicação hoje esgotada foi o que destacou Drooker para a produção do filme, bem como o fato de que Ginsberg, enquanto vivo, era aficionado pela obra do artista plástico – chegava ao ponto de roubar os cartazes que encontrava na rua para colecioná-los. Drooker era conhecido, também, pela veia política de sua imagística, viva e pulsante, que integrava traços oníricos e uma paisagem urbanoide fatalmente cosmopolita, já que muitas vezes se tratava do espaço urbano nova-iorquino, nativo do autor.

<sup>6</sup> DROOKER, Eric. **Colossus Poster**. 2014. Aquarela sobre gravura. 11"x17". Disponível em <<http://www.creativeresistance.org/colossus-poster/>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

<sup>7</sup> DROOKER, Eric. **On the roof**. 1993. Aquarela sobre gravura. Disponível em <<http://www.drooker.com/drawings.html>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

Por sua vez, Walter Salles foi procurado pelo produtor Roman Coppola, dono dos direitos de reprodução de *On the Road*, e escolhido para dirigir o filme que viria a ser uma adaptação do livro de cabeceira *beat* para o cinema. Sua experiência com os *road movies*, ou “filmes de viagem”, foi o que lhe valeu a indicação. Salles já havia feito alguns filmes dentro desta temática, em especial *Central do Brasil* (1998), que lhe rendeu grande destaque de público e crítica à época, e *Diários de Motocicleta* (2004), que reconta a partir de diários pessoais e outros documentos a história de outro ícone do século XX: na juventude ficcionalizada de Ernesto “Che” Guevara.

Salles fez seu próprio documentário ao se preparar para dirigir o filme que traria à tela o icônico livro de Kerouac. Embora não haja previsão para lançamento da obra, o diretor brasileiro disse em diversas ocasiões que pretende lançar o estudo que fizera como preparação para o filme em formato de documentário. O lançamento consistiria em uma série de entrevistas com aqueles que conheceram Kerouac e participaram da atmosfera que o cercava na produção de sua obra mais famosa, além de imagens documentais das cidades, estradas e locais retratados no livro<sup>8</sup>.

*On the Road* (2012), o filme, também ganhou sua estreia em um renomado festival de cinema, dessa vez foi Cannes, em 2012. O festival europeu já não se limita ao cinema independente. Pelo contrário, trata-se de um evento de peso da indústria cinematográfica. O elenco do filme também não deixava a desejar em termos de celebridade. O grupo de atores incluía Viggo Mortensen, Kirsten Dunst, Amy Adams, e Alice Braga, além dos menos célebres Sam Riley (Sal Paradise, personagem baseado em Jack Kerouac), Garrett Hedlund (Dean Moriarty, personagem baseado no *beat* Neal Cassady) e Tom Sturridge (Carlo Marx, personagem baseado em Allen Ginsberg) – exatamente o núcleo central *beat* era composto de atores relativamente desconhecidos, se comparados ao elenco de apoio. Mas o destaque do elenco era provavelmente outro. Embora mais jovem e inexperiente, o então recente e estrondoso sucesso da *Saga Crepúsculo*, particularmente entre o público jovem, fazia de Kirsten Stewart a estrela do filme e o destaque (em termos de marketing) de boa parte das produções publicitárias relacionadas ao filme – o que Patrick Catrysse (1992), estudioso da abordagem polissistêmica na tradução, define como a apresentação do filme, em seus elementos *parafilmmicos*<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Interessante notas também a biografia de Jack Kerouac, O livro de Jack: uma biografia oral de Jack Kerouac (GIFFORD, 2013), construído também nesse estilo documental.

<sup>9</sup> CATRYSSSE, Patrick. *Film adaptation as translation*, 1992. “Atividades parafilmmicas tais como *previews*, *premières*, críticas em publicações escritas diversas, no rádio ou na televisão, atividades promocionais de vários tipos e assim por diante” (p. 60, tradução nossa).

Salles havia feito sua pesquisa, e muitos dos atores (até por intermédio dele) também. Novamente, foi, mais que tudo, o prestígio<sup>10</sup> do livro que trouxe atores de peso e recursos de produção para a mesa. O próprio Walter Salles havia lido *On the Road* nos anos 70 em plena ditadura civil-militar brasileira e dizia ter sido para ele, como para muitos de seus colegas de faculdade à época, uma grande influência e inspiração. Viggo Mortensen, outro peso pesado do elenco, ele próprio escritor e estudioso dos *beats*, dizia-se fascinado pela literatura não só de Kerouac, mas de Ginsberg e Burroughs. Porém, agora, era hora de achar, nas palavras do ator Sam Riley, um lugar entre as vozes de Kerouac, Sal Paradise e eu (informação verbal)<sup>11</sup>.

Então, apesar do documentário de pré-produção, a adaptação fílmica desta vez estaria vinculada a um gênero fílmico mais tradicional e mais propriamente ficcional, com um diretor acostumado a essa seara. Não é por acaso que a narrativa de *On the Road* (2012) é bem mais tradicional, em termos de estrutura, se a compararmos com *Howl* (2010).

Ora, se pensarmos na narrativa de *On the Road*, o livro, dificilmente a palavra que virá à tona será tradicional. O livro de Kerouac eternizou a dita *prosa espontânea*, também *prosódia bop* ou, ainda, para dizer em outros termos, ele literatizou a fraseologia do jazz. O manuscrito original que foi submetido à publicação não continha paragrafação e quebrava as noções tradicionais de pontuação e periodização<sup>12</sup>. A mítica *beat* diz que o livro foi escrito num transe de cafeína, benzedrina e jazz. Obviamente, à época, isso era inaceitável. E *On the Road* teve que passar por uma série de revisões feitas pelo próprio autor e pelos editores até que fosse lançado em seu formato clássico de 1957. Hoje já temos acesso ao dito “manuscrito original”, e será este que trabalharemos em boa parte de nosso argumento, uma vez que foi este “manuscrito original” que o diretor de *On the Road* (2010) escolheu adaptar. Porém mesmo ele não é livre de intervenções. De fato, o sonho *beat* de uma prosa contínua e fluida, sem barreiras formais, como um solo de jazz que paira no ar, aos moldes de um Charlie Parker<sup>13</sup>, não parece realizável. O que ele é capaz de formar, realmente, é uma mítica. A mítica *beat* da prosa que se aproxima infinitamente da vida; que também é a mítica romântica do escritor como gênio de impulso; que é também a mítica da arte moderna e contemporânea

<sup>10</sup> Itamar Even Zohar define prestígio como “um modelo a emular” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 66, tradução nossa). Ver também sessão 1.3 do presente trabalho.

<sup>11</sup> A paráfrase, bem como as outras informações expostas nesse parágrafo, foi extraída da entrevista coletiva de imprensa feita durante o Festival de Cannes, em 23 de maio de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YToFBWCYwW0>>. Acesso em: 2 jul. 2014.

<sup>12</sup> Como a pesquisadora do movimento *beat* Penny Vlagopoulos notará em seu artigo “Rewriting America” (VLAGOPOULOS, 2008, p. 53-68), o manuscrito original de Kerouac continha um código secreto do *underground* americano e poderia ser visto como a ferramenta última contra a cooptação de certos ideais próprios daquele meio.

<sup>13</sup> Charlie Parker (1920 – 1955), conhecido como *Bird* por seu modo característico de tocar o saxofone, como que pairando por cima da harmonia geral.

de que o museu e a rua não são por completo dissimilares. A mítica de uma prosa espontânea de uma mente espontânea e a mítica de que a genialidade está exatamente nessa espontaneidade cotidiana (como veremos, essa mítica dialogará com o que Bakhtin chama ideologia do cotidiano).

Nisso, os *beats* devem muito a Walt Whitman e a William Carlos Williams (e aqui voltamos definitivamente para a literatura). Ginsberg discute longamente essa questão em *Mente Espontânea* (2013), a tentativa por parte dos *beats* de descobrir uma prosa e uma poética que fossem genuinamente americanas, tais quais as pessoas falam nas ruas. Esse reflexo modernista tardio vem com o intuito de trazer essas tendências de fato para o solo e para o povo americano, como a geração de literatos americanos da década de 1920, a Geração Perdida – expatriados que eram – jamais poderia ter feito. No entanto, essa preocupação com a linguagem vem aliada, como não viera sempre no modernismo, com uma preocupação política e, fundamentalmente, espiritual.

Como nota Douglas Brinkley na introdução aos *Diários de Jack Kerouac* (2012), entre os primeiros comentários do escritor *beat* relacionados ao termo que designaria sua geração está fortemente gravada, entre outros elementos, a espiritualidade de Kerouac.

Seus personagens eram um desfile de foras da lei, anjos desolados, idiotas sagrados e profetas subterrâneos, todos eles, sem sombra de dúvida, americanos. Foi por meio desses personagens que Kerouac abordou em *On the Road* uma das questões centrais da literatura ocidental no pós-guerra “Onde vai, América, em teu carro reluzente na noite?”

O jargão bíblico não era acidental. Apesar de em sua obra ficcional Kerouac apenas aludir fixação pela morte de Cristo, esses diários são um caso completamente diferente. As páginas originais eram enfeitadas com imagens religiosas e pululavam de apelos a Deus para perdoar seus teimosos pecados carnis. Da infância até a morte, Kerouac escreveu cartas a Deus, orações a Jesus, poemas a São Paulo e salmos por sua própria salvação. Na verdade, descobriu seu próprio significado para o termo *beat* durante uma tarde chuvosa enquanto rezava diante de uma estátua da Virgem Maria na Catedral de Santa Joana D’Arc, o que disparou uma visão lacrimosa. Como descreveu Kerouac, “eu ouvi o silêncio sagrado na igreja (era o único ali, eram 5h da tarde, os cães latiam lá fora, crianças gritavam, as folhas de outono e as velas tremeluziam sozinhas só para mim), a visão da palavra *beat* como significado de ‘beatífico’”. (KEROUAC, 2012, p. 22-23).

O termo *beat* supostamente surgiu numa conversa entre Kerouac e outro autor contemporâneo John Clellon Holmes para designar a geração da qual faziam parte, em especial referência à *Lost Generation*. Holmes e Kerouac debatiam se seriam perdidos ou “achados” em sua geração. A história se encontra relatada em *Geração beat* (WILLER, 2009). A expressão apareceria em textos de ambos, Holmes e Kerouac, sendo disseminada a partir daí, inclusive em fragmento do que viria a ser *On the Road* publicado sob a alcunha de *Jazz of the Beat Generation*. Antes disso, o termo *beat* já era vocabulário marginal em Nova

York entre *hipsters*<sup>14</sup> e delinquentes. Era geralmente utilizado pelo frequentador do grupo Herbert Huncke, com o qual Kerouac inicialmente associa a sua acepção da palavra. “O que ele sabe que o faz tão humano depois de *tudo* o que ele *aprendeu*? [...] ele ainda está vivo, e estranho, e sábio, e *beat*, e humano, e todo carne e osso, e *olhando fixamente* em uma depressão de anfetamina para sempre.” (KEROUAC, 2012, p. 153)

Como Cláudio Willer comenta, “Polissêmica e ambivalente, “*beat*” também é a batida rítmica do jazz. E pode ser associada à beatitude, palavra-chave do repertório de Kerouac...” (WILLER, 2009, p. 9). Com essa variedade de acepções que não se ignoram nem se contradizem, a palavra apareceria ou seria sugerida nos escritos *beats* e para além deles até o presente. Era necessária uma expressão polissêmica para definir uma geração fundamentalmente heterogênea.

De um grupo pequeno formado por Kerouac, Ginsberg, Cassady, Burroughs, Huncke e Holmes, os traços do movimento se expandiriam para Carl Solomon, Phillip Lamantia, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Peter Orlovsky... E para uma diversidade além do contar de indivíduos e mídias. Seus traços estariam na fotografia, nas artes plásticas, no cinema e, principalmente (como já vimos acima), na música. E o movimento entoado por homens e mulheres, heterossexuais e gays, republicanos e democratas, socialistas e capitalistas, cidadãos e contraventores, jovens e velhos, intelectuais e trabalhadores...<sup>15</sup>. Apesar de sua diversidade, para Willer (2014), é claro que os *beats* tendiam para a periferia das forças sociais, bem como tendiam para a proletarização, por vezes voluntária (WILLER, 2014, p. 49)

O mundo cultural, dizia Bakhtin, consiste tanto em forças “centrípetas” (ou “oficiais”) quanto em forças “centrífugas” (ou “não-oficiais”). As primeiras buscam impor ordem num mundo essencialmente heterogêneo e confuso; as segundas, já propositalmente, já sem nenhuma razão particular, estão sempre transtornando essa ordem [...] Em vez de uma unidade, as forças centrípetas são uma panóplia dos mais heterogêneos elementos [...] A heteroglossia – termo de Bakhtin para as forças

<sup>14</sup> “A propósito, hipster seria o marginal absoluto” (WILLER, 2009, p. 8). O comentarista brasileiro segue, comentando o papel na disseminação do termo que teve um ensaio do jornalista Norman Mailer “[...] *The White Negro* (o negro branco) de Norman Mailer, ensaio publicado em 1957 com o subtítulo *Superficial Reflections on the Hipster* (*Reflexões superficiais sobre o hipster*), no qual tomava partido desses *outsiders*, contrastando-os com o *square*, o burguês [...]”. Desse binarismo, talvez simplista e, ainda assim, patente, em relação à sociedade da época, também nos serviremos mais a frente ao evocar os contornos análogos das definições de *liberalismo* e *conservadorismo* sócio-políticos.

<sup>15</sup> Para uma compreensão mais detalhada da diversidade do movimento, ver novamente Willer (2009; 2014). Notamos uma citação em particular que descreve a característica que buscamos demonstrar: “tomando o conjunto dos autores que integraram a Geração Beat, que abrange desde um marxista como LeRoi Jones (o militante negro que adotaria o nome de Amiri Baraka), passando por um consumado delinquente como Ray Bremser [...], até um sacerdote como William Everson [...] evidencia-se não apenas a heterodoxia, a diversidade religiosa, porém a variação, desde o polo da devoção até aquele da indiferença, agnosticismo e ateísmo.” (WILLER, 2014, p. 30-31).

lingüísticas centrífugas e seus produtos – traduz continuamente as diminutas alterações e revelações da vida diária em novos significados e tons (MORSON, 2008, p. 48).

Para Bakhtin, a palavra é o condutor essencial de todas as tensões que surgem a partir dessa heterogeneidade, e a sua essência, a palavra cotidiana é exponencialmente esse condutor. Assim, a proposta *beat* vai ao encontro da teoria bakhtiniana, não por desígnio, mas por uma panóplia de “encontros casuais e fortuitos” (BRAIT, 2012, p. 169) que formam a ideologia do cotidiano em contraponto à maior estabilidade da ideologia oficial disseminada dentro do sistema. A potência do movimento reside aí.

Os *beats* se intitulavam também a “geração louca” ou *mad generation*. Não por acaso, suas temáticas rondam esse fenômeno, da loucura, da alienação, do estrangeiro em solo próprio. Walter Salles comentará, a respeito de sua adaptação de *On The Road*, que em muitos sentidos aquela é “a história de filhos de imigrantes que recusaram o papel que estava destinado a eles” (STRECKER, 2010, p. 237). Ainda que muitos e diversos, os *beats* se mantiveram sempre marginais. Não é à toa que a citação mais famosa de Kerouac é:

[...] e eu fui atrás como tenho feito minha vida toda atrás das pessoas que me interessam, porque as únicas pessoas para mim são as loucas, aquelas que são loucas para viver, loucas para falar, loucas para serem salvas, desejosas de tudo ao mesmo tempo, aquelas que nunca bocejam ou dizem clichês, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como aranhas em meio a estrelas e no meio você vê o azul brilhante do centro papocar e todos fazem ‘owww!’<sup>16</sup> (KEROUAC, 2011, p. 7, tradução nossa).<sup>17</sup>

Não é à toa que a abertura do poema mais famoso de Ginsberg é:

<sup>16</sup> KEROUAC, 2011, p. 7; “[...] and I shambled after as I’ve been doing all my life after the 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 ‘Awww!’”.

<sup>17</sup> Dispomos, para nossa pesquisa, de três edições publicadas de *On the Road*: a versão tal qual publicada originalmente em 1957, numa edição de língua inglesa lançada 2011 pela Penguin Essentials, e duas versões do mítico manuscrito original de 1951. A primeira destas, a publicação em língua inglesa lançada em 2008 pela Penguin Books; a segunda, a edição traduzida para o português lançada no Brasil pela L&PM em 2012. Faremos uso das três de acordo com a necessidade, notando sempre a fonte. Faremos traduções próprias quando for conveniente, uma vez que certos aspectos dos textos originais discutidos na argumentação do trabalho nem sempre se acham contemplados nas traduções de que dispomos. O mesmo vale para a obra de Allen Ginsberg, da qual dispomos igualmente de uma versão em inglês, publicada pela Penguin Classics em 2009, e uma versão traduzida para a língua portuguesa e comentada por Cláudio Willer, publicada pela Editora Globo em 2012 por motivo do lançamento do filme. Essa versão contém *stills* da animação que foi à tela a cada página para ilustrar o poema. Nossa preferência, de uma maneira geral, será por produzir nossas próprias traduções livres a partir das escritas na língua nativa dos autores. Procederemos dessa forma, exceto quando notado. Quanto às citações de *On the Road*, privilegiaremos o manuscrito original. Aqui, especificamente, no entanto, utilizamos a versão publicada em 1957, já que ela é de fato, a mais popular. Para os textos teóricos e para as obras literárias e fílmicas que não sejam precisamente nossos objetos de estudo, de modo a evitar que o trabalho ganhe um tamanho exagerado, tomamos a decisão teórico-metodológica de trabalhar apenas com as traduções.



Eu vi as melhores cabeças da minha geração destruídas pela loucura, famélicos histéricos nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro ao amanhecer na fissura de um pico,  
*hipsters* de cabeça feita ardendo pela ancestral conexão celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite,<sup>18</sup> (GINSBERG, 2012, p. 19-20, tradução de Cláudio Willer).

Também não são à toa as palavras de Kerouac em seu diário, na edição traduzida, “No telhado, pensei no Quatro de Julho (*sic*) [...] tão distante disso tudo, tão verdadeiro, como... tão mais americano. Hunkey chegou ao amanhecer, tão estranho, tão *beat*, tão atento a tudo” (KEROUAC, 2012, p. 154).

O projeto temático *beat* era o de uma poética verdadeiramente americana, na linguagem cotidiana do americano comum. Paradoxalmente, os literatos que escreveriam essas obras eram uma comunidade aparte, alienada e estranha, porém *beat* e atenta. Eram as forças centrípetas de Bakhtin, “uma panóplia dos mais heterogêneos elementos”. E seus produtos linguísticos deveriam refletir esses matizes. Todo esse projeto temático está atado com a própria estética e a mítica empregada pelos *beats*.

Ora, *nosso* projeto é verificar que tipo de relações essas temáticas, estéticas e míticas *beat* desenvolvem com as adaptações fílmicas de nosso século<sup>19</sup>.

Sobre isso, Walter Salles chega a dizer que um dos grandes desafios da produção de *On the Road* seria transpor para a tela a prosa de Kerouac. *And there, exactly, lies the rub*. Será realmente possível transpor linguagem verbal escrita para o áudio visual? Será possível traduzir literatura para o cinema? Será possível recriar a literatura *beat* no cinema? Será esse o objetivo de uma tradução fílmica? E será nossa função analisar essa transposição em função disso?

Parece-nos que não, não é essa a nossa função, nem é aquele o objetivo. Esforçar-nos para demonstrar no desenvolvimento do trabalho de que forma cada projeto encarou o fenômeno tradutório e de que forma as adaptações fílmicas se inserem mais fortes e

---

<sup>18</sup> GINSBERG, 2009, p. 1; “*I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, /dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix, /angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night*”.

<sup>19</sup> O tema será aprofundado mais adiante, mas achamos por bem deixar já estabelecida aqui nossa compreensão acerca de termos recorrentes tais como *poética*, *estética* e *discurso*. Entendemos por poética *beat* todos os padrões estéticos associados e associáveis com essa geração literária, nas linhas desse trabalho. Nesse sentido, aqui não faremos diferença entre os termos *poética* e *estética*. Se há qualquer diferença, nas linhas desse trabalho, é apenas que, talvez, a *poética*, força criadora inicial, preceda o estabelecimento mais estável de uma *estética*. Outro termo ao qual remeteremos insistentemente é o do *discurso*. Vemos esse conceito na linha do pensamento bakhtiniano como a base do advento ideológico na palavra. O discurso é institucional e transpessoal (SHOHAT, 2006, p. 311), de modo que uma obra poderá gerar uma confluência de discursos para refletir em sua palavra as contradições geradas socialmente em um dado momento histórico. Ademais, entendemos que a obra só possa ser entendidas como um congresso de seus elementos *poetológicos* e *ideológicos*, em uma unidade indissociável.

veementes na tradição fílmica e no corpo da obra de seus realizadores do que na tradição da literatura *beat*.

Para chegarmos a essas questões, é preciso, antes, discutirmos as teorias acerca da formação dos processos comunicativos no campo cultural do qual fazem parte as obras aqui apresentadas enquanto elementos de um dado sistema cultural. Em seguida, trataremos das teorias acerca da possibilidade de diálogos entre sistemas culturais e das transferências e interferências que resultam desses diálogos, ou seja, das teorias da tradução. Ao final desse capítulo introdutório, tentaremos achar na loucura, entre a literatura e o cinema, o fio condutor para o estudo comparativo que pretendemos. Mas, primeiramente, trataremos de prover o leitor com um breve ensaio sobre a relação entre os meios que estarão em questão, a literatura e o cinema, como modalidades de comunicação, como linguagens: serão discutidas a natureza de ambos os meios e as proximidades e os distanciamentos possíveis entre eles.

## **1.2 Imagem e Verbo. Poética e Narrativa**

O cinema é por definição uma arte multimídia. Verdade, que, em seu início – e talvez isso ainda permaneça intrínseco a sua natureza –, era imagem. Porém, na medida em que se desenvolveu arte, outros meios de expressão foram incorporados àquela visualidade essencial. E, nisso, a literatura (bem como outras artes à época já estabelecidas) teve um papel fundamental.

Desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière, nas bordas do século XX, a ideia de uma narrativa esteve presente no cinema. Interessante notar que, paradoxalmente, os Lumières não viam sua invenção como um aparato próprio para o entretenimento mas encaravam aquela nova técnica como uma forma de registrar o mundo. Imbuídos da cientificidade própria do final do século XIX, suas perspectivas afastavam-nos da ficção. Ainda assim, quando rodaram um dos primeiros artefatos cinematográficos da história, filmando operários que saíam de sua fábrica, o célebre *A Saída da Fábrica Lumière em Lyon* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Lumière, 1895), não deixaram de agir sobre a realidade, instruindo e coordenando aqueles atores/personagens/operários que, de fato, saíam da fábrica todos os dias a saírem da maneira que eles achavam ficar melhor para ser captado pela câmera. Naquele dia em especial, todos eles sabiam que algo diferente acontecia. Não era mais a sua experiência cotidiana, e mesmo que eles ignorassem as proporções que aquilo tudo tomaria, provavelmente, notavam a distinção. Era a narrativa. E, era o cinema.

Logo, novos recursos surgiram. Em breve, os cineastas seriam capazes de fazer cortes na imagem. A experiência que antes era limitada à perspectiva imóvel da câmera, causando uma sensação de unilateralidade – ou unipontualidade, para usar o termo de André Gaudreault (2009). Logo poderiam ser demonstradas perspectivas de diferentes pontos no tempo e no espaço, criando já por esse efeito, novas formas de narrativa. No entanto, foi um processo galgado etapa a etapa. Afinal, a perspectiva fixa inicial não queria dizer que o tempo e o espaço da narrativa estavam limitados ao que o quadro mostrava, pois enfim, o cinema compreende também o que está fora do enquadramento. Veja-se o exemplo dado por François Jost e André Gaudreault em *A narrativa cinematográfica* (2009). Tomando por base o filme dos irmãos Lumière *O regador regado* (*L'arroseur arrosé*, Lumière, 1895), os autores discorrem sobre como o espectador constrói o mundo diegético<sup>20</sup> da obra e a própria narrativa levando em conta as sugestões indicadas no quadro, de forma que, caso um dos personagens saísse do enquadramento, entende-se que ele seguisse num espaço adjacente e que poderia voltar à cena a qualquer momento. Também se entende, a qualquer momento, que um mundo talvez similar ao que conhecemos relaciona-se com os entornos da imagem que nos é mostrada, embora estejamos limitados a ver esse mundo pelos contornos do enquadramento.

A câmera e o quadro, nesse momento do desenvolvimento da arte, se transformam num artifício semelhante ao palco de um teatro. Um espaço-tempo flexível, sujeito à narrativa e aberto à interpretação, porém, com uma unidade que deve ser mantida de forma coesa entre espaço, tempo e ação.

Quando chegamos aos primeiros filmes com cortes desse espaço-tempo, há um passo de sofisticação na técnica empregada, a qual possibilita mostrar ao espectador materialmente a multiplicidade espaço-temporal (ou pluripontualidade – isso é, filmar de um ponto, cortar, levar a câmera a outro ponto, filmar de lá e unir ambas as filmagens num clipe único). Além disso, a flexibilidade propiciada pelo não-dito, pelo não-mostrado, por aquilo que está fora do quadro, persiste. E há, ainda de ser aproveitada. Em *Stop, Thief!* de James Williamson, em 1901, o primeiro plano mostra um vagabundo roubar um pedaço de carne de um açougueiro e sair correndo, para fora do quadro. O segundo plano mostra a perseguição continuar ao longo de uma rua, com os personagens correndo para dentro e depois para fora do quadro, da esquerda para a direita. E o último plano mostra a captura do ladrão. Em todos, há o que o enquadramento mostra e o que ele não mostra, ambos contribuem para a narrativa, de modo

---

<sup>20</sup> *Diegético* é o termo proposto por Etienne Souriau e definido da seguinte forma “tudo aquilo que confere inteligibilidade à história contada, ao mundo proposto ou suposto pela ficção” (GAUDREAUT, 2009, p. 50).

que ela seja composta pelo enunciado e pelo não-enunciado, embora estejamos ainda numa etapa que nos proporciona somente imagens.

Ora, o espaço não é nada em cinema ou é infinitamente flexível. Pode-se pegar uma câmera e filmar um espaço, uma sala vazia. Mostrar-se-á essa filmagem do apenas espaço. Tempo algum haverá passado dentro da peça fílmica? Tempo passou, sim, fora da tela, mas quanto relacionável ele é, ao que se viu dentro dela? E ainda assim, haverá cinema? É possível, mas a introdução da ação dentro do espaço é o que abre possibilidades para que um mundo diegético se desenvolva, para que a narrativa se apresente. Se na sala vazia temos apenas a função descritiva em cena, a partir da introdução da ação e, conseqüentemente, do tempo *intradiegético*, temos uma narrativa. Um novo entendimento da unidade espaço, tempo e ação.

Mas o que é afinal uma narrativa? E o que ela nos pode apresentar de comum entre o cinema e a literatura?

Retornemos à poética de Aristóteles:

Quanto à imitação narrativa e em verso, é claro que o mito deste gênero poético deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia; deve ser constituído por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio (ARISTÓTELES, 1984, p. 263).

Para o filósofo grego, a arte poética é em essência imitação. Também seriam assim a pintura, a música e as demais formas artísticas. Mas há outras características próprias do caráter narrativo da poesia mencionadas acima. A narrativa, diferente da vida que tende ao caos, seria um organismo uno, completo, ordenado, com princípio, meio e fim, e vivo, produzindo um efeito sobre aquele que a experiencia.

Apesar de ser possível dividir a obra em partes, essas funcionam como integrais ao todo e fazem sentido somente se apoiadas uma em relação à outra. Gaudreault e Jost expandirão essas noções, de modo que cheguemos ao que é a narrativa cinematográfica, começando com a definição de Cristian Metz de que a narrativa é “de algum modo um objeto real que o utilizador ingênuo reconhece seguramente e não confunde nunca com aquilo que não é ela” (GAUDREAULT, 2009, p. 32), ou seja, a realidade. Os autores continuam explicando que:

Ao fim e ao cabo, se a narrativa se opõe ao “mundo real”, é porque ela forma um todo (“aquilo que tem começo, meio e fim”, segundo Aristóteles), este todo sendo coincidente com o texto fílmico concebido, como uma “unidade de discurso [...] atualizada, efetiva”. Para Metz (1968) – e devemos insistir neste ponto –, o conjunto e a unidade do objeto são mais importantes. (GAUDREAULT, 2009, p. 32).

Aqui, eles apontam para a concepção de Metz da narração como discurso, portanto, algo que remete a um enunciador sujeito da interlocução e ainda em oposição ao mundo real que não é “proferido” por ninguém, não é organizado e não assume uma ideologia. Ao todo, Gaudreault e Jost enunciarão cinco pontos comuns. Uma narrativa: (1) tem começo, meio e fim; (2) é uma sequência com duas temporalidades (a da narração e a da coisa narrada); (3) é um discurso; (4) é algo que “desrealiza” a coisa narrada; (5) é um conjunto de acontecimentos. Todos pontos passíveis de serem remetidos tanto à literatura como ao cinema. Porém, para os autores, há algo no enunciado cinematográfico baseado na imagem que faz seu significado ser um tanto mais deslizante, em relação ao enunciado literário baseado na palavra, “nenhum plano é equivalente a uma simples palavra (...), inversamente, em toda imagem existe pelo menos um enunciado” (p. 37), ou, como explica Jost em *Le film; récit ou récits?*, “a imagem mostra, mas não diz” (GAUDREULT, 2009, p. 37).

Nenhuma imagem ou sequência de imagens dirá inequivocamente “João morre”<sup>21</sup>. Pelo contrário, há uma “pluralidade de enunciados veiculados virtualmente por cada imagem” (GAUDREULT, 2009, p. 37). Essa pluralidade somente é resolvida – se é resolvida – pela ordenação proporcionada pela narrativa.

Mas vejamos que esta noção é bem próxima daquela lançada por Bakhtin acerca da natureza extremamente maleável da palavra. Nesse sentido, algumas teorias da literatura vão ao encontro da teoria da imagem descrita acima. Ela está presente, por exemplo, em Paul Ricoeur: “o texto é como uma partitura musical, suscetível de diferentes execuções” (2010, p. 287).

Outros teóricos afirmam a literatura ser um encadeamento preciso de elementos simples, a saber, palavras, que têm sua excelência, enquanto literatura, apenas quando encadeados. Maurice Blanchot, teórico francês de meados do século XX, afirma:

Uma frase não se contenta com o desenrolar-se de maneira linear; ela se abre; por essa abertura, sobrepõem-se, soltam-se, afastam-se, em diferentes níveis de profundidade, outros movimentos de frases, outros ritmos de falas, que se relacionam uns com os outros segundo firmes determinações de estrutura, embora estranhas à lógica comum – lógica de subordinação – a qual destrói o espaço e uniformiza o movimento. (BLANCHOT, 2005, p. 346).

Blanchot propõe assim que o sentido da palavra seja sempre tão intangível quanto aquele da imagem sob o ponto de vista de Jost e Gaudreault. É que, talvez, essa seja uma característica não do meio em que é disseminada a linguagem, mas uma característica da

---

<sup>21</sup> O exemplo é dado também em *A narrativa cinematográfica* (GAUDREULT, 2009). Para uma explanação mais completa acerca do tema, referenciamo-lo.

própria linguagem, ou mesmo de sua natureza narrativa. Vejamos Roland Barthes em *Análise Estrutural da Narrativa* (2008):

A narrativa apresenta-se assim como uma série de elementos mediatos e imediatos, fortemente imbrincados (...) há uma espécie de “encaixamento” estrutural, como um jogo incessante de potenciais cujas quedas variadas dão à narrativa seu tônus ou sua energia: cada unidade é percebida no seu afloramento e sua profundidade e é assim que a narrativa “anda”: pelo concurso destes dois caminhos, a estrutura ramifica-se, prolifera, descobre-se e recobra-se: o novo não cessa de ser regular. (BARTHES, 2008, p. 60-61).

Mais uma vez, a proliferação, ramificação e indefinição de significados.

No cinema, entretanto, essa pluralidade de enunciados é mais claramente notável, inclusive pela multimodalidade natural ao meio, que proporciona também a possibilidade mais clara da simultaneidade, se considerarmos que o cinema é, hoje, imagem e som. Imagem e som que podem funcionar independentemente para servir um mesmo propósito final, caso seja desejado.

Se voltarmos a Aristóteles, ele já falava da possibilidade da simultaneidade no verso.

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. Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos; porque, do semelhante, que depressa sacia, vem o fracasso de tantas tragédias. (ARISTÓTELES, 1984, p. 264, comentário e grifo nossos).

Aristóteles explica ainda que:

Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. (ARISTÓTELES, 1984, p. 263).

O que o filósofo destaca aqui é a possibilidade de se falar, em verso e outro, de ações, tempos e espaços distantes (não estando limitados pela unidade ação-espaço-tempo do palco de teatro, por exemplo<sup>22</sup>), que, no entanto, signifiquem algo em comum.

Embora saibamos que, em verdade, a linguagem verbal proporciona apenas um ponto focal (ainda que sugira pontos divergentes em sucessão, o leitor só é capaz de ler um enunciado por vez), no cinema, ao contrário, temos de fato a possibilidade de simultaneidade com a dupla narrativa multimodal de imagem e som.

<sup>22</sup> Mais tarde, é verdade, essa unidade também seria metodicamente quebrada.

Serguei Eisenstein, diretor e teórico do cinema russo do início do século XX, já previa, ainda na época do cinema mudo, a possibilidade de integração dos múltiplos enunciados da imagem para formar a narrativa através de uma montagem polifônica na qual a inspiração provinda da música clássica é notável:

[...] uma montagem na qual cada plano está ligado ao seguinte não somente por uma simples indicação: um movimento, uma mudança de tom, uma etapa na exposição do assunto, ou outra coisa desse tipo, porém por uma *progressão simultânea* de uma série de linhas múltiplas, cada uma conservando uma ordem de construção independente, sem deixar de estar integrada à ordem de construção da sequência toda. (GAUDREULT, 2009, p. 44).

Gaudreault e Jost sugerem ainda que cinco elementos da arte cinematográfica poderiam funcionar como elementos dessa orquestração polifônica (imagens, ruídos, diálogos, menções escritas e música) de linhas independentes. Porém, se pensarmos somente na imagem, como na palavra, uma montagem similar é possível que sugira o mesmo efeito somente através da contraposição sucessiva, similar àquela da literatura<sup>23</sup>.

Então, quando Eisenstein, no seu clássico *O Encouraçado Potemkin* (filme notabilizado por sua inovação da linguagem e da narrativa cinematográfica), de 1925, nos mostra um carro de bebê descendo incontrolavelmente os degraus, em sua célebre cena das escadarias de Odessa, enquanto cossacos atacam a população civil da cidade, dos quais muitos já tombaram e entulham as escadas, ou quando ele nos mostra uma mão lentamente se fechando num punho cerrado, enquanto entrecorta imagens dos populares discutindo, mudos de verbos para nós, porém veementes gestualmente, cada vez mais exaltados; o que ele nos mostra são duas linhas narrativas visuais, concorrentes e alternadas. Elas não necessitam de voz audível ou letra escrita para funcionar. Podem ser intensificadas por uma contraposição musical, mas também independem dela. Enfim, são puramente linguagem visual. Como poderiam, fossem literatura, ser puramente linguagem verbal. É, porém, a forma como a metáfora é construída que nos indica a que ela veio e nos remete ao meio em que ela foi construída, ou seja, a literatura, o cinema, o teatro, a pintura... “a estátua glorifica o mármore” (1987, p. 223), como diria Blanchot. A linguagem engrandece o meio.

Como dissemos, no desenvolvimento do cinema, outros recursos surgiriam rapidamente. Da possibilidade da intervenção musical à introdução da fala verbal vocalizada dos personagens; da entrada dos ruídos diegéticos antes apenas sugeridos pela imagem à

---

<sup>23</sup> O teórico da imagem Jacques Rancière também comentará essa exata possibilidade, como veremos mais adiante.

colocação de temas harmônicos, muitos agora já clássicos, que denotariam suspense, alegria, paixão ou horror; da colocação de cartazes entre um plano e outro ou uma cena e outra para explicar a ação que se desenrolava até o *voice-over* que aproximaria o protagonista do narrador literário. Já não seria possível contar uma história cada vez mais complexa do ponto de vista técnico apenas com imagens, sem comprometer o entendimento do público. Foi necessária a introdução de um fator decisivo no desenvolvimento da narrativa cinematográfica: o verbo.

Inicialmente apenas uma atração entre outras de shows de variedades, o cinema não era ainda a sétima arte, mas era visto fundamentalmente como uma curiosidade. Como já discutiu Theo J. Hermans (1992), foi através da relação com modalidades artísticas mais bem estabelecidas e valoradas que o cinema pôde se consolidar como arte. Esse contato se deu, ao longo dos anos, com as artes plásticas, com a música, com o teatro, mas principalmente com a literatura. Foi em Charles Dickens que D. W. Griffith se inspirou ao estabelecer os moldes do que viria a ser a narrativa hollywoodiana clássica<sup>24</sup>. Foi em adaptações de obras canônicas da literatura que a produção cinematográfica se pautou durante anos. E foi a partir de exemplos da literatura que a narrativa fílmica desenvolveu muitos de seus recursos.

Foi, enfim, devido à introdução da pluripontualidade, com a possibilidade do corte em planos, que o cinema necessitou solucionar em suas obras a questão dos “hiatos narrativos” que poderiam dificultar em demasiado a compreensão do espectador, como explicam Gaudreault e Jost no capítulo *A palavra e a imagem*.

A continuidade narrativa da mostração em um só plano, muito facilmente obtida (o regador regado é um bom exemplo), viu-se logo ameaçada pela multiplicidade de planos. Cada mudança de plano, cada “hiato da câmera” arriscava, de fato, romper o fio da narrativa ou fazer um buraco em seu tecido, e, fazendo isso, deixar ao espectador uma parte muito grande da interpretação, às margens da incompreensão. (...) Inicialmente, então, a articulação de plano a plano supõe, inelutavelmente, um aumento da tarefa do espectador. Além disso, as possibilidades que tal articulação oferece se acompanham quase necessariamente de uma complexificação quase exponencial das diversas intrigas de base (GAUDREULT, 2009, p. 86).

A questão é que cada corte de plano a plano guarda em si uma relação elíptica que para os espectadores daqueles primeiros anos de cinema era ainda demasiada misteriosa para

---

<sup>24</sup> Considerado um dos grandes arquitetos do cinema clássico hollywoodiano, Griffith revolucionou a narrativa cinematográfica, em grande parte, através de sua inspiração em modelos clássicos da literatura vitoriana, particularmente, na literatura de Charles Dickens. Eisenstein comenta longamente a influência de Dickens sobre o cinema de Griffith em seu *A forma do filme* (EISENSTEIN, 2002). O cinema, inicialmente ligado às vanguardas, era ele próprio em seu alvorecer uma arte de vanguarda. Foi mais tarde que, graças a empenhos como o de Griffith que suas formas mais clássicas foram estabelecidas.



ser resgatada facilmente. Para resolver essa questão foram introduzidos, progressivamente, comentadores nas salas de cinema que pudessem “explicar o filme”, cartelas verbais entre um plano e outro e, finalmente, recursos sonoros que replicavam vozes humanas. Era a integração inexorável da imagem à palavra, em movimento.

A arte de escrever, literatura. Não podemos dizê-lo de modo mais claro; introduzindo o verbo na imagem, é o *estatuto* artístico do cinema que muda. O comentador agia como se estivesse *fazendo a leitura* para o espectador, colocando, assim, o filme a seu alcance. O escrito agora exige uma participação relativamente ativa por parte de um público que se supõe não mais ser iletrado. O cinema começa então a deixar o mundo popular da feira em benefício de um público leitor [...] Ao mesmo tempo, por causa das cartelas do gênero citado, o filme ganhava um valor ideológico que a imagem sozinha não poderia transmitir. É ilusório crer que as imagens, mesmo animadas, *falam* por elas mesmas: elas *mostram* as coisas, elas as *afirmam*; não carregam, porém, facilmente a marca do julgamento daquele que as produziu. (GAUDREAUT, 2009, p. 89-90).

Ora, Bakhtin dirá também que a palavra é a essência do dialogismo e da pureza ideológica (no sentido de que ela não se quebra frente a ideologia nenhuma, mas é maleável a todas). “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função [...] A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 2010, p.36). Entra em jogo, assim, também a noção bakhtiniana de tom, que seria a impressão indelével deixada pelo sujeito enunciador em seu enunciado, marca ideológica do discurso como evento social. O confrontamento das diferentes *tonalidades* de discursos é a natureza da dialogia e resulta na não conclusão dos discursos.

Dessa forma, o cinema se aproximava da literatura. Nunca se *tornou* a literatura, entretanto. Mesmo com todos esses empréstimos, ou, semiotizações adaptativas ao sistema de chegada, como os teóricos da semiótica Iuri Lotman (1996) e Itamar Even Zohar (1990) as nomeariam, o cinema não deixava de enunciar-se.

Ao adaptar para as telas *A Queda da Casa de Usher* (1928), Jean Epstein fazia homenagem a Edgar Allan Poe, ao mesmo tempo em que, filiando-se a uma tradição do conto de terror, emite sua própria linguagem, uma linguagem de fato cinematográfica.

Eis que no cartaz abaixo vemos que o contraste de cores e a imagística predominam. O mesmo fenômeno ocorre se contemplarmos o filme. Apesar de basear-se na história de Poe<sup>25</sup>, Epstein cria sua própria forma de contá-la.

<sup>25</sup> Interessante, talvez, seja destacar que o próprio Poe comenta nesse conto a possibilidade da simples disposição dos elementos causar efeitos sobre o observador. “...que era aquilo que me enervava ao contemplar a Casa de Usher? Era um mistério de todo insolúvel; não podia lutar contra as sombrias visões que se amontoavam sobre mim enquanto pensava naquilo. Fui obrigado a recorrer à conclusão insatisfatória de que existem, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo, embora a

Um roteirista responsável por parte da adaptação proposta por Epstein, no ano seguinte, gravaria seu próprio nome na história do cinema, ao produzir junto ao seu compatriota Salvador Dalí, *Um Cão Andaluz*, de 1929. Luis Buñuel, nesse filme, dialogava também com a literatura, porém não do modo mais evidente como Epstein havia feito. Ao veicular-se a uma estética surrealista, o filme de Buñuel dialogava com todo o contexto artístico de uma época, sem ser subjugado por ele. Veiculava-se à poesia, à pintura e aos demais meios, porém agora em autoevidência. O cinema era, então, vanguarda.

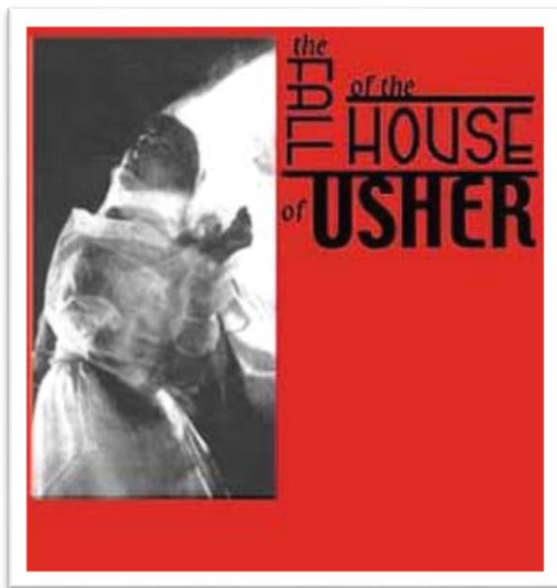


Figura 4: Cartaz *A Queda da Casa de Usher* (1928)



Figura 5: Cartaz *O Cão Andaluz* (1929)

Com a quase erradicação do diálogo verbal, a ruptura da expectativa de lógica narrativa e o jogo com a ideia do tempo cronológico arbitrário, Buñuel experimentava e, de fato, jogava, com o cinema e a linguagem cinematográfica. Nesse sentido, a abertura do filme (parcialmente reproduzida acima), na qual o próprio Buñuel aparece, funciona como um prólogo ou uma “palavra ao espectador”, que antecede o espetáculo. No primeiro plano, ele está em um quarto e afia sua navalha. Em seguida, sai para a sacada adjacente, de onde ele admira a lua no céu. Vemos que há uma garota sentada ali. E, à medida que uma fina nuvem se aproxima e atravessa a lua, cortando-a ao meio, também, o cineasta-personagem se dirige à moça e atravessa a lâmina em seu globo ocular. A cena é icônica, como se dissesse “agora

---

análise desse poder se baseie em considerações que ficam além de nossa apreensão. Era possível, refleti, que um arranjo simplesmente diferente de particularidades da cena, dos detalhes do quadro, fosse o bastante para modificar, ou talvez, para aniquilar aquela impressão dolorosa” (POE, 1993, p. 7-8). O narrador comenta sobre a composição do quadro, relacionado especialmente à arte pictórica.

rompemos com tudo, tudo que nos precedera” (mensagem muito cara às vanguardas artísticas do início daquele século) e “sua visão acaba aqui, pois aqui começa a arte”. O cinema agora propunha o surrealismo (e a arte) a partir de si. O cinema “falava cinema”.

Albert Alfay um dos teóricos dos primórdios do cinema trabalhava com a noção do *Grande Imagista*, aquele que “fala cinema” de dentro da obra cinematográfica (GAUDREAULT, 2009, p. 25-26). Algo comparável com a função de narrador na obra literária, aquele que “fala literatura”. Talvez, em termos de diferença, podemos falar das matérias essenciais que variam entre os dois, a imagem e o verbo, respectivamente. Porém, o que podemos dizer que fundamentalmente há em comum entre os dois processos, entre as duas artes? Se seguirmos a lógica do *Grande Imagista*, é a enunciação voltada para si.

Ora, a literatura também se forma com o dito e o não-dito. A literatura também é literatura porque se diz literatura, enuncia-se literatura e fala literatura. Mas como conciliar essa enunciação voltada para si com a função comunicativa intrínseca a toda linguagem?

Pensemos primeiro no dito e não-dito.

A língua era [é] um sistema de relações espaciais infinitamente complexas, cuja originalidade nem o espaço geométrico ordinário nem o espaço da vida prática nos permitem captar. Nada se cria e nada se diz de maneira criativa senão pela aproximação prévia do lugar de extrema vacância onde, antes de ser falas determinadas e expressas, *a linguagem é o movimento silencioso das relações* (BLANCHOT, 2005, p. 346, comentário e grifo nossos).

Ou como Paul Ricoeur dirá em *Tempo e Narrativa*: “Todo texto, ainda que fragmentário, revela-se inesgotável à leitura, como se, por seu caráter inevitavelmente seletivo, a leitura revelasse no texto um lado não escrito”. (RICOUER, 2010, p. 289).

Essa concepção pode ser rastreada até a cultura clássica, particularmente à filosofia epicurista. Em seu poema didático sobre a doutrina de Epicuro, o poeta romano Lucrecio fará refletir na linguagem sua concepção do universo em que átomos e vazio (ou seja, o algo e a ausência de algo) são formadores de todas as combinações possíveis encontradas na existência.

Joseph Farrell (2007) comenta o processo de composição do poema de Lucrecio, *De Rerum Natura*, indicando que, nele, forma e conteúdo estão intimamente ligados. Para o pesquisador, Lucrecio acreditava ser essa também a natureza da linguagem: presença e ausência, átomos e vazio, o dito e o não-dito. Além disso, a combinação precisa dos elementos seria importante, de forma que com os mesmos elementos pudéssemos criar a madeira (*lignum*, em latim) e o fogo (*ignis*); acender-se o fogo, incendiar-se a madeira. Então, do mesmo modo em que as palavras latinas para fogo e madeira possuem uma combinação de

letras similares e a mesma raiz etimológica (provando-se assim sua comunhão), Lucrecio esperava demonstrar que, no universo, como na linguagem, átomos combinados de forma precisa ao vazio formavam todos os elementos possíveis<sup>26</sup>.

Mas é Blanchot que chegará à visão mais radical dessa proposição:

[...] uma tal intimidade dilacerada é a obra, se ela é o “desabrochar” do que, no entanto, se esconde e permanece fechado: luz que brilha sobre a escuridão, que é brilhante por força dessa obscuridade que se tornou transparente, que arrebatava, rouba o escuro na claridade primeira do desabrochar, mas que desaparece também no absolutamente obscuro, aquilo cuja essência consiste em fechar-se sobre o que queria revelá-lo, atraí-lo e absorvê-lo. É a essa “exaltada aliança dos contrários” que René Char alude quando diz: “O poeta é a gênese de um ser que projeta e de um ser que retém”. A dualidade do conteúdo e da forma, da palavra e da ideia, constitui a tentativa mais habitual para compreender, a partir do mundo e da linguagem do mundo, o que a obra, na violência que a faz uma, realiza como evento único de uma discordância essencial, no âmago da qual só o que está em luta pode ser apreendido e qualificado. (BLANCHOT, 1987, p. 226).

Repetimos, a obra como “evento único de uma discordância essencial, no âmago da qual só o que está em luta pode ser apreendido”. Entendemos por isso que somente o que é dialógico persiste. Entendemos também que o que resta dessa emergência violenta da obra é somente relacional, político e caos, pois é aquilo que tenta reviver, que tenta ser vida.

Certamente, não solucionaremos aqui a questão da arte e da natureza da obra artística. Buscamos somente questionar os campos comuns da literatura e do cinema, as equivalências e contraposições, as fronteiras e as sobreposições de duas artes, a nosso ver, naturalmente dialógicas que entre si estendem laços e se perdem enquanto se reafirmam. E para isso as palavras acima de Blanchot funcionam perfeitamente.

Bakhtin disse que toda arte é, por excelência, de fronteira (MORSON, 2008, p. 188). Seja a fronteira do dito e do não-dito, do “conteúdo e da forma, da palavra e da ideia” (BLANCHOT, 1987, p. 226), da literatura e do cinema ou da “discordância essencial” natural da obra de arte, o campo cultural é um campo de tensões. E nada mais adequado do que esperar que as produções que nos ocupam no presente trabalho se deem num campo de tensão próprio do diálogo, numa aproximação entre dois sistemas que, ainda diversos, relacionam-se e lutam entre presenças e ausências.

Voltando a *Bakhtin: Criação de uma Prosaística*, Morsons e Emerson articulam que o autor russo desejava criar uma forma de se tratar a prosa, linguagem própria do romance, de forma dissociada da poesia. Segundo eles, Bakhtin acreditava que as obras modernas não

---

<sup>26</sup> Um dos grandes adeptos dessa filosofia na história moderna seria o poeta americano Walt Whitman, inspiração matricial para a geração *beat*.

podiam ser analisadas nos moldes de uma poética que foi formada em prol de um meio mais tradicional, a poesia. Assim, poderíamos esperar que o cinema, do mesmo modo que o romance clamava à Bakhtin por uma *prosaística*, não se sujeite às regras de uma poética e clame pela formação de uma *filmica* própria.

As duas linguagens são afinal distintas, ainda que de uma natureza por vezes coincidente. E não há busca de parte ou de outra por chegar a um consenso. Pelo contrário, elas tendem a derivar em suas próprias direções, deixando no mar que as separam somente o vazio inconstante do caos. E o entendimento de uma e de outra não poderá vir da tentativa vã de reunir o que é diverso. Poderá vir, sim, da compreensão de suas linguagens icônicas, do entendimento que elas renunciam ao entendimento e da aceitação da panóplia polissêmica que elas deixam seu lastro.

Para Charles Sanders Peirce<sup>27</sup>, o icônico seria aquilo que não estava em lugar de algo ou representava algo (símbolo) ou mesmo fazia referencia a algo (índice) que não estava lá. A linguagem icônica era aquela que *era a própria coisa*, a coisa em si (ícone). Era, portanto, autossuficiente e auto evidente. Isso não significava que a linguagem icônica não daria vazão a processos semióticos e que não estava preso no fluxo contínuo e infinito destes processos. Muito pelo contrário. Como todo signo, o signo icônico gera outros signos num encadeamento ininterrupto de relações de significação; gera, enfim, diálogo. Porém este signo tenderá para a completude e para o fechamento em si através de uma força centrípeta mais veemente<sup>28</sup>. Este signo icônico será, mais que todos, voltado para si próprio, capaz de iludir, capaz de negar, capaz de esconder, capaz de silenciar, mesmo enquanto fala abertamente. O signo icônico é de natureza próxima ao signo estético<sup>29</sup>.

Aprofundando-se nessa linha de argumento, Blanchot dirá também, da obra e da linguagem, que quando tudo mais desaparecer, serão elas reafirmadas.

<sup>27</sup> Teórico da semiótica, aqui referido segundo leitura de Júlio Plaza, *Tradução Intersemiótica* (1987).

<sup>28</sup> Na explanação da *especificidade do signo estético*, segundo a visão de Peirce, Plaza enuncia “[...] na medida que uma linguagem acentua suas características centrípetas e concretas ela perde para a funcionalidade do símbolo o que ganha em qualidade. A linguagem, que acentua seus caracteres materiais, distrai-se da incompletude do signo e dos significados fechados para tornar-se completa e aberta à interpretação [...] Produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre as suas próprias qualidades. É no âmago destas qualidades que se cria a diferença entre signo autônomo, autorreferente e a linguagem funcional de uso comunicativo” (PLAZA, 1987, p. 23)

<sup>29</sup> “[...] o signo estético erige-se sob a dominância do ícone, isto é, como signo cujo poder representativo apresenta-se no mais alto grau de degeneração porque tende a se negar como processo de semiose.” (PLAZA, 1987, p. 24). Isso é, ele tende a anunciar que não haja mais o que ser dito mesmo enquanto deixa vazios a serem preenchidos em sua enunciação.

A obra que foi palavra dos deuses, palavra da ausência dos deuses, que foi a palavra exata, equilibrada, do homem, depois palavra dos homens em sua diversidade [...] o que é que é sempre subtraído à sua linguagem? Ela mesma. Quando tudo foi dito, quando o mundo se impõe como a verdade do todo, quando a história quer cumprir-se na realização do discurso, quando a obra nada mais tem a dizer e desaparece, é então que ela tende a tornar-se a palavra da obra. Na obra desaparecida, a obra quereria falar, e a experiência converte-se na busca da essência da obra, a afirmação da arte, a preocupação da origem. (BLANCHOT, 1987, p. 233).

Nessa linguagem icônica da obra é que devemos procurar sua existência, e é através da relação entre as “discordâncias essenciais” (BLANCHOT, 1987, p. 226) propostas por ela e somente no campo tenso do diálogo em que “só o que está em luta pode ser apreendido” (BLANCHOT, 1987, p. 226) que podemos inscrever nossa busca. Pela natureza das coisas estudadas, não podemos esperar finalizar aqui o diálogo. O cinema e a literatura permanecerão escondidos.

Quando a arte é a linguagem dos deuses, quando o templo é a morada onde o deus reside, a obra é invisível e a arte desconhecida. O poema denomina o sagrado, é o sagrado que os homens escutam, não o poema. Mas o poema denomina o sagrado como inominável, o que diz em si o indizível, e é, envolto, dissimulado no véu do canto, o que o poeta transmite à comunidade, para que se torne origem comum, o “fogo não visto, indecomponível”, “o ramo do primeiro sol” (René Char). Assim, o poema é o véu que torna visível o fogo, que o torna visível precisamente porque o oculta e dissimula. [...] O poema apaga-se diante do sagrado que denomina, é o silêncio que conduz à palavra o deus que fala nele – mas, sendo o divino indizível e sempre sem palavra, o poema, por causa do silêncio do deus que ele encerra na linguagem, é o que fala também como poema e o que se mostra, como obra, sem deixar de permanecer escondido. (BLANCHOT, 1987, p. 231).

Blanchot remete às origens da poesia, quando era vista como palavra divina, ritualística, para nos fazer entrever a natureza paradoxal da arte, dita e indizível, comunicativa e fechada sobre si, auto evidente e silenciosa, única e comum. Resta, sem respostas, nos perguntarmos, como conciliaremos, para efeitos do presente trabalho, essas duas linguagens irremediavelmente diversas. Como trataremos literário e fílmico harmoniosamente? Ora, fácil, não conciliaremos. Não esperamos conciliá-las ou harmonizá-las. Isso seria mascarar o conflito, o caos político que as artes encerram; seria diminuir sua identidade e anulá-las. Pelo contrário, buscaremos abraçar o caos que caracteriza a junção e a separação das coisas na existência e permitir que enlacen sua voz, em heterogeneidade e discordância, ao todo que buscamos, talvez inutilmente, aqui enquadrar.

É Jacques Rancière, finalmente, quem nos dá a resposta mais contemporânea a essas questões. Em seu *The future of the image* (2009), o filósofo francês discute as diferentes formas de interpretar a divisão fundamental que se instala no âmbito da arte, segundo ele, ainda nos anos de 1760 “pela impossibilidade de traduzir para a pedra a ‘visibilidade’ dada

pelo poema de Virgílio ao sofrimento de Laocoonte sem tornar a estátua repulsiva” (RANCIÈRE, 2009, p. 39). Ademais, essa ausência de medida comum, essa disjunção entre registros e, portanto, entre artes “é o núcleo comum da teorização moderna sobre o regime estético nas artes – uma teorização que concebe a ruptura com o regime representativo nos termos da autonomia da arte e da separação entre as artes.” (RANCIÈRE, 2009, p. 39)

As repercussões dessa divisão permeiam até hoje a discussão filosófica e estética. Também segundo Rancière (2009, p. 39-41), há três grandes vertentes de concepção sobre essa ruptura. São elas: a versão racionalista e otimista, que vê de forma natural a separação entre esferas da existência e as formas de racionalidade específica a cada uma delas – uma separação que o vínculo da racionalidade comunicativa deve simplesmente complementar (essa vertente se acha mais firmemente incorporada no discurso de Jürgen Habermas); a versão dramática e dialética incorporada por Theodor Adorno (e, em nossa argumentação, por Blanchot), para a qual a modernidade artística representa o conflito entre duas formas de incomensurabilidade levadas a cabo pelo trabalho de uma certa razão, a racionalidade calculada de um Ulysses que se opõe à canção das Sereias, a mesma razão que separa trabalho e prazer, existência mercadológica e o cotidiano estetizado; e a versão patética mais relacionável ao discurso de Jean-François Lyotard, particularmente em seu último livro, que enxerga, ao invés de duas separações, duas catástrofes de ruptura entre o mundano e o sublime e entre o empírico e o ideal como fontes da incomensurabilidade – familiar aqui às marcas do poder de alteridade do Grande Outro, cuja degeneração na racionalidade ocidental gerou a demência da exterminação.

Todas essas concepções enxergam a divisão fundamental que discutimos até aqui por diferentes lentes. O que Rancière propõe é a “resolução”, ou melhor, o entendimento, dessa dicotomia essencial entre palavra e imagem com o seu conceito 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*. Como sentença, ela acomoda poder paratático ao repelir a explosão esquizofrênica. Como imagem, com sua força rompente, ela repele o grande sono da indiferente banalidade ou a grande

intoxicação comunal dos corpos. A imagem-sentença reina no poder da grande parataxe e põe-se no caminho de seu desaparecimento em esquizofrenia ou consenso. (RANCIÈRE, 2009, p. 46, tradução e comentários nossos).

A proposta apresentada por Rancière parte do conceito fílmico de montagem paralela para definir como deve ser o entendimento moderno da bifurcação palavra-imagem. O fenômeno dessa montagem (ou colagem), já descrito acima na obra de Eisenstein e nos ditos de Aristóteles, é ilustrado por Rancière através de exemplos das obras literárias de Émile Zola e Gustave Flaubert. Nas ilustrações propostas, a narração é desenvolvida paralelamente, 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 Grande Outro, enquanto ele próprio está condenado a ter que prover a suplementação que o ataria ao sublime. 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).

Uma vez que a palavra é identificada tradicionalmente com o poder da continuidade e a imagem com o poder da ruptura, seria então a função da *grande parataxe da imagem-sentença* subverter essa lógica e fundir essas funções de modo a impedir que o movimento dinâmico dessa dicotomia penda essencialmente para um lado ou para o outro. Em outras palavras, a sua função seria, portanto, a de impedir que o pensamento estético e filosófico do homem moderno mergulhe definitivamente no caos absoluto de uma existência a-individual e indefinível em esquizofrenia total; ou mantenha-se quieto no consenso geral ignóbil e infrutífero da igualdade de linguagens, mercados e organismos.

### **1.3 Semiótica: estrutura, (poli)sistemas, signo e jogo**

Se o dialogismo de Bakhtin forma nossa arquitetura filosófica, as teorias sistêmicas de Iury Lotman e Itamar Even-Zohar são as ferramentas de construção para nossa engenharia, necessárias para a construção de um diálogo entre obras de autores, contextos e linguagens tão diversas como as que trabalharemos. Para falar dos processos de adaptação fílmica teremos que discutir questões como sistemas culturais, interferência entre sistemas e



(re)inserção/tradução de novos elementos. Porém, gostaríamos de evocar, antes, o conceito de *bricoleur* postulado por Lévi-Strauss em *La Pensée Sauvage*, aqui entrevisto na obra de Jacques Derrida, *A Escritura e a Diferença*.

O *bricoleur*, diz Lévi-Strauss, é aquele que utiliza "os meios à mão", isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma são heterogêneas, etc. Há portanto uma crítica da linguagem sob a forma da bricolagem, e chegou-se mesmo a dizer que a bricolagem era a própria linguagem crítica, em especial a da crítica literária [...] (DERRIDA, 1995, p. 239).

É que, ainda que estejamos filosoficamente próximos de Bakhtin e Derrida, portanto, duvidemos da possibilidade de manter o pensamento e a fluidez da cultura definidos e percebidos por e através de um sistema anterior ao próprio advento dos elementos culturais, é preciso, de modo a enunciar cientificamente, utilizar as ferramentas que nos estão à disposição para tratar da matéria dada. Aqui, também, propomos um dialogismo entre forças que se opõe e tentam se excluir, bem como o próprio Lévi-Strauss propunha segundo Jacques Derrida, "Lévi-Strauss permanecerá sempre fiel a esta dupla intenção: conservar como instrumento aquilo cujo valor de verdade ele critica." (DERRIDA, 1995, p. 238). É necessário, como nas palavras de Bakhtin citadas na seção anterior, reconhecer o parentesco de nosso discurso com o discurso que tentamos tornar objetos silenciosos (o discurso das 4 obras que propomos estudar). É necessário, segundo a leitura de Lévi-Strauss:

[...] conservar, denunciando aqui e ali os seus limites, todos esses velhos conceitos: como utensílios que ainda podem servir. Já não se lhes atribui nenhum valor de verdade, nem nenhuma significação rigorosa, estaríamos prontos a abandoná-los a qualquer momento se outros instrumentos parecessem mais cômodos. Enquanto esperamos, exploramos a sua eficácia relativa e utilizamo-los para destruir a antiga máquina a que pertencem e de que eles mesmos são peças. É assim que se critica a linguagem das ciências humanas. (DERRIDA, 1995, p. 238).

Vamos às ferramentas, então. Ora, este célebre texto de Derrida, *A Estrutura, o Signo e o Jogo no discurso das ciências humanas* (DERRIDA, 1995, p. 229-249), se propõe a criticar a ideia de que seja possível dar regras ao jogo deslizante do discurso e a retirar a máscara do cientificismo inflexível das ciências humanas. Derrida é muito veemente também em negar que haja um centro em torno do qual esses sistemas possam se organizar, exatamente porque qualquer sistema que se debruce sobre o âmbito da cultura é, naturalmente, dinâmico e está sempre em *jogo*. Então, como poderia haver algo dentro desse

sistema, a saber, seu centro, que fizesse parte do sistema e, ainda assim, estivesse *fora do jogo*?

Iury Lotman (1996) e Itamar Even-Zohar (1990) nos apresentam exatamente tais sistemas. Suas teorias, por vezes coincidentes, dão conta da formação de sistemas culturais e da possibilidade de trânsito, tanto dentro do sistema, em relações intra-sistêmicas; como fora dele, em relações inter-sistêmicas, ambas orquestradas por um organismo gerenciador central, necessário ao sistema.

Lotman propõe seu conceito de *semiosfera* a partir de e em analogia a conceitos, nascentes em sua época, advindos da biologia e da ecologia, particularmente o conceito de biosfera introduzido por Vladimir Vernadsky. A semiosfera seria o *continuum* semiótico<sup>30</sup> em que todas as operações comunicativas estão inseridas e apenas dentro do qual o sistema semiótico poderia se constituir, “Somente dentro de tal espaço se tornam possíveis a realização dos processos comunicativos e a produção de novas” (LOTMAN, 1996, p.11, tradução nossa). A semiosfera seria também, como a biosfera, uma estrutura absolutamente definida e delimitada espacialmente que determina tudo que ocorre dentro dela.

Pode-se considerar o universo semiótico como um conjunto de textos e linguagens distintos fechados entre si. Desse modo, todo o edifício terá o aspecto de ser constituído de tijolos distintos. Entretanto, o contrário parece mais frutífero: todo o espaço semiótico pode ser considerado como um mecanismo único (se não como um organismo). Assim, torna-se primário não um ou outro tijolo, mas o grande sistema denominado semiosfera. A semiosfera é o espaço semiótico fora do qual é impossível a própria existência da semiose. (LOTMAN, 1996, p. 12, tradução nossa).

Essa distinção entre o que há dentro da semiosfera *versus* o que está fora dela, ou seja, a existência do processo semiótico e a sua inexistência, torna necessário o advento de outro mecanismo da semiosfera, aquele capaz de semiotizar, ou seja, trazer para dentro do sistema, elementos estrangeiros. Mais uma vez analogamente à biologia, é no estudo da estrutura celular que Lotman encontrará o motivo para descrever o mecanismo da *fronteira*, “[...] a fronteira semiótica é a soma dos tradutores (filtros) bilíngues [...] através dos quais um texto se traduz a outra linguagem (ou linguagens) que se encontra fora de uma dada semiosfera” (LOTMAN, 1996, p. 12, tradução nossa). O que está fora da semiosfera são não-elementos e não-textos. De modo a que estes não-elementos adquiram realidade para a semiosfera são

---

<sup>30</sup> Seja ele baseado numa cadeia de signos como propunha Peirce ou na distinção entre *langue* e *parole* como propunha Saussure; o importante é que em ambos os casos a cadeia se estruturava a partir de um elemento básico que servia de princípio norteador, e todo o sistema ou o *continuum* comunicacional era montado em relação a esse elemento básico. Esse é o fundamento da teoria semiótica. A semiose se estabelece pela relação entre os seus elementos, e os processos comunicacionais se dão em cadeias infinitas nas quais um elemento leva naturalmente a outro.

necessários os elementos fronteiros, tradutórios, bilíngues. Esses elementos marginais que ocupam as bordas do sistema, tais quais populações que ocupem as linhas divisórias entre nações (e que normalmente falam as línguas nativas de ambos os lados da fronteira), funcionam como uma membrana plasmática que permitiria ou negaria a entrada de elementos estrangeiros, de acordo com os interesses e necessidades da célula (sistema), controlada por seu núcleo (elementos dominantes e mais regulares do sistema). A função elementar da fronteira seria “Limitar a penetração daquilo que é externo naquilo que é interno, filtrá-lo e elaborá-lo adaptativamente” (LOTMAN, 1996, p. 14), ou seja, realizar a semiotização do elemento e transformá-lo em informação existente para o sistema.

Obviamente, se esse sistema se relaciona com o exterior é porque existem elementos fora do sistema. São elementos que constituem outros sistemas. Porém, para Lotman, como estrangeiros, esses sistemas e seus elementos são nada para o primeiro sistema. A noção de sistema é, portanto, relativa; depende do ponto de vista e da subjetividade. Já havia aí, não obstante, o vislumbre da teoria inter-sistêmica que seria desenvolvida por Even-Zohar, mais tarde, a *Teoria dos Polissistemas*.

Outra função da fronteira seria, para Lotman, por consequência da primeira, a de iniciar os processos dinâmicos internos ao sistema. Os processos semióticos mais acelerados se originam nas áreas fronteiriças e fazem seu caminho até o centro a partir de lá, com o desígnio de desalojar os elementos das áreas centrais, onde o dinamismo é menor e os elementos são mais regulares. O sistema seria, à vista disso, dinâmico. Esse dinamismo variaria, sendo mais acelerado nas áreas periféricas e diminuindo de acordo com o avanço em direção ao centro sistêmico. “Nos setores periféricos, organizados de maneira menos rígida e com construções flexíveis, os processos dinâmicos encontram menos resistência e, conseqüentemente, se desenvolvem mais rapidamente”. (LOTMAN, 1996, p. 16-17, tradução nossa).

O sistema seria dinâmico e heterogêneo, não diferente de como Bakhtin enxergava os processos entre forças centrífugas e forças centrípetas. “O desenvolvimento dinâmico dos elementos da semiosfera (as infraestruturas) está orientado para a especificação deles e, por consequência, para o aumento da variedade interna da semiosfera” (LOTMAN, 1996, p. 20, tradução nossa). Lotman adicionará que outra propriedade do sistema da semiosfera é o diálogo. Reforça-se, também com a adição do caráter relacional da consciência individual, sua aproximação com Bakhtin, “Do intercâmbio entre os hemisférios cerebrais ao intercâmbio entre culturas. A consciência sem comunicação é impossível”, e a teoria do dialogismo, “A possibilidade de um diálogo pressupõe, por sua vez, tanto a heterogeneidade como a

homogeneidade dos elementos” (LOTMAN, 1996, p. 20, tradução nossa) e o paradoxo do comum/diverso (comentado na seção anterior).

Even-Zohar, por sua vez, se preocupará mais firmemente com a natureza das traduções entre sistemas, debruçando-se sobre o problema da literatura traduzida. O teórico israelense estabelece o que ficou conhecido como *Teoria dos Polissistemas* (1990), de forma a orientar o entendimento destes processos. Além disso, o crítico literário fará a proposição de que as obras traduzidas formam por si só um novo sistema dentro do sistema literário mais amplo para o qual elas foram semiotizadas. Estas obras traduzidas terão características similares, a saber: o modo como são escolhidas pelo sistema literário de chegada e o modo como elas adotam o repertório (normas, comportamentos e políticas) deste sistema em detrimento ao seu sistema de partida; o que reflete o modo como os dois co-sistemas se relacionam um com o outro. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46, tradução nossa)

Even-Zohar introduzirá o conceito de *interferência*, que pode ser definido como “Uma relação (relacionamento) entre duas literaturas, através da qual uma certa literatura A (literatura de partida) pode se tornar fonte de empréstimos diretos ou indiretos para outra literatura B (literatura de chegada)”. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 54, tradução nossa). A interferência pode ser unilateral ou bilateral, dependendo da relação existente entre os dois sistemas. Além disso, ele teoriza que uma situação onde a literatura traduzida terá papel fundamental pode vir a ocorrer em três casos, como manifestação da mesma lei.

(a) quando um polissistema ainda não se tornou cristalizado, isso é, quando uma literatura é “jovem”, no processo de se estabelecer; (b) quando uma literatura é “periférica” (dentro de um grupo maior de literaturas correlacionais) ou “fraca”, uma das coisas ou ambas são possíveis; e (c) quando há momentos de revolução, crises ou vácuos literários dentro da literatura (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47, tradução nossa).

Como vimos na seção *Imagem e Verbo. Poética e Narrativa* do presente trabalho, algo parecido com o cenário (a) ocorre com os sistemas cinematográficos e literários na primeira metade do século XX. Claro, enquanto Lotman trata de sistemas culturais não específicos à linguagem, Even-Zohar teorizou a abordagem polissistêmica para tratar de obras literárias traduzidas a diferentes idiomas. Vale ressaltar que quando a teoria foi lançada o mundo não se encontrava no estado atual de globalização e fácil acesso à informação permitido pela internet. As fronteiras geográficas entre países e comunidades se faziam muito mais relevantes para definir o contato entre sistemas culturais. Desde então, entretanto, a teoria tem sido utilizada para outros enfoques não antecipados por seu postulante. Ajustes devem ser e vem sendo feitos, de modo a permitir que essa mudança de enfoque bem ocorra. Os já

referenciados trabalhos de Hermans (2012) e Catrysse (1992) são exemplos de tentativas de estabelecer uma metodologia da abordagem polissistêmica para lidar com adaptações fílmicas de obras literárias<sup>31</sup>.

Even-Zohar também postula certas diferenças que definem as relações entre dois sistemas quaisquer ou grupos de sistemas (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 55). Eles podem ser, um em relação ao outro, independentes (estado de maturidade do sistema) ou dependentes (estado de desenvolvimento); dominantes ou não-dominantes; hegemônicos ou não-hegemônicos; centrais ou periféricos<sup>32</sup>.

E, finalmente, o teórico israelense define os princípios da interferência (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 59), ou seja, das relações intersemióticas entre sistemas.

Os princípios gerais da interferência<sup>33</sup> são: (1) as literaturas nunca estão em um estado de não interferência; (2) a interferência é, na maioria dos casos, unilateral; (3) interferência literária não está ligada necessariamente com outras interferências em diferentes níveis da comunidade.

As condições gerais para emergência e ocorrência de interferências são: (1) contatos gerarão, mais cedo ou mais tarde, interferência, caso não haja condições de resistência; (2) a literatura de partida é selecionada por prestígio; (3) a literatura de partida é selecionada por dominância; (4) a interferência ocorre quando um sistema tem necessidade de itens não disponíveis em si.

As leis gerais de processos e procedimentos da interferência são: (1) contatos podem ocorrer com apenas uma parte da literatura de chegada, daí então prosseguirem para outras parte; (2) um repertório traduzido não mantém necessariamente as funções que tinha na literatura de partida; (3) as apropriações tendem a ser simplificadas, regularizadas e esquematizadas.

Em vista disso, gostaríamos de ressaltar algumas secções das leis propostas por Even-Zohar que serão importantes em relação à nossa proposta de trabalho. Primeiramente, a escolha da literatura de partida se dá por contato, prestígio, dominância e necessidade.

É inegável que haja contato entre literatura e cinema. Este contato, por sua persistência já secular, está firmado em várias esferas das diversas comunidades culturais globais. Parece-

---

<sup>31</sup> Mais sobre essas tentativas abaixo.

<sup>32</sup> As literaturas de minorias étnicas ou sociais seriam, na Teoria dos Polissistemas, exemplos de sistemas dependentes dentro de um sistema dominante maior. A dominância pode ser exercida também sobre sistemas estrangeiros numa relação inter-sistêmica. Por exemplo, a literatura anglofônica seria caracterizada como um sistema central dominante, enquanto a literatura brasileira seria descrita como um sistema periférico. A dominância pode ter razões e implicações sociais, políticas, históricas e raciais.

<sup>33</sup> Os princípios são apresentados a partir da obra de Even-Zohar (1990, p. 59-72) em tradução livre nossa.

nos duvidoso, no entanto, dizer que um sistema (seja o cinematográfico ou o literário) domine a relação presentemente. A saber, a relação se tornou simbiótica a um ponto em que os dois sistemas constantemente se confundem, com itens sendo transmitido de um lado para o outro de acordo, principalmente, com as demandas mercadológicas.

Por outro lado, parece-nos claro que as obras em questão em nossa dissertação foram adaptadas ao cinema devido ao seu prestígio inicial no sistema cultural literário (esse prestígio é atestado se não segundo o cânone acadêmico, certamente em termos de popularidade e influência cultural), porém não foi sem a falta de um *quid pro quo*. Quer dizer, a intenção das produções fílmicas era também resgatar, reavivar e expandir o prestígio literário das obras em questão, através da propagação midiática possibilitada por uma adaptação fílmica. Dessa forma, caracterizar-se-ia uma interferência bilateral, na qual o prestígio estaria em jogo para todas as partes envolvidas. Não haverá dominância também se considerarmos que as quatro obras são parte de sistemas de língua inglesa norte-americana, do ponto de vista econômico, social e cultural, atualmente ainda hegemônico, capaz de impor sua proeminência em relação a outros sistemas. Porém, há diferenças internas desse sistema e a dominância emerge em termos políticos, econômicos e culturais na relação entre os dois subsistemas sociais norte-americanos. Como Willer comenta, os *beats* nunca foram cooptados. Em vida, eram “metáforas vivas da rebelião e do inconformismo” (WILLER, 2014, p. 52), ideologias as quais encarnaram “ao se recusarem a integrar-se” (WILLER, 2014, p. 53). Porém, parece-nos que talvez, em morte, o fenômeno de incorporação dos itens culturais representados por eles, tenha sido iniciado. Vide as publicações do manuscrito original – antes a impublicável “salv guarda final contra a cooptação” (VLAGOPOULOS, 2008, p. 66, tradução nossa) – e as próprias adaptações fílmicas, que, como tais e enquanto financiadas por grandes produtoras hollywoodianas, remetem a um produto inscrito dentro dos interesses políticos e econômicos de um setor não-marginalizado da população.

Podemos considerar, por exemplo, que a dominância política e financeira do sistema cinematográfico sirva-se de elementos considerados anteriormente marginais dentro de um sistema literário mas que atualmente são prestigiosos no sistema cultural para se justificar enquanto arte.

Ora, a integridade artística<sup>34</sup> na contemporaneidade parece estar às vezes associada de modo paradoxal à rejeição de certos ditames mercadológicos<sup>35</sup>. A integridade artística

---

<sup>34</sup> Claro, a ideia de integridade artística evoca uma concepção de valor que é atualmente relativizado. Uma vez que muito já foi discutido sobre o assunto, não nos alongaremos sobre o tópico aqui. Ver especialmente o capítulo “O valor” em *O demônio da literatura* (Compagnon, 2012).

(relativizar) se torna um fenômeno de natureza negativa, pois se estabelece através do que o artista não faz, não vende, não compactua, etc. Basta olhar para exemplos de autores de *best-sellers* mundiais, J.K. Rowling, Stephenie Meyer, Paulo Coelho, etc. Quantos deles têm prestígio dentro do meio acadêmico, literário, artístico? Sabemos que prestígio e integridade artísticos são socialmente construídos, mas, ao que parece, há momentos em que o prestígio artístico é inversamente proporcional ao prestígio mercadológico. No caso dos filmes estudados, isso se dá particularmente em relação ao grupo de estrelas jovens que se interessam pelos papéis de destaque nas obras em questão, Kirsten Stewart, James Franco, Daniel Radcliff<sup>36</sup>. É possível que esses atores, jovens, todos, busquem a justificação de sua arte através da tentativa de se filiar a ideais estéticos presentes em obras que uma vez estiveram no lado artístico/marginal dessa balança de prestígio que tem como contraponto o âmbito mercadológico/central das produções. Ademais, talvez essa associação possa ser uma tentativa de se ligar a um processo de recriação de certos ideais libertários, ainda que nas obras resultantes desse processo esses ideais transpareçam silenciados.

Sobre os processos e procedimentos da interferência, gostaríamos de ressaltar que, segundo Even-Zohar, os conjuntos de apropriações de um sistema pelo outro tendem a ser simplificadas, regularizadas e esquematizadas, de modo que elementos que sejam submetidos a esses processos são semiotizados pelo sistema de chegada de acordo com um padrão que tende a se repetir em outros elementos que passem pelo mesmo processo. Ou seja, segundo a tese de Even-Zohar, a adaptação de “Howl” tende a demonstrar padrões similares à adaptação de *On the Road*. Essa tese há de ser um dos pontos centrais da nossa análise. Por ela, inclusive, justifica-se a escolha dos pares de obras que passaram pelo mesmo processo, ao invés da abordagem de uma só adaptação fílmica para uma obra literária.

Por fim, ressaltamos a tese de Even-Zohar de que o repertório de partida não mantém necessariamente suas funções na literatura de chegada, ou seja, as relações que um elemento desenvolve com outros elementos na literatura de partida não terão necessariamente correspondentes na literatura de chegada. Essa é uma questão essencial à teoria da tradução e que será mais profundamente discutida na seção seguinte. Se a obra há de passar da não-existência para a existência, quer dizer, passar pelo processo de semiotização de um novo

---

<sup>35</sup> Jonah Raskin, estudioso da obra de Allen Ginsberg, nota que à época da publicação de “Howl”, talvez ainda como hoje, havia uma injunção não escrita de que poetas deveriam evitar o mundo comercial. Nos olhos de muitos poetas, professores e críticos literários promover sua obra poética era um comportamento apoético. (RASKIN, 2004, p. 175).

<sup>36</sup> Outro caso de estrelato juvenil, o ator conhecido pela saga cinematográfica *Harry Potter* (2001-2011), fez o papel de Allen Ginsberg na versão fílmica de uma das lendas mais poderosamente mítica relacionada aos *beats*, um assassinato que envolveu boa parte do grupo, narrado em *Kill your darlings* (2013)

sistema, ou melhor ainda, nascer; como podemos esperar que ela retenha algo de sua não-existência anterior? O que haverá de subsistir? Uma essência talvez? Algo central a ela que, independente do tudo que revolve ao seu redor, se manterá estática tal qual o núcleo em um sistema teórico? O que seria essa essência, esse núcleo? Uma origem? Ou um fim?

No Fédon, bem como em outras obras assinaladas à sua autoria, Platão postula a teoria de que “o conhecimento [...] é uma recordação” (PLATÃO, 2004, p. 136). É o argumento da reminiscência. Em seu diálogo, Sócrates parte dessa premissa para estabelecer que a alma humana, sua parte imortal, é apenas aprisionada no corpo durante sua breve existência. Ao habitá-lo, a alma decai de seu estado puro e está então sujeita às vicissitudes do mundo. Porém, antes e depois dessa habitação, ela está integrada a um “lugar análogo a ela, excelente, puro, invisível, ou seja, ao país de Hades, para junto do deus repleto de bondade e sabedoria, lugar a que espero minha alma vá dentro em breve” (PLATÃO, 2004, p. 146). Além, disso, toda forma de conhecimento só é possível graças à capacidade da alma humana de se lembrar desse estado puro anterior. Esse argumento está atado com outro, o *argumento da existência cíclica*, o qual postula que as todas as coisas são geradas a partir de seus contrários, a vida emergindo a partir da morte, por exemplo. Há ainda o *argumento da afinidade* que postula haver uma harmonia delicada entre corpo e espírito. Esses três argumentos são as armas de Platão para provar a imortalidade da alma e pregar a aversão ao medo da morte.

O pensamento platônico seria disseminado ao longo de toda a história ocidental, trespassando desde a mitologia católica até o pensamento de Nietzsche. Ademais, o pensamento platônico particularmente relacionado à natureza da alma e à sua persistência após a morte (bem como anterior ao nascimento) está na base do pensamento neoplatônico presente nas teorias da tradução que postulam a existência de uma essência da obra de arte a ser resgatada em sua forma original.

Relembramos, no entanto, novamente o texto de Jacques Derrida. Ao discorrer sobre o conceito de *bricoleur* de Lévi-Strauss, Derrida previne que até essa ideia pode se tornar perigosa caso seja estabilizada. Se aceitarmos que todo discurso pode ser aceito como fenômeno da produção *bricoleur* estaríamos aceitando este conceito como verdade central e construindo nosso edifício cientificista através de relações e correspondências com esse elemento central. É preciso remar contra a corrente. É preciso manter o diálogo. É preciso aceitar o jogo, “a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa” (DERRIDA, 1995, p. 248). Para Derrida, a aparição



dessa essência estática seria uma ferramenta que inutilizaria o jogo e impediria que convivêssemos e encarássemos “o ainda inominável que se anuncia e que só pode fazê-lo, como é necessário cada vez que se efetua um nascimento, sob a espécie da não-espécie, sob a forma informe, muda, infante e terrificante da monstruosidade” (DERRIDA, 1995, p. 249). Em outras linhas, Derrida explica o porquê da impossibilidade de um sistema totalizante que dê conta dos processos linguísticos e o porquê da impossibilidade de um centro que coordene esse sistema:

[...] pode-se determinar de outro modo a não-totalização: [...] sob o conceito de, jogo. Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo — a saber a linguagem e uma linguagem finita — exclui a totalização: este campo é com efeito o de um jogo, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. Este campo só permite estas substituições infinitas porque é finito, isto é, porque em vez de ser um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de ser demasiado grande, lhe falta algo, a saber um centro que detenha fundamente o jogo das substituições. Poderíamos dizer, servindo-nos rigorosamente dessa palavra cuja significação escandalosa sempre se atenua em francês, que este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem é o movimento da suplementariedade. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como suplemento. O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado. (DERRIDA, 1995, p. 244-245).

#### 1.4 Tradução: adaptação, atualização e reescritura

Na introdução ao seu *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, Haroldo de Campos (2011) faz um breve resumo de algumas teorias modernas da tradução, especialmente aquelas lançadas por Walter Benjamin e Roman Jakobson, dentre outros, além de comentar seus próprios escritos. Fundamentalmente, o que é necessário dizer a respeito das teorias modernas da tradução, a partir da primeira metade do século XX, é que elas rejeitam o conceito de *fidelidade* do texto, especialmente quando ligado a uma correspondência semântica e formal entre original e tradução. O próprio Campos ressalta no título sua alcunha para o conceito que entrelaça as demais teorias que ele resume. Ademais, fala da evolução de seu pensamento e de seu conceito fundamental ao longo do período de vinte anos que até então dedicara ao estudo das traduções poéticas:

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação (caso da poesia chinesa), transtextualização, ou – já com o timbre metaforicamente provocativo – transparadisação, transluminação e transluciferação [...]. Essa cadeia

de neologismos exprimiam, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos da restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original), - ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora. (CAMPOS, p.10, 2011, grifo do autor).

Fica claro que, para Campos, em seu diálogo subsequente com Benjamin, o texto de chegada<sup>37</sup> deve ser um texto novo, uma recriação, e não deve ser subserviente ao texto de partida. Essa noção é, até certo ponto, abraçada por Jakobson e Benjamin, ainda que o último opere com uma noção perniciososa de essência. É necessário explicar o que seja isso.

Em *A tarefa do tradutor* (2008), Benjamin trabalha com a noção de essência<sup>38</sup> e explica que é função do tradutor resgatá-la. Porém esta noção benjaminiana está menos ligada a uma “restituição da verdade” inscrita no original, visto como obra individual, e mais atada a uma ideia da natureza da própria linguagem (algo nas linhas do que discutimos acima com Blanchot sinalizando a linguagem dos deuses e o silêncio). É por isso que o tradutor deve, parafraseando de modo livre Benjamin, desconstruir o original e reconstruir uma linguagem nova. É a busca da *iconicidade* de que fala Charles Sanders Peirce, mas também a busca eterna de uma linguagem adâmica, uma linguagem capaz de comunicar a toda a humanidade e de restaurar o entendimento fragmentário nas línguas terrenas (essa ideia estará muito presente na poética de Allen Ginsberg). A essência a qual Benjamin se refere é a da própria linguagem, é a da língua pura inatingível após “A Queda”, é a da própria arte.

A afinidade das línguas que se situa para além dos laços históricos depende, sobretudo, do fato da totalidade de cada uma delas pretender o mesmo que a outra, não conseguindo todavia alcançá-lo isoladamente, pelo que as línguas se complementam umas às outras quanto à totalidade das suas intenções, que aliás seriam apenas atingíveis pela língua pura. Enquanto que por um lado todos os elementos particulares das línguas estrangeiras – as palavras, as frases e as relações – se excluem reciprocamente, por outro lado as próprias línguas completam-se nas intenções comuns que pretendem alvejar. (BENJAMIN, 2008, p. 32).

---

<sup>37</sup> Os termos texto de partida e texto de chegada se referem ao que é comumente tratado no binômio original/tradução-adaptação. Outros termos comuns podem aparecer, tais como escritura/reescritura, ou também atualização, para o texto de chegada. Não faremos diferenciação de seus usos, exceto quando notado nas abordagens de determinados teóricos. Tomamos essa resolução metodológica baseados no fato de que tentamos aqui aproximar os estudos de vários teóricos da tradução e da adaptação, sem que um deles seja privilegiado, pois, como vimos em Haroldo de Campos, a própria noção de tradução e adaptação pode ser extremamente polissêmica.

<sup>38</sup> Como se sabe, a questão é problemática nos estudos modernos da tradução. Nas linhas do presente trabalho não adotamos a noção de que a obra dita original detenha uma essência que deve ser resgatada através de sua tradução, mas também acreditamos que a questão não seja simplesmente resolvida por um não. Problematizaremos o conceito da essência mais a fundo no decorrer desses capítulos.

É claro que estamos muitos passos distantes da teoria benjaminiana em exato. Basta dizer que ele se preocupava fundamentalmente com a tradução interlingual<sup>39</sup> de obras literárias clássicas e usava como exemplo maior as traduções feitas por Friedrich Hölderlin para as peças de Sófocles. Tratamos nós da tradução intersemiótica de uma literatura periférica (ou marginal) para uma linguagem diferente da sua, a cinematográfica. Um processo, além de intersemiótico, intersistêmico. Por isso, devemos recorrer a teóricos mais próximos da nossa contemporaneidade e que abarquem também esses fenômenos. Mais tarde retornaremos a Benjamin. Por enquanto, os trabalhos de Patrick Catrysse (1992), Gideon Toury (1995) e André Lefevère (2007), dentre outros, servirão de base para nossa discussão. É em Catrysse que nos apoiaremos para dispor de uma abordagem polissistêmica das adaptações fílmicas. É em Toury que nos embasaremos para projetar um método descritivo analítico que considere as normas subjacentes ao processo de tradução e não seus produtos pura e simplesmente. E é em Lefevère que encontraremos a precedência para lidarmos com o evento ideológico dentro do processo tradutor.

Desse modo, estão assim destacados nossos objetivos em termos de análise: (1) lidar com as adaptações fílmicas segundo uma abordagem polissistêmica; (2) analisar essas obras em uma postura descritiva; (3) notar o diálogo dos projetos ideológicos e poetológicos como consonantes em cada obra particular.

Gideon Toury em seu *Descriptive translation studies and beyond* (1995, p. 174) chama a atenção para a proposição (a qual entrevimos acima) de que os estudos comparativos da literatura e sua própria linha de estudos, os estudos da tradução, seriam separados apenas pelo fato de que uma delas lida com trabalhos originais ao invés de traduções. Poderiam ser, então, interpretados como um mesmo campo de estudos. Segundo ele, essa proposição seria simplista demais, embora não sem razão.

O que Toury propõe é uma mudança do foco dos estudos de tradução. Para ele, críticos não devem se preocupar em tornar a tradução digna do original ou mesmo prescrever modos de se traduzir melhor. E, nesse sentido, ele de fato muda o nível ontológico do produto da tradução. Ao invés de concebê-lo com caráter subalterno ao original, Toury aproxima a obra traduzida do centro da discussão. Esse não é, contudo, seu objetivo final.

---

<sup>39</sup> Jakobson (1987, p. 64), classifica três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua (tradução intralingual ou reformulação), em outra língua (tradução interlingual ou tradução propriamente dita) ou em outro sistema de signos não verbais (tradução intersemiótica ou transmutação).

A localização do estudo é antes aquilo que os textos podem revelar com relação aos processos que dão origem a eles: as opções à disposição do tradutor, as escolhas feitas por ele e as restrições sob as quais essas escolhas foram tomadas, de modo que se extraia tais fatores compartilhados como são refletidos em *corpus* maiores de textos que foram reunidos com base num princípio organizador ou outro; especialmente se e quando esses fatores compartilhados puderem ser amarrados com o princípio organizador. (TOURY, 1995, p. 174, tradução nossa).

Toury postula que a tradução deve ser voltada para questões sistêmicas. O crítico deve preocupar-se em descrever as normas que subjazem as produções tradutórias e não criticá-las de modo a “torná-las melhores”. Sua abordagem é, portanto, descritiva e “*target-oriented*”, ou seja, orientada em direção ao horizonte de chegada, pois se preocupa com a inserção daquele produto no seu sistema de chegada: como ele se adapta, que funções ele desempenhará, que novas normas irão regê-lo, que novas práticas discursivas serão apresentadas e que novos modelos serão formados. Por outro lado, que funções, normas e práticas foram abandonadas e por quê? O que os seus abandonos podem denunciar? Além disso, sobre o processo tradutório em si, havemos de nos perguntar, que estratégias foram utilizadas para cumprir a tradução? E qual os resultados ideológicos e poetológicos correspondentes a essas divergências e convergências?

Já Patrick Catrysse, em seu artigo *Pour une theorie de l'adaptation filmique* (1992), empenha-se em desenvolver um método que integre as diferentes abordagens dos estudos da tradução para formular uma teoria que dê conta do fenômeno da AF (adaptação fílmica). Fundamentalmente, ele defende uma abordagem polissistêmica a ser usada como “Instrumento de análise que permita descrever e explicar de maneira sistemática e exaustiva o fenômeno da AF” (CATRYSSSE, 1992, p. 3, tradução nossa).

O primeiro movimento teórico realizado por Catrysse é o de considerar a adaptação fílmica um tipo de tradução. Isso ele fará em diálogo com Toury, reiterando a definição deste autor do que seria uma tradução para depois compará-la à AF:

Tradução é um ato (ou um processo) que é realizado (ou ocorre) sobre e através de fronteiras sistêmicas. No mais amplo possível de seus sentidos, é uma série de operações, ou procedimentos, através dos quais uma entidade semiótica, que é um (elemento) constituinte (funcional) de um certo (sub)sistema cultural; provido que alguma informação nuclear seja mantida “invariante sob transformação” e, de acordo com ela, uma relação conhecida como “equivalência” é estabelecida entre as entidades resultante e inicial. (CATRYSSSE, 1992, p. 12, tradução nossa).

A introdução do conceito de *invariância* de Toury é notável. Uma tradução é somente uma tradução caso “alguma informação nuclear seja mantida ‘invariante sob transformação’”. Essa informação é indefinível enquanto realidade objetiva de uma tradução específica, pois será sempre relativa e subjetiva, além do que, não há elemento prescritivamente necessário a

uma tradução (segundo a visão de Toury). Porém a presença dessa *invariância* é a exata marcação da relação (segundo o parâmetro convencionado) entre as duas obras que fazem parte do processo tradutor

Em seguida, Catrysse busca mostrar como a tradução e a adaptação fílmica são análogas. Ele defende que ambas são “processos de transformação e de transposição de textos” (CATRYSSSE, 1992, p. 13, tradução nossa), que partem de um texto inicial e resultam em outro texto. Ademais, em ambos os casos, é possível, partindo de um Texto 1, chegar a vários Textos 2 diferentes. Para Catrysse, como para André Lefevère (2007), T2 substituirá T1 para a maioria dos leitores/espectadores, particularmente os não-especializados. E, finalmente, em ambos os casos, T1 e T2 estão sujeitos a diferentes contextos de enunciação, de modo que ambos criam espectros autor-texto-leitor diferentes, ainda que com possíveis analogias e similaridades<sup>40</sup>.

Catrysse ressalta ainda que os processos são, claro, diferentes pela natureza da transformação que é empenhada, uma interlingual, a outra intersemiótica. Ademais, que o processo produtivo é fundamentalmente distinto, já que a realização de um filme demanda, em termos de mão de obra e recursos, algo muito além da produção de uma obra literária. Porém, para o teórico francês, ambos os campos passam por uma mesma situação crítica recente, o embate com as questões de *fidelidade* e *valor*. Novamente, ele dialoga com Toury, para defender uma abordagem que trate a tradução como texto acabado e que se desinteresse pela ideia de restituir a obra original (CATRYSSSE, 1992, p. 18, tradução nossa).

É Toury, afinal, quem primeiramente defenderá os estudos descritivos da tradução, adotados por Catrysse também em relação à adaptação fílmica. A nomenclatura de *descritivos* se opõe aos estudos mais tradicionais da tradução que, segundo os autores, é fundamentalmente prescritiva; voltada para ditar como uma boa tradução deve ser feita. Toury e Catrysse defendem que o produto da tradução deve ser encarado como um objeto acabado, ou seja, que não convida alterações em seu corpo. O trabalho do crítico deve ser focado em “descrever, explicar e predizer fenômenos relativos ao objeto” (TOURY, 1995, p. 1, tradução nossa). De modo que, se um estudo se propõe a ser de fato válido como descritivo ele deve “evitar julgamentos de valor ao selecionar seus objetos ou ao apresentar suas descobertas [...] recusar a emissão de conclusões na forma de recomendações de comportamento ‘adequado’” (TOURY, 1995, p. 2, tradução nossa). Pelo contrário o crítico deve se esforçar para

---

<sup>40</sup> Para exemplificarmos parte dessa teoria em relação a nossos objetos, podemos dizer que a adaptação de Walter Salles parte do manuscrito de Jack Kerouac publicado em 2008, mas não se limita a ele. Vários outros textos dos *beats* e acerca deles foram utilizados na montagem da narrativa fílmica, inclusive, por exemplo, o livro *Off The Road*, biografia de Carolyn Cassady, esposa de Neal Cassady.

reconhecer as *regularidades de comportamento* (TOURY, 1995, p. 55) já apresentadas pelo texto e descrever as estratégias de tradução utilizadas ali. Toury vê a tradução como uma atividade governada por normas sistêmicas que podem ser deduzidas e descritas a partir da observação de um *corpus* relevante qualquer. Essas normas, porém, são instáveis e dificilmente se aplicam a todos os elementos estudáveis dentro de um sistema cultural. O autor dirá que a repetição de comportamentos em diferentes níveis da sociedade pode ser nada mais que “coincidência – ou o resultado de contatos contínuos entre subsistemas dentro de uma mesma cultura, ou entre diferentes sistemas culturais, sendo assim manifestações de interferência<sup>41</sup>” (TOURY, 1995, p. 62, tradução nossa).

Vemos, dentro do *corpus* de nosso estudo, o qual é composto de elementos de sistemas atualmente em constante influxo, regularidades tais que possam ser analisadas e usadas para refletirmos acerca dos motivos ideológicos e poetológicos que incorreram sobre eles.

Afinal, ambos, Catrysse e Toury, também enfatizam, como André Lefevère fará, a importância do papel social do tradutor e da posição social do seu discurso. Lefevère destaca inclusive a preponderância de elementos como “o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação” no processo de “aceitação ou rejeição, canonização ou não-canonização de trabalhos literários” (LEFEVÈRE, 2007, p. 14). Para ele, também é central o papel que desempenha o fenômeno da *reescritura*, “como força motriz por trás da evolução literária”.

*Reescritura* seriam as diversas formas de reenunciar os discursos literários: traduções, antologias, historiografias, críticas e edições. A análise de Lefevère recai sobre “como a reescritura manipula obras literárias visando fins ideológicos e poetológicos diversos”, além de influenciar a recepção e a canonização de obras literárias (LEFEVÈRE, 2007, p. 11). Dessa forma, podemos por a questão, quais fins ideológicos e poetológicos se apresentam em nossos objetos?

Apesar de que o crítico belga trata particularmente de obras literárias reescritas em mesma ou em diferentes línguas, nossa realocação de seu conceito não é sem a autorização do próprio autor. Ao expandir sua discussão sobre como o processo básico de reescritura funciona em diversas formas, o autor afirma que “Ele também está, obviamente, presente em outras formas de reescritura, como adaptações para o cinema e televisão” (LEFEVÈRE, 2007, p. 24).

---

<sup>41</sup> Como já visto em Even-Zohar e como esperamos encontrar em nosso *corpus* de estudo. Reiteramos que, pela necessidade de estudarmos as *regularidades de comportamento*, fazemos uso de 2 pares de obras que atravessaram processos análogos de adaptação. É, no entanto, patente lembrar que a dimensão do corpus atual de estudo não nos permite definir normas de comportamento nos níveis dos quais fala Even-Zohar. Ainda assim, concessão feita, de modo a evitar a inserção de mais um conceito, manteremos a nomenclatura.

No passado, assim como no presente, reescretores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. (LEFEVÈRE, 2007, p. 18-19).

Enquanto não se considera capaz de analisar as adaptações fílmicas e televisivas, Lefevère admite que nossa era seja muito menos uma era do livro e crescentemente uma era do audiovisual. Cremos que não haja polêmica em afirmar que o cinema e a televisão (sem mencionar a internet) são acesso maior, para grande parte da população mundial, a elementos da cultura hegemônica ocidental globalizada; são mais difundidos e “lidos”, sem dúvida, do que a maioria dos livros na qual a ancestralidade dessa cultura reside. O fenômeno descrito pelo autor persiste nessa cultura audiovisual e na recriação da imagem desses autores e obras. Lefevère complementa:

Quando leitores não-profissionais de literatura (e deve estar claro a essa altura que o termo não implica qualquer julgamento de valor, referindo-se simplesmente à maioria dos leitores nas sociedades contemporâneas) dizem que “leram” um livro, o que eles querem dizer é que ele têm uma certa imagem, um certo constructo daquele livro em suas cabeças. Esse constructo é frequentemente baseado de forma frouxa em algumas passagens selecionadas do livro em questão (fragmentos incluídos em antologias [...]) suplementado por outros textos que reescrevem o original, de uma forma ou de outra... (LEFEVÈRE, 2007, p. 20-1).

Que formas de reescritura seriam mais prementes e de maior alcance contemporaneamente do que o cinema e a televisão? Benjamin, ecoando em seu texto as palavras de Abel Gance<sup>42</sup>, já previa o fenômeno descrito acima, “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema [...] todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores das religiões, sim, todas as religiões [...] esperam por sua *ressureição iluminada*, e os heróis premem-se nos portões” (BENJAMIN, 2012, p. 25, grifo nosso). É um fenômeno facilmente examinável. Que pensamos quando se dá o enunciado “2ª Guerra Mundial”? Certamente, várias coisas. Muitas delas reais. Muitas delas frutos de ficções, nossas ou coletivas. Certamente, lembramos vários fatos. Mas misturados e indefinidos entre estes estão inserções provindas de nossas experiências estéticas, particularmente advindas da televisão e do cinema. Conhecemos os fatos, muitas vezes, é verdade. Mas não estivemos lá para ver o desembarque da Normandia ou o julgamento de Nuremberg, os campos de concentração ou os discursos de Hitler, porém vivemos/experenciemos/interpretamos ativamente narrativas

---

<sup>42</sup> Cineasta e teórico do cinema do início do século XX.

(literárias, fílmicas e televisivas) que contemplam também esses fatos<sup>43</sup>. E os resquícios dessas experiências não deixam de incidir sobre nossa percepção da realidade, embora distingamos conscientemente o que seja a realidade e o que não seja<sup>44</sup>; os resquícios dessas “ressureições iluminadas” infestam nossas próprias reconstruções, reescrituras e interpretações das coisas. Pois é natural da evolução humana o fato de que privilegiamos, dentre todas as evidências dos sentidos, a visão. O ditado é, afinal, *ver para creer*. O crédito que tem a imagem parece ser fonte insuperável de evidência. E se a realidade história desliza e se perde e se reestrutura assim tão facilmente, quem dirá o que acontece com a literatura?

O que resta, então, segundo Lefevère, é enxergarmos através das manipulações<sup>45</sup> veiculadas dentro das reescrituras com as quais entramos em contato.

Robert Stam e Ella Shohat, teóricos e críticos contemporâneos no âmbito da literatura e do cinema, dirão algo dentro da mesma linha de raciocínio em sua *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação* (2006). Eles veem a tarefa do crítico como:

[...] chamar a atenção para as vozes culturais em interação, não apenas aquelas ouvidas em “close-up” auditivo, mas também aquelas distorcidas ou abafadas pelo texto. O trabalho analítico deveria ser análogo àquele do “mixador” em um estúdio de som, cuja responsabilidade é realizar uma série de operações compensatórias, acentuando o agudo, aprofundando o grave, ampliando a instrumentação e “revelando” as vozes que permanecem latentes ou deslocadas. (SHOHAT, 2006, p. 310).

Note-se a multimodalidade da linguagem utilizada, texto, áudio e imagem mixados. Os autores expandem o comentário:

A questão central, na nossa opinião, é abandonar a linguagem da “autenticidade” e sua ênfase na verossimilhança como um tipo de “padrão-ouro” em favor de uma linguagem de “discursos” e sua referência implícita às filiações da comunidade e à intertextualidade. Essa reformulação desafia a hegemonia do visual e da imagem ao chamar a atenção para o som, a voz, o diálogo e a língua. Uma voz, vale a pena lembrar, não coincide exatamente com um discurso, pois enquanto este último é institucional e transpessoal, a voz é personalizada, tem o acento e a entonação do autor, e constitui uma interação específica de discursos (individuais ou coletivos). A noção de voz é aberta à pluralidade; uma voz nunca é somente uma voz, mas também incorpora um discurso, pois mesmo uma voz individual é uma soma de discursos, uma polifonia de vozes. O que Bakhtin chama de “heteroglossia”, afinal de contas, é somente outro nome para as contradições geradas socialmente e que constituem o sujeito como a soma de discursos e vozes conflitantes. (SHOHAT, 2006, p. 311).

<sup>43</sup> Ainda que tenhamos imagens documentais de todos esses fatos, tais documentos não são o evento em si, como não o seriam as possíveis lembranças que teríamos, tivéssemos de fato estado lá.

<sup>44</sup> Como afirma Christian Metz (GAUDREAUULT, 2009, p. 32).

<sup>45</sup> Essas manipulações podem estar ligadas a diversos fatores definidores, como exposto acima: poder, fama, instituição, movimento literário, etc. São principalmente ideológicos (ligados à externalidade da obra) ou poetológicos (ligados a internalidade da obra), o que nos levam a dois polos de análise, como será discutido abaixo, um que se abre para dentro da obra e o outro que se abre para fora dela.



Embora Shohat e Stam clamem, nesse trecho, por um privilégio à noção de voz em detrimento à análise da imagem, não nos parece que sua intenção seja o abandono definitivo do estudo da imagem. Longe disso, a proposta nos parece ser o deslocamento do foco e, como o próprio texto diz, o desafio da hegemonia visual. Ele não é, portanto, um chamado para um conceito extremista de análise; muito mais é um convite ao diálogo e à habitação da fronteira do que a proposição de uma essência. É, como Hermans comentará, a busca de uma posição que integre a internalidade e a externalidade da obra.

Theo J. Hermans, em seu trabalho de análise polissistêmica, *Interférences systématiques: l'influence du système littéraire sur la légitimation culturelle du cinéma* (2012), sobre as múltiplas interferências entre literatura e cinema, utiliza o conceito nato do âmbito das artes plásticas *framing borders* (ou fronteiras de enquadramento), aplicado, em sua análise, à literatura. A definição inicial do conceito é dada, no mesmo artigo, através de uma citação da obra *The Concept of Frame*, de David K. Danow:

Constituído por estas fronteiras (bordas), o enquadramento da representação artística é expressado ‘em uma alteração definida entre descrição estruturada a partir de dentro e descrição estruturada a partir de fora e na transição entre elas’. Tal estruturação permite que o sistema semiótico funcione e, ademais, seja reconhecido pelo que é – um sistema unificado de signos expressando ou encapsulando uma visão de mundo específica e coerente. Reciprocamente, como requisito para perceber a obra de arte como um sistema de signos, é necessário reconhecer suas fronteiras [...] (HERMANS, 2012, p. 4, tradução nossa).

O conceito é, então, retrabalhado por Hermans para pensar os polissistemas culturais e suas mediações. Ela dirá que “O enquadramento é compreendido como um processo de mediação consistente com a aplicação de uma série de enquadramentos coletivos que funcionam no interior de um dado campo cultural, em uma realidade específica” (HERMANS, 2012, p. 8, tradução nossa). Estes enquadramentos coletivos se dariam de três modos. O primeiro modo seria aquele no qual Lefevère pensaria como elementos reescretores, os quais criam outra imagem do elemento que era originalmente diverso: edições, distribuições, críticas, antologias, rádio, televisão. O segundo modo é o enquadramento da obra em gênero, temática e estilística; digamos, *On the Road* de Kerouac poderia se encaixar no gênero de *romance de formação*. O terceiro seria o enquadramento sofrido pelo próprio autor, a partir do momento em que já é reconhecido e tem prestígio; Walter Salles, por exemplo, conhecido por seus *road movies*.

Em suma, são todos fatores externos à obra. Parece faltar à abordagem de Hermans um elemento essencial ao diálogo proposto pela citação inicial, “estruturada a partir de dentro e [...] estruturada a partir de fora” (HERMANS, 2012, p. 4, tradução nossa). Os fatores externos

que possivelmente são suscitados na obra só transparecem através de um reconhecimento das forças e práticas internas da obra. É preciso reconhecer as bordas da obra, diz Danow, é preciso enxergar a fronteira proposta por esse elemento semiótico unificado, a fronteira que põe em conflito a estrutura interna e a estrutura externa. Afinal, como nos diz Bakhtin, toda obra de arte é uma composição de fronteiras<sup>46</sup>. E como nos diz Blanchot, só o que está em conflito pode ser apreendido.

Se falarmos em tradução, então, esses fatores internos e externos estão em diálogo constante, permeando não somente a obra (no caso o produto da tradução) mas também a sua relação com a obra de partida. Mais especificamente, ao tratar de adaptações fílmicas, nosso trabalho se volta inevitavelmente para uma postura comparativo-descritiva.

Na linha do que foi proposto por Stam e Shohat (2006), Catrysse alinhará os estudos da adaptação fílmica com os estudos da intertextualidade, cujos propósitos de análise consistiriam, se relacionados ao *corpus* de estudos da tradução, em: “1. achar e explicar as relações existentes entre práticas discursivas de acordo com seus respectivos contextos (sociocultural, político, econômico, etc.); 2. descobrir que práticas de transferência funcionaram (ou não) como adaptações, traduções, paródias, etc.; e 3. Explicar porque tudo isso ocorreu da maneira que ocorreu.” (CATRYSSSE, 1992, p. 62, tradução nossa). Entretanto, a questão vai além disso, como o próprio Patrick Catrysse explica:

[...] o conceito de intertextual deva talvez ser substituído por intersistêmico. Afinal, as relações que estamos procurando não são entre textos, mas entre práticas discursivas ou comunicativas, as quais são de natureza semiótica (e portanto sistêmica), bem como entre essas práticas semióticas e seus respectivos contextos. (CATRYSSSE, 1992, p. 63, tradução nossa).

Dois aspectos de análise da adaptação fílmica, assim, se abrem. Um que enxerga a adaptação como um texto acabado e busca entender sua inserção num novo contexto. O foco, nesse caso, é o produto da tradução (a AF, sua função, seu repertório, suas práticas discursivas, etc.) e o seu desempenho no sistema de chegada. O outro aspecto vê a adaptação como um processo de transferência e suas mudanças e persistências em relação ao original como traços das normas subjacentes e das estratégias de tradução pelas quais os processos são regidos e que são resultado da relação que há entre o sistema de partida e o sistema de chegada.

Nessa abordagem, o conceito de *equivalência* entraria, não com um caráter intervencionista e prescritivo, mas como um pressuposto e como uma categoria descritiva. A

---

<sup>46</sup> “A cultura estética é uma cultura de fronteiras [...]” (MORSON, 2008, p. 188).

questão não seria “há equivalência?” mas “como a equivalência é realizada dentro do *corpus*?” e “Por quê?”. A postura muda de um julgamento de valor para uma tentativa de compreensão das permanências e variações que se apresentem. É preciso perceber o diálogo através das dissemelhanças.

Faz-se necessário, dados os aspectos possíveis de análise, para tratar essa *equivalência* – ou, como foi dito anteriormente, *invariância* – em sua totalidade, analisar ambos polos do processo tradutório em suas internalidades e externalidades.

Uma primeira etapa da abordagem de Catrysse “[...] consiste em localizar as divergências e as semelhanças, os deslocamentos e as não-alterações” (CATRYSSSE, 1992, p. 38, tradução nossa).

Na etapa seguinte, há de se examinar se essas relações apresentam coerência sistêmica, ou seja, se elas ressoam ao longo do *corpus* estudado.

Lembremos que é a recorrência de soluções análogas dentro de situações igualmente análogas que sugerem a presença de normas que determinam o processo da AF (adaptação fílmica). As semelhanças ou as não-alterações sugerem que os (aspectos examinados em) T1/PS1 [texto 1/ polissistema 1] funcionaram como modelos anteriores ao processo da AF. As alterações, pelo contrário, sugerem que os autores das AF se afastaram do T1/PS1 para adotar outros modelo, que, por uma razão ou outra, melhor convinhavam a sua AF. Seguindo o exemplo de Toury (1980), chamamos as normas que controlam as não-alterações de normas de adequação. Elas empurram o processo de transferência para uma adequação relativa a T1/PS1. Quanto às normas que determinam as alterações, designamo-as normas de aceitação. Elas concernem os modelos escolhidos pelos autores dos filmes em vista da aceitação das AF dentro do contexto fílmico de chegada. (CATRYSSSE, 1992, p. 39, tradução nossa).

A análise do *corpus*, segundo essa perspectiva, se formará no espectro que penderá entre *normas de aceitação* e *normas de adequação*, respectivamente relacionadas ao sistema de chegada e ao sistema de partida.

Dessa forma, a presente dissertação consistirá também do estudo das *regularidades de comportamento* apresentadas no *corpus* que nos é possível analisar de modo a deduzir e descrever as possíveis normas que subjazem as transposições entre o sistema literário *beat* e o sistema cinematográfico contemporâneo. Para dizermos em outros termos, buscaremos descrever e analisar estratégias de tradução em produtos representativos do sistema literário *beat* dentro da poética do sistema cinematográfico contemporâneo de estética hollywoodiana. Por outro lado, mas não separadamente, na medida em que enxergamos as adaptações como sistemas semióticos acabados, devemos considerar os contextos em que elas se inserem e que relações elas desenvolvem dentro do sistema de chegada. Por fim, esperamos demonstrar

como estes lados do problema estão interligados e como eles dialogam nas obras aqui em pauta.

Em outro texto fundamental para a nossa compreensão do assunto, Walter Benjamin trabalha a noção de aura. É em *A aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (2012) que o filósofo alemão propõe que o valor de culto de uma obra se contrapõe ao seu valor de exposição.

Benjamin reconhece que a arte, inicialmente linguagem dos deuses e ponte entre os homens e essas entidades, seja ela na forma da poesia primordial, ou seja ela na forma de estátuas que eram cultuadas como representações divinas, à medida que é descontextualizada, ou seja, retirada de sua função inicial para ser exposta (desse modo, de fato, torna-se arte), perde progressivamente sua *aura*. Já no século XX, particularmente com o advento da fotografia e a possibilidade da reprodução em massa (hoje, quase instantânea) das obras de arte, esse processo é exponencializado. Na linha de nosso pensamento, em diálogo com Benjamin, a foto que se tira da Mona Lisa (*La Gioconda*) de Leonardo da Vinci, que se publica em revistas, livros ou mesmo na internet e que alcança virtualmente a população global incrementa seu valor de exposição. A obra alcança uma divulgação que não seria capaz de outra forma, pois não seria capaz de estar em continentes e publicações diversas sendo uma e única. A *aura*, no entanto, permanece naquele quadro original essencialmente, bem como em suas cópias, ainda que diminuída em potência. A diferença é que nas cópias ela permaneceria fundamentalmente por remeter ao original, sendo indicial. O culto em torno daquela peça original de arte, assim, não esvanece e a *aura* em torno de suas cópias persiste, ainda que seja só uma sombra que a liga inefável e *invariante* à original.

Ora, como isso se aplica à nossa pesquisa? Adaptações fílmicas não são cópias de uma obra original. Nem as traduções literárias interlinguais o são. Na concepção de Benjamin, as duas coisas, a obra e a sua reprodução são ontologicamente diferentes, sua natureza é diversa, em si são: obra de arte e reprodução. Dessa forma, estão claramente sujeitas a um grau de comparação que privilegia a obra original; são automaticamente postas num espectro de superioridade e inferioridade no qual a obra original detém toda a primazia, o que se reflete inclusive na nomenclatura dada. Original e reprodução. Mas há um aspecto fundamental em que as reproduções superam a original, seu *valor de exposição*. Isso não dista tanto do que Lefevère nos dirá sobre os fenômenos contemporâneos da tradução, realizados por:

[...] homens e mulheres que não escrevem literatura, mas a reescrevem [...] co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e

pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada. (LEFEVERE, 2007, p. 13).

Nossa proposta é tentar igualar em volume o produto da tradução e sua contraparte em nossa análise, transformando o campo dos estudos da tradução em algo mais próximo da literatura comparada, como se nossos objetos fossem seres ontologicamente equiparáveis. Porém, mesmo que tentemos destruir a noção de original *versus* reprodução tão premente em Benjamin, não podemos simplesmente dizer que não haja algo que ligue as duas partes dessa fórmula. Não podemos dizer que são duas coisas definitivamente separadas. Não podemos dizer que não existe nada em uma tradução que faça referência ao original e que a ligue inescapavelmente a ele. Seria simplista demais. Mas o que é exatamente esse nada?

Se notarmos, por exemplo, o trabalho de Thais Flores Nogueira Diniz, *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural* (1999), no qual ela realiza um estudo sobre as adaptações fílmicas de uma mesma obra de Shakespeare, King Lear, veremos que uma adaptação fílmica pode conter diversos elementos do original como pode não conter nenhum tal qual ele é encontrado na obra de partida. A noção de fidelidade está perdida. Não é um requerimento. Mas, ainda assim, em toda adaptação fílmica há algo que remete ao original, inevitavelmente. O que será esse elemento? Talvez, somente a autoafirmação. Ou seja, o movimento conceitual de dizer: esta é uma adaptação, de Shakespeare, de Balzac, de Virginia Wolf, etc. Como Toury dirá, uma tradução seria “qualquer enunciado na língua de chegada que seja apresentado ou visto como tal dentro da cultura de chegada” (CATRYSSSE, 1992, p. 34, tradução nossa)

A questão é que, a partir do momento em que este movimento conceitual é determinado, uma série de processos é desencadeada; eles remetem o leitor/espectador à obra original. Mais que tudo, cria-se a expectativa de que a obra original estará ali, naquela adaptação. Essa expectativa, no entanto, está fadada a encontrar somente o vazio. Pois, e aqui dialogamos com a obra de Walter Benjamin, se persiste na adaptação algo da obra de partida, é somente a sua aura; melhor, a ilusão de sua aura; ou, ainda, a expectativa, por parte do leitor/espectador, da existência da aura.

A *aura*, em nossa apropriação do conceito, não designa mais algo que recobre a obra original, única, que tem valor absoluto de culto. A aura designa agora um modelo consolidado: “uma prática ou um conjunto de práticas discursivas que preenche a função de modelo, ponto por ponto, para outras práticas discursivas ou conjunto delas” (CATRYSSSE, 1992, p. 27, tradução nossa). Porém as práticas discursivas que adaptam esse modelo podem

seguir-lo à risca ou podem se opor a ele, em vários graus, não impedindo que se forme uma adaptação.

Toury enuncia:

A própria entidade introduzida, na forma que é incorporada à cultura recipiente, nunca é completamente nova e nunca *alien* àquela cultura. Afinal, tanto quanto a tradução envolve a retenção de aspectos do texto de partida, também envolve certos ajustes aos requerimentos do sistema de chegada. Ao mesmo tempo, a tradução é sempre algo que não estivera lá antes: mesmo no caso de retraduições, a entidade resultante – aquilo que adentra a cultura recipiente – definitivamente não terá estado lá antes. (TOURY, 1995, p. 166, tradução nossa)

O que é, então, nesses casos, a adaptação? É uma apropriação, uma referência, um alinhamento a uma tradição? Talvez. Mas não necessariamente ela significa *fidelidade* aos estilos e repertórios daquela tradição. A adaptação é a inserção daquele fenômeno, daquele repertório, daquelas práticas discursivas, enfim, daquelas obras em um novo contexto, em uma nova forma, em um novo modelo, em algo completamente novo, mas não completamente alienígena; que não necessariamente guarda semelhanças com o antigo, exceto por se definir ou ser percebida como uma adaptação<sup>47</sup>. No exemplo da análise de Diniz, notavelmente a adaptação de Truffaut é virulentamente iconoclasta. O que resta ali de Shakespeare? Sua forma, sua linguagem, seus personagens? Não, nada disso. Seu nome? Talvez. Talvez não. Mas há algo que permanece, não há? Talvez, simplesmente, a aura do objeto. A aura da obra de arte, como sombra que paira sobre a adaptação<sup>48</sup>, a aura não como vista em Benjamin, porém, diferente, atualizada, adaptada.

De volta a nossos objetos específicos de estudo, é certo que não existe uma publicação em larga escala que nos traga o poema “Howl” de Allen Ginsberg nem o *On the Road* de Kerouac que encorpem a aura como Benjamin a via. Um texto literário só poderia ser entendido com absoluto valor de culto no momento de sua emissão, límpida e inequívoca palavra dos deuses. E, de fato, a tentativa empenhada pelos *beats* é a de reaver essa linguagem natural como impulso visceral de emissão, ou, pelo menos, criar a ilusão dessa naturalidade. Mas, todos os textos dos quais dispomos dos *beats* passaram por um processo de edição, editoração e remodelamento que descaracterizam essa possibilidade (que já era em si, talvez, um mito). De modo que todos eles sejam tecnicamente reproduzíveis, editados e, de fato,

<sup>47</sup> Até porque a adaptação pode se propor a criar uma linguagem icônica de cunho próprio, passando de apenas uma referência (indicial) ao discurso voltado para si (icônico). Aqui utilizamos a nomenclatura proposta por Charles Sanders Peirce e reportada por Júlio Plaza (PLAZA, 1987).

<sup>48</sup> Talvez sob a forma de *invariância*, pensada por Toury (1995).

reproduzidos (até os que se dizem manuscritos). Portanto, não guardam a essência absoluta do valor de culto. Já foram cooptados: abrigados pelo sistema.

Ainda assim, eles guardam algo equiparável à aura de que falava Benjamin, remodelada aqui para designar o culto a uma obra original, não mais a um exemplar original, como a Vênus de Milo ou a Mona Lisa, mas um *molde estabelecido de reproduzibilidade*. Ou seja, uma obra literária, como ela foi primeiramente publicada ou como primeiro chegou às mãos do leitor ou ainda como foi primeiramente pensada pelo autor. As traduções e reedições seriam, nesse novo paradigma, as reproduções técnicas (que não procuram mais serem exatas e fiéis; tampouco são técnicas, mas criativas).

Como já foi dito, a foto que se tira da Mona Lisa, não é a Mona Lisa ela própria. Mas ela ilude ser. Obviamente, este exemplo não é perfeito, pois a ideia da Mona Lisa carrega em si um prestígio de superioridade em relação à foto. O que não é necessariamente verdade para o caso do cinema e da literatura... Exceto que é! Pois essa noção está profundamente arraigada no leitor universal. Nada é mais comum, ao iniciar-se o debate sobre literatura e cinema, do que a expressão "o livro é melhor do que o filme". O público leitor não profissional tende a valorar mais a obra entendida como original exatamente pelo fato de ela não ser tão comumente lida como as traduções. É a básica lei do mercado, em demanda e procura, vertida para prestígio sociocultural.

Porém, somos leitores profissionais e não devemos cair nessa falácia. Mas não devemos também ignorá-la, como fenômeno social verificável.

Ora, a obra traduzida nunca vai exercer no ambiente de chegada a mesma função que a obra original exercia em seu contexto de partida, como já mostramos em Even-Zohar (1990). Nessa afirmação não entra um juízo de valor, apenas a impossibilidade intersemiótica e intersistêmica de uma reprodução técnica exata.

O que parece haver, no caso das adaptações fílmicas, é uma inversão paradoxal do princípio benjaminiano. A reprodução técnica não mais preza por reproduzir precisamente a obra original *ipsis literis*, mas *a traduz*. E a tradução será sempre um híbrido, alienado e ambíguo, pairando num limbo inexato de *adequação* e *aceitação*<sup>49</sup>. Desse modo, aquele que adapta pode ter liberdade total sobre a obra, ainda assim, preservando uma ligação indelével e inescrupulosa com a obra que ele está adaptando. Talvez, o que aconteça seja a aniquilação

---

<sup>49</sup> As traduções, para Toury, são regidas por normas subjacentes nem sempre explícitas. Como já foi dito, as principais normas translacionais são Normas de Adequação, referentes ao sistema de partida, e Normas de Aceitação, referentes ao sistema de chegada.

fatal do valor de culto em favor do valor de exposição absoluto, *a aura reversa da obra de arte*.

Embora esse ponto necessite de uma pesquisa mais aprofundada que vai além do escopo do presente trabalho, em suma, parece-nos que a aura permanece, sim, porém, apenas, como ilusão (talvez como rastro ou sombra que paira sobre a obra). No caso de nossos objetos específicos, o que resta, parece-nos, é a ideia da aura, refletida pelo autor/diretor através de seu meio e através de seus atores e cenários e planos e sequências para o público que pode ou não acreditar ver ali a aura da obra de arte de partida. Entramos aqui no âmbito da divergência ficção/realidade criada pela narrativa (a qual foi discutida a fundo na seção *Imagem e Verbo. Poética e Narrativa* deste trabalho e acima nesta seção), o deslize da realidade e da ficção frente as suas ressurreições iluminadas, nesse caso, uma divergência e um desliza meta-artísticos que nos possibilitam rever a arte através da arte. Examinemos agora o campo tenso que resta no diálogo entre estes dois polos, de modo a tentar encontrar num elemento coercitivo o fio condutor para nossa análise.

### 1.5 A Loucura, entre a Literatura e o Cinema

Bakhtin procurava entender a *palavra* como agente e memória social e dialógica na qual grupos e indivíduos inscrevem até as mínimas mudanças do sistema, de modo que, por sua forma aberta, aos mais diferentes usos a palavra se torna potencial puro, e, portanto, uma vez posta em ação, que seja inevitavelmente contraditória! Assim o teórico russo via a construção do sentido no processo comunicativo através, fundamentalmente, da palavra:

A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 2010, p. 42)

Pedimos licença ao teórico da linguística para nos referirmos à palavra como obra e como obra entendermos a produção literária e fílmica em questão dentro deste trabalho. Mas pedimos licença também para a entendermos no sentido mais próximo daquele empregado pelo precursor russo, a palavra como “o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 2010, p. 36).

Se pudermos tentar entender estas produções literárias e fílmicas como entidades de demonstração das relações sociais que as encerram, ainda assim seriam essas relações um excesso do qual não daríamos conta, mas poderíamos perguntar, seguindo a linha de



pensamento de Bakhtin acerca da natureza dialógica da palavra: e se a palavra fosse *loucura*? E se buscarmos esta palavra, tão central à poética *beat*, e tentarmos encontrar, por meio das teorias pertinentes, as contradições e conversações ideológicas dessa palavra nas obras-chave da literatura *beat* e em suas reescrituras fílmicas, o que encontraríamos? Que diálogos estariam postos e propostos nessas conversações? E que normas subjacentes estariam descritas pelos padrões observáveis dentro do *corpus*?

Obviamente, este é um percurso diacrônico que cobre mais de meio século de interações. Porém, sem dúvida, diálogo existe. Podemos, então, usar essa teia extensa e tensa através do tempo para criar uma nova intersecção, uma nova convergência, uma orquestração da polifonia existente prismada por um novo ponto enunciador, o nosso? Eis uma pergunta que tenta emoldurar essa discussão; como essa palavra *loucura*, compartilhada, ressoa entre as quatro obras e acha – se acha – uma comunhão, uma comunidade, uma intersecção entre elas? Talvez, o objetivo do presente trabalho seja exatamente incorporar e enunciar essa intersecção.

Não resta dúvida de que a loucura – a percepção, a incorporação e a estética da loucura – foram importantes para a geração *beat*. E aqui entendemos a palavra *loucura* tão polifônica e polissêmica quanto os *beats* eram. Loucura como inadequação subversiva heterodoxa, fundamentalmente diversa. Quem sabe, a própria insígnia da diversidade... Polissêmica.

Ora, cabe a nós perguntar, ela se faz presente nas reescrituras fílmicas? É ressaltada? É apagada? Que processos e normas regem o comportamento que será encontrado?

Conduziremos, então, um estudo para descobrir se os objetos fílmicos aqui trabalhados entram em contato com a poética *beat*, no curso para a construção de sua própria estética fílmica. Se sim, em que nível isso se daria e de que forma?

Para tanto, é necessário definir o que seria essa poética *beat*. Entendemos por poética *beat* todos os padrões estéticos associados e associáveis com essa geração literária, especialmente aqueles padrões delineados nas linhas desse trabalho. Nesse sentido, aqui não faremos diferença entre os termos *poética* e *estética*. Se há qualquer diferença é apenas que, talvez, a *poética*, força criadora inicial, preceda o estabelecimento mais estável de uma *estética*.

Outro termo ao qual remeteremos insistentemente é o do *discurso*. Vemos esse conceito na linha do pensamento bakhtiniano como a base do advento ideológico na palavra. O discurso é institucional e transpessoal (SHOHAT, 2006, p. 311), de modo que uma obra poderá gerar uma confluência de discursos para refletir em sua *palavra* as contradições

geradas socialmente em um dado momento histórico. Ademais, entendemos que a obra só possa ser entendidas como um congresso de seus elementos poetológicos e ideológicos, em uma unidade indissociável.

Tomaremos, nas linhas desse trabalho, uma abordagem comparativo descritiva, pautada na teorias da tradução vislumbradas acima. Essa abordagem nos permite tratar as obras, fílmicas e literárias, como peças independentes, porém congregáveis, na rede inacabada de relações possíveis que perpassa o caos da existência. Descreveremos cada uma das obras separadamente, refletindo sobre os elementos poéticos e ideológicos presentes em cada um delas, na tentativa de permitir que suas vozes ressoem ao longo de nosso trabalho, sem uma (mesmo a nossa) tenda a silenciar as demais.

Desde já, podemos adiantar nossas impressões de que há diálogo inevitável entre as quatro obras. Porém, é patente que nenhuma das ditas adaptações seja subjugada às suas contrapartes literárias. Muito pelo contrário, veremos, ao curso da descrição e análise das obras individuais, que as adaptações estão muito mais veiculadas à tradição do cinema e da carreira de seus realizadores do que à poética literária da qual partiram.

Também é necessário frisar que cada uma das obras foi abordada segundo as possibilidades que ela nos permitia. De modo que, uma vez que não há ainda fortuna crítica relativa aos filmes trabalhados, não seria possível que essa pesquisa se focasse numa abordagem que contemplasse textos acadêmicos. Assim, fez-se necessário trabalhar com biografias dos diretores (no caso de Walter Salles); livros didáticos escritos pelos produtores (no caso de Epstein e Friedman); entrevistas; materiais pró-fílmicos; artigos e críticas de jornais e revistas, etc. Mas, fundamentalmente, as análises fílmicas se pautarão nos filmes e nas relações que eles próprios enunciavam (quer fossem através das opiniões de seus realizadores, quer fossem por temáticas da obra, ou ainda por semelhanças estilísticas) para com outros elementos culturais de seus sistemas ou de outros sistemas paralelos.

Por outro lado, as obras literárias, as quais já detêm uma considerável fortuna crítica ao seu redor, poderão ser mais amplamente exploradas em âmbito acadêmico. Porém, os princípios que nortearam a descrição e a análise se mantiveram os mesmos em relação àqueles aplicados às adaptações fílmicas. Procuramos deixar que as vozes das obras ressoassem segundo suas próprias enunciações.

Por fim, retornamos ao tema da loucura. Nas linhas do que sugere Toury (TOURY, 1995, p. 174), esse princípio organizador que colocamos em prática é, enfim, um recorte, pessoal e, portanto, arbitrário. Porém, ele serve como mediador eficaz, a nosso ver, capaz de contemplar todas as obras. Como dissemos, a ideia da *loucura* aqui é polissêmica e também,

deverá ser, relativa. O que foi considerado loucura para a geração *beat*, contemporaneamente pode ser nada mais que corriqueiro, ou um fantasma do passado. A superação das formas anteriores, de conceitos anteriores e de estéticas passadas também pode ser contemplada através da evolução na própria semântica do termo. Corriqueiro, afinal, é o termo *loucura*, e pode não significar nada mais que irresponsabilidade, como veremos; pode significar inadequação irremediável aos ditames da normatividade; pode remeter a “metáforas vivas da rebelião e do inconformismo” (WILLER, 2014, p. 51); ou pode mesmo significar nada. Mas ela ecoa desde a Idade Média até os primeiros passos do Cinema, passando pela normativa racionalidade do Renascimento e do Iluminismo, até chegar à noção contemporânea de alienação. A *loucura* pode ser vista inclusive como sátira de todos os impulsos autoritários e normativos que levaram o ser humano a erigir a própria barreira entre o que é são e o que é louco.

Desenvolveremos o tema a seguir, para depois descrevermos nossas quatro obras sob essa nova luz.

A loucura foi representada no cinema desde cedo. Por exemplo, *A queda da casa de Usher* (1928), filme de Jean Epstein mencionado anteriormente, um dos primeiros exemplos de tais representações. Ora, no filme, além dos relatos de comportamento estranho por parte do personagem de Usher, enunciados pelo narrador nas primeiras sequências do filme, há outros elementos que concorrem para essa apresentação. A atmosfera de mistério que cerca a Casa de Usher, a expressão lunática dos atores que interpretam aqueles dentro da casa, a trilha musical que pulsa e repousa alucinadamente nas cenas que transcorrem na casa. A composição dos enquadramentos que nos iludem parecendo ser recortes desregulados de realidade. A loucura, assim, transcorre inscrita dentro da película. Na literatura, similarmente, pode-se dizer simplesmente que um personagem esteja louco ou pode-se inscrever a loucura dele no texto.

No caso dos *beats*, o próprio fazer literário está atado com a ideia da enunciação de um louco. Os *beats* se viam como a *geração louca*. Não sentiam que se adequavam aos padrões ditados então pelo *american way of life*<sup>50</sup>. Não se sentiam adequados aos ideais de

---

<sup>50</sup> Durante os anos 50, uma imagem foi perpetuada, especialmente através de veículos publicitários, do que seria a classe média bem sucedida na América, que florescia economicamente. Essa imagem cristalizou-se no que ficou conhecido como “*american way of life*”, um ideal de felicidade e sucesso ligado ao consumismo e propagado dentro e fora dos Estados Unidos como símbolo do bem estar de sua cultura e sociedade. O *american way of life*, no entanto, tem suas raízes ainda na década de 20, primeira grande explosão de prosperidade da nação, calcado na venda de produtos de consumo para a Europa devastada pela Primeira Guerra Mundial. O processo não foi tão dissimilar na década que procedeu a Segunda Guerra.

prosperidade e liberdade que estavam sendo ditados a eles. Seus personagens e motivos poéticos eram também assim, como já foi mostrado nos diários de Kerouac, “foras da lei, anjos desolados, idiotas sagrados e profetas subterrâneos, todos eles, sem sombra de dúvida, americanos” (KEROUAC, 2012, p. 22). Sua poética era também assim. Em algo que pode ser considerado um modernismo tardio, os escritores daquela geração queriam adequar a poesia ao discurso das ruas, mas queriam mais que isso. Queriam dizer política com sua arte. Paradoxalmente, os ideais demonstrados na literatura ali eram os mesmo supostamente professados pelo *american dream*: igualdade, justiça, liberdade e a procura da felicidade.

A arte publicitária da época talvez explique mais claramente o *american way of life*, tal como era promovido:



**Figuras 6: Coca Cola Coke Red White Sun Umbrella Family Table (1955)**



**Figura 7: Evinrude Outboard Boat Motor Family Photo (1956)**



**Figura 8: Motorola's Model 17F6 TV happiness shared by all the family (1951)**



**Figura 9: Lionel Train – Happy Family Circle (1953)**

Ginsberg comentará numa pista sutil sua crítica a esse modelo normativo “Santa a solidão dos arranha-céus e das calçadas! Santas as cafeterias lotadas de milhões! Santos os misteriosos rios de lágrimas sob as ruas! [...] Santo o imenso cordeiro da classe média!”<sup>51</sup> (GINSBERG, 2012, p. 206-207).

A imagem do cidadão americano era projetada para vender, é claro. Porém, sua consequência imagética era que tudo que não se encaixasse nesses padrões de normalidade estaria fora da sociedade ideal projetada como imagem e propagada na consciência coletiva. Mais franco, o discurso *beat* faria um elogio da loucura e da heterodoxia. E inscreveria essa loucura e essa heterodoxia na sua arte, aproximando-a do caos da vida e do discurso cotidiano. Ademais, veria no modelo normativo de cidadão um vácuo pronunciado e um rio de lágrimas subterrâneo, denúncia da solidão desse vazio.

Ginsberg acharia no despojamento proposto por Walt Whitman o arsenal para destilar sua visão de mundo em versos simples e autênticos. Kerouac veria no jazz marginal relances da primeira forma de arte genuinamente americana e tentaria reproduzi-la na prosa. Quase desnecessário é dizer que a crítica estabelecida não recebeu bem essas novidades. Não tanto por elas em si, mas pelo conteúdo atrelado. Em ambos “Howl” e *On the road* são apregoadas

<sup>51</sup> GINSBERG, 2009, p. 12; “*Holy the solitudes of skyscrapers and pavements! Holy the cafeterias filled with the millions! Holy the mysterious rivers of tears under the streets! [...] Holy the vast lamb of the middle class!*”.

formas de vida diversas daquelas que seriam do interesse público dominante defender. E, ainda que os escritores não vivessem a vida descrita em seus livros de fato, a aproximação proposta por eles entre vida e arte, particularmente na tentativa de preservar os caráteres autobiográficos das obras, disseminando, assim, uma mítica em torno de suas figuras, levava o público a crer que a filosofia de vida ali proposta poderia (e realmente fora) exercida na vida real.

Desse modo, ao lançar seu poema propondo que todos aqueles descritos ali seriam as melhores mentes de sua geração e, ainda assim, considerados loucos por não se encaixarem nos padrões propostos anteriormente e ainda mais ao louvar a loucura deles como santificada, Ginsberg vai diretamente de encontro à ideologia dominante.

Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo!  
Santo! Santo! Santo! Santo!  
O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo! Santos a língua o pau a mão e o cu!!  
Tudo é santo! Todo mundo é santo! todo lugar é santo! todo dia está na eternidade!  
todo homem é um anjo!  
O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão santo quanto você minha alma é santa!  
A máquina de escrever é santa o poema é santo a voz é santa os ouvintes são santos o êxtase é santo!  
Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos os desconhecidos mendigos sofredores e fodidos santos os horrendos anjos humanos!<sup>52</sup> (GINSBERG, 2012, p. 194-201, tradução de Cláudio Willer).

Paralelamente, é interessante colocar a poética de Ginsberg frente à proposição da escola bakhtiniana de pensamento sobre o que seria o advento ideológico (que parte especificamente dos setores dominantes de uma sociedade). Na coleção de estudos dessa linha organizada por Beth Brait vemos que a ideologia é definida como:

[...] 'falsa consciência', vista como disfarce e ocultamento da realidade social, escurecimento e não percepção da existência das contradições e da existência de classes sociais, promovida pelas forças dominantes, e aplicada ao exercício legitimador do poder político e organizador de sua ação de dominar e manter o mundo como é. (BRAIT, 2012, p. 168)

Gilles Deleuze propõe também sua noção de ideologia e do posicionamento das forças minoritárias. O filósofo francês insta que as forças sociais reais existem apenas enquanto

<sup>52</sup> GINSBERG, 2009, p. 12; "*Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! /The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy! /Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is in eternity! Everyman's an angel! /The bum's as holy as the seraphim! The madman is holy as you my soul are holy! The typewriter is holy the poem is holy the voice is holy the hearers are holy the ecstasy is holy! /Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac holy Huncke holy Burroughs holy Cassady holy the unknown buggered and suffering beggars holy the hideous human angels!?"*

minorias (informação verbal)<sup>53</sup>. Ele enuncia a vacuidade do padrão normal de cidadão, tal como o conhecemos contemporaneamente: homem, adulto, heterossexual, branco, etc., ou tal como ocorreu ao longo da história. Para Deleuze esse tipo de normatização produz apenas um modelo vazio no qual nenhum devir social se encaixa. Desse modo, tudo, todas as forças sociais são lançadas às periferias.

Michel Foucault em *História da Loucura na Idade Clássica* (1989) descreve o encarceramento de diversos parisienses em meados dos séculos XVII e XVIII. Ele nomeia o fenômeno *A grande internação* (FOUCAULT, 1989, p. 45-78). Num dia só, milhares de pessoas podiam ser retiradas das ruas, por diversas razões. Eram levados juntos quaisquer desordeiros, miseráveis, contraventores, aleijados ou devassos, em suma, qualquer um que não se encaixasse num perfil de normalidade e ordem. Eram todos internados. Segundo Foucault, o fenômeno tem dimensões europeias, à época.

Para ele, a nova racionalidade renascentista, com suas raízes no período clássico e no pensamento cartesiano, é um fator decisivo para este gesto aparentemente simples de aprisionamento, mas que tem significações políticas, sociais, religiosas, econômicas e morais. Embaixo desse grande guarda-chuva de miséria e insanidade poderia ser elencada toda a heterodoxia de uma sociedade, de acordo com quaisquer dos fatores acima. Outra notável constatação feita pelo autor é que esse fenômeno da internação parece ser uma recorrência do comportamento humano, uma vez que tinha paralelos na Idade Média com o fenômeno em torno da figura do leproso. De fato, muitos dos leprosários usados na Idade Média, depois de abandonados, são reativados apenas no século XVII para dar conta do novo fenômeno. Porém, enquanto a reclusão dos leprosos<sup>54</sup> parecia ter razões estritamente médicas, a nova reclusão tem implicações maiores:

Nessas instituições também vêm-se misturar, muitas vezes não sem conflitos, os velhos privilégios da Igreja na assistência aos pobres e nos ritos da hospitalidade, e a preocupação burguesa de pôr em ordem o mundo da miséria; o desejo de ajudar e a necessidade de reprimir, o dever de caridade e a vontade de punir; toda uma prática equívoca cujo sentido é necessário isolar, sentido simbolizado sem dúvida por esses leprosários, vazios desde a Renascença mas repentinamente reativados no século XVII e que foram rearmados com obscuros poderes. O Classicismo inventou o internamento, um pouco como a Idade Média a segregação dos leprosos; o vazio

<sup>53</sup> De entrevista concedida a sua ex-aluna Claire Parnet, no apartamento parisiense do autor em 1988. A entrevista compõe o documentário *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (1996), de Pierre-André Boutang. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Wer1VGBZi8>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

<sup>54</sup> Interessante notar que, em *Diários de Motocicleta*, de Walter Salles, essa questão é bem explorada na passagem dos personagens Ernesto (Guevara) e Alberto pelo leprosário de San Pablo às margens do Amazonas. Os leprosos são de extrema importância e significação na narrativa, simbolizando as divisões sociais dos países latino-americanos, compostos de classes estratificadas. O clímax se dá quando Guevara atravessa o rio a nado para se reunir aos leprosos que ficam separados dos “sãos” pelo poderoso rio. O argumento é que a completude da jornada de formação do líder revolucionário se dá aí, pelo menos simbolicamente na adaptação.

deixado por estes foi ocupado por novas personagens no mundo europeu: são os “internos”. O leprosário tinha um sentido apenas médico; muitas outras funções representaram seu papel nesse gesto de banimento que abria espaços malditos (FOUCAULT, 1989, p. 53)

É um fenômeno notado também por Maurice Blanchot. Num diálogo com a obra de Foucault, em *A conversa infinita – 2: A experiência limite* (2007), Blanchot ressalta as significações dessa nova modalidade de encarceramento na construção do homem moderno e, particularmente, do intelectual moderno.

Encerram-se os loucos, mas ao mesmo tempo e nos mesmos lugares, por um ato de banimento que os confunde, encerram-se os miseráveis, os ociosos, os dissolutos, os profanadores e os libertinos, aqueles que pensam mal. Mais tarde, nas épocas progressistas, essa confusão provocará a indignação ou o escárnio, mas não há de que rir, esse movimento é rico em sentido: ele indica que o século XVII não reduz a loucura à loucura e que, ao contrário, percebe as relações que esta mantém com outras experiências radicais, experiências que dizem respeito quer à sexualidade, quer à religião, ateísmo e sacrilégios, quer à libertinagem, isto é, resume Foucault, às relações que se estão instaurando entre o pensamento livre e o sistema de paixões (BLANCHOT, 2007, p. 176)

Para Blanchot, essa relação nunca será esquecida e dará forma e força secreta ao conceito moderno de alienação. Os ditos loucos bem como os cúmplices da loucura carregarão sempre a *letra escarlata* “sob o céu comum da Falta [divina]” (BLANCHOT, 2007, p. 177, comentário nosso). Para ele, essa segregação será, como para Foucault, um procedimento recorrente e humano que encerra em si o horror e a alienação, mas também a intimidade e a fascinação. “Afirma-se e exhibe-se a possibilidade inumana [da loucura] que pertence misteriosamente aos homens [...] O círculo sagrado encerra uma verdade, mas estranha, perigosa: a verdade extrema que ameaça todo poder de ser verdadeiro” (BLANCHOT, 2007, p. 175, comentário nosso).

“A necessidade de separar a parte sombria da humanidade.” (BLANCHOT, 2007, p. 174) não impede que se desenvolvam hábitos como o de “exibir” os loucos, os quais eram mantidos dentro dos limites da cidade, ainda que isolados por muros altos e uma parede de não-comunicação. Essa parede divisória era um símbolo que representava uma “recusa a todo diálogo, a ex-comunicação” (BLANCHOT, 2007, p. 177). Tão longe e tão perto, essa relação sobrevive na modernidade como signo de ausência, um vazio vibrante que oscila entre o que se mostra e o que se esconde, entre o dito e o silenciado.

A poética *beat* encontra-se permeada desse embate entre o são e o insano, entre o comportamento normativo aceitável e todo o resto, arremessado à posição periférica.



Kerouac, de fato, se propôs a escrever uma epopeia e muitas vezes referenciava seu livro dessa forma (WILLER, 2009, p. 78). Ora, havemos de nos perguntar, nesse caso, se era uma epopeia o que ele escrevera, com a voz de que povo ele buscava falar?

É uma das características principais da epopeia – talvez a principal –, segundo *A teoria do romance* (2009), de Georg Lukács, a vinculação da narrativa aos destinos de uma cultura e de um povo específicos.

[...] o peso da vinculação de um destino com uma totalidade. O destino universal, que na tragédia não passava da sequência necessária de zeros transformados em milhão pelo acréscimo da unidade, é o que, na epopeia, confere conteúdo aos acontecimentos; e o fato de portar tal destino não cria isolamento algum à volta do herói épico; antes, prende-o com laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida.

E a comunidade é uma totalidade concreta, orgânica – e por isso significativa em si mesma; eis porque o conjunto de aventuras de uma epopeia é sempre articulado, e nunca estritamente fechado: é um organismo dotado de uma plenitude de vida intrinsecamente inesgotável, que tem por irmãos ou vizinhos outros organismos idênticos ou análogos. (LUKÁCS, 2009, p. 68)

O objeto da epopeia seria, então, o destino de uma comunidade. Quer Jack Kerouac tenha escrito uma epopeia ou um romance, está para além de dúvidas que ele via em sua obra características da grande épica. Kerouac queria produzir uma obra que representasse em mitos e atos heroicos a cultura americana tal qual ele a conhecia. Efetivamente, o que ele escreveu foi um romance. Porém, podemos enxergar nessa obra vislumbres do efeito que ele propunha, uma obra que fizesse o público reconhecer sua própria vida e cultura de comunidade ali. Não só isso, mas que os destinos propostos pela obra, enraizada num indivíduo, ecoassem como o destino daquela própria comunidade. Assim é patente que questionemos, novamente, ao destino de qual comunidade estava atada o desenlace da narrativa de *Sal Paradise*?

Se a modernidade não permite, como também preconiza Lukács<sup>55</sup>, que o indivíduo se reconheça na sociedade que o cerca e não permite que o destino dele, não apenas ressoe em, mas seja o próprio destino da comunidade como um todo coerente, talvez seja na experiência marginal que resida a possibilidade de reconhecer-se em comunhão. Se o mundo globalizado, paradoxalmente, nos isola e nos universaliza (pois nos vende a falácia da igualdade universal e do acesso livre e irrestrito dos indivíduos ao mundo, enquanto nos modera e impede que realizemos nossos anseios reais, já que devemos servir, primordialmente, às forças do capital), talvez seja na imaginação de uma ligação mística que vá além de fronteiras e origens sociais e

<sup>55</sup> Para Lukács (2009), como para Hegel, de quem o seu pensamento deriva, a grande épica não pode ser reproduzida no mundo moderno, uma vez que esse mundo não permite que o homem veja seu destino comprometido irremediavelmente com o destino de sua comunidade, de seu povo. Para eles, o romance seria a epopeia burguesa que tem na figura do herói individual sua transcendência ao descobrir através de suas ações isoladas a totalidade oculta da vida moderna.

culturais; uma ligação entre indivíduos, que resida o poder de transcendência. Se a imagem do cidadão global é apenas um ideal vazio que efetivamente nenhum indivíduo é capaz de ocupar, talvez, para usar o termo de Deleuze, uma ligação ínfima que reluz com os destinos da comunidade resida finalmente na possibilidade do devir.

Eu acordei quando o sol avermelhava; e aquele foi a distinta vez em minha vinha, o momento mais estranho de todos, quando eu não sabia quem eu era... Eu estava longe de casa assombrado e cansado da viagem, em um hotel barato que eu nunca tinha visto, ouvindo o soar do vapor lá fora, e o ranger da madeira velha do hotel, e passos no andar de cima e todos os sons tristes, e eu olhei para o teto alto rachado e realmente não soube quem eu era por uns quinze segundos. Eu não tive medo, eu era simplesmente outra pessoa, um estranho, e a minha vida inteira era uma vida assombrada, a vida de um fantasma... Eu estava na metade da América, na linha divisória do Leste da minha juventude e do Oeste do meu futuro, e talvez tenha sido por isso que tudo aconteceu ali naquela tarde rubra estranha<sup>56</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 121-122, tradução nossa).

Ora, o devir para Deleuze (1975) seria a “identidade infinita”, aquilo que nunca se detém, exatamente por não *ser* – acabado – mas por se manter perpetuamente numa possibilidade de *vir-a-ser*. Deleuze ata esse *jogo infinito* à natureza da linguagem.

As coisas medidas acham-se sob as Ideias; mas debaixo das próprias coisas não haveria ainda este elemento louco que subsiste, que "sub-vem", aquém da ordem imposta pelas Ideias e recebida pelas coisas? Ocorre até mesmo a Platão perguntar se este puro devir não estaria numa relação muito particular com a linguagem [...] Não seria talvez esta relação essencial à linguagem, como em um "fluxo" de palavras, um discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo a que remete sem jamais se deter? Ou então, não haveria duas linguagens e duas espécies de "nomes", uns designando as paradas e repousos que recolhem a ação da Ideia e os outros exprimindo os movimentos ou os devires rebeldes? Ou ainda, não seriam duas dimensões distintas interiores a linguagem em geral, uma sempre recoberta pela outra, mas continuando a "sub-*vir*" e a substituir sob a outra? O paradoxo deste puro devir, com a sua capacidade de furtar-se ao presente, é a identidade infinita: identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos do demasiado e do insuficiente, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. É a linguagem que fixa os limites [...] mas é ela também que ultrapassa os limites e os restitui a equivalência infinita de um devir ilimitado (DELEUZE, 1975, p. 2)

O romance de Kerouac que tem como motivo central a estrada acha nessa representação a própria essência do devir, ou seja, da possibilidade etérea de torna-se algo

---

<sup>56</sup> KEROUAC, 2008, p. 121-122; “*I woke up as the sun was reddening; and that was the one distinct time in my life, the strangest moment of all, that I didn't know who I was... I was far away from home haunted and tired with travel, in a cheap hotel room I'd never seen, hearing the hiss of steam outside, and the creak of the old wood of the hotel, and footsteps upstairs and all the sad sounds, and I looked at the cracked high ceiling and really didn't know who I was for about fifteen seconds. I wasn't scared, I was just somebody else, some stranger, and my whole life was a haunted life, the life of a ghost... I was halfway across America, at the divining line between the East of my youth and the West of my future, and maybe that's why it happened right there and then that strange red afternoon.*”

diverso. Uma possibilidade que encontra os seus limites paradoxalmente na concretude do asfalto do qual a estrada se constrói. Walter Salles nos mostra em seu filme:



**Figura 10: A estrada infinita**  
(SALLES, 2012: 1h. 08min. 17)

Num *travelling forward* em que a câmera sugere o movimento do carro na estrada, vemos o cintilar estrelado dos pequenos fragmentos brilhantes inseridos no negro asfalto, qual constelações distantes. O transcendentalismo místico de um Whitman renasce tanto na escrita de Kerouac como na imagística de Salles. Mas em ambas as instâncias o momento é apenas passageiro. Momentaneamente nos esquecemos da concretude das coisas, do quarto onde de fato se está e da estrada pela qual de fato se anda para contemplar um *qualquer ser*. A linguagem é, assim, voltada para si, o próprio paradoxo que busca descrever.

Para além da questão inicial que buscávamos, notamos nos extratos acima, que a veia mística é outra forte característica do movimento *beat*, como é a comunhão. Comunhão de um projeto artístico-literário, comunhão de textos, comunhão de músicas, comunhão de drogas, comunhão de sexo, comunhão de companhias, de conversas, de viagens, de experiências, de vidas. Segundo Willer (2009), nunca um movimento literário foi tão comunitário. Talvez, daí derive a mística latente em seus escritos. Ou talvez a mística dos indivíduos seja a razão de se unirem. Pouco importa. De todo modo, os vislumbres da proposição épica maior que buscava Kerouac ficam mais nítidos se considerarmos sua obra em diálogo aberto com a de Ginsberg (do modo tal como Bakhtin preconizou, a palavra de um impregnado da palavra do outro, em diálogo infinito), em comunhão.

Entre outras enumerações sobre os prodígios de sua geração, Ginsberg falará sobre aqueles “Que dirigiram 72h através do país para descobrir se eu tive uma visão ou se você

teve uma visão ou se ele teve uma visão para descobrir a Eternidade<sup>57</sup>” (GINSBERG, 2009, p. 6, tradução nossa).

É notável nessa breve passagem alguns elementos que são demonstráveis também na obra de Kerouac, a busca incessante, a carência da completude, a tentativa de identificar-se com o outro, a própria confusão entre a figura do eu e do outro e a junção destes elementos na possibilidade de transcendência. A busca do outro persiste e as estradas se confundem. Enquanto Kerouac se lança à estrada sempre em busca de algo que seus personagens não sabem bem explicar o que seja; tudo que ele diz é: a “terra mágica” (KEROUAC, 2008, p. 298) de “furor selvagem” (KEROUAC, 2008, p. 328) no final da estrada; enquanto ele fala da santidade da estrada e a glorifica – pois é ela mesma a razão da viagem e da busca –, ainda assim não consegue deixar de conectar-se aos seus companheiros em viagens análogas.

Cruzamos Walsenburg; subitamente passamos também por Trinidad onde Hal Chase estava em algum lugar na beira da estrada em frente a uma fogueira com Ginger e talvez um punhado de antropólogos e como outrora ele também estava contando a história da sua vida sem imaginar que naquele exato instante estávamos passando pela estrada a caminho do México contando nossas próprias histórias. Ah, triste noite americana!<sup>58</sup> (KEROUAC, 2008, p. 370-371, tradução nossa).

Triste noite americana que nos esconde uns dos outros, ele poderia ter dito. Se o romance é a experiência do homem isolado, encasulado na modernidade, o argumento de Kerouac – como também o de Ginsberg – é que o isolamento é somente uma ilusão. O que subjaz o discurso de Kerouac é que estejamos todos empenhados numa mesma busca por: não sabemos exatamente o quê. Porém, a busca, a estrada, o isolamento; são todos cheios de ligações íntimas e fascinação, horror e alienação. Em última instância, Kerouac estende esse sentimento para além das fronteiras americanas e o faz ecoar pela vastidão inóspita do planeta:

Não como dirigir através da Carolina, ou do Texas, ou do Arizona, ou de Illinois; mas como dirigir através do mundo e adentro de lugares onde nós finalmente nos aprenderíamos entre os indígenas Fellahin do mundo inteiro, a estirpe essencial do primitivo base, humanidade lamuriosa que se estende num cinturão ao redor do bucho equatorial do mundo da Malásia (a longa unha da China) à Índia o grande subcontinente à Arábia ao Marrocos aos mesmo desertos e selvas do México e por sobre as ondas à Polinésia aos Sião místico do Manto Amarelo e em diante, em diante, até que você escute o mesmo lamúrio fúnebre ao lado das muralhas podres

<sup>57</sup> GINSBERG, 2009, p. 6; “*who drove cross-country seventy two hours to find out if I had a vision or you had a vision or he had a vision to find out Eternity*”.

<sup>58</sup> KEROUAC, 2008, p. 370-371; “*We passed Walsenburg; suddenly we passed Trinidad where Hal Chase was somewhere off the road in front of a campfire with Ginger and perhaps a handful of anthropologists and as of yore he too was telling his life story and never dreamed we were passing at that exact moment in the highway headed for Mexico telling our own stories. Oh sad American night!*”.

de Cádiz, Espanha, que você escuta 12.000 milhas em volta nas profundezas de Benares a Capital do Mundo<sup>59</sup>. (KEROUAC, 2011, p. 255)<sup>60</sup>.

Em muitos sentidos, os componentes ideológicos divididos por Ginsberg e Kerouac estão ligados à percepção dos processos descritos em sua anterioridade por Foucault e Blanchot. Se na modernidade os indivíduos ainda encontram-se “internos” e subjugados por uma rede de “ex-comunicação”, então a experiência limite da literatura ou da arte em geral seria a ligação através da qual se poderia resgatar a identificação. Ginsberg fala mais atentamente dessa corrente subterrânea que une aqueles isolados não só pelo etéreo das características da vida moderna mas pela fisicalidade imposta pelo isolamento real em hospitais, prisões e manicômios.

O poema de Ginsberg é, em sua primeira parte, uma odisséia do isolamento moderno incorporado na máscara da loucura. Como se cada indivíduo descrito em seus versos livres estivesse subjugado pela incessante luz da normatividade, aqueles:

que vadiaram famintos e sós através de Houston atrás de jazz ou sexo ou sopa, e seguiram o brilhante espanhol para conversar sobre a América e a Eternidade, tarefa impossível, então pegaram um navio para a África,  
que desapareceram nos vulcões do México não deixando nada além da sombra de seus jeans e a lava e a cinza da poesia espalhadas na lareira de Chicago,  
que reapareceram na Costa Oeste investigando o FBI de barba e bermuda com grandes olhos pacifistas sensuais em sua pele queimada distribuindo folhetos incompreensíveis,  
que abriram buracos nos braços com cigarros protestando contra o narcótico nevoeiro de tabaco do capitalismo,  
que distribuíram panfletos supercomunistas na Union Square chorando e tirando a roupa enquanto as sirenes de Los Alamos atravessavam seus gemidos, gemendo através de Wall Street, e a balsa de Staten Island também gemeu,  
que caíram no choro em ginásios brancos nus e trêmulos diante da maquinaria de outros esqueletos,  
que morderam policiais no pescoço e urraram de leite em viaturas por não terem cometido crime algum além de sua pederastia e intoxicação selvagem servidas<sup>61</sup>,  
(GINSBERG, 2012, p. 54-61, tradução de Cláudio Willer).

<sup>59</sup> KEROUAC, 2011, p.255; “*Not like driving across Carolina, or Texas, or Arizona, or Illinois; but like driving across the world and into the places where we would finally learn ourselves among the worldwide Fellahin Indians of the world, the essential strain of the basic primitive, wailing humanity that stretches in a belt around the equatorial belly of the world from Malaya (the long fingernail of China) to India the great subcontinent to Arabia to Morocco to the selfsame sederts and jungles of Mexico and over the waves to Polynesia to mystic Siam of the Yellow Rove and on around, on around, so that you hear the same mournful wail by the rotted walls of Cádiz, Spain, that you hear 12,000 miles around in the depths of Benares the Capital of the World.*”

<sup>60</sup> Optamos por trabalhar com a versão editada do texto de *On the road*, nesse trecho, para demonstrar um aspecto importante do processo editorial. É interessante notar como, apesar de a mítica *beat* estar inserida na redação original de Kerouac, muito daquele manuscrito ganhou ecos místicos a partir do processo de editoração. Notavelmente, esse trecho é bem menor no manuscrito original, sem as divagações e a poeticidade engrandecidas na revisão do texto (pelo próprio Kerouac), o texto é mais direto e deixa muito do discurso acerca da essencialidade humana dos povos – se não silenciado – subentendido. “*Not like driving across Carolina, or Texas, or Arizona, or Illinois; but like driving across the world and into the places where we would finally learn ourselves among the worldwide fellahen people of the world, the Indians that stretch in a belt around the world from Malasia to India to arabia to Morocco to Mexico and over to Polynesia.*” (KEROUAC, 2008, p. 381)

Cada linha da primeira parte do poema de Ginsberg reflete um comportamento encarcerado pelo pensamento racional normativo moderno. Nessa divagação precisa pelas experiências de sua geração, as experiências pessoais de Ginsberg se confundem com as de seus amigos, conhecidos e asseclas de um modo que não são mais definíveis quem é quem<sup>62</sup>. Ginsberg pensa o isolamento muito como Foucault visualiza o panóptico moderno em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1987). Na publicação, o pensador francês descreve como o projeto arquitetado por Jeremy Bentham em 1791, no qual a partir de uma torre de vigia central um único guardião era capaz de observar a totalidade dos presos/loucos/trabalhadores/estudantes da instituição (o projeto poderia ser adaptado para diversas situações), pois suas celas estavam desnudas ao olhar ainda que lacradas, serve de metáfora para a sociedade moderna<sup>63</sup>.

Por efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. [...] o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (FOUCAULT, 1987, p. 166)

Para Foucault, a sociedade moderna se estruturaria do mesmo modo, pois colheu os princípios dispostos nesse projeto analogamente. Os ditames da manutenção da ordem foram alterados e a instituição da binariedade loucos *versus* sãos foi reformulada, persistindo.

A quem cabe instituir essa ordem? Se na realidade que Foucault busca é o Estado e suas instituições, no poema de Ginsberg essas forças são simbolizadas por uma figura mitográfica:

---

<sup>61</sup> GINSBERG, 2009, p. 3; “who lounged hungry and lonesome through Houston seeking jazz or sex or soup, and followed the brilliant Spaniard to converse about America and Eternity, a hopeless task, and so took ship to Africa, /who disappeared into the volcanoes of Mexico leaving behind nothing but the shadow of dungarees and the lava and ash of poetry scattered in fireplace Chicago, /who reappeared on the West Coast investigating the FBI in beards and shorts with big pacifist eyes sexy in their dark skin passing out incomprehensible leaflets, /who burned cigarette holes in their arms protesting the narcotic tobacco haze of Capitalism, /who distributed Supercommunist pamphlets in Union Square weeping and undressing while the sirens of Los Alamos wailed them down, and wailed down Wall, and the Staten Island ferry also wailed, /who broke down crying in white gymnasiums naked and trembling before the machinery of other skeletons, /who bit detectives in the neck and shrieked with delight in policecars for committing no crime but their own wild cooking pederasty and intoxication,”.

<sup>62</sup> Referenciamos especialmente nesse ponto a tradução comentada de Cláudio Willer presente em *Uivo - Graphic Novel* (2012), uma vez que nela ele traz um relato dos episódios que inspiraram alguns dos versos de Ginsberg (sim, muitos deles ocorreram de verdade). Os comentários de Willer reforçam a ideia de comunidade transcendente, tão forte nos *beats*.

<sup>63</sup> Para mais detalhes, ver Foucault (1987, p. 162-192)

Que esfinge de cimento e alumínio arrebitou seus crânios e devorou os cérebros e a imaginação?

Moloch! Solidão! Sujeira! Feiura! Latas de lixo e dólares inalcançáveis! Crianças gritando embaixo das escadas! Garotos soluçando nos quartéis! Velhos chorando nas praças!

Moloch! Moloch! Pesadelo de Moloch! Moloch o sem amor! Moloch mental! Moloch o duro julgador dos homens!

Moloch a incompreensível prisão!<sup>64</sup> (GINSBERG, 2012, p. 143-146, tradução de Cláudio Willer).

A segunda parte do poema apresenta a figura de Moloch<sup>65</sup>, o inimigo. Nele vai toda a noção de ordem e racionalidade que desemboca, para Ginsberg, na solidão e na esterilidade moderna.

Porém, Ginsberg, igualmente, comenta, na primeira parte de seu poema, alguns outros feitos de sua geração:

Que voaram estrada abaixo pelas rodovias do passado viajando na turbo-Gólgota vigília prisão-solidão de cada um ou encarnação do jazz de Birmingham,

[...]

que caíram de joelhos em catedrais irrecuperáveis rezando por salvação e luz e peitos para cada um, até que a alma iluminou seus cabelos por um segundo,

[...]

que exigiram exames de sanidade acusando o rádio de hipnotismo & foram deixados com sua insanidade & suas mãos & um júri indeciso,

que jogaram salada de batata em conferencistas do CCNY sobre dadaísmo e em seguida se apresentaram nos degraus de granito do manicômio com as cabeças raspadas e um discurso arlequinal de suicídio, exigindo lobotomia imediata,

e que em vez disso receberam o vazio concreto da insulina Metrazol eletroterapia hidroterapia psicoterapia terapia ocupacional pingue-pongue & amnésia<sup>66</sup>, (GINSBERG, 2012, p. 106-120, tradução de Cláudio Willer)

Aí, vemos, como é presente a ideia de isolamento, de loucura, de punição mas também de esperança. União. Comunhão. Essa esperança, só existe, em Ginsberg, pela possibilidade de transcendência no outro, pela possibilidade de identificação com o outro. Isso, ele busca mostrar na terceira parte do poema, dedicada, como o poema inteiro, a Carl Solomon.

<sup>64</sup> GINSBERG, 2009, p 8; “*What sphinx of cement and aluminum bashed open their skulls and ate up their brains and imagination? /Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks! /Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless! Mental Moloch! Moloch the heavy judge of men! /Moloch the incomprehensible prison!*”.

<sup>65</sup> Figura retirada por Ginsberg da mitologia judaico-cristã. Aparece como entidade à qual são feitos sacrifícios humanos, especialmente de crianças. Na bíblia cristã, ver Levítico, 18, 21, “Não entregue os seus filhos para serem sacrificados a Moloque. Não profanem o nome de Deus. Eu sou o Senhor.” (2013).

<sup>66</sup> GINSBERG, 2009, p. 6-7; “*who barreled down the highways of the past journeying to each other’s hotrod-Golgotha jail-solitude watch or Birmingham jazz incarnation, [...] who fell on their knees in hopeless cathedrals praying for each other’s salvation and light and breasts, until the soul illuminated its hair for a second, [...] who demanded sanity trials accusing the radio of hypnotism & were left with their insanity & their hands & a hung jury, /who threw potato salad at CCNY lecturers on Dadaism and subsequently presented themselves on the granite steps of the madhouse with shaven heads and harlequin speech of suicide, demanding instantaneous lobotomy, /and who were given instead the concrete void of insulin Metrazol electricity hydrotherapy psychotherapy occupational therapy pingpong & amnesia*”.

A busca da empatia, já entrevista na primeira parte, especialmente, quando num suspiro para tomar fôlego entre as experiências alucinantes que rondam as individualidades *beats*, a voz que enuncia diz “Ah, Carl, enquanto você não estiver a salvo eu não estarei a salvo.”<sup>67</sup> (GINSBERG, 2009, p. 7, tradução nossa). Já nos últimos versos da terceira parte de “Howl”, como se cantasse substituindo “trabalhadores do mundo uni-vos” por “loucos do mundo, saiam às ruas”, Ginsberg reitera seu comprometimento com o símbolo que se torna Solomon:

Estou com você em Rockland  
 Onde acordamos eletrificados para fora de nosso coma pelos aviões de nossas  
 próprias almas rugindo sobre os telhados eles vieram soltar bombas angelicais o  
 hospital se ilumina paredes imaginárias colapsam. Ó legiões magrelas corram para  
 fora Ó choque de misericórdia espaiada de estrelas a guerra eterna está aqui Ó  
 vitória esqueça sua cueca estamos livres  
 Estou com você em Rockland  
 Em meus sonhos você anda pingando de uma jornada marítima na estrada através da  
 América em lágrimas para a porta do meu chalé na noite Ocidental<sup>68</sup> (GINSBERG,  
 2009, p. 11, tradução nossa).

Drooker re-imagina a cena na transcrição fílmica:



Figura 11: (EPSTEIN, 2010, 56min. 57).

<sup>67</sup> GINSBERG, 2009, p. 7; “ah, Carl, while you are not safe I am not safe”.

<sup>68</sup> GINSBERG, 2009, p. 11. “I’m with you in Rockland /Where we wake up eletrified out of the coma by our own souls’ airplanes roaring over the roof they’ve come to drop angelic bombs the hospital illuminates itself imaginary walls collapse O skinny legions run outside O starry-spangled shock of mercy the eternal war is here O victory forget your underwear we’re free /I’m with you in Rockland /In my dreams you walk dripping from a sea-journey on the highway across America in tears to the door of my cottage in the Western night.”





Figura 12: (EPSTEIN, 2010, 57min. 06).

Quem são as legiões magrelas trancadas em hospitais dormentes em coma a quem se refere Ginsberg? Quem, se não os “internos” de Foucault? Quem é o povo da epopeia de Kerouac? Burroughs, o terceiro nome da trindade *beat*, nos dá uma pista.

Do mesmo jeito que os geólogos em busca de petróleo se orientam pelas formações rochosas de um terreno, também certos sinais indicam a proximidade do junk. Sempre se acha junk perto de bairros obscuros ou em transição. Rua Catorze, lado leste, perto da Terceira Avenida em Nova York. Poydras com St. Charles em New Orleans; San Juan Létran na Cidade do México. Aí se encontram lojas de membros artificiais, perucas, equipamentos para dentistas e lofts industriais – edifícios com andares-salões abrigando maquinaria e operários – que fabricam perfumes, pomadas, bijuterias, óleos essenciais. São pontos em que negócios bizarros convivem com a boca do lixo.

Há uma figura típica que de vez em quando pode ser encontrada nessas redondezas [...] Quando o vejo, a vareta do meu hidrógrafo treme. (BURROUGHS, 2013, p. 133)

Como a panóplia das forças centrípetas da qual falava Bakhtin, o movimento *beat*, como marginal, era caracterizado pela heterodoxia, pela heterogeneidade, pela multiplicidade de seus elementos. E sua força, como experiência limítrofe, advinha particularmente dessa diversidade, da ligação entre estes segmentos marginais da sociedade e da identificação possível entre eles.

Ainda que seja difícil considerar a obra de Kerouac, por si só, uma epopeia. Se identificarmos a grande épica como um conjunto de textos que representa uma cultura<sup>69</sup>,

<sup>69</sup> É patente lembrar que, considerando a *Ilíada*, o grande poema épico universal, ainda hoje se mantém o debate sobre a autoria da obra. Questiona-se a própria existência do poeta Homero e se o poema foi escrito por uma mão só ou se se trata da junção de vários poemas de composições e estilos diversos, mas que contém em si uma unidade, de tema, de personagens, de ideologia e até mesmo de estilo.

podemos considerar a junção dos textos dos *beats* uma grande épica em si. Possivelmente, uma *epopeia dos subterrâneos*; ou uma *epopeia marginal*<sup>70</sup>.

Ora, uma epopeia tem sua força exatamente na ressonância que encontra em seu povo. E se a diversidade dos *beats* era importante para a constituição da comunidade que eles formavam dentro do sistema maior da sociedade americana, talvez, seja exatamente a falta destes elementos que representa a absorção dos elementos *beats*, das partes mais periféricas em direção às partes mais centrais do espectro cultural norte-americano.

De uma maneira geral, é isso que parece ocorrer nos processos de transposição fílmica que observamos, nas linhas das teorias de Even-Zohar (1990).

O cinema de grande alcance, por sua própria natureza, demanda que seus sujeitos estejam mais bem inseridos no sistema cultural de qual fazem parte. Não é sem gastos que se faz um filme. Uma produção hollywoodiana, então, como é o caso de nossos objetos de estudo, não pode se dar ao luxo de estar nas bordas da sociedade. Além do fato de que mais de cinquenta anos se passaram entre as emissões destes pares de itens culturais que presentemente estudamos, as divergências poetológicas e ideológicas presentes no *corpus* refletem as divergências de produção relativas aos próprios meios artísticos em que se inserem. É como preconizado por Elia Shohat e Robert Stam (2006), o processo de produção de um filme não deixa de afetar o seu discurso.

É, talvez, por essa razão que o poema “Howl”, bandeira de uma geração atrás da qual marcham (dentro do próprio poema) as figuras mais diversas que compõe a panóplia da marginalidade, torna-se, adaptada ao cinema, a história de um indivíduo que supera a repressão sexual de seu tempo para se aceitar como homossexual. No meio tempo, inscreve sua história num poema. É um ditame cinematográfico hollywoodiano: é preciso um mocinho. A narrativa do filme de Epstein e Friedman é centrada na figura do poeta Allen Ginsberg. Por mais que ela se divida em três linhas narrativas aparentemente separadas: uma entrevista com

---

<sup>70</sup> A ideia está em consenso com o que Bakhtin (2010, p. 36) preconizava, à medida que as interações dentro de grupos sociais se tornam mais estáveis, aumenta sua capacidade de produzir ideologia. Grupos, como os *beats*, são mais propensos a estabelecer padrões e formas estáveis do que indivíduos em encontros fortuitos e que não estabelecem padrões de comportamentos estáveis entre si.

O nascedouro, no entanto, continua sendo a interação sem padrão fixo; a própria vida. Como Bakhtin dirá, é a experiência real representada na figura do autor que dará peso axiológico ao acabamento estético (MORSON, 2008, p. 184). É através da ligação estabelecida pelo autor com a vida que a obra ganhará novas dimensões. A saber, o caos. “[...] a luta artística primária mais substancial e determinante com a orientação ético-cognitiva da vida e a sua persistência significativa vital; aqui se situa o ponto da suprema tensão do ato criador (para o qual tudo o mais é apenas meio), de cada artista em sua criação, desde que ele seja significativo [...], isto é, esbarre imediatamente e lute contra o elemento ético-cognitivo cru da vida, o caos (com o elemento e o caos do ponto de vista estético), e só esse choque esculpe a centelha puramente artística.” (MORSON, 2008, p. 182)

a representação fílmica de Allen Ginsberg (James Franco); o julgamento encenado a partir dos transcritos da corte à qual a publicação foi sujeita; e o poema re-enunciado por Eric Drooker<sup>71</sup> e lido pela voz do ator James Franco. E mesmo que estas linhas acabem por interagir entre si e incidir umas sobre as outras, reproduzindo assim a divisão aparente como ilusão moderna da poética *beat*. Todas as linhas narrativas retornam inescapavelmente ao “protagonista” da história, num procedimento que aniquila a diversidade do poema e da possível imagética.

O debate aqui é outro. Ele é metafílmico em uma estrutura inovadora que discute a natureza da arte, as fronteiras entre real e ficcional; novo e velho, e, assim, por extensão, também a natureza da adaptação e da atualização que ela pode proporcionar.



**Figura 13 – Linhas narrativas de filme Uivo (EPSTEIN, 2010, 7min. 30; 5min. 44; 17min. 15).**

Podemos pensar a divisão estrutural do filme como uma montagem que simboliza a obra de arte. Temos “a obra em si”, transposta na animação de Eric Drooker. Enquanto os dois outros focos narrativos seriam, se contemplarmos a teoria de Paul Ricoeur (2010), os polos da teoria comunicativa literária. De um lado temos a imagem fugidia do autor, sua poética, sua biografia, etc.; de outro, temos a recepção da obra, a crítica e o público, reencarnados no filme pelo depoimento das testemunhas de acusação e de defesa e pelos colegas *beatnicks* presentes numa declamação que encerra o filme. Estes três focos narrativos do filme se entrelaçam e se confundem, bem como acontece no processo de leitura de uma obra literária, no qual por vezes misturamos informações prévias que temos sobre o autor, opiniões e críticas formadas sobre ele e sobre a obra com a leitura da obra em si.

Podemos ver aqui também reflexos do pensamento de Jacques Rancière, uma vez que é a própria natureza da montagem alternada, cujas linhas, embora separadas, não deixam de incidir uma sobre a outra, que está em jogo.

De todo modo, temos, assim, produção, recepção e obra funcionando concomitantemente. A obra literária, então, nunca está só. Mas se desenvolve acompanhada de uma série de outras interferências ou mediações relacionadas a ela. Porém, como é de

<sup>71</sup> Importante lembrar que a arte original de Drooker também passou por um processo de “editoração”. Foi animada pelo The Monk Studios, estúdio de animação e efeitos visuais tailandês, e, claro, passou pelas mãos e crivo dos diretores, Friedman e Epstein.

praxe para a cinematografia hollywoodiana (BORDWELL, 1985), o motor de propulsão da narrativa fílmica tradicional é sempre deixado óbvio na forma do relacionamento afetivo pessoal: o romance hollywoodiano. Há quebra com o modelo tradicional, uma vez que Ginsberg desenvolve esse relacionamento com outro homem<sup>72</sup>, Peter Orlovsky. Porém, em relação à identificação com o outro infinitamente diverso, a redução é grande.

Bakhtin comenta que:

[...] aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e de deformação do ser. A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente<sup>73</sup> (BAKHTIN, 2010, p. 48).

Talvez, por um recurso próprio do documentarista, seja mais fácil contar uma história se um ponto de convergência e de propulsão para a narração for encontrado. É, enfim, com o intuito de servir seu espectador projetado que temos o tal *shift*, ou *alteração*, referenciado pela teoria da tradução, correspondente a uma *norma de aceitação*. A questão é que o processo de adaptação visto em *Howl* (2010) ilustra bem o pensamento de Bakhtin.

A recepção do poema é bem descrita na veia narrativa do julgamento, inclusive pela escolha e caracterização dos atores que estão dispostos em cada um dos lados da contenda.

Enquanto os acadêmicos (Jeff Daniels e Marie Louise Parker), atores conhecidos e de prestígio em seus meios, demonstram uma postura conservadora e rebaixam os méritos literários de “Howl”, baseados principalmente na imitação do verso livre de Whitman e na crueza da linguagem e dos elementos literários presentes no livro, o crítico literário mais jovem interpretado pelo relativamente desconhecido Alessandro Nivola aponta para o outro lado, da genuinidade e honestidade do poema. O discurso deste crítico é de que o poema é fundamentalmente um uivo de dor, pelo amor perdido, como é igualmente a linha de discurso do filme (a arte de Ginsberg se sustentaria nos homens pelos quais ele se apaixonou).

Também “do lado” do poema de Ginsberg está o professor universitário interpretado por Treat Williams (outro ator de prestígio especialmente no meio televisivo). A diferença

<sup>72</sup> Outros homens, na verdade. A história e a mítica *beat* relatam como Ginsberg era perdidamente apaixonado por Neal Cassady, enquanto viajava para lá e para cá dentro e fora dos Estados Unidos e batalhava para assumir firmemente sua homossexualidade. Anteriormente ele teria sido também apaixonado por Jack Kerouac. Porém seria somente no relacionamento com Peter Orlovsky, quando já morava em São Francisco, à época em que escreveu *Howl*, que Ginsberg terminaria de atravessar seu “Gólgota pessoal”, como descreve William Carlos Williams, na introdução de *Howl, Kadish and Other Poems* (2009)

<sup>73</sup> Seriam da natureza do discurso ideológico a simplificação e a regularização de elementos que poderiam, de outra forma, serem polissêmicos ou polimórficos.

aqui, talvez, é que ele seja um professor da Universidade da Califórnia, estado americano célebre por sua forte vertente liberal<sup>74</sup>.

Atores a parte, a postura demonstrada nos depoimentos pela testemunhas de acusação é sempre de altivez que causa antipatia no espectador, enquanto as testemunhas de defesa são mais joviais e relaxadas. Porém, a distinção mais clara é feita entre os atores e os personagens dos advogados.

De um lado, o jovem, belo e eloquente advogado interpretado por John Hamm, fino e elegante em seu paletó escuro, do outro o levemente atrapalhado, por vezes hesitante, advogado interpretado por David Strathairn. Fica difícil, no curso do filme, imaginar que a decisão da corte será contra a publicação de “Howl”<sup>75</sup>. Embora essa caracterização não difira tanto da realidade do julgamento em 1956, a produção já está desde o início predispondo o público para o lado da defesa. Aqui, vemos um claro posicionamento político pela parte dos diretores.

Não se espera, é claro, que diretores reacionários tivessem sido escolhidos para produzir um filme que promovesse a obra de Allen Ginsberg. Ficamos apenas com o comentário da importância da caracterização para o argumento do filme e para a sutil cativação da audiência para o direcionamento ideológico em que se empenham os diretores. “*Let there be light*” (EPSTEIN, 2010, 1h. 8min. 20) é o grave argumento final da defesa. Que haja luz.

De modo similar, é, talvez, pelos ditames da aceitação do público que a arte de Eric Drooker, tão potente enquanto imagem sem movimento, torna-se domesticada e virtual na versão fílmica final.

Em dado momento da produção de Epstein, em uma cena que se passa no tribunal, uma testemunha de acusação ataca os méritos literários do poema de Ginsberg dizendo que uma pessoa ao ler aquela obra se sente atravessando a sarjeta (EPSTEIN, 2010, 10min. 20-25). Este é o exato efeito que Ginsberg buscava para retratar os gênios loucos marginais de sua geração. É ali que a animação final do filme torna-se mais domesticada. A animação

---

<sup>74</sup> Fazemos a distinção, nas linhas do presente trabalho, entre o pensamento político liberal e o pensamento político conservador. É nesse sentido que entendemos o uso dos termos *liberal* e *conservador*, doravante. Nossa concepção do termo liberal, portanto, dista daquele do liberalismo econômico e se aproxima, por outro lado, da dualidade já discutida acima entre o *hipster* e o *square*, como reiterado por Cláudio Willer (2009).

<sup>75</sup> De fato, como comenta Jonah Raskin (2004, p. 219-220), à época do julgamento era difícil acreditar que ele tivesse outro resultado. A editora de Ferlinghetti era representada por um renomado advogado de liberdades civis enquanto para a promotoria o caso parecia estar acima de suas capacidades. Ele avalia que “o resultado do julgamento foi, até um certo ponto, conhecido antes mesmo que ele começasse” (RASKIN, 2004, p. 216).

impecavelmente digital proposta pela produção dificilmente poderia enunciar a sujeira da sarjeta. Por outro lado, ela acerta ao trazer o poema de Ginsberg para a linguagem corrente de seu público. Seria talvez anacrônico realizar uma animação mais visceral, fora do formato digital que domina o mercado, para um filme que tenta ser uma *atualização*. De todo modo, mais uma vez são as *normas de aceitação*, para usar o termo de Toury (1995) e Catrysse (1992), que ditam os comportamentos dos tradutores.

Drooker relata (informação verbal)<sup>76</sup> que, em algumas ocasiões, teve seus pedidos de alteração da animação negado pela produtora que realizava o trabalho de arte final, pois eles incluíam a adição de elementos mais obscenos, o que poderia ofender o gosto do público fílmico. Então, se a adaptação aproxima-se da linguagem corrente ao usar o meio digital, ela certamente se afasta da linguagem preconizada por Ginsberg ao afastar-se da obscenidade.

Para além destes fatores, a animação de Drooker toma outro passo na direção da primeira variação de comportamento que indicamos nessa breve análise. Ela torna “as melhores mentes de minha geração<sup>77</sup>” (GINSBERG, 2009, p. 1, tradução nossa) um indivíduo só:



Figura 14: Representação de uma geração (EPSTEIN, 2010, 43min. 12).

A confusão de indivíduos que desfila pela primeira parte do poema de Ginsberg e nos confunde a respeito de quem é quem não se realiza na experiência fílmica. Talvez para

<sup>76</sup> A informação consta no minidocumentário *Holy! Holy! Holy! The Making of Howl* (2010). Entre outros comentários, Drooker (à época da entrevista, ainda no processo de composição da animação) comenta que, já que há várias referências no poema a viagens, trens, etc., gostaria de ter uma sequência em que os personagens estão andando de motocicleta, mas estão nus. O que, para ele, é algo que não se pode colocar comumente nos filmes de animação – ele menciona, especificamente, os filmes do “tipo Disney” – pois são tratados como “diversão para todas as idades”. Ironicamente, ele comenta que devemos ter cuidado com o que mostramos para nossas crianças, pois elas podem crescer e um dia querer estarem nuas elas mesmas. Aparentemente, a ideia de Drooker também não passou pelo processo de editoração de *Howl*.

<sup>77</sup> GINSBERG, 2009, p.1; “[...] the best minds of my generation”.

facilitar a assimilação, temos um protótipo do homem moderno que, correndo, passa por todas as experiências assinaladas pelo poema enquanto este é relido pela voz de James Franco.

A falta de relação com a heterogenia de seus semelhantes se mostra, novamente, agora na animação de Drooker. É lícito, no entanto, pensarmos que tal qual suas contrapartes literárias buscavam palição nas demais, este efeito poderia ser resgatado por uma relação entre as obras fílmicas enunciadas tão próxima uma da outra. No entanto, até onde sabemos, as duas produções fílmicas não tiveram nenhuma relação entre si ao longo de sua produção ou divulgação. Verdade, uma relação tal seria inusitada no meio cinematográfico, porém não impossível. De toda forma, o efeito se sustenta e a potência que residia na diversidade *beat* é apagada nos processos tradutores.

A seguir, discutiremos o conceito de loucura na modernidade e seus possíveis diálogos com o presente tema.

Em *Elogio da Loucura*, Erasmo (2002) comenta que é a loucura responsável pela capacidade do homem de simpatizar com e suportar seus semelhantes. Somente pelos artifícios da loucura o homem é capaz de se colocar no lugar de outro, de se ver como outro, enfim, de criar empatia. Somente através de tais artifícios um homem se “enganaria” a ver o que é objetivamente diverso como sutil semelhante. Falando como a voz da loucura, Erasmo declara:

Afinal de contas, nenhuma sociedade, nenhuma união grata e durável poderia existir na vida, sem a minha intervenção: o povo não suportaria por muito tempo o príncipe, nem o patrão o servo, nem a patroa a criada, nem o professor o aluno, nem o amigo o amigo, nem o marido a mulher, nem o hospedeiro o hóspede, nem o senhorio o inquilino, etc., se não se enganassem reciprocamente, não se adulassem, não fossem prudentemente cúmplices, temperando tudo com um grãozinho de loucura. (ERASMO, 2002, p. 44-45)

Se é o racionalismo da era clássica e moderna que nos leva a separar, classificar e enquadrar, seria a loucura responsável por criar uma (con) fusão a partir dessa aparente diversidade. A loucura seria capaz de reunir em polissemia as múltiplas facetas da realidade, desse modo reunindo homens para além de dualidades, razão e loucura, imagem e verbo, sanidade e insanidade, dentro e fora, original e cópia, centro e periferia. Como no célebre livro de Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (1994), o signo vermelho, a *letra escarlate*, insígnia da diferença, seria paradoxalmente capaz de produzir o fruto da serenidade: através dela enxergamos para além do divisível. Dessa forma é que adentraríamos no vazio entre significantes e significados para falar a partir dele, em caos contemplativo e todo abrasivo. Dessa forma é que se possibilita a linguagem e a comunicabilidade. Mas é assim também que

esses processos se mostram fundamentalmente políticos, por se fundarem essencialmente na relação material e imaginada entre as coisas e, especialmente, entre os seres. Essa relação que é por natureza mutável, interminável e multiforme; que engana ser simples e acabada; que escapa, que se esconde e que fala do vazio inconstante o qual se interpõe entre dois barcos que derivam em direções opostas. Essa relação que também está no cerne do dialogismo de Bakhtin.

É assim que devemos enxergar a junção proposta por nosso estudo, elementos materialmente diversos que dialogam e acham empatia através de um ínfimo elemento fugidio que “engana” ser comum, a loucura nos permite isso.

Erasmus comentará essa dicotomia sugerida pela visão dos dois barcos, para ele, existem dois tipos de loucura: a que suscitará tormentos tais quais provindos do inferno na forma de guerras, ganância, incesto, etc.; e aquela que seria capaz de aliviar o espírito humano: “Existe, porém, outro furor inteiramente oposto ao precedente [...] consiste numa certa alienação de espírito que afasta do nosso ânimo qualquer preocupação incômoda, infundindo-lhe os mais suaves deleites” (ERASMO, 1995, p. 60).

Foucault também enxergará na proposição da loucura uma dicotomia. É ele quem propõe a imagem das naus dos loucos, dois barcos que derivam em direções opostas. “De um lado, haverá uma Nau dos Loucos cheia de rostos furiosos que aos poucos mergulha na noite do mundo [...] Do outro lado, haverá uma Nau dos Loucos que constitui, para os prudentes, a Odisseia exemplar e didática dos defeitos humanos” (FOUCAULT, 1989, p. 27)<sup>78</sup>.

Dentro desse espectro da loucura, é nossa interpretação que as obras fílmicas pendam em direção à luz das odisseias didáticas, tanto pela natureza do seu meio como pela posição social de enunciação que elas ocupam uma vez que são produções de alto gasto e rendimento financeiro, enquanto as obras literárias tendem ao silêncio da outra nau. Obviamente, essa rede de relações é mais complexa, e buscaremos desenvolvê-la no capítulo seguinte.

---

<sup>78</sup> Rancière também comenta essa divisão. Citamo-lo na seção 1.2 do presente trabalho.





**Figura 15 – Dean Moriarty e a busca eterna (SALLES, 2012, 1h. 59min. 13)**

Como Walter Salles parece enunciar no final de seu longa-metragem e como, antes dele, Foucault já predizia, o mundo moderno e racional não tem mais lugar para homens da estirpe do louco Aquiles Dean Moriarty. A Nau destes homens procede como Foucault renunciou para o silêncio do vazio, bem como no filme a contraparte ficcional de Neal Cassady rumo para o eterno exílio do vagar. Ao voltar, uma derradeira vez, para Nova York na tentativa de reencontrar seu antigo parceiro de viagens, Sal Paradise/Jack Kerouac, Dean Moriarty/Neal Cassady o encontra num traje de gala, pronto para ir a um concerto formal. Dean, que teria, numa de suas fúrias inconsequentes, viajado através da América mais uma vez, chega esfarrapado e “pingando como se de uma viagem marítima” (GINSBERG, 2009, p. 11, tradução nossa) para encontrar somente um ex-viajante. Agora, Sal tem uma vida mais distante da marginalidade. Ele é bem sucedido, um escritor, aceito pelo sistema. A experiência na estrada o deixou calejado, rendeu seus frutos e tornou-o menos periférico, mais regular e menos propenso à mudança. Essa experiência tornou-se, por sua vez, apenas uma lembrança e um sonho de juventude. Como o próprio Salles defendeu, seu filme é a representação da passagem da juventude para a maturidade (informação verbal) <sup>79</sup>.

No papel trágico do eterno infante, Dean está fadado à estrada – qual Ulysses moderno vagando entre ilhas remotas sem nunca encontrar casa – como a arte trágica dos loucos está fadada ao silêncio, ao esquecimento e ao jogo no escuro. Sal/Jack estão destinados, ainda que relutantes, à luz. E esse parece ser o jogo que se desenrola também nos dois polos de análise das obras, literatura e cinema. Um está fadado a caminhar em direção ao silêncio enquanto o outro tem por sua natureza a luz. Pois, ainda que os destinos de Dean e Sal estivessem já esboçados no romance de Kerouac, ao que parece, a tradução fílmica exacerba o conteúdo

<sup>79</sup> Coletiva de imprensa, Cannes, 2012. Já citada anteriormente.

reacionário deste destino de separação. Enquanto a escrita *beat* revela em seu desfecho uma potência e um desejo muito maiores de comunhão, latente na melancolia das últimas linhas.

Então na América quando o sol se põe e eu sento no velho quebrado píer do rio vendo os longos, longos céus sobre Nova Jérsei e sinto toda aquela terra crua que rola num só incrível bojo sobre a Costa Oeste, e toda essa estrada indo, todas as pessoas sonhando na sua imensidade, e em Iowa eu sei que por agora as crianças devem estar chorando na terra onde eles deixam as crianças chorar, e hoje as estrelas vão sair, e você não sabe que Deus é o ursinho Pooh? As estrelas vespertinas devem estar baixando e soltando seu sombrio brilho nas pradarias, logo antes da vinda da noite completa que abençoa a terra, escurece todos os rios, põe as mãos em concha sobre os picos no oeste e dobra o último e final litoral, e ninguém, ninguém mesmo sabe o que vai acontecer com ninguém além dos trapos esfarrapados de envelhecer, eu penso em Dean Moriarty, eu até penso no velho Dean Moriarty o pai que nunca achamos, eu penso em Dean Moriarty, eu penso em Dean Moriarty<sup>80</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 408).

Kerouac inseriu a figura do pai ausente como símbolo da propulsão à estrada. O pai de Sal Paradise acabara de morrer e o Dean Moriarty, um bêbado errante, estava desaparecido, talvez morto. No livro, como no filme, a ausência une os protagonistas. Porém, a busca que parece querer persistir para ambos na obra *beat*, na obra fílmica contemporânea reside somente no trágico e silenciado Dean, deixado para trás.

Não é somente desta forma que o filme *On the Road* (2012) é mais tradicional que as obras que o acompanham no presente trabalho. Se a prosa de Kerouac é de difícil reprodução, especialmente em outro meio, é porque ela era de uma genuinidade tremenda. A narrativa de Salles é tudo menos isso. O filme se desenrola nos moldes de outros tantos *road movies* (alguns do próprio diretor), e sua sequência narrativa, como sua fotografia e seus jogos de câmera, pouco apresentam de inovador para remeter à fluidez e a intensidade da *prosódia bop*. Isso não é em si um mal. Como o jazz, que virou música de homens idosos no lugar dos homens vigorosos de outrora, a prosa de Kerouac já não é num outro século nenhum arrebatamento sem fim. Assim, as tomadas de Salles se lançam mais à reflexão do que à frenética fluidez da estrada numa jornada de autoconhecimento que propõe a ética e a estatura moral como salvações, formulando assim uma odisseia didática acerca de certos defeitos humanos, como a intemperança e a irresponsabilidade. Porém o jazz está, sim, presente.

<sup>80</sup> KEROUAC, 2008, p. 408; “*So in America when the sun goes down and I sit on the old broken down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over the West Coast, and all that road going, all the people dreaming in the immensity of it, and in Iowa I know by now the children must be crying in the land where they let the children cry, and tonight the stars’ll be out, and don’t you know that God is pooh Bear? The evening stars must be drooping and shedding her sparkler dims on the prairie, which is just before the coming of complete night that blesses the earth, darkens all rivers, cups the peaks in the west and folds the last and final shore in, and nobody, just nobody knows what’s going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dead Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty, I think of Dean Moriarty*”.

Brilhantes releituras fazem parte da trilha sonora do filme e em particular uma peça musicada pela produção do filme de Walter Salles, retirada da obra de Kerouac, reluz no longa, “Casa em Missoula, Casa em Truckee, Casa em Opelousas, Não há casa para mim. Casa na valha Medora, Casa em Wounded Knee, Casa em Ogallala, em Casa nunca estarei<sup>81</sup>,” (KEROUAC, 2011, p. 232, tradução nossa), evocando a figura do navegante errante da estrada. É possível notar que a narrativa busca a cadência do jazz ao acelerar e tranquilizar o ritmo em largos espaços de tempo sequenciais, saltando do frenesi para a intimidade.

A rebeldia e marginalidade que o estilo então representava na época quase saudosa dos anos 1920 em que nasceu estão bem coreografados no filme. O ritmo acompanha os personagens por espeluncas, restaurantes, festas, estradas e também na solidão de seus quartos. Acompanha Kerouac também no processo de escritura do romance, retratado no filme. Mais uma vez, a mítica da escritura a base de jazz e benzedrina.

Estão presentes também o sexo, as drogas e as farras *beats*.



**Figura 16 (SALLES, 2012, 1h 11min. 57)**

Ainda que, por vezes, tudo pareça organizado demais como que para a criação de um efeito de diversão e *frenzy*. Ainda que, por vezes, tudo pareça demais o que de fato é, uma encenação, há momentos de leveza e diversão e, especialmente, o caráter sexual de algumas aventuras é deixado mais escancarado do que na prosa de Kerouac.

Por vezes, Salles, traz à luz imagens de dentro da plateia, especialmente nos momentos de reuniões e música, como se estivéssemos tentando ver entre e através desse ou daquele membro da plateia para o que está no centro, os personagens, a dança, a música; como se fôssemos um dos anônimos dentro da plateia. No entanto, talvez, essa perspectiva não seja

<sup>81</sup> KEROUAC, 2011, p. 232; “*Home in Missoula, Home in Truckee, Home in Opelousas, Ain't no home for me. Home in old Medora, Home in Wounded Knee, Home in Ogallala, Home I'll never be*”

suficiente para destruir a impressão de encenação. Em grande parte, diferentemente de suas contrapartes, não há inovação técnica na obra de Walter Salles, não há de fato quebra com a sintaxe própria do meio. Para saltar direto a nosso argumento, não há emergências de loucura inseridas não somente no sentido do discurso mas no próprio elemento constitutivo do discurso.

Se em Ginsberg temos:

Incomparáveis cegas ruas de nuvens trêmulas e relâmpagos na mente pulando em direção a postes do Canadá e Paterson, iluminando todo o mundo sem movimento do entre Tempo,  
Solidez de Peyote dos corredores, alvoreceres de cemitério árvore verde quintal, embriaguez de vinho sobre os telhados, vizinhanças de vitrine no passeio neon cabeça-de-chá piscante semáforo, vibrações de sol e lua e árvore no urrante crepúsculo do inverno no Brooklyn, discursos de lata de lixo e bondosa soberana luz da mente<sup>82</sup> (GINSBERG, 2009, p. 2).

A própria estrutura da escrita parece se perder e ficar confusa enquanto, paradoxalmente é precisa e eloquente, pois as regras da linguagem são alteradas. A sintaxe é vergada.

Já em Epstein e Friedman, temos uma aproximação pouco antecipada entre gêneros também paradoxais<sup>83</sup>, o documentário e o filme de ficção. O resultado da experiência anterior dos cineastas no primeiro dos gêneros e o seu desejo de adentrar no âmbito do segundo forma um híbrido de novos alcances que força e joga com a barreira limite entre os dois. De modo que temos um Allen Ginsberg (James Franco) dando entrevista para a câmera, como se fosse um relato documental, entrecortado por diversas imagens que ficcionalizam a história do autor e do personagem numa busca de que eles se tornem indefiníveis.

Do mesmo modo, temos imagens do quarto em que o Ginsberg ficcional dá entrevista povoado por retratos do verdadeiro Allen Ginsberg com sua mãe (o filme mesmo termina com uma série de fotos de Allen acompanhadas de uma performance de *Father Death Blues*, composição do poeta cantada por ele mesmo). Ela que no corte seguinte é representada, em sua esquizofrenia<sup>84</sup>, por um registro filmográfico de uma mulher “anônima” alegre e despreocupada com quem a possa estar assistindo, a qual, fora de foco, espanta os pombos

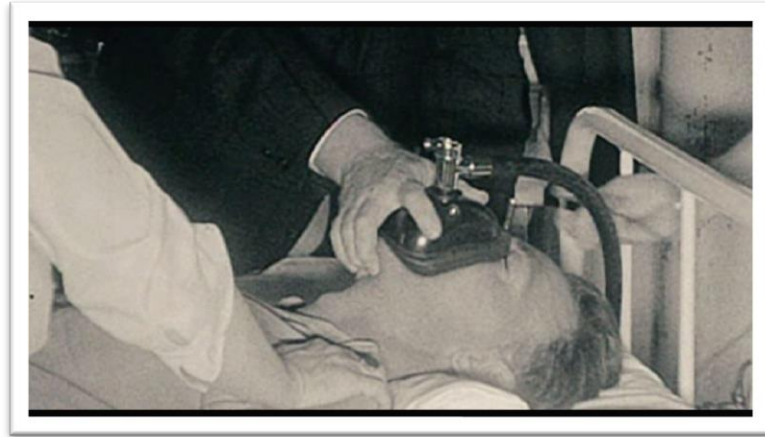
<sup>82</sup> GINSBERG, 2009, p. 2. “*incomparable blind streets of shuddering cloud and lightning in the mind leaping toward poles of Canada & Paterson, illuminating all the motionless world of Time between, /Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery dawns, wine drunkenness over the rooftops, storefront boroughs of teahead joyride neon blinking traffic light, sun and moon and tree vibrations in the roaring winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king light of mind*”.

<sup>83</sup> Embora Gaudreaut e Jost (2009) julguem que cada artefato filmográfico é um híbrido inevitável de ficção e documento histórico, veremos mais adiante que há precedentes fílmicos explícitos para as quebras das fronteiras entre realidade e ficção.

<sup>84</sup> Naomi Ginsberg sofria de esquizofrenia paranoica e foi internada diversas vezes até sua morte em 1956. A experiência afetaria seu filho profundamente.

numa praça e corre para fora do quadro, no que parece ser um filme de família qualquer, relíquia e relato de uma época.

Outro “anônimo” aparece pouco depois, num registro do tratamento dado a pacientes mentais, possivelmente do começo do século XX.



**Figura 17 (EPSTEIN, 2010, 28min. 04)**

Todos estes momentos são entrecortados por encenações de momentos da vida de Allen, ficcional e real. Seja dele com Neal Cassady e sua namorada, ou na célebre primeira leitura de “Howl” na Six Gallery em 1955, representada com a leitura de James Franco. A lenda dessa primeira leitura faz parte da mítica *beat*. Em diversos relatos, foi uma noite memorável de São Francisco.

Essas “memórias” do Allen que dá entrevista tendem a ser em preto e branco, enquanto as demais imagens, em sua quase absoluta maioria, são coloridas. O discurso pretendido por essa distinção é claro e seu objetivo é demonstrar as divisórias entre ficção e realidade, mesmo enquanto estas divisórias estejam embassadas.



**Figura 18 (EPSTEIN, 2010, 41min. 36)**

Porém, ainda que em intenção a fronteira posta seja embalsamada e atravessada, essa travessia se dá somente no reino mais frágil daquela estrutura tripartida desenhada de início. É primeiro em uma das linhas narrativas, a do poema, em que é deflagrada a subversão. Dali, ela incide sobre as outras. De modo que, se temos uma estruturação narrativa clássica em torno de um romance e de um protagonista, por outro lado temos certa confusão desenhada na montagem da obra e na interseção entre seus focos narrativos. Além disso, a identificação com os “fodidos anônimos & miseráveis sofrendores & hipsters de cabeça feita de todos os lugares” (GINSBERG, 2012 - dedicatória) vítimas da loucura potencializa o mesmo mecanismo de empatia explorado pela poética *beat*, e o jogo entre realidade e ficção não deixa de ser interessantemente explorado.



**Figura 19 (EPSTEIN, 2010, 57min. 58)**

E, se, por fim, temos em Kerouac a inserção da *prosódia bop* e em seu manuscrito original temos um texto corrido, datilografado a tentativa de reconquista da escrita pura

ancestral, ininterrupta e fluente, instintiva e ardente, como a estrada, como a fala divina primordial que era poesia, a linguagem adversa ao *logos* e à filosofia, a linguagem total, mas que, no entanto, deve ser local, pois deve falar aos seus e identificar os semelhantes, essa que, para os *beats*, é a busca da essência humana, deturpada pela sociedade moderna, que só a prática do instinto poderia trazer à tona, misticamente. Ela, mesmo ignorada como estivesse entre o grande público que os cercava na sociedade incompreensível, persistia, sutil e inabalável, essência perdida.

Enfim, a busca desses efeitos, talvez, só pudesse ser realizada através da ruptura sistemática e criativa para com o sistema cotidiano do canal de comunicação, levando o leitor à fronteira da linguagem<sup>85</sup>. Ou seja, quebrando a normatividade, buscava-se a prática da loucura. Assim, os *beats* remetiam-se a toda uma tradição de poetas místicos do instinto, de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé aos surrealistas do século XX. Mais ao longe, à tradição grega e latina da poética oral e do mito órfico.

Nas linhas do pensamento de Walter Benjamin, a língua comunal buscada por Kerouac e por Ginsberg era a língua pura. A língua cujos elementos estão perdidos e dissipados nas línguas terrenas, tal como o bíblico resultado de Babel. E é na relação destes cacos dilacerados que reside a força e a persistência da linguagem humana. E, se temos em Kerouac, em Ginsberg e em Epstein uma busca de atingir a quebra da linguagem, em Salles, pouco disso há. A loucura em *On the Road* (2012), mais que em suas contrapartes, concentra-se apenas no significado, desprezando o significante da loucura, a ressignificada *letra escarlate*.

Não dizemos com isso que a adaptação feita em *Howl* (2010) seja melhor ou mais próxima da poética *beat*. Já partimos do início com as noções de que as adaptações se sustentam por si próprias e de que não é nosso papel julgar a validade delas. Procuramos aqui apenas entender o processo em suas estabilidades e dissonâncias para entrever as normas subjacentes que elas denunciam. Em ambos os casos, as adaptações, cada uma a sua maneira, parecem silenciar partes das forças mais heterogêneas e marginais de suas contrapartes literárias. É na figura da loucura que buscamos encontrar a chave para esse fenômeno. A relação das adaptações com esse elemento, como foi descrito acima, é conflituosa, seja por tentar mantê-la longe da vertente significante da linguagem, seja por aplainá-la ao tentar tornar seus signos monovalentes. E se é verdade que na obra de Epstein e Friedman, há uma quebra com a sintaxe da linguagem que a aproxima da linguagem do poema de Ginsberg, há

---

<sup>85</sup> Como nota Penny Vlagopoulos: “*In an era of information control, restructuring the basic tools of communication beyond the purview of the mainstream is a subversive act*” (VLAGOPOULOS, 2008, p. 66-67).

também nessa obra fílmica um processo narrativo inverso, que tenta regularizar a obra e torná-la mais “digerível”, com a noção da narrativa amarrada por temas emocionais e a noção do protagonista.

Esse é um fenômeno que remonta às bases da cinematografia hollywoodiana, como descrita por Bordwell em *Narration in the Fiction Film* (1985), uma vertente fílmica que prima pela racionalidade e simplificação das tramas, fazendo-a convergir para um ápice que esteja ligado tanto às questões mais amplas desenhadas pelo filme como à trama pessoal ensaiada por ele. Ou seja, em termos simples, o mocinho chega ao desenlace do filme quando ele derrota o seu antagonista e salva a donzela, resolvendo assim quaisquer questões políticas ou sociais nas quais o imbróglio estava inserido. A trama é montada de um modo que o relacionamento amoroso em questão está sempre entrelaçado com o bem suceder das outras questões, mais amplas, que o filme aborde.

Em *Howl*, temos a reprodução desse ditame hollywoodiano com a mudança subversiva de tratar-se de um relacionamento homossexual, portanto, não-normativo. Porém, a trama do filme continua atada a esses relacionamentos e, de fato, explica-se através deles. O processo, desse modo, racionaliza a experiência da loucura, inserindo-a numa relação minimizadora de efeito e causa. A loucura, explicada, perde sua veemência e sua potência. Assim, por este processo e por outros já brevemente descritos acima, como perdeu também em *On the Road* (2012), a loucura perde, em *Howl* (2010), sua faceta de “rostos furiosos que aos poucos mergulha na noite do mundo” para estabilizar-se, domesticar-se e aquietar-se na prudência da “Odisseia exemplar e didática dos defeitos humanos” (FOUCAULT, 1989, p. 27).

Frisamos, novamente, que não há demérito aí. A questão que se coloca é compreensão dos porquês poetológicos e ideológicos dessas dissemelhanças.

A dicotomia da loucura em duas naus simbólicas, uma que navega para o silêncio e outra que navega para a luz, A Loucura Trágica e a Loucura Crítica, constitui para Foucault os dois lados de uma equação que tende a ser apagada pela evolução progressiva do racionalismo. Enquanto uma Nau adentra o silêncio e fala dele, a outra especula a verdade e o real, “o elemento trágico e o elemento crítico irão doravante separar-se cada vez mais, abrindo, na unidade profunda da loucura, um vazio que não mais será preenchido” (FOUCAULT, 1989, p. 27). Esse vazio, no entanto, será a testemunha persistente das relações que existem entre as duas naus e das normas (sistêmicas) subjacentes que elas encerram em si.

Na visão de Foucault, a relação entre as duas Naus não é capaz ainda de se dissolver por completo e permanece latente na experiência moderna da alienação. Ele complementa:



[...] a experiência clássica, e através dela a experiência moderna da loucura, não pode ser considerada como uma figura total, que finalmente chegaria, por esse caminho, à sua verdade positiva; é uma figura fragmentária que, de modo abusivo, se apresenta como exaustiva; é um conjunto desequilibrado por tudo aquilo de que carece, isto é, por tudo aquilo que oculta (FOUCAULT, 1989, p. 29)

Em outro comentário relacionado a essa dicotomia, Foucault discute uma questão que é muito próxima dos temas de nosso estudo e, portanto, interessante para nós: a relação verbo e imagem.

Entre o verbo e a imagem, entre aquilo que é figurado pela linguagem e aquilo que é dito pela plástica, a bela unidade começa a se desfazer: uma única e mesma significação não lhes é imediatamente comum. E se é verdade que a Imagem ainda tem a vocação de dizer, de transmitir algo de consubstancial à linguagem, é necessário reconhecer que ela já não diz mais a mesma coisa; e que, através de seus valores plásticos próprios, a pintura mergulha numa experiência que se afastará cada vez mais da linguagem, [...] figura e palavra ilustram ainda a mesma fábula da loucura no mesmo mundo moral; mas logo tomam duas direções diferentes, indicando, numa brecha ainda apenas perceptível, aquela que será a grande linha divisória na experiência ocidental da loucura. (FOUCAULT. 1989. p. 17-18)

O comentário acima é prismado pela discussão entre pintura e texto verbal. Ainda assim, suas proposições não deixam de incidir sobre o tema literatura e cinema. Como as Naus dos Loucos que derivam em direções diversas, as linguagens modernas parecem também distanciar-se, criando entre si um vazio relacional. Talvez, nessa fenda resida apenas a sugestão de uma relação anterior que se mantenha aquecida pelo debate incessante no próprio vazio: a linguagem, a existência e a afirmação da linguagem.

Se nos remetermos mais uma vez ao que Walter Benjamin chamava de linguagem pura, da qual restam apenas traços nas línguas efetivas, o que permanece dessa linguagem nos restos fragmentários da realidade é puramente relacional, em cacos vistos de relance. O que resta entre as Naus é apenas a relação política e sistêmica sugerida por suas próprias existências. A relação do homem com o desconhecido, com o outro, com a morte e a possibilidade infinita, irrequieta e silenciosa de transcendência. O que resta entre elas é apenas o caos, nos limites da vida. O diálogo de loucos com loucos. Os loucos limítrofes e os loucos normatizados lutando no vazio. Esse diálogo que é, para nós, também o diálogo entre as obras que nos propomos a analisar. O diálogo entre a imagem e o verbo. Entre a poética *beat* e a imagética de suas adaptações fílmicas. Da loucura reverberante e da loucura aquietada, como buscaremos descrever a seguir.

**Capítulo 2**  
**Naus no Vazio**

*“A animalidade escapou à domesticação pelos valores e pelos símbolos humanos; e se ela agora fascina o homem com sua desordem, seu furor, sua riqueza de monstruosas impossibilidades, é ela quem desvenda a raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens”.*

(MICHEL FOUCAULT)

## 2.1 O cinema, a nau iluminada dos loucos

### 2.1.1 Uma epopeia do não-realizável

O próprio Kerouac tivera planos de transformar *On the Road* em um filme. Conta a lenda que ele chegou a escrever uma carta a Marlon Brando, sugerindo que o ator interpretaria Dean Moriarty e o próprio romancista interpretaria Sal Paradise. Outros projetos surgiram ao longo das décadas. Orson Wells, Francis Ford Coppola, Gus Van Sant e Joel Schumacher estão entre os diretores que tentaram sua sorte, elaboraram projetos e escreveram *scripts* para a adaptação. Outros foram cogitados. Outro grande número – entre eles Wim Wenders – ficaram desejosos de participar. Nenhuma das produções, no entanto, decolou. Todas foram abandonadas por uma ou outra questão. Segundo o biógrafo de Walter Salles, Marcos Strecker (2010), a não-realização do filme tem a ver com a importância do livro como ícone cultural contemporâneo e com a preponderância do detentor dos direitos de produção do filme, Francis Ford Coppola como produtor.

O diretor americano imortalizado por *The Godfather* (1972), entre outros filmes, foi um dos primeiros a tentar adaptar o romance de Kerouac à tela, durante os anos 1970. A década, no entanto, foi marcada pela ascensão e queda de sua carreira. A tentativa do produtor ao montar a produtora Zoetrope de tentar resgatar a era de ouro dos grandes estúdios hollywoodianos fracassou. O símbolo dessa experiência foi *Apocalypse Now* (1979), dirigido pelo próprio Coppola. O filme, uma adaptação do romance *O coração das trevas*, de Joseph Conrad, seria para sempre lembrado por seus orçamentos estourados e o clima de confusão e hedonismo geral dos *sets* de filmagem, além do atraso enorme de finalização.

Embora falha, a tentativa de Coppola não deixou de gerar frutos. Trouxe, por exemplo, a Hollywood, um jovem talento europeu que seria de grande inspiração para nosso diretor brasileiro, Wim Wenders. O diretor alemão teve uma relação conflituosa com o produtor hollywoodiano ainda nos anos 1980 quando da produção de *Hammet* em 1982. Mas foram os ditos *road movies* de Wenders que influenciaram fundamentalmente a vida e a obra de Walter Salles. Filmes como *Alice in the Cities*, de 1974, e *Paris, Texas*, de 1984, tiveram efeito profundo no diretor de *On the Road*, como nos conta Marcos Strecker (2010)<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Boa parte das informações biográficas a respeito de Walter Salles encontradas nesse capítulo são retiradas do livro de Strecker intitulado *Na Estrada – O cinema de Walter Salles* (2012). A relação entre Wim Wenders e Walter Salles pode ser contemplada também na participação da dupla no Festival de Cinema de Salônica, boa parte da qual está transcrita no capítulo 5 do livro de Strecker.

Outro cineasta de grande influência foi Michelangelo Antonioni. Na biografia do brasileiro nos é relatado como a experiência de assistir a *Passageiro – Profissão Repórter* (1975), nos anos 1980, influenciou definitivamente a carreira de Salles. O diretor italiano está, para Strecker, entre as três influências fundamentais do diretor de *On the Road*. Os dois outros seria Win Wenders e o diretor chinês Jia Zhang-Ke.

Segundo o próprio Salles, sua experiência no cinema está fincada, sobretudo, na *Nouvelle Vague* e em diretores como François Truffaut, Jean-Luc Goddard e Alan Resnais. Mas Strecker vai além e posiciona a paixão inicial de Walter (como ele o chama por diversas vezes na biografia) pela fotografia no âmago de sua relação com a imagem. Assim, também estariam entre as influências definitivas para sua obra como diretor a fotografia de Henri Cartier-Bresson. Ademais, particularmente relacionado a *On the Road* (à época da escritura do livro de Strecker o filme se encontrava em fase de pré-produção), o biógrafo lista a influência de outros mestres imagéticos como Edward Hopper, Walker Evans e principalmente Robert Frank, autor de *The Americans* (2014)<sup>87</sup>.

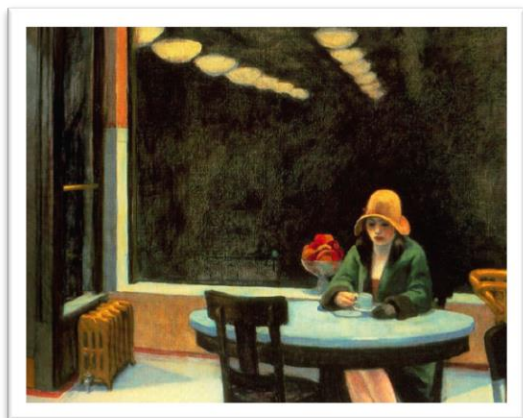


Figura 20: Edward Hopper<sup>88</sup>



Figura 21: Walker Evans<sup>89</sup>

O traço comum entre os artistas é simbólico do que se projetava no filme *On the Road*, à época da publicação da biografia. Também, porque tal traço já havia sido demonstrado em obras anteriores de Walter Salles, como na abertura de *Central do Brasil* (1998) e em certas cenas de *Diários de Motocicleta* (2004) que remetem mais claramente à fotografia. A veia

<sup>87</sup> Não por coincidência Frank desenvolveu uma relação muito próxima com os autores *beats*. Tanto que dirigiu o curta-metragem *beat Pull my daisy*, em 1959, um ensaio de improvisação cinematográfica. O próprio Kerouac escreveu a introdução ao livro de Frank quando foi publicado nos Estados Unidos.

<sup>88</sup> EVANS, Walker. Disponível em <[www.edwardhopper.net](http://www.edwardhopper.net)>. Acesso em 14 de novembro de 2014.

<sup>89</sup> HOPPER, Edward. Disponível em <[www.walkerevans.florencegriswoldmuseum.org](http://www.walkerevans.florencegriswoldmuseum.org)>, 14 de novembro de 2014.

humanista presente nos retratos de figuras ordinárias e transeuntes anônimos estaria no epicentro da linha estética formada pelos três artistas plásticos. E não seria de se estranhar que a fotografia do filme baseado na obra de Jack Kerouac dialogasse com a obra de seu contemporâneo americano, fotógrafo que percorreu a América para retratar a geração do pós-guerra, na tradição do que o preconizante Walker Evans fez durante a depressão dos anos 1930 e como Edward Hopper fizera no começo do século<sup>90</sup>. Frank, que era suíço, dialogava assim com artistas americanos para retratar uma América ainda a ser descoberta. “Nele, os Estados Unidos são retratados de forma cética, como uma sociedade em conflito – entre raças e classes, entre a face otimista e a subterrânea” (STRECKER, 2010, p. 56). O jornalista e crítico complementa:

Entre os motivos que expôs para ganhar uma bolsa de patrocínio ao projeto, Robert Frank disse que desejava fazer um retrato da América em uma obra “elástica”, que se moldaria à medida que o trabalho avançasse. A improvisação e o inesperado deveriam dar forma à sua produção. A mesma conclusão a que Walter chegou após realizar *Diários de Motocicleta*.

Com *The Americans*, Robert Frank simbolicamente antecipou o processo criativo dos *road movies*. Walter é tributário dessa conquista. Mais do que isso, o fotógrafo suíço professa uma “dessacralização” das imagens, rejeita a sua utilização política ou simbólica – abomina a utilização propagandística de *The Americans* como ícone de sua época. Frank defende que seus registros reproduzam uma experiência de conhecimento pessoal, efêmera e transcendental. (STRECKER, 2010, p. 56)

Além da ideia de roteiro aberto incorporada pelo modelo dos *road movies*, outras características dessa tradição fotográfica residirão na obra do cineasta. A natureza documental da fotografia será uma delas.

Novamente segundo seu biógrafo, o trabalho do diretor sempre esteve pautado num diálogo entre o ficcional e o documental. Sua produtora Videofilmes é conhecida por títulos de ambos os lados dessa dicotomia, muitos deles escritos e dirigidos pelo irmão de Walter, João Moreira Salles, e nos quais o próprio diretor teve, às vezes, mais do que uma mão envolvida.

De fato, a carreira de Walter Salles começou pelo documentário. Nos anos 1980, de volta ao Brasil, ele produziu e dirigiu alguns projetos dessa natureza. Seus primeiros trabalhos tinham a televisão como veículo. Salles teve seu primeiro programa da TVE do Rio de Janeiro; apresentava o *Outras Palavras*. Mais tarde, dirigiria na TV Manchete a série de entrevistas *Conexão Internacional*, produção que lhe permitiu viajar o mundo e conhecer, em

---

<sup>90</sup> O próprio Salles comenta em entrevista a Aureliano Tonet, publicada no material de divulgação para o filme do festival de Cannes 2012 “... shooting ON THE ROAD in black and white would have been mere fulfilment of expectation, a citation of Robert Frank’s *The Americans*”. O press kit com esse material de divulgação se encontra disponível no site da produtora cinematográfica <[www.mk2pro.com](http://www.mk2pro.com)>. Acesso em 11 de dezembro, 2014.

suas entrevistas, figuras como Federico Felini, Jorge Luis Borges, Marcello Mastroianni, Gabriel García Márquez e Vittorio Gassman (STRECKER, 2010). Sua produção documental viria em maior potência com *Japão, Uma Viagem no Tempo*, exibido na Manchete em 1987, com *China - O Império do Centro* (no qual supervisionou a direção de João Moreira Salles) e finalmente em *Frans Krajcberg – O Poeta Dos Vestígios*, de 1987.

O filme, que apresenta estrangeiros brasileiros ao Brasil através da figura do escultor polonês que nomeia a obra, pôs o cineasta em contato com a figura de Socorro Nobre. Ela inspiraria um documentário acerca de si, *Socorro Nobre*, de 1995, e seria a grande inspiração para personagem de Dora, protagonista de *Central do Brasil* (1998), filme ao qual a carreira de Walter Salles será sempre atrelada.

Outra questão que liga a obra de Salles aos seus mestres fotográficos é a veia humanista que estes e aquele preferem destacar em suas obras, em detrimento ao caráter político ou ideológico. Uma característica que, segundo Strecker, o diretor brasileiro divide também com os três cineastas-chave que o influenciaram, Wenders, Antonioni e Zhang-Ke. Os três teriam características fundamentais em comum, tais como o fato de serem *outsiders*, reverenciados e rejeitados em seus países; cineastas do deslocamento, da busca da identidade; receptáculos de influências estrangeiras e, novamente, artistas avessos a questões político-sociais e à bandeira nacionalista em favor de um humanismo generalizante, capaz de gerar “uma experiência de conhecimento pessoal, efêmera e transcendental” (STRECKER, 2010, p. 56).

Como herdeiro da *Nouvelle Vague* no Brasil, embora a obra de Walter Salles dialogue com a estética do cinema nacional que marcou a época antecedente ao seu, o Cinema Novo (o qual já remetia ele próprio à *Nouvelle Vague*), ele o faz como contraponto.

Enquanto a *Estética da Fome* de Glauber Rocha se pautava no ativismo e no nacionalismo, o cinema de Walter Salles tomará outra direção.

Isso pode ser visto de cara em seu primeiro longa de ficção, *Terra Estrangeira* (1995). A política e as questões sociais mais amplas estão presentes no filme, porém apenas como pano de fundo para uma história pessoal de desenvolvimento e transcendência. Indo mais longe, o filme pode ser visto como um abandono do plano social e político. Uma vez que é o confisco de bens ocorrido no Brasil durante o governo Collor que tira do eixo a vida do protagonista e o leva a migrar do Brasil para Portugal, em direção à Espanha, para redescobrir sua herança cultural ancestral. Já aí vemos relances de temas que incomodarão Salles durante toda a sua carreira, ligando as obras que a constituem: o exílio, a errância, os ritos de passagem e a busca da identidade.

Porém, dizer que Salles seja contra uma bandeira nacionalista talvez seja incorreto. Melhor talvez fosse dizer que ele não defende a aversão ao estrangeiro. Por outro lado isso não implica que ele abandone o nacional. Ora, o que é *Central do Brasil* se não um redescobrimto do Brasil?

Como coloca Marcos Strecker, o filme de Walter Salles pode ser visto como uma resposta direta à estética do Cinema Novo, ao mostrar um sertão brasileiro tão diverso daquele que a tradição de Nelson Pereira Santos (*Vidas Secas*, de 1963) e Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na terra do Sol*, de 1964).

O filme expressa um *aggiornamento* [atualização] da representação do Brasil no cinema. Um Brasil urbano, mas que permanece com alma rural. Trata-se de uma subversão da forma como o sertão era representado pela fotografia do Cinema Novo – sob sol forte, com luz excessiva, invasiva e hipercontrastada. A fotografia em preto e branco realçava a aridez e a adversidade. Com *Central do Brasil*, essa imagem do sertão [...] é substituída pela bela fotografia de Walter Carvalho, em cores fortes. (STRECKER, 2010, p. 74).

*Central do Brasil* constitui um *road movie* de autoconhecimento. Tanto em termos pessoais como da própria perspectiva da identidade nacional. A viagem inversa do imigrante nordestino, retornando agora às suas raízes no sertão, recupera também a temática de *Terra Estrangeira*.

Aqui também, o humanismo de Walker Evans e Robert Frank persiste. Como não relacionar a sequência de abertura de *Central do Brasil* aos retratos dos anônimos transeuntes tão dizentes da constituição multifacetada de uma nação em *The Americans* (FRANK, 2014)?



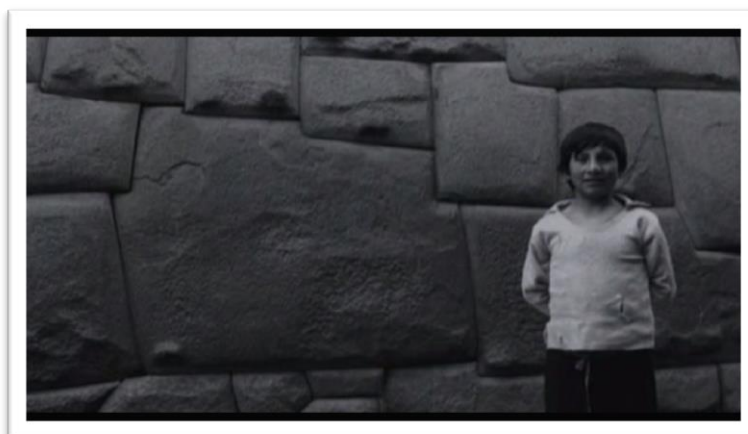
**Figura 22: Charleston, South Carolina (FRANK, 2014)**

Um após o outro, os personagens anônimos se achegam ao banquinho de Dora, para contar-lhe detalhes profundos e pessoais de suas vidas. A senhora, letrada, escreve para aqueles que, não alfabetizados, tinham nenhuma outra forma de comunicar-se à distância com



entes queridos ou paixões deixadas para trás. E assim conhecemos também o Brasil, entre “Querido, meu coração é seu. Não importa o que você tenha feito, eu te amo. Eu te amo. Esses anos todos que você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora te esperando” e “Seu Zé Amaro, muito obrigado, pelo que você fez comigo. Confiei em você e você me enganou. Até a chave do meu apartamento você carregou” (SALLES, 1998), entrecortados pelas cenas dos passageiros transitando pela estação de trem Central do Brasil, olhamos os rostos, os humores, os trejeitos e as facetas do país (a própria Socorro Nobre é uma dentre esses rostos).

E como não relacionar essa cena de abertura às sequências em preto e branco de *Diários de Motocicleta* (2004)? Agora é o povo andino que renasce das sombras esfaceladas do império Inca, em personagens transeuntes populares anônimos encaram a câmera, como se integrantes do povo Felaheen do qual Kerouac falará.



**Figura 23:** (SALLES, 2004, 1h50min37)

Por último, a ideia da improvisação e do roteiro aberto – existente também na experiência fotográfica de Robert Frank (e por que não na escritura de Kerouac? Mais longe, da tradição de desregramento de Whitman e Rimbaud? Ainda mais distante, dos *uates* latinos?) – foi resgatada por Salles na experiência de *Diários de Motocicleta*.

Ela não era ausente, entretanto. Ainda em *Terra Estrangeira*, os percursos que o filme tomou alteraram o produto final. A realidade que a equipe de filmagem encontrou incidu sobre o filme. Strecker menciona na biografia do diretor de *On the Road*, a trupe de imigrantes angolanos que faz parte da trama de *Terra Estrangeira* bem como a canção que acompanha a sequência final e deixa em aberto o destino dos errantes até ali em questão não estavam no roteiro original. Foram experiências que surgiram, por assim dizer, na estrada. Eis aí outra questão recorrente nos filmes de Salles, o final como trauma aberto.

Porém, ainda sobre a improvisação (tão cara ao jazz que ditaria o ritmo de *On the Road*) em *Diários de Motocicleta*, as colunas que Walter Salles escrevia, à época das filmagens, no jornal *Folha de São Paulo*, são muito reveladoras do seu processo. Primeiro, em 28 de setembro de 2002, antes de embarcar para as filmagens, mas já havendo feito a viagem de reconhecimento inicial e trilhado o percurso descrito por Guevara, na crônica “A angústia do goleiro na hora do pênalti”:

Antes de começar essa maratona, pensei que soubesse um pouco da América Latina pelos autores que havia lido ou por viagens pontuais. Atravessar um país após o outro nos põe constantemente de frente com o inesperado, com o que não está nos manuais.

Foram surgindo diversas revelações: o olhar do fotógrafo indigenista Martín Chambi, os tangos e os choros reinventados por [...] Oscar Alemán. As últimas imagens filmadas da tribo onas na Patagônia [...] Os escritos de Mariátegui [...]

Como reviver uma viagem como essa hoje? Vamos procurar filmar com uma equipe pequena, a câmera de 16mm na mão, tentando incorporar o inesperado, as imperfeições. Como um documentário, como se o que estamos registrando estivesse ocorrendo em nossa frente. (STRECKER, 2010, p. 271-273)

Wim Wenders disse em conferência já referenciada acima, em diálogo com Walter Salles: “Tenho convicção de que é sempre possível melhorar um roteiro quando se está filmando. O pior que pode acontecer é ficar preso à armadilha de precisar seguir um roteiro [...] Acho que *esse* é o pior roteiro.” (STRECKER, 2010, p. 243)

A experiência de Salles em *Diários de Motocicleta* não chega ao radicalismo de Wenders em *Alice nas Cidades* e *No Decorrer do Tempo (Im Lauf der Zeit, de 1976)*. Nos dois filmes o diretor alemão trabalhou sem roteiros. Ele escrevia à noite o que seria filmado no dia seguinte. Mas a incorporação de elementos ao longo do processo de filmagem sempre foi característica do cineasta brasileiro. Isso porque, para ele, o próprio processo de “escrita” pode ser transformador. “Não somos os mesmos que partimos. Algo mudou, se transformou dentro de nós.” Diz Salles, em crônica de 15 de fevereiro de 2003, ao fim das filmagens. E reside aí também um sonho de reintegração da identidade e reunião com a comunidade.

Como se a frase dita por Ernesto Guevara aqui na Amazônia, no dia em que ele fez 24 anos, se tornasse subitamente mais próxima: um único povo, um único continente, separado por fronteiras ilusórias. [...] De tudo o que vi durante todos esses meses, aquilo que calou mais fundo está ligado à memória incaica. (STRECKER, 2010, p. 267-269).

Entre os herdeiros do povo Inca, dissemina-se a lenda do *Inkarrí*. Ei-la tal como nos conta Vargas Llosa:

*Inkarrí* é um híbrido da palavra quéchua *inka* e a espanhola *rey*, e o mito, na versão mais comprida, se refere a ele como um deus primordial [...] que foi capturado pelo rei espanhol, martirizado e decapitado. Sua cabeça foi levada a antiga capital do

império Inca. Mas ela não desapareceu. Está viva, enterrada e, discretamente, a partir deste crânio o corpo de *Inkarrí* vai se reconstruindo dentro da terra. Quando houver se recomposto por completo, *Inkarrí* voltará ao mundo e terá lugar o juízo final. (VARGAS-LLOSA, 1996, p.162).

O sonho de reintegração de uma sociedade esfacelada ressoa como temática recorrente nas obras de Salles, sempre acompanhada de um desfecho traumático. Assim é em *Central do Brasil*, quando a reintegração do menino Josué à sua família implica na separação dele para com Dora; em *Diários de Motocicleta*, os companheiros de viagem, quando ela se encerra, também se separam; e, em *On the Road*, quando o desfecho tomará rumos semelhantes, como veremos abaixo. Em todos os casos, os personagens, agora diferentes, transformados, seguem seus caminhos, renovados. Essa mudança de atitude é muitas vezes, em Salles, a resultante que deriva de um caminho e de uma visão de mundo bifurcada.



**Figura 24: Abril Despedaçado (SALLES, 2001, 1h29min43)**

Ao final de *Abril Despedaçado* (2001), o protagonista Tonho toma a estrada pela qual antes ele passara sem pensar em adentrar, segue para o mar irradiador das fantasias de seu irmãozinho morto. Após isso, o horizonte está aberto. Algo nas linhas do que Robert Frost, poeta modernista americano, descreveria como “*The road less travelled by*”, a estrada menos viajada. O mesmo binarismo se apresenta em *On the Road*.

Embora o encontro com o mar, apenas, deixe o desfecho da estória<sup>91</sup> de Tonho levemente entreaberto, é em *Terra Estrangeira* que a crise de desfecho se deixa estar mais dependurado, numa aproximação com o *Passageiro – Profissão Repórter*, de Antonioni (1975). Enquanto nos demais filmes mencionados da filmografia sallesina o final menciona

<sup>91</sup> Faremos a distinção entre os termos *estória* e *história*, embora fora de uso na língua portuguesa, para nos referirmos à diferença entre a *narrativa* que tende a ficcionalizar e o *relato* que busca dar reportagem precisa da realidade.

uma ruptura ou uma separação clara, é em sua primeira obra de ficção que Salles opta por uma não resolução mais violenta. Em *Diários de Motocicleta*, *On the Road* e *Central do Brasil*, os seus protagonistas rumam sempre em direção à sociedade, ao abraço dos pares, escapando da dubiedade e hesitação da fase de transição anterior. É em *Terra Estrangeira*, filme no qual os protagonistas são deixados, em cena última, baleados, fugitivos e invasores de uma terra alheia – enfim, trágicos; que o estrangeirismo perdura.

Em *Passageiro – Profissão Repórter*, Antonioni propõe muitos dos temas retrabalhados por Walter Salles. A estrada, o exílio de si e a transitoriedade, por exemplo. O desfecho de Antonioni, entretanto, reside, como persistência de seu argumento, na residualidade do exílio. A persistência do estranhamento e a não resolução.

O ir-reconhecimento do protagonista mesmo no ato final da obra, onde a questão é deixada em suspensão e não há resolução:



**Figura 25: “Is this David Robinson?” (ANTONIONI, 1975, 2h02min31)**

Veremos a seguir como essas questões são centrais também a *On the Road*.

### **2.1.2 *On the Road* (2012)**

O comentário de Salles sobre a importância de *On the Road* para ele sempre se inicia com a referência ao regime militar brasileiro que ocupava o poder à época em que o diretor primeiro teve contato com o livro. Segundo ele, o livro teve grande repercussão entre ele e seus amigos de faculdade.

Salles cursou economia na PUC, após um período de readaptação ao Brasil. O menino de 13 anos retornou ao país nativo depois de sete anos morando em Paris, onde aprendera a

paixão pela fotografia e pelo cinema. “E, como os meus pais eram muito ausentes [...] o cinema virou uma segunda casa, uma casa possível.” (STRECKER, 2010, p. 190). Já aos 12 anos Walter Salles começava, por incentivo de um professor de escola, a aprender os fundamentos da fotografia, iluminação, revelação, etc. E era frequentador assíduo das salas de exibição francesas que àquela época apresentavam desde os clássicos do cinema norte-americano até as obras contemporâneas da *nouvelle vague*, cuja grande inspiração fora aquele mesmo cinema americano. Também passavam por essas salas as obras do Cinema Novo brasileiro, do Cinema Russo e até do Cinema Cubano, de onde saiu uma das grandes influências sobre a obra do diretor brasileiro, o cineasta Tomás Gutiérrez Alea. Mais do que a arte, Salles conheceu a efervescência cultural de uma Paris que se convulsionava às vésperas do Maio de 1968, experiência que parece ter afetado profundamente o diretor, uma vez que ele passa, nesse período, a desenvolver um interesse maior pela cidade francesa. Ainda assim, o garoto, diz o homem a seu biógrafo, sentia falta da experiência da rua brasileira, de brincar com os primos nas calçadas e praias do Rio de Janeiro.

Logo, em 1969, cinco anos após a instauração do regime militar no Brasil e um ano após o recrudescimento do regime com a implantação do AI-5<sup>92</sup>, a família Moreira Salles retornaria ao Brasil. Nascido em 1956, Walter tinha então 13 anos.

Aos 16 anos, o rapaz saíria de casa. Foi então morar com um tio, que trabalhava como caixa do Banco do Brasil, que, para a surpresa do garoto, era fascinado por religiões africanas e era ele próprio umbandista.

Enquanto cursava economia, o futuro diretor não deixara de se interessar por cinema e fotografia. Nem pelo automobilismo, sua paixão e hobby até hoje. Mais do que isso, Salles foi bicampeão da Taça Rio de Janeiro de Kart em 1975 e 1976, em pleno governo Geisel. O rapaz Walter à época nunca imaginava se tornar um diretor de ficção, tampouco um dos grandes nomes do cinema brasileiro. Pensava em fazer documentários. Os registros realistas em preto em branco de Cartier Bresson o acompanhavam desde a infância. Foi, talvez, com esse desígnio em mente que o jovem brasileiro se mudou para o sul da Califórnia para cursar Mestrado. Walter, no entanto, deixou o curso inacabado e retornou ao Brasil, onde a sua experiência com o audiovisual se consolidaria.

Foi nos anos 1970 que Walter Salles leu *On The Road*, bem à época em que Wim Wenders chegava à América e Coppola trabalhava em *The Godfather*. Seriam quatro décadas até que o projeto de realização da adaptação fosse conduzido. Quatro décadas desde que o

---

<sup>92</sup> Ato Institucional que cerceava os direitos políticos e humanos do cidadão brasileiro a gosto do poder central.

jovem Salles primeiro se apaixonou pela obra de Kerouac até que ele próprio pudesse emitir o seu *On the Road*. Seriam, para a contagem de Kerouac, mais de cinco décadas até que seu romance se tornasse o filme que ele desejara. Mais de cinco décadas de história do cinema que contemplaram inclusive o gênero inspirado pelo livro *On the Road* (1957): o *road movie*. Que viram Robert Frank levar a cabo uma estética similar no campo da fotografia e depois do cinema. Que viram D. A. Pennebaker realizar *Don't look back* (1967) para mostrar que o documentário cinematográfico estava vivo e pop, e poderia ser flexível e dinâmico. Viram o personagem daquele documentário e fã daquele primeiro livro, Bob Dylan, embarcar numa jornada ao estrelato propagando a ideologia primeiramente apregoada pelo escritor e que serviria agora de base ao movimento *hippie* da contracultura e à ideologia professada pelas estrelas do rock. Viram aquele mesmo Dylan, agora astro do rock, largar aquela ideologia para viver em estranhamento ao mundo midiático, muito como o fizera o escritor antes dele. Mais de cinco décadas que abarcaram diversas guerras nas quais a sociedade americana se envolveu. Vietnã. Cosovo. Iraque. Iraque. Iraque. Afeganistão. Cinco décadas que viram o mundo prosperar e ruir. Viram o sonho americano feito e refeito. Cinco décadas que viram a sociedade americana se virar e revirar ao som de rock, hip hop e dance music, grunge e rap. Viram muros serem derrubados; outros construídos. E viram as distâncias serem obliteradas. Viram a internet, os reality shows e os celulares. Viram, enfim, quarenta anos, em ritmo nunca antes tão acelerado, passarem. E irem...

O que afinal restava daquele livro? O que se poderia enunciar, 40 anos depois pela contagem de Walter, quase 60 anos depois pela contagem de Jack, que adaptasse aquela obra?

Walter Salles nos diz, novamente através de seu biógrafo:

As condições políticas e/ou culturais que tornam possíveis alguns filmes excepcionais nunca se repetem. Se *O Céu e o Inferno* (KUROSAWA, 1963) original é tão bom, é porque o personagem de Mifune está sujeito às mesmas mudanças e abalos que estavam redefinindo a sociedade japonesa dos anos 50 (STRECKER, 2010, p.227)

Ora, então... Reformulemos a questão. O que essa nova obra está pronta a enunciar? Que mudanças e abalos definem e redefinem os personagens em questão e ressoam através deles na sociedade que os cerca?

Novamente, damos a palavra a Walter Salles<sup>93</sup>. O diretor de *On the Road*, ao relembrar um conversa com Lawrence Ferlinghetti em que o poeta *beat* teria dito sobre a experiência de sua juventude, “Não sabíamos onde era o fim da estrada. Hoje, tudo mudou. Com a TV, não

---

<sup>93</sup> O artigo de Walter Salles a que remetemos foi publicado na revista *New York Times Magazine*, em 11 de novembro de 2007. Aqui temos as citações através do livro de Marcos Strecker.

há mais o além” (STRECKER, 2010, p. 254), perguntamos, então, será verdade? Não haverá mais limites? Mais fronteiras? Mais desconhecido? Mais além? “Num mundo onde não há mais o além, em que a distância desapareceu, os *road movies* ainda têm razão de existir?” (STRECKER, 2010, p. 254). A resposta de Salles vem em seguida:

Quando estou melancólico, acho que a resposta é não. Mas quando ligo a TV e vejo *reality shows*, mudo de opinião. Os *reality shows* oferecem à plateia a ilusão de que elas podem vivenciar certas experiências, mas apenas de forma falsa. O que se vende é a impressão de que tudo foi vivido e que não há mais nada a ser experimentado. (STRECKER, 2010, p. 254-255).

Então, o que há para ser experimentado? O que Walter Salles propõe como resposta? Onde estão os limites? O que está além? Como o seu *On the Road* responde a isso tudo?

Afinal, não é nas obras *beats* ou releituras delas que *On the Road* (2012) tem que achar a sua ressonância (apesar de que esteja também aí, em diálogo, como está na fotografia de Walker Evans e Robert Frank e na pintura de Edward Hopper; nas obras de Coppola, Wenders e Antonioni). É na sua época, nos filmes ao redor dele, nos diretores e obras com os quais a adaptação se acha afinada, com a cinematografia, pintura, fotografia, literatura, arte e crítica que ressoa em sua própria época de emissão. Com os conflitos e ressonâncias de sua própria época. E isso se dará em meados de fios ainda não completamente efetivados ou previstos. E será visto através da própria obra.

Vamos, então, a ela.

Do ponto de vista narrativo, *On the Road* (2012) acompanha Sal Paradise. Quer dizer, o filme é composto a partir da perspectiva dele. Sempre o acompanhamos. Nunca dele distamos<sup>94</sup>. Estamos inclusive, por vezes, dentro de sua cabeça, uma vez que o monólogo interno desse personagem é emitido em determinadas sequências do filme. Porém, o assunto desses monólogos internos é que nos levam também à força motriz da narrativa, Dean Moriarty. Os monólogos introduzem a figura de Moriarty desde “*I first met Dean not long after my father died...*” nos primeiros minutos do filme, até a última frase emblemática “*I think of Dean Moriarty, I think od Dean M-o-r-i-a-r-t-y*”. Eis o centro motriz de nossa obra então, não precisamente o galã farrista interpretado por Garrett Hedlund, mas o conflito delineado entre esses dois personagens, o “observador sensível” e “o instigador, o incendiário”, como colocaria Walter Salles, e as relações que os dois desenvolvem com o mundo que os cerca<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> Se distamos, em imagem, é somente como forma de projetar seus pensamentos.

<sup>95</sup> As informações constam no *press kit* de divulgação do filme, já referenciado acima.

Eles são, enfim, dois lados complementares de uma mesma moeda, o romântico introspectivo e o delinquente selvagem. O filme dura enquanto dura a relação dos dois. A ação tem início quando Dean aparece e termina quando a dupla se desfaz. E, como vimos antes, não é sem a fratura recorrente na obra de Salles que encontraremos o desenlace dessa trama. A separação final dos dois, aparentemente irremediável, encerra a obra do cineasta brasileiro. Ali ele parece querer dizer sobre a natureza irreconciliável desses dois antípodas. Mas, chegaremos lá, em breve.

Salles descreve o personagem de Moriarty como “o vento do oeste que perturbou todas as convicções do grupo de intelectuais nova-iorquinos<sup>96</sup>” e segue para dizer que a figura que inspirou esse personagem, Neal Cassady, era por vezes criticada por ser egoísta e inescrupuloso ao se aproveitar das amizades. Por fim, ele questiona, dado o desenrolar da história como a conhecemos, havemos de nos perguntar quem de fato se aproveitou de quem.

Parece ser esse o argumento que ele propõe no filme. O que está atado com outro motivo forte na película, a ausência da figura do pai.

Este é outro elemento recorrente na obra de Salles. Está em *Central do Brasil*, *Terra Estrangeira* e em *On the Road*. Neste, ele desempenha a função inicial de unir os dois personagens desconhecidos Sal Paradise e Dean Moriarty. O pai de Dean, um ex-barbeiro que, desempregado, se torna vagabundo; está perdido em algum lugar do Oeste. O filho não tem notícias dele há muito, o que não é novidade. Já Sal acabara de perder o pai, o que o levou a entrar em depressão e paralisou seu processo de escrita. É aí que entra Dean e a vida na estrada. Paradise sai à América em busca de inspiração, em busca do livro que ele quer escrever, instigado pela figura de Dean Moriarty.

Na linha dos romances de formação que tanto marcaram a literatura alemã do século XIX e que influenciaram de forma marcante o diretor Wim Wenders (STRECKER, 2010, p. 177), os *road movies* sempre tiveram esse apetite por discutir os anos de aprendizagem de determinado personagem, de modo a observar os nortes de uma certa geração. A temática se aproxima muito do que Salles fez anteriormente em *Diários de Motocicleta*. Porém, se ali a figura destacada tendia inapelavelmente para os conflitos sociais, aqui o personagem de Sal Paradise incorpora muito mais facilmente a abnegação social favorecida pelo diretor. A jornada em questão é uma de conhecimento e desenvolvimento pessoal, efêmera e transcendental.

---

<sup>96</sup> *Press kit, On the Road.*



Outro motivo proposto já na abertura do filme é a errância. A trilha sonora aqui remete à figura do errante navegante Odisseu, ligando-o precisamente ao tema anterior, a ausência da figura paterna<sup>97</sup>.

O terceiro motivo central do filme incorpora a proposição da identidade. Como vimos, este é outro tema recorrente na obra de Walter Salles. Aqui, podemos simbolizá-la através da foto em que três das figuras centrais do filme se acham representadas. A foto é dividida na metade, com Paradise no centro, de modo que uma metade fique com Dean e a outra metade com Sal. E assim, separadas, as partes da fotografia se mantêm, até que Sal Paradise escreva seu livro.



**Figura 26: (SALLES, 2h10min06)**

É somente na sequência final que, em fotografia, da esquerda para a direita, Carlo Marx (Allen Ginsberg), Sal Paradise (Jack Kerouac) e Dean Moriarty (Neal Cassady) se reúnem. Ironicamente, apenas depois que a amizade parece ter se desmantelado. É somente aí, ao refletir sobre o passado, que Paradise consegue superar o bloqueio que o impedia de escrever e, após encarar por um momento a pureza da folha em branco, martela na máquina de escrever “*I first met Dean not long after my father died...*”. A completude da identidade do personagem de Paradise está alinhada aqui com a finalização da obra de arte e com o trauma da separação, novamente.

<sup>97</sup> A letra da música de abertura é retirada do romance de Kerouac. Ela fala da errância intrínseca aos seus protagonistas, “*Well, I left New York 1949. (To)go across the country (wi)thout a dad-blame dime. Montana in the cold, cold fall. Found my father in the gambling hall. Father, Father where have you been? Been out here in the world since I was 10. Dear son, he said don't worry about me. I'm about to die of pleurisy. Cross the Mississippi, cross the Tennessee Cross the Niagara, home I'll never be. Home in Ol'Medora, home in Ol' Truckee Apalachicola, home I'll never be.*” (SALLES, 2012, 0h0min10-0h0min30)

Para Walter Salles, se há uma regra dos *road movies* é “acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade” (STRECKER, 2010, p. 227). Se isso é verdade, o que houve de transformações para esses dois personagens? O que mudou para eles? E como isso afetou o seu redor?

Para Paradise, parece claro. Ele escreveu seu livro e se tornou um escritor de renome. E quanto à Moriarty?

Desde *Central do Brasil*, Salles já refletia sua opinião de que é “na ética, na estatura moral e na inocência [...] que está a saída” (STRECKER, 2010, p. 71). Ora, toda a fibra moral, o respeito e a ética que Sal Paradise demonstra ao longo do filme é contraposto pela devassidão e delinquência retratada na figura de Dean Moriarty. Quase caricaturais, ele e sua esposa Marylou (interpretada por Kirsten Stewart) são loucos por sexo, loucos por assistir, falar sobre, reinventá-lo ou subvertê-lo. Mas especialmente loucos por fazer sexo. Sexo a dois, a três, a quatro, com Sal, com Carlo, com personagens anônimos anedóticos. Ao mesmo tempo, estes dois personagens se acham em relações paralelas mais comprometidas. Marylou tem um noivo esperando por ela em Denver, Dean tem a mãe de seus filhos, sua outra esposa Camille (era bígamo), esperando por ele em São Francisco. As farras, ao lado de Sal Paradise, parecem ser as férias do casal, regadas a drogas e jazz. Aqui, Salles parece dizer que a juventude que eles pretendem resgatar (resumida a drogas e sexo) é nada mais do que um adiamento dos compromissos ético-sociais. Mas os frutos desse comportamento eventualmente alcançam até o aquilisco personagem de Moriarty, que aparece maltrapilho, surrado e terminantemente esgotado na sequência final do filme. Também, a obra concluiu-se.

Marylou e Dean lutam com a perspectiva de formarem uma família e abandonarem a estrada. Marylou, de fato, quando abandona a narrativa deixa apenas um recado na parede de um quarto de hotel, “Vou voltar para o meu noivo. É o fim da estrada para mim.”. O argumento central do filme parece ser esse, a eventual aceitação das regras da sociedade por uma juventude que se pensa, enquanto é, infinita e inconsequente. E o filme inteiro poderia ser considerado um interlúdio a uma vida ética.

Nesse entremeio, uma dissonância: a família Burroughs. No filme, os personagens que são baseados no escritor de *Naked Lunch* e sua família são os Lee. Enquanto os personagens de Sal, Dean e Marylou parecem viver na balança entre uma vida familiar e a vida na estrada, outro domicílio no filme é retratado entre a inocência e o hedonismo. Esse é o ponto de dissonância do filme e o último ponto de reflexão do trio antes do mergulho final no grande desconhecido.

O filho no colo e a seringa de heroína no braço. Assim somos introduzidos à figura de Bull Lee. Todo o episódio na casa dos Lee em Nova Orleans pareceria algo saído de um conto de fadas psicótico, como se a inocência da pintura de Norman Rockwell encontrasse a crueza hedonista dos Rolling Stones. A trilha sonora tenta pintar essa atmosfera com doces e espaçados toques de xilofone que evocam a infância, mas não deixam escapar a estranheza psicótica latente.

Os Burroughs/Lee se dedicam pessoalmente à educação dos filhos, trabalhando com eles a linguagem verbal e a linguagem pictórica e realizando as tarefas da casa. Algumas, é verdade, mais... Inusitadas do que outras, como na cena em que a esposa de Lee se põe a varrer as árvores do jardim.

Outro momento interessante desse interlúdio em Nova Orleans é a cena de improvisação proposta por Viggo Mortensen (Bull Lee). No diálogo, livros em mão, ele explica a *Sal Paradise* com exemplares de Celine, em língua original e traduzida, porque toda tradução é uma traição. O original de “mãos em cus e bolsos” se torna “dedos que vasculham os bolsos”. A referência ironicamente posta deixa claro que a produção tinha consciência da perspectiva crítica que tende a julgar a tradução na sombra do original.

Além disso, entre acumuladores de orgônio, práticas de tiro ao alvo, coquetéis e *marijuana*, uma discussão sobre a natureza de Dean Moriarty é travada entre Bull Lee e Sal Paradise. À sugestão de Paradise de que há algo de sagrado a respeito de Dean, Bull ri. Diz “O que vejo nele é psicose compulsiva salpicada com um tanto de irresponsabilidade sociopata e violência”. Ao final do encontro, Lee dá algum dinheiro para sustentar a viagem dos colegas “É só dinheiro”, ele diz<sup>98</sup>. E “não se esqueça de escrever” (mesmo conselho dado anteriormente por Paradise a Carlo Marx quando eles se separam no começo do filme). Sagrada é também a estrada.

Para Salles, a essência do *road movie* é a capacidade transformativa da jornada. A frase de Kerouac, “estava perdido entre o leste da minha juventude e o oeste do meu futuro” abre seu ensaio sobre o assunto, publicado na *New York Times Magazine*, em 11 de novembro de 2007. Logo em seguida ele reflete que a primeira lembrança natural de sua vida que ele

---

<sup>98</sup> Sobre o tema, Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade* (2006, p. 77), comenta que, quando a comida (e as condições materiais necessárias para sustentar a vida) não é uma questão, você sabe que a literatura não trata das questões relativas às camadas menos favorecidas da sociedade. Em *On the Road* (2012) nunca falta dinheiro, nunca se discute dinheiro, comida ou moradia. Essas questões aqui não são (se não essenciais) sequer relevantes. É interessante notar que, aparentemente, estes não sejam tópicos necessários para a discussão transcendental e efêmera de conhecimento pessoal proposta pelo filme.

tem como forma consciente é de uma estrada que se distanciava, vista da janela traseira de um carro. Ele teria dois anos, à época.

Sua perspectiva sobre o simbolismo da estrada e a natureza dos *road movies* vão além:

Para Walter, *road movies* mudam a cultura da conformidade. O gênero, segundo ele, “tem a ver com experimentar, acima de tudo. Tem a ver com o que pode ser aprendido com o outro, com aquele que é diferente.” Para ele, a estrada ensina você a aceitar os outros como são. No *road movie*, o que importa é a jornada, não o destino. (STRECKER, 2010, p. 254-255)

A pureza da estrada, referenciada acima, está na possibilidade de conhecimento do estrangeiro, do que é alheio a si, do que está além. Nesse sentido, e considerando que “o que importa é a jornada, não o destino”, como explicar a a rapidez das jornadas em *On the Road*?

Não há, como no clássico do gênero *Easy Rider* (1969), longas e frequentes sequências de deslocamento pela estrada regadas à trilha sonora de *rock 'n roll* e *country music*.



**Figura 27: (HOPPER, 1969, 51min54)**

Uma das mais longas rotas seguidas por Moriarty e Paradise, Nova York ao México, é feita num piscar dos olhos, apenas um corte da imagem. O caminho de Sal Paradise da Califórnia a Nova York consiste em poucos segundos de conversa com um senhor que lhe dá carona. Muitos dos deslocamentos são apenas subentendidos. Qual é efeito da não enunciação destes, então?

Talvez, essa omissão fale do encurtamento contemporâneo das distâncias, da obliteração do além, como sugeriu Ferlinghetti. (STRECKER, 2010, p. 254-255).

Talvez, seja que, para Salles, a jornada são as pessoas, as cidades e os eventos. Algo nas linhas humanistas traçadas por Edward Hopper, Walker Evans e Robert Frank. Algo tal qual já se encontra sugerido em seus outros filmes, *Central do Brasil*, *Diários de Motocicleta*

e *Abril Despedaçado*. Alguns anônimos cruzam o caminho de Sal Paradise em suas peregrinações pela América e, finalmente, até o México. São caminhoneiros, lavradores, catadores de algodão, bebuns e tantos outros tipos: gente comum.

Porém, diferentemente do que acontece nestas obras de referência, o foco aqui não está no desconhecido, no anônimo estrangeiro. Suas histórias são anedotas e canções para suavizar e alegrar o clima da narrativa protagonista. O máximo de profundidade que suas expressões podem aspirar é que incidam sobre o arco dos personagens centrais à trama. Tal é a função da maior sequência “de estrada” do longa-metragem. Trinta segundos de nada além de estrada em movimento, seguida de uma canção cantada por um *cowboy*, passageiro anônimo, sobre um homem que matou a sua amada e contempla agora o seu fim...

É que a viagem os levaria a São Francisco logo, logo. E isso significaria o fim das férias de Dean e Marylou. O *cowboy* e sua canção não estão, assim, por si só. São o prelúdio para a separação premente do casal central. Mas, esse procedimento narrativo e os cliques instantâneos de Nova York ao México são apenas, talvez, naturais do cinema; parte da magia do meio. O próprio Walter Salles comenta “o sopro mágico e a espessura que só o romance faculty” e que, em termos de cinema, dificilmente se consegue (STRECKER, 2010, p. 134). A magia do cinema é de uma natureza diversa. Não que a exploração do Outro seja impossível no cinema ou nas artes plásticas. Mas, o desejo latente do Outro e a profundidade do seu estranhamento não são temas de *On the Road*, como são, por exemplo de *Passageiro – Profissão Repórter*, ou de *The Americans*.

Os temas aqui são a (i)maturidade, a (ir)responsabilidade e a ética. Ou seja, o comportamento do ser humano em relação ao mundo que o cerca e sua consciência de como suas ações afetam e são afetadas por todas as relações sociais que o cercam, especialmente, no caso de *On the Road*, família, estado e sociedade.

A *alienação* é um tema caro a outro filme já mencionado anteriormente: *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders. No filme, acompanhamos o personagem de Travis, desde que se encontra perdido no deserto texano, mudo, sujo e esfarrapado, em seu terno listrado, em busca de uma origem qualquer (ele segue trilhos de trem e linhas de postes da corrente elétrica a esmo), com apenas um chapéu vermelho e uma garrafa d’água de tampa azul<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> As cores serão sempre destacadas ao longo do filme para simbolizar bem a América.



**Figuras 28 e 29: (WENDERS, 1984, 1min5-3min12)**

À medida que a narrativa avança, Travis vai recuperando sua “humanidade”, seu poder de fala e suas memórias. Até que, no momento de revelação final, ele reencontra o início de seu espiral rumo à animalidade, a mulher que amava. A forma que ele encontra de resgatar esse passado deixado para trás é recontar a história como se fosse uma fábula. Era uma vez... Um homem que se apaixona por uma mulher, tem com ela um filho, pensando que ele poderia mantê-los no caminho que trilhava, somente mais tarde perceberia ele que progressivamente a humanidade em si e o amor pelos dois iria se esvaír, na medida em que ele não consegue mais dar a sua amada o espírito de aventura que eles tinham quando primeiramente apaixonados.

E ele ficou surpreso consigo mesmo porque não sentia mais nada. Tudo que ele queria fazer era dormir. E pela primeira vez ele desejou estar bem longe. Perdido numa terra vasta e profunda onde ninguém o conhecia. Algum lugar sem linguagem, ou ruas. E ele sonhou com esse lugar sem saber seu nome, e quando ele acordou, ele estava pegando fogo. Havia chamas *azuis* queimando os lençóis da cama. Ele correu através das *chamas*, em direção às duas pessoas que ele amava. Mas elas se foram. Seus braços queimavam. Ele rumou para fora e rolou no chão úmido. E então ele correu. Ele nunca olhou para trás, para o fogo. Ele só correu. Ele correu até que o sol se ergueu. Então ele não conseguia correr mais adiante. E quando o sol se pôs, ele correu novamente. Por cinco dias ele correu assim, até que todo signo de homem desaparecesse. (WENDERS, 1984, 2h-2h03min, tradução e grifos nossos).<sup>100</sup>

<sup>100</sup> A passagem parece remeter ao conto infantil psicótico contido na peça *Woyzeck*, do alemão Georg Büchner, publicada postumamente em 1879.

“[...] a sociedade exerce controle sobre você. Com seus costumes, seus códigos morais e suas leis. A cidade onde vive tem leis para controlá-lo. Há as leis estaduais, e o Governo Federal [...]”, diz o televisor na vitrine, acompanhado do som delirante de piano, percussão e eventuais outras intervenções, que, tal como rufar de tambores, anuncia a tomada de fôlego antes do mergulho. Estamos de volta a *On the Road* (SALLES, 2012). O padrão da trilha sonora, já familiar nesse ponto do filme, remete ao jazz e prenuncia outra peregrinação. Dessa vez, a última, rumo ao México, antecedida por uma série de pequenos planos em sequência de montagem que, seguindo nossos heróis, demonstram como o cotidiano fecha suas garras sobre a garganta inquieta dos personagens.

Num clique, estamos no México, embalados por uma trilha que é parte jazz, no improviso de um *set* de bateria, parte música latina, com o ritmo consistente de um violão (o ritmo já soara antes na primeira viagem de Paradise, no sul da Califórnia, como se remetesse a um explorador colonial nas latinas Américas utópicas).

A descida vertiginosa ao México é o que leva ao trauma da separação final do longa-metragem. Porém, esse espiral não parece ser em busca de uma origem, essência ou uma tentativa de lançar cada vestígio de humanidade para fora de si. O espiral agora será hedonista.

Salles, nas páginas de seu biógrafo, mantém que o *road movie* tem a ver com o conhecimento do que é estranho para si, com a expansão de limites do que está além e com o enfrentamento do limite entre o real e o ficcional. Ainda assim, ao atravessar a fronteira final de sua jornada, Sal e Dean não parecem buscar nada além de drogas e sexo. A primeira cena, depois do plano aberto do carro que lentamente se aproxima e eventualmente enche a tela de partículas infinitas de poeira, como se quisesse propor a transcendência final que rapidamente se desmancha na visão progressivamente menos turva da paisagem, mostra um pequeno diálogo no qual a ação de nossos protagonistas, já meio inebriados, é simploriamente perguntar “Você tem maconha?” num espanhol americanizado de gringo sotaque.

A exploração dos limites, novamente, parece se limitar a sexo e drogas. A juventude é reduzida a isso, com pitadas de melancolia e corações partidos. A premência da barreira entre realidade e ficção, proposta tradicional dos *road movies*, é virtualmente inexistente<sup>101</sup>. Resta o autoconhecimento. Chegamos a isso nessa queda vertiginosa ao México, onde o desejo de

---

<sup>101</sup> Sobre isso, o máximo que podemos dizer é que no material de divulgação oficial do filme, bem como em boa parte dos materiais pró-fílmicos, grande destaque é dado para a figura dos escritores *beats* e dos outros personagens históricos que o cercaram. No material de divulgação os atores chegam a ser apresentados paralelamente às figuras históricas que eles representam, não aos personagens da estória. Também, muitas vezes o documentário realizado por Walter Salles, *Searching for On the Road*, é mencionado.

conhecimento do outro (para além do sexo) não dura sequer uma frase. “Eu quero ser um deles!” grita Dean, de passagem pelas ruas mexicanas. Mas quem presta atenção a isso, quando há tanta bebedeira e confusão ao redor? O desejo do outro é apenas subjacente e dura apenas enquanto dura a curtição.

Mas o conhecimento do que era antes estrangeiro vem. Vem em forma de uma crise de consciência, vem em forma de culpa e de alucinação. Num delírio febril causado pela disenteria, quando o peso de suas ações até então inconsequentes e o peso da sua própria existência como homem branco heterossexual de classe média se achega em tempestade a Sal Paradise. E naquele momento os outros não são um desejo irrepreensível, mas uma vergonha. Os outros são o inferno da culpa.

“Walter sempre foi confrontado com a sua origem de herdeiro de uma família tradicional e abastada” (STRECKER, 2010, p. 166), diz ser biógrafo.

A espiral alucinógena de Sal se inicia com uma visão súbita da Santa Maria numa rua escura do México, onde um instante atrás eles farreavam. O final da alucinação, parte da sequência que termina com Dean Moriarty abandonando-o para ir resolver seu divórcio com Marylou e voltar para Camille, é Bull Lee gritando veemente “Branco! Branco!”. Nesse ponto, todos os outros personagens periféricos que tocaram a peregrinação de Sal Paradise já desfilarão pela tela destilando o efeito que as ações dos dois protagonistas tiveram sobre os que os cercavam. A consciência e a culpa.

Já o ponto essencial da fala emblemática de Bull Lee é que, embora Sal tentasse se identificar com os setores mais periféricos da sociedade, dificilmente era lá que ele se encaixava. Walter Salles disse em entrevista a Marcos Strecker, “[...] de alguma forma o filme tem a ver com a história de filhos de imigrantes [...] filhos de imigrantes que recusaram o papel que estava destinado a eles.” (STRECKER, 2010, p. 237). Dessa forma, algo que havia sido deixado latente no filme torna-se claro. O estranhamento com os personagens negros da narrativa.

O primeiro momento em que o jazz aparece em cena é curioso. Sal e Dean são os únicos homens brancos no salão. Um saxofonista negro toma o centro da tela enquanto destila o seu solo de jazz. Garotas negras o cercam e dançam, arfando ao som de seu saxofone. Após a apresentação, Sal e Dean discutem entre si as qualidades do músico, sua capacidade de transcender a música, mero intervalo de sons e silêncios, e chegar à “coisa”, transmitida inequivocamente a todos no salão. O saxofonista se aproxima do bar e os três começam a interagir. A próxima cena é na casa do músico, que convida os rapazes para terminar a noitada lá. Até aí, nenhum estranhamento. A mulher do saxofonista anônimo dormia. Ele chega e



apresenta, “trouxe uns rapazes do trabalho”. Ela responde, tranquila, “olá, rapazes do trabalho”. Os três rapazes então sentam na sala e começam a beber, fumar e contar anedotas sobre puteiros. A mulher deitada no quarto adjacente escuta tudo sorrindo satisfeita. São cinco e meia da manhã.

Nada de tão estranho, não fosse o contraponto que essa noção de relacionamento estabelece com o de Dean e Camille na extremidade diametralmente oposta do longa-metragem.

Depois de uma noitada com Sal, já em São Francisco, Dean chega em casa e Camille o manda ir embora e nunca mais voltar. Ele passara quase um ano com ela, quieto e trabalhador. O companheiro de viagem chega numa noite; depois de muito tempo, eles saem para se divertir. Camille se ressentida de que ele a deixe em casa cuidando dos filhos para ir farrear. Diz que vê em seu rosto o tédio e a inquietude para com ela e para com a vida de casado.

Em outro momento de contato e estranhamento, algumas sequências antes da briga de Camille e Dean, quando do retorno de Dean para São Francisco e para Camille, Sal sozinho, vaga pelas ruas da cidade e, ao som do blues de raiz, negro, tocado no violão, percorre as ruas de um bairro pobre da cidade<sup>102</sup>. Homens negros jogam xadrez na calçada e notam sua passagem em estranhamento. Mais a frente, três mulheres sentadas num banco o interrogam com o olhar. Ele tenta sorrir em cumprimento. O que ele recebe de resposta é “O que diabos você está olhando?”.

Dali ele segue para a cidade de Campbell, na Califórnia, para trabalhar na ferrovia carregando nas costas as sacas de carga dos vagões.

O que é isso se não uma tentativa de se encaixar no perfil do homem trabalhador de classe média-baixa, o “*blue-collar worker*”, como é conhecido e idealizado nos EUA, como a faixa populacional que é o “sal da terra”; os verdadeiros americanos. É a segunda vez que o filme demonstra essa tentativa. Anteriormente, ele se relacionara com uma garota catadora de algodão nas fazendas do sul da Califórnia, Terry (interpretada pela brasileira Alice Braga). Nesse caso, a tentativa seria de se identificar com o trabalhador imigrante, tradicionalmente latino-americano.

---

<sup>102</sup> Uma cena similar é desenvolvida no romance. Mas, diferentemente do que acontece aqui, não há estranhamento. Como nota Penny Vlagopoulos, há uma “romantização do sofrimento das pessoas de cor”. O narrador de Kerouac se vê desejando ser um “um mexicano de Denver, ou um pobre japonês que trabalhe demais, qualquer coisa exceto o que eu sou, um branco cheio de desilusões” Vlagopoulos nota também que apelar para as minorias oprimidas é, na concepção de Kerouac, a mais honesta evocação do *underground* americano, que oferecia toda o êxtase, toda a vida, todo a curtição, toda a escuridão, música e noite que o mundo branco não poderia oferecer (VLAGOPOULOS, 2008, p. 59).

O filme não se aprofunda nas condições de trabalho ou nos honorários pouco gratificantes recebidos por esses trabalhadores. Lembramos, esse não é o foco aqui: a questão é autoconhecimento<sup>103</sup>.

A tentativa do personagem, é verdade, seria se identificar com a América e experienciar a vida para que a transforme em obra, numa tentativa de retratar o país, tal como é. Uma tentativa que se reflete também na poesia de Carlo Marx, demonstrada no filme.

Eu acharia melhor enlouquecer, descendo a trilha para o México, heroína pingando de minhas veias, olhos e ouvidos cheio de maconha, comendo o deus Peyote no chão de um casebre na fronteira...

Melhor arrastar meu corpo pela estrada, chorando por um jantar no sol ocidental; Melhor rastejar no meu estômago nu sobre latas em Cincinnati; melhor rebocar uma ferrovia podre amarrado a um Golgóta nas Montanhas do Colorado;

Melhor coroadado de espinhos em Galveston; pregado mãos e pés em Los Angeles; Criado para morrer em Denver; perfurado no flanco em Chicago;

Morto e sepultado em Nova Orleans; e ressurreto em algum lugar da Montanha Garret<sup>104</sup> (SALLES, 2012, 1h49min).

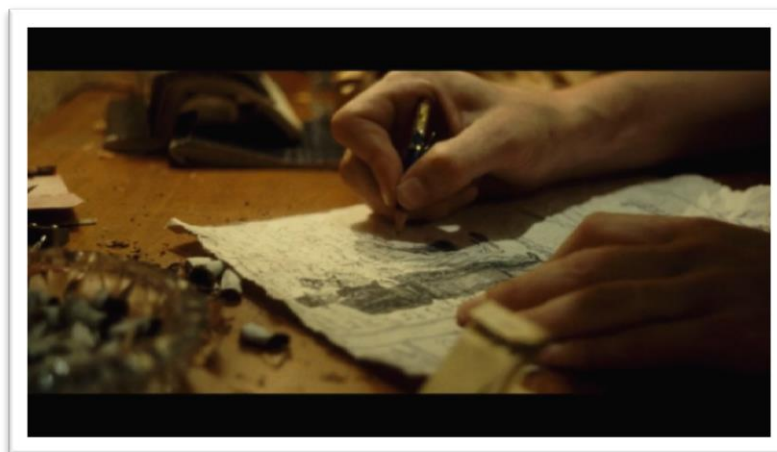
Aqui está exposta a predileção daquele grupo de personagens pela América, por sua terra e geografia e por seu povo, especialmente por aquelas situações mais extremas, mais marginais, mais transcendentais. Mas o argumento de Salles parece ser que eles não pertenciam a essa faixa populacional. Eram visitantes, turistas. E como tal, apesar da culpa de homem branco que os personagens de *On the Road* parecem sentir, eventualmente eles retornam para a posição que os recebe adequadamente, intelectuais de classe média. Enquanto isso, outros estão fadados a seguir nas periferias. Esse é o caso de Moriarty, no qual Walter Salles expõe novamente outra proposição, *quem se aproveitou de quem?*

O argumento parece ser que foi Sal Paradise quem sugou a vida de seus companheiros de viagem como um modo de escrever seu livro da forma espontânea e criativa que entraria para lenda. Dessa forma, uma crítica velada do cineasta permanece aí, ao escritor. Mas também um comentário à arte. Se *On the Road* discute a compulsão, em termos de irresponsabilidade e juventude, ele também a associa à produção artística. Se as compulsões de Dean Moriarty e Marylou são por sexo, se a compulsão de Carlo Marx é por amor, então a

<sup>103</sup> Notavelmente, Streckler explica que “Nunca Walter se expôs tanto” (STRECKER, 2010, p. 69) como quando conduziu o documentário ainda sem previsão de lançamento *Searching For On The Road*, no qual estuda a realização do filme.

<sup>104</sup> Os versos são do poema “Paterson” de Allen Ginsberg e seguem assim, como ocorrem também no filme de Walter Salles, em língua inglesa: “*I would rather go mad, gone down the dark road to Mexico, heroin dripping in my veins, / eyes and ears full of marijuana, / eating the god Peyote on the floor of a mudhut on the border / or laying in a hotel room over the body of some suffering man or woman; / rather jar my body down the road, crying by a diner in the Western sun; / rather crawl on my naked belly over the tincans of Cincinnati; / rather drag a rotten railroad tie to a Golgotha in the Rockies; / rather, crowned with thorns in Galveston, nailed hand and foot in Los Angeles, / raised up to die in Denver, / pierced in the side in Chicago, perished and tombed in New Orleans and / resurrected in 1958 somewhere on Garret Mountain,*” (SALLES, 2012, 1h49min)

compulsão de *Paradise* é pela escrita. Adentrando a metáfora proposta pelo filme, é também por pertencimento, por identidade e por finalização, por aquietamento. Mas, enquanto dure a não finalização, permanece a compulsão.



**Figura 30: (SALLES, 2012, 1h34min26)**

A improvisação e a ideia de roteiro aberto, tão caro a Salles e a Wenders, bem como à proposta de *road movie*, não transparecem em *On the Road*. A própria cena do saxofonista negro descrita acima é um bom exemplo. O ator que o interpreta não é um saxofonista. É um ator. Um grande ator, sim, Terrence Howard. Porém, qual a capacidade de improvisação que ele tem como músico? Como ele faria para transmitir realmente a emoção, ou, para colocar nos termos usados pelo filme, o “it”, da sua performance aos outros atores que o rodeiam?

Ora, como esperar que Salles improvise uma performance de jazz de um músico que viraria lenda, tocando nos anos 1950 para um público ávido pelo ritmo? Como esperar que ele improvise, em última instância, uma América que não mais existe?

Há uma resposta interessante de Salles em relação à trilha sonora composta por Gustavo Santaolalla, que já trabalhara com Walter Salles em *Diários de Motocicleta*. Naquela experiência ele compusera temas para a trilha sonora anteriormente à filmagem, de modo que suas canções povoaram os *sets* e ecoaram na obra. Em *On the Road*, o processo foi diferente:

ON THE ROAD teve um início súbito [...] não tivemos tempo para preparar a trilha sonora antecipadamente, exceto por uma música de Slim Gaillard. Então Gustavo [Santaolalla] trabalhou enquanto estávamos filmando e editando, antes de ver as imagens. Esse processo cria uma lacuna entre imagem e música que eu acho interessante. A música deixa de subjazer a imagem.<sup>105</sup>

Ou seja, Salles intencionalmente criou uma vacância entre trilha sonora e imagem. Então, não é de se estranhar que a improvisação musical falhe ao transmitir a “coisa”

<sup>105</sup> *Press Kit, On the Road.*

transcendental na tela. O mesmo processo pode ser visto em outras facetas da obra. Em relações às paisagens vistas em *On the Road*, na mesma entrevista, Salles comenta:

Filmar THE MOTORCYCLE DIARIES não foi fácil, mas ON THE ROAD foi dez vezes mais difícil. Primeiro, a América do Sul ainda é um terreno fronteiro, enquanto a fronteira da América do Norte foi poluída com Wal-Marts e expansão suburbana. Tivemos que percorrer um longo caminho, às vezes um caminho muito longo, para alcançar a sensação de achar novos territórios. [tradução livre nossa]

O próprio conceito de *road movie* entra em colisão com o fato de que *On the Road* é também um *filme de época*. Ele se passa nos anos 1950, numa América que não existe mais. Esse senso de melancolia, então, habita também a obra.

A emissão dessa obra fílmica permite uma forma de revisão histórica da obra literária que a inspirou e da própria época em que ela esteve inserida. Nesse sentido, as questões raciais, as questões feministas e as questões homofóbicas são pertinentes. A questão racial, já discutida acima, questiona o fato de que numa época permeada pela desigualdade racial, os personagens estejam quase alheios a essa luta. As questões feministas são bastante aprofundadas no longa, particularmente na figura da esposa de Dean Moriarty, Camille. O livro de Kerouac, de fato, chegou a ser criticado por supostamente ser um livro “para garotos” e ter traços de misoginia. O mesmo chegou a ser dito do livro, por alguns críticos, em relação ao tratamento das relações homossexuais, por Kerouac. Para além destas, uma questão fundamental parece ser a crítica à cultura hedonista do excesso, muito associada, em lenda e mídia, à figura dos *beats* e ao movimento *hippie*. Essa liga de comportamento encontraria seu ápice nos anos 1970, e exemplos dos excessos a que nos referimos não faltam à cultura pop. Podemos mencionar o documentário *Cocksucker Blues*<sup>106</sup>, obra nunca lançada de Robert Frank, que retrata a banda The Rolling Stones, nos anos 1970. Esse retrato influi sobre uma mítica das bandas de rock que está fundado também no período. Uma mítica de excessos e abusos. Também está no hall das obras hedonistas o filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, igualmente mencionado acima. Outro exemplo próximo é o disco dos Rolling Stones, dessa mesma época, *Exile on Main Street*.

Se contemplarmos esse padrão de comportamento cujas raízes estariam nos movimentos libertários, anti-conformistas, antiautoritários e anti-puritanos, nascidos no pós-guerra americano, podemos pensar no filme de Salles como uma revisão de tais padrões.

---

<sup>106</sup> O nome surgiu de uma piada entre os membros da banda Rolling Stones. Ao se prepararem para uma reunião com um produtor musical bastante conservador, resolveram criar o nome de música mais ultrajante em que pudessem pensar, apenas para chocar o produtor. Assim, a música que até então não existia virou título do documentário.

Em uma América que em 2012 se via mais uma vez acordando do sonho da esperança lançado durante a campanha presidencial de 2008, que elegeu Barack Obama como líder democrático do país, é patente que a promessa de um futuro orgástico ao fim das estradas desconhecidas do excesso fosse vista com reserva. A eleição do primeiro presidente negro na história dos Estados Unidos foi calcada nas propostas de esperança e mudança. Meses depois, entretanto, o entusiasmo da campanha já arrefecia e os americanos se viam forçados a encarar o fato de que as coisas não mudam em um passe de mágica.

A abordagem do filme, então, é mais reflexiva e conservadora, chegando a ser, em alguns momentos, condescendente. O que talvez possa ser justificado exatamente pelo fato de que se contemplava uma sociedade desgastada pelo excesso.

A crise econômica de 2008 foi fruto dos mesmos males demonizados por Salles em seu filme, a imprudência e a inconsequência. Talvez por isso, também, a fratura final do filme e o abandono do trágico e esfarrapado Dean Moriarty à beira da estrada, numa cena que remete também ao próprio Salles, de dois anos de idade, abandonando, melancólico, ao ver do banco de trás do carro o seu juveníssimo passado se afastar.

É interessante que Walter Salles crie uma parábola da lucidez, bem como Kerouac, o qual apregoaria mais tarde que sua obra representava ideias de ordem, fé e ternura e que o movimento *beat* representava ideias de beatitude e prazer na vida com ternura, se ressentindo dos “vagabundos” e “comunistas” que teriam se aproveitado da onda *beat* para passar suas mensagens de insurreição, revolta, devassidão sexual e abuso de drogas.

É interessante também que as cenas finais de Salles lembrem as frases finais de outro romance tipicamente americano, *O Grande Gatsby* (1976), de F. Scott Fitzgerald.

E eu sentei ali pensando sobre o velho, desconhecido mundo, Eu pensei no deslumbramento de Gatsby quando ele primeiro viu a luz verde na ponta da doca de Daisy. Ele viera um longo caminho até aquele gramado azul, e seu sonho deve ter parecido tão próximo que ele quase podia agarrá-lo. Ele não sabia que o sonho já estava atrás dele, em algum lugar na vasta escuridão além da cidade, onde os campos sombrios da república rolavam noite abaixo.

Gatsby acreditava na luz verde, o futuro orgástico que ano após ano recua diante de nós. Frustrou-nos então, mas não importa – amanhã nós correremos mais rápido, esticaremos nossos braços mais longe... E uma bela manhã –

Então, continuamos, barcos contra a corrente, trazidos incessantemente ao passado. (FITZGERALD, 1976, p. 188, tradução nossa)

Ora, o próprio romance de Kerouac irá remeter à obra de Fitzgerald. Talvez, o componente essencial dos três seja a melancolia por um passado já perdido que nunca se concretizou, mas ilude ainda ser possível, esperançoso, num orgástico sonho de luz verde sob o gramado azul.

### 2.1.3 Odisseu em terra firme – documental e ficcional

Se nos *road movies* a mistura entre realidade e ficção é encorajada, especialmente no estilo de filmagem, como parte natural do gênero, em *Howl* (2010), dos diretores Rob Epstein e Jeffrey Friedman, essa mistura é o próprio filme e descobrimento de uma nova forma fílmica.

O que seria inicialmente um documentário comemorativo dos cinquenta anos da publicação do poema de Allen Ginsberg se tornou, na medida em que o projeto se desenvolvia, algo bem diferente, em um filme que podemos descrever como transitório, tanto em seu conteúdo como pelo que significou para a carreira de seus produtores/diretores.

Rob Epstein iniciou sua carreira nos anos 1970, aos 19 anos, como parte do coletivo de realizadores Mariposa Group, cujo principal projeto seria o documentário *The Word Is Out*. O trabalho seguinte de Epstein lhe renderia o Oscar de melhor documentário e já trataria de um tema e de uma localidade que se tornariam caras à futura dupla de diretores. *The Times of Harvey Milk* (1984) contava a história do ativista do movimento gay americano Harvey Milk. O político radicado em São Francisco teria seu nome imortalizado pelo episódio trágico que deu fim à sua vida, mas também por seu histórico de luta por igualdade no âmbito dos direitos civis.

Jeffrey Friedman também iniciou sua experiência cinematográfica durante os anos 1970 trabalhando como aprendiz de editor em estúdios filmicos. Chegou a trabalhar com e observar no ofício grandes nomes como Martin Scorsese e Carrol Ballard, até que seu aprendizado estivesse completo. Foi em *Common Threads: Stories from the Quilt* (1989) que a parceria da dupla seria consumada. O filme daria luz à produtora conjunta de Epstein e Friedman, a qual produziu também *Howl* (2010), Telling Pictures. Seguindo o exemplo de *The Times of Harvey Milk*, o primeiro filme da dupla também receberia o Oscar de melhor documentário.

Em ambos os casos, os projeto se desenvolveu ao longo dos anos, tomando forma. E o que se produziu ao final, foi o resultado da própria experiência de realização e não simplesmente o resultado daquilo que fora planejado.

Ora, Epstein começara a reunir as peças para montar *The Times of Harvey Milk* ainda nos anos 1970. Mal sabia ele que Milk viria a ser assassinado e que seu documentário seria pautado na figura trágica e carismática do político. O filme que ele se propusera a fazer inicialmente era outro, o qual, ainda sem ter rumo definido, seria seu primeiro documentário.

Já em relação a *Common Threads: Stories from the Quilt*, o tema estava posto desde o início do projeto e foi o propulsor de todo o processo. A forma que o filme tomaria, no entanto, só se revelou durante o desenvolvimento do projeto. Aqui, entram dois componentes fundamentais da obra dos diretores: o ativismo e a narrativa.

*Common Threads* seria levado a cabo pelo desejo inicial dos diretores de abordar a questão da epidemia de HIV que assolava os Estados Unidos nos anos 1980. Uma necessidade social real infligia sobre a indústria do cinema o papel de colocar o dedo em uma ferida silenciosa até então.

O gênero documentário não é estranho ao ativismo político. Muito pelo contrário, filmes como *Fahrenheit 9/11* (2004) e *Supersize Me*(2004) tiveram grande notoriedade exatamente por tratar de questões socialmente relevantes de sua época e de fato “levantar uma bandeira”, no sentido de tentar alterar uma situação existente.

Em seu livro *The Art of Nonfiction Movie Making* (2012), coescrito com a roteirista Sharon Wood, os diretores afirmam “[...] a essência da produção de filmes é a narrativa [...] Só porque documentários lidam com pessoas reais e eventos reais, as histórias que eles contam não são menos construídas do que aquelas ficcionais. Nós pensamos no tipo de filmes a que nos dedicamos como narrativas não-ficcionais” (FRIEDMAN, 2012, p. 10-11, tradução livre nossa). A carreira de Epstein e Friedman, de fato, está ligada ao desenvolvimento da noção de narrativa no documentário.

Quando a dupla começou suas carreiras nos anos 1970, a definição popular de documentário era “filmes educativos”. Alguns trabalhos nos anos 1970 começaram a desafiar essa concepção de que a não-ficção de crédito teria de ser dogmática, impessoal, sem gosto e chata.

Em meados dos anos 1980, eles começaram a colaborar em filme cuidadosamente trabalhados com personagens instigantes, revelações em série e rupturas marcantes. Começando com *Common Threads: Stories from the Quilt* (1989), seus filmes tinham a intenção de se mover – e mover o público – da mesma maneira inesquecível de filmes de ficção. Note-se que filmes focados nos personagens e na trama se tornaram a abordagem dominante do documentarismo americano nas décadas seguintes. (FRIEDMAN, 2012, p. XIII, tradução nossa).

Os diretores afirmam também que sua concepção fílmica sempre foi atada com a noção aristotélica básica de tragédia como apresentação, conflito e resolução. E que sua narrativa se amarra essencialmente no personagem ou personagens principais: “[...] a trama se resolve, os fios soltos são amarrados, e o arco dramático do personagem principal ou personagens é completo.” (FRIEDMAN, 2012, p. 34, tradução livre nossa).

A transição entre uma concepção de documentário, pragmático, didático e dogmático para uma mais envolvente de “não-ficção narrativa” seria, no entanto, não um passo definidor

da carreira da dupla, mas parte de um processo que os levaria, mais tarde, a empreender a transição da não-ficção narrativa para o “sanduíche de realidade e ficção” que seria *Howl*, até a ficção, como é mais comumente compreendida, em *Lovelace* (2013). Não que esse tenha sido um processo de “evolução” para se chegar a um ponto superior. Tentemos, pois, enxergar a filmografia da dupla em todas as suas nuances e abrangência. Do documentário histórico mais distante no tempo de *Paragraph 175* (2000), passando pela coleção de eventos contemporâneos enquanto eles se desdobram de *The Times of Harvey Milk* e pelo enciclopédico *The Celluloid Closet* (1995), até o retrato mais cândido de personagens históricos ou ficcionais em *Lovelace* ou no entrelaçado *Common Threads*, os filmes de Epstein e Friedman demonstram as múltiplas facetas dos diretores. O que não nos impede de pinçar entre eles alguns elementos comuns. Tal qual nossos documentaristas, estamos construindo aqui um discurso. Ao usar “material cru, depois moldá-lo em algo de modo a comunicar para um público, presumidamente incorporando ali algum entendimento mais profundo [...] Documentários são construídos.” (FRIEDMAN, 2012, p. 33, tradução nossa).

Como já frisamos anteriormente, o ativismo tem um papel importante na filmografia dos produtores da Telling Pictures. Esse ativismo é particularmente relacionado à causa do movimento gay americano, mas não limitado a ele. Desde *The Times of Harvey Milk* até *Howl*, a temática de maior parte dos trabalhos desses diretores está relacionada ao movimento gay.

Em *Common Threads: Stories from the Quilt*, como dissemos, o tema é a epidemia de HIV nos Estados Unidos nos anos 80. Um tópico dolorido para a comunidade homossexual americana, uma vez que a epidemia esteve durante muito tempo, aos olhos do público em geral, relacionada com a comunidade gay e com a liberação sexual mais amplamente. No filme são apresentados cinco casos de pacientes que morreram devido ao vírus e à falta de vontade política para combatê-lo naquela década. As histórias são contadas por entes queridos e parceiros que perderam seus companheiros, filhos, maridos e pais, para a doença e para o descaso. A ausência dos “protagonistas” no documentário é notável e premeditada. Três deles eram homens homossexuais (faixa populacional mais atingida, estatisticamente, pelos efeitos do HIV em seus primeiros anos); um era uma criança hemofílica morta aos 12 anos de idade; o último um pai de família negro, viciado em heroína.

O filme nasceu a partir de um projeto social existente, que se propunha a reunir, em uma grande colcha têxtil, painéis bordados em homenagem às vítimas da epidemia da AIDS.





**Figura 31: (FRIEDMAN, 1989, 1h10min48)**

Da mesma forma, o documentário reúne as cinco histórias das vítimas, entrelaçando-as em meados inacabados, até sua resolução final. O clímax do filme é o desabrochar das rosas de tecidos no chão de um parque em Washington quando os companheiros, esposas, pais e filhos dos “protagonistas” do filme estendem suas colchas no chão, em comunhão. Cada um dos painéis é uma parte de um painel maior e parte de um outro painel ainda maior, o qual reúne, assim, várias histórias similares. Daí o título, fios comuns. As cinco vozes ausentes congregam seus discursos para criar algo maior. A “resolução” do documentário é a tentativa das pessoas que restaram vivas de conviver com a perda e vislumbrar esperanças.

Em *Paragraph 175*, a perseguição nazista aos homossexuais toma foco. Em meio à guerra, as práticas homossexuais de pessoas alemãs passaram a ser mais fortemente perseguidas, pois privavam a mãe Alemanha de filhos que lhes eram devidos (FRIEDMAN, 2000). O parágrafo 175 do código penal alemão já previa a repressão a essa conduta desde o século XIX. Porém, no período entre guerras, especialmente na primeira parte da década de 1920, homens e mulheres de orientação homossexual conviviam abertamente em bares e parques de Berlim. Até mesmo com a chegada de Hitler ao poder, segundo o documentário, a perseguição não era ampla, uma vez que um de seus mais dedicados asseclas, Ernst Röhm era supostamente gay. *Paragraph 175*, de fato, argumenta que a oposição a Hitler, por vezes, aproveitava-se desse fato para satirizar o novo regime. Foi somente com o desenrolar da Noite dos Longos Punhais, na qual o líder da SA, Röhm, foi expurgado do comando nazista, que a perseguição contra os gays germânicos se tornou mais irrestrita. Essa caça não se tornou tão ampla e faminta como a perseguição aos judeus. Era focada nos homens, enquanto o homossexualismo feminino era visto como algo inofensivo. E o triângulo rosa – que mais tarde se tornaria símbolo das lutas do movimento gay – era o modo de classificação dos

prisioneiros dessa estirpe. Claro, como eram em sua maioria homens cristãos e nativos alemães, não houve exatamente um holocausto gay mesmo durante a guerra. A vida da maioria deles foi preservada, o que não implica que o mesmo aconteceu com seus direitos civis (o código civil previa a perda desses direitos) e integridades físicas. Há, entre os sobreviventes que testemunham no documentário, relatos de violência física e psicológica, trabalho forçado e estupro. Muitos morreram. Outros tantos sobreviveram. Mas há relatos também de homens que entraram em serviço do partido nazista simplesmente para estar ao lado de outros homens.

Há um número enorme de documentários sobre o nazismo, em todas as facetas que se pode imaginar. Não é de se espantar que o assunto da perseguição contra homossexuais seja um deles. Mas, como vimos, um documentário é também a construção de um discurso (FRIEDMAN, 2012, p. 33). E esse discurso é capaz de montar um argumento segundo seus interesses próprios. No caso apresentado imediatamente acima, é o de mostrar que os homossexuais já eram vítimas de perseguição dentro do regime nazista, de modo a tornar a associação clara entre aqueles que desrespeitam os direitos civis contemporaneamente e o regime nazista.

O discurso pode também silenciar outros aspectos de modo a passar sua mensagem de maneira mais impactante, ou ressaltar outros, para o mesmo efeito. O primeiro cenário é o caso, por exemplo, de *The Times of Harvey Milk*. No trágico incidente em que o protagonista da estória perdeu sua vida, o prefeito de São Francisco à época, George Moscone também foi assassinado pelas mãos do mesmo homem, Dan White, ex-companheiro de trabalho de ambos. O controverso episódio marcou a luta do movimento gay daquela cidade.

Dan White era descrito alguns anos antes como a epitome do “*all-american boy*”, o garoto de ouro, representativo do sonho de sociedade americano: branco, de classe-média trabalhadora, educado, bonito e respeitoso dos mais velhos.

Quando do assassinato de Milk e Moscone, uma vigília silenciosa foi organizada na cidade à luz de velas. Milhares de pessoas foram às ruas. No documentário, pouco se diz sobre o lamento e o choque das pessoas sobre o crime brutal contra o político mais importante da cidade. O foco do filme é Harvey Milk. Dessa forma, para defender uma minoria em luta – e com causa justa, pode-se dizer – silencia-se um aspecto da realidade. É como se todas as pessoas ali estivessem lamentando a morte de um que advogava os direitos civis igualitários para a população gay. Ou seja, temos aqui a construção de um discurso e um primeiro relance de um padrão que se repetirá em *Howl*, o do culto a figura individual, a construção de um herói.

Mais tarde, White seria isento das penas mais severas e liberto depois de poucos anos na prisão. Sem dúvida, diz um entrevistado, porque, para boa parte da população, matar gays ainda era visto como uma forma de serviço público (FRIEDMAN, 1989).

A segunda maneira em que isso pode acontecer é exemplificada em *Common Threads: Stories from the Quilt*. De modo a deixar claro que o ônus da epidemia de HIV não deveria cair sobre a comunidade gay com o estigma de expurgo divino contra aquele tipo de comportamento, os diretores colocam ao lado das três histórias de homens gays que contraíram o vírus um garoto hemofílico e um pai de família viciado em drogas. Pode se dizer que aí há um entrelace de interesses das minorias, uma união entre setores periféricos da sociedade, de modo a atingir um objetivo comum. Mas, isso, também, é construção. Uma construção discursiva.

Ora, essa capacidade dos filmes de criarem um discurso, de criarem imagens sociais que serão perpetuadas no cotidiano ou de refletirem imagens já construídas socialmente é apresentada mais claramente em outro filme dos diretores, *The Celluloid Closet* (1995).

Nesse documentário, é a imagem perpetuada por Hollywood dos homossexuais que está em cena. O filme faz um compêndio de cem anos de representação de figuras gays no cinema, mostrando entrevistas feitas com escritores, diretores e atores que projetaram e assistiram a essas imagens.

Alguns depoimentos são bem claros em mostrar como a representação de minorias por um meio de comunicação de massa como o cinema pode ser cruel, em termos do que ela representa para aquele que se identifica com aquele escopo social descrito ali<sup>107</sup>.

Algumas cenas da história do cinema são marcantes. De modo positivo, como Marlene Dietrich, em *Marrocos*, de 1930. A cena mostra a atriz alemã vestida como homem e é descrita por um dos entrevistados como esplêndida de um modo que atingia as fantasias tanto de homens quanto de mulheres.

Outros, no entanto, atingiam seu público de forma negativa. A mesma entrevistada que se fascinara com a cena acima fala do efeito que ainda hoje reside em si do filme *Infâmia* (do original *The Children's Hour*, de 1961). No filme, a personagem interpretada por Shirley MacLaine está apaixonada por aquela interpretada por Audrey Hepburn. Aquilo nunca é dito abertamente. A homossexualidade é deixada apenas subentendida e tratada como um pecado por demais grande para ser vocalizado. O sentimento corrói a personagem de MacLaine ao ponto da loucura.

---

<sup>107</sup> Robert Stam e Ella Shohat aprofundarão essa discussão em *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006)

Outro aspecto importante argumentado no filme é o papel da censura na criação dessas imagens. Uma vez que não se poderia falar abertamente de amor homossexual, muito menos descrevê-lo em cena, os escritores e diretores achavam maneiras sutis de sugerir aquilo que não poderia ser dito. Uma roupa, um maneirismo ou uma palavra, inseridos sutilmente, poderiam ser a forma encontrada. Segundo os entrevistados, aqueles seriam signos suficientes (como opção bem vinda ao silenciamento) para aqueles que buscavam uma identificação.

Esses recursos podiam causar cenas de efeito terrivelmente cômico, uma vez explicadas. Tal como a cena de *Ben-Hur*, de 1960, em que o personagem central interpretado por Charlton Heston reencontra aquele que virá a ser seu antagonista e que era anteriormente seu grande amigo. Ou pelo menos isso é o que foi dito para Heston. O ator que interpretava sua contraparte sabia que, na mente do diretor e do roteirista, a relação dos dois personagens ia além da amizade. Eles foram amantes. (EPSTEIN, 1995)

Claro, mais tarde, as imagens propagadas pelo cinema encontrarão formas mais apropriadas de verter identidades homossexuais em filme. As imagens se tornariam mais complexas e até mais divergentes entre si.

*Lovelace* (2013), por sua vez, embora não documental, também segue alguns padrões já delineados até ali na filmografia da dupla. O gosto pela forma do documentário influi inclusive na duração do filme, com pouco mais de uma hora e meia de duração (curto, para os padrões contemporâneos). A mesma estrutura narrativa pode ser identificada. E, além destes, principalmente, o gosto por estórias marginais persiste.

Na construção de seus discursos, os documentaristas utilizam ferramentas tais quais filmagens observacionais, materiais de arquivo, entrevistas de reportagem em primeira pessoa, narração, textos cênicos, música e reconstruções. Estes podem ser classificadas em *objetivos* ou *subjetivos* (FRIEDMAN, 2012, p.37). Alguns deles se farão presentes até em *Howl* e *Lovelace*, os trabalhos mais “ficcionalis” da dupla.

Os *objetivos* são principalmente as filmagens observacionais e os materiais arquivísticos, “fenômenos do mundo real que você pode encontrar e apropriar para contar sua estória” (FRIEDMAN, 2012, p. 37, tradução nossa).

Os *subjetivos* são “ferramentas narrativas com um ponto de vista mais inerente” (FRIEDMAN, 2012, p. 38, tradução nossa). Ou seja, podem ser rastreados à enunciação de um indivíduo, como os recursos anteriores dificilmente poderiam. Dos subjetivos, o mais comum em documentários é a contação de estória em primeira pessoa, feita tradicionalmente em modo de entrevista. A pessoa pode falar assim de sua experiência própria, de algo que ela

presenciou ou se referir a uma terceira pessoa que está então ausente do quadro. Há também as entrevistas com especialistas, os quais normalmente não presenciaram os eventos discutidos, mas são capazes de dar uma análise mais ampla da conjuntura em que eles se inserem.

Uma última e bastante importante subdivisão dos elementos subjetivos são os elementos próprios dos diretores. Ora, o filme inteiro é uma construção do diretor. Mas, nestes casos, a sua mão e a sua voz aparecem mais claramente na montagem. São a música, a narração, o texto posto em tela e, finalmente, as cenas recriadas. Estes são os *elementos subjetivos diretoriais*, essenciais, como veremos, para a construção do híbrido ficcional – ou, nas palavras dos diretores, a fantasia *beat* – *Howl*.

#### 2.1.4. *Howl* (2010)

Na trilha de comentários que acompanha o DVD de *Howl* (2010), Rob Epstein, Jeffrey Friedman e o ator James Franco conversam sobre o filme, sua feitura e suas experiências pessoais com ele, além de discutir a figura de Ginsberg e seus companheiros. Parece difícil dissociar o passado, a literatura e o poeta desta experiência fílmica. Pois ela mesma é fincada na confusão entre realidade e ficção, no jogo entre estas duas entidades ontológicas e no processo artístico. Nas palavras dos diretores, *Howl* é um filme sobre como artistas criam e como sua obra é percebida. Portanto, é fincado nessa dicotomia, artista/público. Daí, derivam algumas questões que são perceptíveis na obra e no comentário dos diretores. Primeiramente, sua visão sobre a natureza da obra artística, a qual está baseada em ecos da noção romântica e, portanto, vê o artista como epicentro formador da arte através de sua sensibilidade e inspiração. O segundo ponto, é o conflito que surge deste primeiro passo; a recepção.

Segundo os autores, o conflito proposto por *Howl* é, também, entre expressão artística e censura. Essa censura advém da recepção que é imposta pela realidade social encontrada contra a expressão límpida e sensível construída pelo poeta. Ambos esses aspectos terão (ou poderão ter) desdobramentos não antevistos, como tentaremos demonstrar abaixo. Antes, entretanto, tentemos enxergar como as raízes da formação documentarista dos diretores influem sobre o filme.

*Howl* é introduzido com um texto letrado em tela. Lê-se “Todas as palavras nesse filme foram ditas pelas próprias pessoas retratadas. Nesse sentido, esse filme é como um documentário. Em todos os outros sentidos, ele é diferente.” (EPSTEIN, 2010, 0h0min30).

Três coisas estão claras assim. Primeira; a pesquisa extensiva feita pela produção do filme, que buscou nas entrevistas reais de Allen Ginsberg, nos transcritos da corte que julgou a publicação *Howl* por obscenidade, nas fotografias do arquivo pessoal de Ginsberg e nos versos do próprio poema (seja em sua forma escrita ou na forma oral das leituras públicas feitas pelo poeta) o material para compor o seu roteiro. Segunda; a inovação sobre a forma de documentário que estará proposta pelo filme. E terceira questão; a proeminência da linguagem enquanto não só meio de expressão, mas assunto da própria obra fílmica.

Isso é deixado claro também pelos diretores. Em sua trilha de comentários eles explicam se tratar de um filme sobre a linguagem. Mas, em que sentido?

Bem, sobre a natureza da linguagem, sobre as formas de expressão dessa linguagem e, mais importante, sobre os efeitos dessa linguagem sobre a realidade. Essa questão é tão importante que o primeiro plano do filme é Allen Ginsberg, interpretado por James Franco, no púlpito do poeta, prestes a declamar sua obra. Damos um breve olhar no público, onde estão rostos que participarão da estória em seguida. Ele introduz o poema, título e dedicatória. Aparece na tela “São Francisco – 1955”, e o ator inicia a leitura.

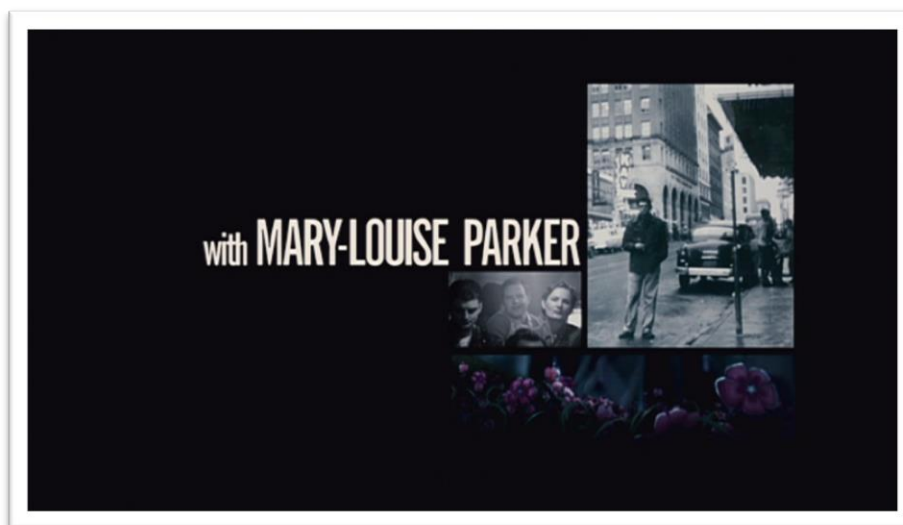
I saw the best minds of my generation destroyed by madness. Starving hysterical naked dragging themselves through the streets at dawn looking for an angry fix. Angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night. Who poverty and tatters and hollowed-eye and high sat up smoking in the supernatural darkness of cold water flats, floating across the tops of buildings contemplating jazz<sup>108</sup> (FRIEDMAN, 2010, 0min50 – 2min02, grifo nosso)<sup>109</sup>

Esse breve e ilusório ponto de rima é a deixa para que role a introdução do filme, regada a jazz. E, nela, a forma documental que se apresentará ao longo de todo o filme e o jogo que será proposto pelos diretores entre realidade e narrativa, arte e vida, documentário e ficção fica exposto.

---

<sup>108</sup> “Eu vi as melhores mentes da minha geração destruídas pela loucura. Famintas históricas nuas arrastando-se pela ruas no amanhecer procurando uma dose raivosa. *Hipsters* cabeça de anjo queimando pela ancestral ligação celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite. Aqueles que pobreza e loucos e vazios de olhos e chapados sentaram fumando na escuridão sobrenatural dos apartamentos de água fria, flutuando ao longo dos topos dos prédios contemplando o jazz” (tradução livre nossa)

<sup>109</sup> A citação mostra a abertura do poema “Howl”, já citada acima. Preservamos aqui a citação na língua inglesa para demonstrar a breve musicalidade colocada pela aliteração marcada no trecho.



**Figura 32: (FRIEDMAN, 2010, 2min49)**

Junto ao nome de cada ator<sup>110</sup> – dos principais – vemos elementos que compõem o roteiro imagístico da obra: material histórico documental, reconstrução com atores e animação. Já na cena seguinte tem início a confusão.

Os diretores nos mostram uma sequência composta por uma entrevista<sup>111</sup>, filmada em estilo documental, de um Allen Ginsberg em seus 30 e poucos anos interpretado por Franco, na qual ele discute literatura e o ato de escrever. Ao longo do filme, essa seção, parte do todo tripartido de sequência narrativa, será povoada de *flashbacks*<sup>112</sup> que descrevem e simbolizam em vídeo as falas da entrevista de Ginsberg.

Ora, se contemplarmos a estrutura narrativa como Epstein e Friedman a propõe, com exposição de situação, conflito e resolução, nesse primeiro ato fílmico teremos a exposição de uma situação. E que situação é essa? É o ato de escrever, de produzir literatura, de produzir arte. Quem são os protagonistas, então? Os escritores. No caso, um escritor específico, Allen Ginsberg. E a sua arte, o seu poema, o seu “Howl”.

A estrutura desse filme em particular, como tantas outras produções em estilo clássico hollywoodiano, ata a resolução das questões narrativas à um componente emocional, de um relacionamento amoroso. Epstein e Friedman reforçam essa afirmação quando declaram em

<sup>110</sup> O primeiro deles, é claro, é James Franco, protagonista (se considerarmos que o protagonista é um personagem e não, como é possível, o próprio poema). Mas é interessante notar, por razões que serão discutidas abaixo, que o próximo nome, ou seja, a contraparte do protagonista, é o do ator que interpreta o advogado de acusação.

<sup>111</sup> Em verdade, as sequências são praticamente monólogos, como o próprio James Franco nos dirá na trilha de comentários, uma vez que praticamente não havia, quando da filmagem, a contraparte do entrevistador.

<sup>112</sup> O filme se passa em 1957. Durante o período do julgamento, é também quando Ginsberg estaria dando a entrevista ficcional. Essas partes do filme, bem como o poema, são mostradas coloridas, enquanto os flashbacks e a primeira leitura ficcionalizada do poema que aconteceu na Six Gallery e o momento em que Ginsberg escreve o poema, em 1955, são em preto e branco.

seus comentários que as etapas do filme demonstram nos flashbacks também etapas do desenvolvimento emocional do poeta Ginsberg. Essas etapas estão atadas a figuras masculinas com as quais o jovem escritor entrou em contato. Aquelas contempladas no filme são respectivamente Jack Kerouac, Neal Cassady e Peter Orlovsky. Todos personagens inspirados em figuras históricas reais que conviveram com Ginsberg e todos sem falas no filme, silenciosos.

Dessa forma, temos no primeiro ato do filme a contemplação da geração *beat* como jovens escritores que buscavam se definir como indivíduos em consonância com o descobrimento de sua arte, seu ofício. Essas primeiras formas de expressão entrariam então em confronto com o *Moloch* do filme, a censura da sociedade que receberia o produto artístico. O motivo emocional do primeiro ato é Jack Kerouac.

A seção fílmica da narrativa que apresenta o julgamento recriado em cena representaria então a recepção da obra literária pela sociedade na qual ela está inserida. Esta parte é assim descrita pelos diretores como propositalmente datada nos anos 1950, de forma até caricatural, para demonstrar o conservadorismo e ranço retrógrado do desejo humano de censura. Essa é a segunda veia narrativa.

A terceira seção fílmica (daquele todo tripartido) recria em animação o poema de Allen Ginsberg, agora narrado pela voz do ator James Franco. Essa parte, inspirada na arte de Eric Drooker, é responsável, na opinião dos diretores, por atualizar o poema, já que se trata de uma repaginação e uma ligação entre passado e presente. Mas essa função não se limita a essa parte da narrativa. Todo o filme parece buscar essa conexão. Por que mais recriar em encenação tantas cenas e imagens de Ginsberg e os outros jovens com quem ele conviveu quando era também jovem? Ora, os próprios Epstein e Friedman explicam que queriam fazer um filme “no tempo presente” e que não gostariam de ter um filme em que idosos relembavam, saudosos, suas juventudes.

Há um porém. Embora a proposta seja apresentar o filme no tempo presente, isso não quer dizer que os personagens de Kerouac, Cassady e Ginsberg sejam apresentados enquanto jovens. Não, eles são apresentados apenas através de *flashbacks* lembrados pela entrevista de Ginsberg. Um Ginsberg já maduro, já em seus 30 anos, seguro de si.

Um momento notável do comentário dos diretores é a opinião de que “Howl” transformou Ginsberg de um menino em um homem. Ora, é esse homem, maduro, que nos fala diretamente em *Howl* (2010), não aquele dos *flashbacks* e também não aquele recriado em animação.



São três os filmes de importância para o entendimento de *Howl* (2010)<sup>113</sup>. *Lenny*, de 1974, uma cinebiografia sobre o controverso comediante americano Lenny Bruce e sua luta contra a censura. *Portrait of Jason*, obra de Shirley Clarke na qual ela realiza um “estudo de personalidade de uma bicha negra<sup>114</sup>”, Jason Holliday. E *The Thin Blue Line*, documentário de 1988, feito por Errol Morris, inovador no sentido de borrar as linhas divisórias entre verdade e relato, ao realizar reconstituições cênicas baseadas no depoimento de testemunhas de um célebre caso de assassinato no estado americano do Texas. Como veremos, cada um destes, à sua maneira, contribuiu para a composição de *Howl* (2010).

É deste último que nasce o conceito de “alargamento” da verdade, em termos de recriação de cenas teoricamente documentais, que é tão caro a *Howl*.

Como vimos, a reconstituição de relatos através da encenação é uma *ferramenta subjetiva diretorial*. O que significa que ela está à disposição dos realizadores como forma de “representar a voz e o ponto de vista do diretor” (FRIEDMAN, 2012, p. 40). Em seu *The Art of Nonfiction Movie Making*, os diretores de *Howl* explicam que as encenações podem ser feitas de diversas formas, seja por animação ou pela performance de atores, podem tomar formas mais literais ou mais impressionistas. Os autores dizem também que os melhores efeitos de reconstituição são atingidos, tradicionalmente, através da brevidade e da criatividade. Ademais, eles comentam que em *Howl* “nós esticamos as reencenações ao ponto de criar um filme híbrido baseado em transcrições reais que nós editamos para efeitos dramáticos, para criar o que um crítico chamou de “sanduíche de realidade”” (FRIEDMAN, 2012, p. 42)

Nos casos específicos da reconstituição de um crime, como em *The Thin Blue Line*, o espectador contemporâneo já está acostumado com a ferramenta a ponto de considerar que aquela reconstituição é factual. Mas o que é fato? É relatável? Ou é discurso criado, construído?

Esse parece ser o questionamento imposto pelo filme de Errol Morris. A cada vez que vemos o recurso utilizado, temos a impressão de que estamos recebendo testemunhos verídicos do que se passou no caso do assassinato do policial Robert W. Wood. É apenas através do desenrolar da narrativa e dos depoimentos de outras vítimas que percebemos a circunstancialidade e parcialidade das reconstituições que vimos anteriormente, principalmente quando novas e alteradas reconstituições aparecem em tela.

<sup>113</sup> As influências dos três filmes são mencionadas pelos diretores em entrevista constante na faixa de comentários de *Howl* (2010).

<sup>114</sup> “*Character study of a black queen*” (EPSTEIN, 2010).

O filme conta como o testemunho do verdadeiro assassino foi capaz de incriminar um homem inocente e sentenciá-lo à pena de morte, graças a um sistema judicial corrupto. Seu argumento se centra exatamente na parcialidade do relato e usa uma ferramenta própria do gênero documental para questioná-la. É a desconstrução do discurso em filme.

Já em *Howl*, a reconstituição é o próprio filme. A dita realidade é reencenada em três veias distintas, a entrevista (que inclui os momentos de *flashback*), o poema e o julgamento.

A entrevista é constituída de partes de diversas entrevistas que Allen Ginsberg deu a diferentes meios de comunicação durante sua maturidade. Essa é a chave para o entendimento deste momento. Enquanto *On the Road* (2010), de Walter Salles, mostra a geração que viria a ser a *beat generation* nos anos de sua formação, o “tempo diegético presente” da obra de Epstein e Friedman é já na maturidade desses poetas. Como foi dito, “Howl” foi o o que transformou Ginsberg de um menino em um homem, segundo a concepção da dupla diretorial. Não só a escritura do poema em si, mas as experiências que levaram a ela e as experiências que se seguiram. Dessa forma, o poema em si é um momento de revolução, uma transição entre a juventude e a maturidade de uma geração. Os diretores completam esse pensamento, ao explicar que o filme tem como assunto, também, o período de transição entre a paranóia do pós-guerra e da guerra fria para a era da contracultura.

O Allen Ginsberg demonstrado aqui não é um jovem confuso.

Em *Howl* (2010) encontramos um Ginsberg professoral, sentado tranquilamente em seu sofá; ao fim do filme, preparando chá. Esse é o período transitório de que falam Epstein e Friedman. E o signo simbólico dessa mudança é a barba, pela qual o célebre Ginsberg de idade avançada seria tão conhecido, que começa a ser deixada crescer na mandíbula de James Franco.

Interessante notar que, embora, nesse sentido o poema seja considerado uma fratura na realidade, uma revolução e o catalisador de um momento de transição, ao que parece, essa natureza da obra de arte age primordialmente, segundo o que é mostrado nessa seção do filme, na figura do autor.

Outra razão para a reconstituição de tantas cenas é que havia muito pouco material fílmico e imagético disponível dos *beats* em geral e, particularmente, de Ginsberg, relativo a essa fase de suas carreiras.

Ora, se “Howl” mudou o próprio Ginsberg, isso está refletido também no filme. Em seu primeiro ato o personagem de Franco discute a formação de sua poética, entrelaçado com o autoconhecimento e o descobrimento de sua sexualidade. Em ambos os casos, a figura de Kerouac parece ter sido fundamental. “Ele me ensinou que escrever é pessoal, que vem da

própria pessoa do escritor, seu corpo, sua respiração, sua fala real” (EPSTEIN, 2010, 11min30), fala Ginsberg enquanto imagens em preto e branco afloram, mostrando os dois, Jack e Allen, a dançar cada um com uma moça, ao som do jazz.

Diferentemente do que acontece em *The Thin Blue Line*, não há descrédito das reconstituições. Elas são lançadas à tela como a ilustração das palavras de Ginsberg. Fato que é reiterado por Franco, na trilha de comentário, ao explicar que, por não haverem diálogos nesses *flashbacks*, eles se tornam muito mais “autênticos”.

Como foi dito anteriormente, o único daqueles jovens que tem voz é Ginsberg. Então, ao invés da abordagem subjetiva difusa de um documentário comum<sup>115</sup>, na qual temos reportagem de diversas perspectivas individuais congregadas para formar um discurso multivocal sobre um determinado assunto ou evento, no filme de Epstein e Friedman temos uma dramatização que tenta objetivar (ou ilude objetivar) o tema, ou, para dizer em outras palavras, recriá-lo de uma perspectiva criativa superindividuada.

*Portrait of Jason* (1967), citado por Epstein e Friedman como referência para seu filme, especialmente para as cenas de entrevista, pode ser relacionado em dois aspectos principais ao *Howl* dos diretores: o culto do indivíduo e a marginalidade.

O filme se trata de uma longa entrevista com Jason Holliday. Sempre com um copo de bebida ou um cigarro (fosse de maconha ou não) na mão, Jason conta histórias, discorre sobre sua vida, seus conhecidos, seus familiares, etc. Fala sobre si mesmo no que parece ser o mais aberto e descontraído dos diálogos. Seu carisma é impressionante. O bastante para manter o espectador interessado durante boa parte da uma hora e quarenta minutos de duração do filme. Não há nada mais. O cenário é uma sala com um sofá, algumas poltronas e uma lareira onde há um vaso com uma flor... A câmera alterna em *close-ups* extremos e planos de corpo inteiro de Jason, nunca o deixando escapar de suas lentes, nem mesmo quando se perde completamente o foco para que haja um corte entre cenas. O próprio Jason se veste elegantemente e, vez em quando, coloca algum acessório, senta no chão, ou limpa os óculos.

---

<sup>115</sup> Essa abordagem tradicional do documentário é vista em outras obras da dupla, como, por exemplo, dois de seus mais bem sucedidos *The Times of Harvey Milk* e *Common Threads: Stories from the Quilt*. O estilo é clássico e natural, uma vez que os indivíduos que estão sendo estudados nesses filmes não podem se fazer presentes. Então, como na recontagem de um evento histórico que não pode ser resgatado em sua completude, constrói-se uma teia discursiva com vários pontos de enunciação diferentes, de modo a que seja emitido um discurso capaz de reconstruir (ou iludir reconstruir) em linguagem o tal evento. Um documentário nesse estilo é também o ato de dar voz a múltiplos devires que congregarão seus discursos ao tema geral montado pelos autores. Veremos essa estrutura repetida no *Rashômon*, de Akira Kurosawa (1950), e no *Livro de Jack: uma biografia oral de Jack Kerouac*, de Gifford e Lee..

Além disso, ele dança, interpreta e canta. É um show de um homem só. É realmente o estudo de uma personalidade. A questão então se torna: que tipo de personalidade é essa?

Entre as perguntas primordiais lançadas pelos diretores de *Howl* em seu manual de como fazer um documentário *The Art of Nonfiction Movie Making* estão ‘O seu tema é digno?’, ‘Fará uma boa história?’ e ‘É visualmente interessante?’. O que se resume em ‘As pessoas vão querer ver esse filme?’ (FRIEDMAN, 2012, p. 7).

Como dissemos, os diretores de *Howl* vêem a obra de arte como resultado do trabalho condensador inspirado de um artista. Então, até esse ponto, é natural que haja um interesse da parte deles e, quem sabe, do público em conhecer a poética por trás daquela criação. Se o poema tem público, em teoria, um filme que demonstre a personalidade por trás daquele poema, também, terá público e será interessante. Assim, através de uma concepção do processo criativo que remete ao Romantismo se explica, talvez, o culto ao indivíduo e a construção de um herói, já vistos anteriormente na obra dos diretores, por exemplo em *The Times of Harvey Milk*. Essa modalidade de narrativa não é nada estranha ao cinema. Ela é o próprio modelo hollywoodiano.

O segundo ponto é, por sua vez, uma dissemelhança. Há algo de contestador em colocar colocar uma “bicha negra” como peça central e única de um estudo de personalidade fílmico. Porém, isso era 1967. E, como o próprio *The Celluloid Closet* mostrou, as imagens de minorias retratadas pelo cinema tendem a evoluir. Tornam-se mais complexas e divergentes.

De fato, retratar Jason Holliday é algo subversivo. Não só ele é gay e negro, como também usa drogas, aplica golpes, denuncia-se preguiçoso, mentiroso, desonesto, egoísta e mesquinho. Ele é o absoluto anti-herói. Ou, como ele mesmo coloca, “*I’m a bonnafide freaksville*<sup>116</sup>”. Por desviar do gramaticalmente correto, até a sua linguagem é marginal!

Ora, pouco há de marginal em retratar Allen Ginsberg tal qual é feito. E, talvez, esta seja exatamente a questão que os diretores busquem abordar ao citar o filme de Shirley Clarke como referência para a sua obra. A imagem de homem branco de classe média gay não deve ser vista como marginal num filme contemporâneo, bem como a de uma personalidade como Holiday também não deveria.

Ademais, nessa seção de entrevista, Ginsberg discute seu processo de composição, o ato de escrever e o papel da crítica, sempre ressaltando a natureza espontânea e casual da literatura que ele se propõe a fazer em oposição a uma literatura que tenta se encaixar em

---

<sup>116</sup> Expressão de difícil tradução. Demonstra a identificação de Jason como sujeito marginal. Denota, ainda, o uso de linguagem extremamente coloquial por parte do sujeito.

moldes preestabelecidos, por respeito a normas e leis, artísticas e sociais. Porém, a discussão sobre literatura ganha realmente corpo na seção da obra que se dedica a reconstituir o julgamento. É aqui também que veremos o efeito da obra de arte sobre o público receptor. E é aqui que entra a dissonância central do filme.

O que há mais surreal do que um julgamento penal que tenha como teor central a discussão sobre os méritos artísticos de dada obra?

É exatamente o que acontece em *Howl*. Isso deriva da definição de obscenidade no código legal americano. A definição é mostrada em letreiro na tela fílmica. Na forma traduzida dessa expressão, temos “OBSCENIDADE: Material que lida com sexo de uma maneira atraente ao interesse geral, absolutamente sem importância social redentora” (EPSTEIN, 2010, 8min36). O poema foi posto em julgamento por obscenidade, e obscenidade é definida como material que lida com sexo de uma maneira atraente ao interesse lascivo, sem importância social redentora qualquer. Desse modo, havia de se determinar, em julgamento, se o livro em questão tinha alguma importância social redentora ou se falava de sexo, dentre outras coisas, puramente para despertar um interesse lascivo e “corromper” o leitor.

Assim, um número de testemunhas especializadas são convocadas a depor para atestar ou refutar a validade literária do poema “Howl”. Desse modo, o meio acadêmico, artístico e literário se torna de forma surreal também a balança da justiça.

A utilização de um gênero tradicionalmente americano, o *courtroom drama*, ou o drama que se passa em tribunal, não é por acaso. Ela representa dentro do filme o lado mais tradicional da sociedade americana. A lei, as normas, as regulações e o enquadramento dos indivíduos dentro destas formas. Em um certo sentido, esse é o conflito central dessa peça cinematográfica. Mas, ela dá vazão também a outras tonalidades da mesma questão. Por exemplo, a primeira intervenção do promotor é para citar a página de abertura da edição de *Howl and other poems* pela *City Lights Publishing* com o dito “Todos estes livros estão publicados no Céu”. Para o qual a resposta do promotor, confuso, é dizer, “eu realmente não entendo o que isso quer dizer”. A explicação da arte, a ideia de que se pode entender o que alguma peça poética queira dizer, será também uma faceta do antagonismo apresentado por Epstein e Friedman.

Como já foi dito, a terceira veia narrativa daquele todo tripartido é constituída pela leitura do poema na voz de James Franco, a qual é acompanhada pela reimaginação do poema

segundo a arte original de Eric Drooker<sup>117</sup>. Essa parte da narrativa é importante para os diretores, uma vez que é o momento em que mais nitidamente há uma ponte entre a época do mundo diegético e o espectador contemporâneo. O processo de composição dessa animação, é importante notar, partiu das artes originais de Drooker, passou por um grupo de animadores da Werk Werk Works, produtora do filme, e ainda por uma produtora de animação baseada na Tailândia, The Monk Studios. Por isso, é difícil identificar o seu resultado final como uma obra individual ligada a Eric Drooker. A animação passou por uma verdadeira linha de montagem antes de chegar aos editores do filme.

No primeiro ato do filme, principalmente, as animações descrevem situações e ambientes familiares, urbanos, melancólicos, sujos e decadentes, com nudez e drogas. Há algo de sinistro na voz de Franco, que não sabemos ainda identificar. As imagens transitam sem muito nexos aparentes, seguindo uma figura solitária que vadeia as ruas virtuais de uma metrópole sem nome qualquer. A referência artística, no entanto, é clara. O traço da animação, especialmente em seus primeiros minutos, remete ao quadro de Vincent Van Gogh, *De sterrennacht* (Noite estrelada, em português). E, uma vez que o quadro foi pintado pelo artista holandês já no fim de sua vida quando estava internado no asilo em Saint-Rémy-de-Provence depois de uma crise, a analogia ao poema de Ginsberg é perfeitamente desenhada.

É por volta dos vinte minutos de filme, quando já estamos apresentados às três veias centrais de narrativa fílmica que o conflito central começa a tomar forma. “Não é sempre fácil de entender o que um poeta contemporâneo está dizendo” diz uma testemunha de defesa, enquanto o promotor insiste em saber se ele compreende o significado de “hipsters cabeças-de-anjos queimando pela anciã conexão celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite”. A resposta da testemunha é “Você não pode traduzir poesia em prosa, senhor. É por isso que ela é poesia.” (EPSTEIN, 2010, 0h23min). E assim se estabelece outra forma do conflito inicial, a linguagem prosaica versus a linguagem poética. Ainda assim, o promotor insiste, “O que são *angelheaded hipsters*?”

O Grande Imagista nos leva, então, a um vídeo documental.

---

<sup>117</sup> A arte é inspirada na publicação *Illuminated Poems*, trabalho conjunto entre o ilustrador e o falecido poeta beat.



**Figura 33: (EPSTEIN, 2010, 23min05)**

Em seguida, começa o relato de Ginsberg sobre como ele foi parar num hospício. Um acidente automobilístico, uma confusão de papéis voando, alguns materiais roubados e, segundo ele, “a melhor forma de escapar” foi essa. Mas é na recepção sombria de uma das poucas intervenções do entrevistador, o qual senta por trás da câmera, que está a chave para o entendimento do conflito em sua completude. “Sua mãe foi internada também, não foi?”

Os diretores deixam claro em seus comentários que haviam estabelecido alguns pontos emocionais centrais, os quais aflorariam ao longo da entrevista conduzida com o personagem Ginsberg. Já mencionamos três deles que representam respectivamente, situação, conflito e resolução, em termos da estrutura da narrativa, Jack Kerouac, Neal Cassady e Peter Orlovski. Porém, aquele que subjaz essa estrutura está ligada à mãe de Ginsberg e a relação que ele desenvolve com as concepções modernas de loucura.



**Figura 34: (EPSTEIN, 2010, 26min38)**

A foto, tirada do arquivo pessoal de Ginsberg, não mostra a infância de James Franco. É o próprio Ginsberg ali com sua mãe Naomi.

O segundo ato, então, vai expor mais a fundo esse conflito intrínseco entre uma sociedade que espera receber de seus indivíduos certos dividendos e certos padrões e estes que são incapazes de prover em resposta a adequação necessária. Como o personagem de Ginsberg enuncia, é um conflito que leva o indivíduo a questionar o seu senso de realidade versus os conceitos sociais que lhe são impostos. Porém, enquanto um destes tem apenas seu corpo para resistir, a sociedade não tem um.

A maneira que Ginsberg conseguiu de sair do hospício foi prometer aos seus médicos que ele seria heterossexual. O que obviamente não funcionou. A chave emocional deste segundo ato é o amor não-correspondido de Ginsberg por Neal Cassady.

Enquanto a entrevista se desenrola e flashbacks são mostrados de Allen e Neal juntos, o poema reimagina aqueles versos que são mais comumente atribuídos às proezas de Neal Cassady<sup>118</sup> e aqueles versos em que geralmente pensa-se Ginsberg estar falando diretamente a Cassady dentro do poema. No julgamento se discute que o poema é um “uivo de dor” e que a sua razão de ser é uma desilusão amorosa.

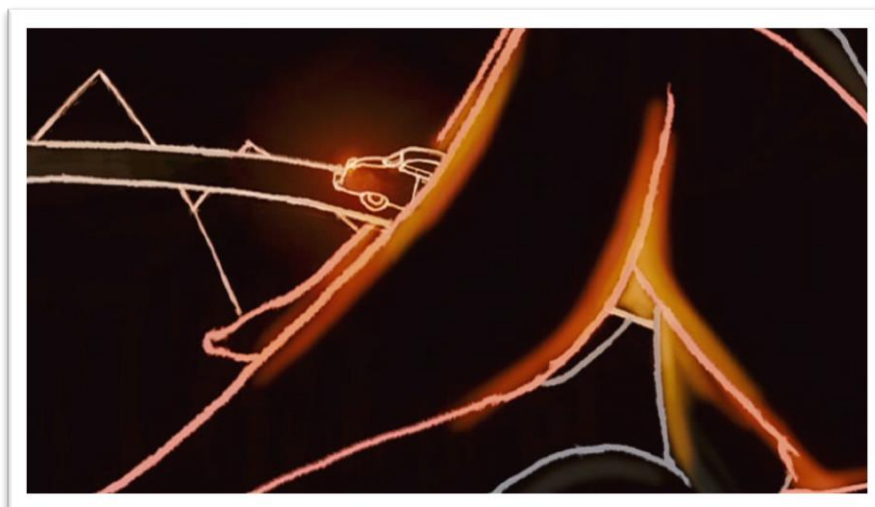


Figura 35: (EPSTEIN, 2010, 34min36)

O promotor agora quer saber se na frase “[...] *who sweetened the snatches of a million girls trembling in the sunset...*”, traduzida livremente como “que adoçou as bucetas de um milhão de garotas trêmulas ao pôr do sol”, a palavra *snatches* é necessária. A resposta de uma segunda testemunha-expert de defesa é de que usar qualquer eufemismo pareceria desonesto para a poética do Senhor Ginsberg.

<sup>118</sup> A voz de Franco lê “Neal Cassady, herói secreto desses poemas”. No poema, há apenas as iniciais “N.C.”.



Em *Lenny* (1974), o uso da linguagem, particularmente da linguagem dita obscena, é o conflito central e a razão que leva seu protagonista às bordas da loucura e ao eventual suicídio. O filme também traz entrevistas em estilo documentário com atores interpretando os personagens entrevistados (baseados em pessoas reais).

Lenny Bruce foi um comediante americano que teve grande sucesso e uma carreira controversa nos anos 1950 e 1960. Influenciado pelo jazz, bem como Kerouac e Ginsberg, Bruce se considerava um músico de palavras.

No filme de Bob Fosse, que traz Dustin Hoffman no papel de Lenny, muitas das questões trabalhadas em *Howl* se fazem presente. Ao final, já desesperado e à beira do precipício, ainda assim, visivelmente lúcido, Lenny tenta convencer o juiz a lhe deixar executar a sua *performance*<sup>119</sup> em frente a corte judicial como forma de demonstrar sua inocência e a *importância social redentora* de seus atos.

Lenny é o retrato de um herói relutante e falho, mas que persiste até o fim em sua luta contra um sistema que o considera errado. Ele insiste até o fim que é o sistema que está errado, não ele. A impassibilidade de seu antagonista, além de sua força etérea e toda-abrangente, acabam por levá-lo ao suicídio, seu último recurso de *não-participação*.

“Quando eu estou lá dizendo tetas e bundas, eu não estou lá simplesmente para chocar todo mundo repetindo tetas e bundas, bundas e tetas. A questão que eu quero tratar é que nós todos vivemos em uma sociedade muito hipócrita” (FOSSE, 1974, 1h41min50). É o último argumento de Lenny, o qual leva o juiz a, finalmente, depois de muitas ameaças, mandar prender o comediante por desacato. Ainda, ao ser arrastado para fora do tribunal, ele grita, num discurso que remete ao bobo da corte e ao louco shakespeariano “Você precisa do delinquente. Não o cale! Você precisa daquele homem maluco que se levante e diga por que você está estragando tudo! E quanto mais o reprimirem, mais precisarão dele! Por favor, não retire minhas palavras! São só palavras!” (FOSSE, 1974, 1h42min46).

A próxima cena é o corpo de Lenny estendido no chão, repetindo a composição da foto real divulgada pela imprensa à época da morte do comediante em 1966. Ironicamente, a foto não fora censurada.

Bem como o poema de Ginsberg, *Lenny* e o filme de Epstein e Friedman argumentam sobre os efeitos que a repressão da linguagem, da expressão e do estilo de vida de certas pessoas, que possam ser consideradas delinquentes, imaturas, pervertidas ou loucas, pode ter sobre estas pessoas e sobre a própria sociedade da qual elas fazem parte. “O vazio concreto da

---

<sup>119</sup> Tantas vezes barrada e censurada pela lei e que o levava a ser preso em diversas ocasiões por obscenidade

insulina, metrasol, eletricidade, hidroterapia, psicoterapia, terapia ocupacional, ping-pong e amnésia<sup>120</sup>” (EPSTEIN, 2010, 25min50).

Mas há formas mais sutis de repressão. Ou, pelo menos, esse parece ser o argumento do filme de Epstein e Friedman. Pois essas formas de ditar o comportamento humano estão relacionadas, no filme (como podem estar sugeridas também no poema), às razões porque Neal Cassady preferira Ginsberg para seguir a heterossexualidade.

Outro verso destacado no julgamento é aquele em que se fala sobre uivar de joelhos no metrô e ser arrastado para fora do telhado acenando genitália e manuscritos. Mais uma vez o promotor quer saber o significado do verso como parte do poema. Não só a menção desse verso é um eco do manifesto poético de Ginsberg apresentado no filme, pela associação entre genitália e manuscritos; ele serve para interpor outro tema trabalhado pelos cineastas, com relação à transição do pós-guerra para a contracultura. A resposta do especialista é de que talvez o poeta estivesse tentando falar da falta de inibição de certa faixa populacional, a geração do pós-guerra, aqueles que voltaram e tiveram dificuldade de se adaptar devido ao caos do conflito.

De volta a *The Thin Blue Line*, o título nasce da frase emitida durante o filme a qual enuncia que a polícia é a tênue linha azul que separa a população do caos. Ora, se a polícia é essa linha, ela é também várias outras linhas. Ela é a linha de repressão que separa o caótico do ordenado. E nem todos os indivíduos se qualificam para estar na normalidade da ordem. Então o que acontece com os entes do caos? Ela é também a linha da verdade que ilude separar fato da fantasia. E o que fazer daquele que vive de criar ilusões? Ela é também uma construção social. E, portanto, tão relativa, imparcial e inconsistente quanto qualquer ponto de vista enunciativo.

A partir dos anos 1950, os Estados Unidos perfazem um caminho progressivo e relutante em direção a maior igualdade e liberdade em termos de direitos civis. Foi ao longo do século XX que se percebeu a terra dos livres e a casa dos bravos não o ser para a maioria de sua população, mas apenas para certa minoria privilegiada. É essa mudança, ou, na verdade, esse ganho de consciência que os diretores tentam abordar.

É a partir do aparecimento de Peter Orlovski na narrativa que a resolução começa a se desenhar. Ele é a chave emocional do último ato de *Howl*.

---

<sup>120</sup> EPSTEIN, 2010, 25min50; “*The concrete void of insulin, Metrasol, electricity, hydrotherapy, psychotherapy, ping pong and amnesia*”.

Os diretores enfatizam entre seus comentários que a grande ruptura de Allen Ginsberg foi, ao notar que todo esse sentimento de loucura e eventos loucos aconteciam ao seu redor – Burroughs matara sua mulher num acidente de tiro, seu amigo Lucien Carr matara um homem que o perseguia e escondeu o corpo com o auxílio de Jack Kerouac, sua mãe foi internada e lobotomizada, seus sentimentos eram confusos a respeito de sua sexualidade e identidade –, julgar que a loucura residia não em sua pessoa ou naqueles que o cercavam, mas em algo externo a eles que os julgava fora do padrão normal.

Foi na época que largara a vida de escritor e tentava sobreviver no mundo dos negócios, no setor de propaganda, que conheceu Peter. Atingia finalmente a maturidade, ao encontrar alguém que poderia lhe corresponder as afeições e quando largou as aflições e inseguranças de sua vida jovem. Nascia o Allen Ginsberg, poeta, professor e ativista que seria conhecido mundo afora. Essa mudança é uma mudança de atitude, mas é também uma mudança conceitual e ontológica.

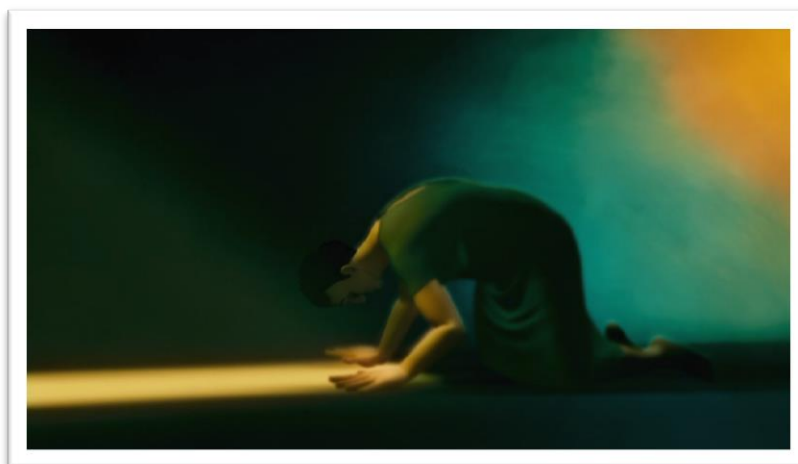
A essa altura do filme, somos apresentados à figura de *Moloch*, através da animação, mas também do comentário de Ginsberg sobre como teve a ideia de retrabalhar esse personagem mitológico quando andava com Peter pelas ruas de São Francisco. Ele comenta que, em sua cabeça, aquela entidade fora a responsável por levar sua mãe paranoica esquizofrênica à loucura. Ginsberg conta também que, em uma sessão de terapia, conseguiu finalmente entender que poderia levar seus sonhos (pessoais e profissionais) adiante sem que isso incorresse numa rejeição total das pessoas em relação a ele. Ele percebeu, finalmente, que tudo aquilo era uma ilusão. Uma construção.

Ora, nomear aquilo, personificar aquilo, chamá-lo, especialmente, com um nome de ser mitológico: Moloch. Esse é um movimento conceitual importante. Parafraseando o sócio-linguista Louis-Jean Calvet (FERREIRA, 2009, p. 265), o poder de nomear é também o poder de dominar. Uma vez que aquilo estava identificado, poderia ser discernido, trabalhado e mostrado pelo que é: construído, irreal, reconstruível. Assim, temos toda a segunda parte do poema, na qual Moloch é apresentado, reanimado em cena para dialogar a poesia de Ginsberg com seus relatos.

A dominação, porém, se dá, até ali, no plano do discurso. A realidade se mantém impassível. O que vemos na cena seguinte deve nos demonstrar isso. De volta ao tribunal, a última testemunha da acusação sobe ao púlpito para discutir mais uma vez a invalidade do poema “Howl” enquanto literatura. Como é de se esperar, seus argumentos são metodologicamente objetivíssimos. Tema, forma e oportunidade são as três bases de análise crítica objetiva citadas pelo professor de inglês da Universidade de São Francisco, David Kirk

(interpretado por Jeff Daniels). Reminiscente do professor Dr. J. Evans Pritchard, o fictício autor satirizado em *Dead Poets Society* (1989), o professor David Kirk é aqui o último bastião do objetivismo, do prosaísmo e da ilateralidade. E ele apresenta uma última conclusão de que o poema trata das viagens de Carl Solomon, um vagabundo, mencionado na terceira parte do poema, cuja persuasão filosófica é do ramo dadaísta.

A narrativa aproveita a deixa para demonstrar esta terceira parte, também, a resolução do poema “Howl”.



**Figura 36: “In my dreams, you walk dripping from a sea journey on the highway across America in tears to the door of my cottage on the western night” (EPSTEIN, 2010 57min52)**

O Grande Imagista encorpado na narrativa do filme segue a sugestão de David Kirk, ironicamente.

Depois da terceira parte do poema, em que as paredes imaginárias se desfazem através das bombas angelicais que os 10.000 camaradas insanos soltam em formas de livros ao cantar os últimos *stanzas* da Quinta *Internacionale*, voltamos ao tribunal. Ali a testemunha se mantém inflexível em sua opinião. Mesmo depois de ser perguntado se tem certeza que as viagens são de Solomon, já que não sabe nem se Carl Solomon existe. A narrativa parece perguntar, ora, Sr. J. Evans Pritchard<sup>121</sup>, as viagens são de Ginsberg ou de Solomon? Carl Solomon existe, sequer? E isso importa?

Para entender completamente poesia, devemos primeiro ser fluentes em sua métrica, rima e figuras de linguagem, depois nos perguntarmos: 1) Quão habilmente o objetivo do poema foi processado e 2) Quão importante é esse objetivo? A primeira questão avalia a perfeição do poema; a segunda questão avalia sua importância. E, uma vez que essas questões tenham sido respondidas, determinar a grandeza do poema se torna um problema relativamente simples.

<sup>121</sup> Personagem ficcional, responsável pela escritura do livro, também ficcional, *Understanding Poetry*. No filme *Dead Poets Society*, de Peter Weir, citado em seguida, os protagonistas lêem a introdução desse livro para em seguida zombar de seu método extremamente racionalista de compreender o fenômeno da poesia.

Se a nota da perfeição do poema for posta na horizontal de um gráfico e sua importância foi marcada na vertical, então, o cálculo da área total do poema gera a medida de sua grandeza. (WEIR, 1989, 0h21min)<sup>122</sup>

Ao final, somos convencidos de que a opinião desse especialista é somente isso, nada mais que uma opinião. Porém, o argumento é que ele, como as faces mais conservadoras da sociedade, mesmo em confronto com a absoluta irrealidade, mantém-se impassível. A dicotomia persiste: realidade ou ficção, documentário ou narrativa, prosa ou poesia, boa literatura ou literatura ruim.

Na última instância desta análise, o que Epstein e Friedman parecem nos querer dizer neste seu ensaio sobre a produção artística é que obscuro é explicar. Este parece ser o grande medo do promotor, antagonista do poema (se temos um), ao lado de David Kirk: que as pessoas não compreendam, que se faça subjetividade, que se faça literatura.

Isso fica claro na argumentação final da promotoria.

Já o argumento final da defesa é um apelo à razão. Um apelo à luz. Não no sentido que descrevemos acima. Mas um apelo à luz da liberdade.

E, assim, o julgamento que deveria representar a sociedade conservadora dos anos 1950 acaba demonstrando a faceta liberal nascente nos Estados Unidos da época. A sentença é por liberar a expressividade.

É possível que em si mesma essa resolução fílmica seja um movimento conservador. Pois a resolução dada à obra reafirma a esperança numa sociedade americana e em seus princípios mais tradicionais.

A resolução busca as raízes dogmáticas da fundação americana encarnada na liberdade de expressão, através da qual o juiz do caso delibera a inocência de *Howl and other poems* e de seu editor. De fato, a decisão daquela corte, em 1957, levou uma maior liberdade em termos de publicação. Autores como D. H. Lawrence, Henry Miller e Jean Genet, cujas obras haviam sido censuradas e barradas, puderam ser publicados. Porém isso não omite o fato de que “justiça e liberdade para todos” ainda é um ideal distante na sociedade americana contemporânea. É patente, no entanto, pensar que àquela época, em 1957, o sonho poderia parecer mais próximo.

Após a sentença, o Ginsberg encarnado por James Franco comenta que um de seus grandes prazeres no poema foi de fato chocar o público americano com o verso “Que se

---

<sup>122</sup> No filme do diretor Peter Weir, *Dead Poets Society*, aqui referenciado, os alunos são incentivados a rasgar essa introdução fictícia intitulada, Entendendo Poesia, escrita pelo também fictício professor Pritchard, de seus livros de literatura inglesa para descobrirem formas mais subjetivas de “entender poesia”.

deixaram foder no rabo por motociclistas angelicais e gritaram com prazer” (EPSTEIN, 2010, 1h11min). O americano médio esperaria a frase ser gritar de dor, comenta o ficcional Ginsberg, em seguida.

No momento final da entrevista, tomando seu chá, ele defende a não-especificidade e a não explicação do poema e atesta que ele é muitas vezes mal interpretado como uma promoção da homossexualidade, enquanto é na verdade uma promoção de honestidade em todos os aspectos da vida, uma libertação social do indivíduo. E o filme termina com um desfile de imagens de cada uma das personalidades *beats* que participaram do filme, ao som de uma canção entoada pelo poeta Allen Ginsberg, de sua própria composição.

Ora, essa é a essência do pensamento liberal que levaria à contracultura. Como os diretores frisaram, *Howl* lida exatamente com essa transição. A transição de uma cultura esquizofrênica e repressora, marcada pelo trauma da guerra e pela paranoia do holocausto atômico, para uma era em que se buscariam alternativas. A contracultura seria marcada pela busca, busca de novas formas de consciência, busca de novas identidades, busca, enfim, de novos devires sociais.

Há, afinal, ainda mais um aspecto que pode congrega grande parte dos filmes mencionados até aqui. Não se trata de um evento ou de um tema, mas de um local: São Francisco.

A cidade, que foi o berço da carreira dos cineastas Epstein e Friedman e que abriga sua produtora Telling Pictures, é um tema transversal do corpo de suas obras. Esteve em *The Times of Harvey Milk*, e *Common Threads: Stories from the Quilt* como pano de fundo significativo para as lutas do movimento gay. Foi referenciada também em *The Celluloid Closet*.

Mas não só aos diretores de *Howl* se limita a cidade. Foi lá que Allen Ginsberg fez a primeira leitura pública de “Howl” na Six Gallery (a cidade é tocada por diversas vezes em *On the Road* também). Foi lá que o julgamento de *Howl and other poems* ocorreu. Foi lá que Lenny Bruce trabalhou por boa parte de sua carreira. Jason Holliday a menciona com adoração. Até em *The Thin Blue Line*, dois irmãos viajavam para a Califórnia no começo do filme, em direção a São Francisco, antes de resolverem parar no Texas. Um deles seria condenado à morte por um crime que não cometeu e que aconteceria dias depois.

Boa parte destas menções, referências e participações ativas tem uma razão simples. São Francisco representa no imaginário americano a promessa do oeste. Desde a sua fundação, os Estados Unidos da América floresceu com a expansão para o oeste. Expansão territorial e mais tarde populacional. Guerras e descobrimentos. E usurpações também. Foi em

1849 que se descobriu ouro na Califórnia. Então, milhares de pessoas afluíram para lá com o sonho de descobrir uma jazida e se tornar rico num passe de mágica. Hollywood, na cidade de Los Angeles, perpetuaria esse sonho mais tarde. E a reputação da Califórnia como a terra da utopia de liberdade da América se espalharia e ganharia corpo. Mas foi São Francisco o berço do movimento *hippie*, um projeto de uma cultura jovem, ideologicamente liberal e ativa; inicialmente não monopolizada por interesses mercantis; e livre para perseguir suas vocações e identidades naturais. Um sonho que descambou para o abuso farmacêutico e para o descompromisso social. Mas que, mesmo se somente por aqueles breves momentos fugidios, perdurou. É isso, também, que une boa parte das obras discutidas até aqui.

Há uma cena em monólogo interno, no filme *Medo e Delírio em Las Vegas*, obra baseada no romance do jornalista Hunter S. Thompson, cujo título incluía o adendo: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano, que descreve bem o sentimento ligado à cidade.

Memórias estranhas nessa noite nervosa em Las Vegas. Já faz cinco anos, seis? Parece uma vida toda, o tipo de pico que nunca volta. São Francisco nos anos 60 era um lugar e um tempo muito especial de se fazer parte. Mas nenhuma explicação, nenhuma mistura de palavras ou memórias pode tocar no sentimento de saber que você estava lá e vivo, naquele canto do tempo no mundo, o que quer que significasse.

Havia loucura em qualquer direção, você podia riscar faíscas em qualquer lugar. Havia um sentimento universal fantástico de que o que quer que estivéssemos fazendo estava certo, de que estávamos ganhando.

E isso, eu acho, foi a maçaneta. Aquele sentimento da inevitável vitória sobre as forças do Velho e do Mal. Não em qualquer sentido cruel ou militar, não precisávamos disso. Nossa energia prevaleceria. Tínhamos todo o ímpeto, estávamos surfando a crista de uma alta e bela onda.

Então, agora, menos de cinco anos depois, você pode ir a uma colina íngreme em Las Vegas e olhar para o oeste. E com o tipo certo de olhos você quase pode ver a marca da maré alta. Aquele lugar onde a onda finalmente quebrou e recuou. (GILLIAM, 1998, 0h55min-0h56min)

Essa passagem poderia ser ligada à obra de Kerouac, de Ginsberg, de Lenny Bruce, de Robert Frank, dos Beatles, dos Rolling Stones, de... Enfim, todo o imaginário americano da segunda metade do século XX, mas, por enquanto, não explicaremos demais.

## 2.2 A Nau Silenciosa dos Loucos

### 2.2.1 – Só a Narrativa

Walter Salles diria – e nós citamos acima – que *On the Road* é em certa medida um livro sobre filhos de imigrantes que rejeitaram o papel reservado a eles na ópera americana (STRECKER, 2010, p. 237).

Na biografia oral de Kerouac<sup>123</sup>, os autores Barry Gifford e Lawrence Lee descrevem a inadequação a que Salles se referia, natural à jovem personalidade de Kerouac. Filho de imigrantes franco-canadenses, Jean-Louis Lebris de Kerouac foi o terceiro e último filho de Leo Alcide Kerouac e Gabrielle-Ange L'Évesque. Seus pais viviam no bairro canadense da cidade industrial de Lowell, no estado do Massachusetts. Como de costume, os imigrantes daquela cidade, como no resto da América, formavam polos de resistência em que se reuniam aos demais imigrantes de mesma procedência. A infância de Kerouac seria um tema recorrente em seus livros. Embora, em certa medida, rejeitasse a língua e a cultura americanas (Kerouac chegaria a dizer que sua habilidade de utilizar a língua inglesa, advinha de sua capacidade de vê-la como segunda língua e, portanto, como uma ferramenta a ser dobrada à sua vontade), a paixão do escritor por seu país nativo está também na base de sua literatura. O conflito entre o nativo e o estrangeiro marcará também *On the Road*.

Como Penny Vlagopoulos, doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Columbia, afirma em seu artigo “Rewriting America”, o senso de inadequação do romancista em relação ao seu país e às suas origens o levariam à perspectiva da marginalidade e da alienação. “Seu conflituoso status de classe e etnicidade” (VLAGOULOPOULOS, 2008, p. 59-60) não o permitia se identificar com a classe média americana, tampouco inserir-se nos núcleos com os quais ele realmente se identificava. Esse conflito será uma das forças propulsoras de seu romance.

Kerouac foi, em sua juventude, jogador de beisebol e futebol americano. Chegou a ganhar uma bolsa para praticar este último esporte em nível acadêmico. Seus estudos e seu desempenho esportivo seriam, no entanto, interrompidos por uma série de fatores, incluindo o advento da Segunda Guerra Mundial, uma lesão sofrida nos joelhos e a sua geral falta de

---

<sup>123</sup> Segundo os próprios autores, *O Livro de Jack* é uma biografia oral, pois é composto através de diversas entrevistas com entes e amigos próximos a Kerouac, em estilo documentário – ou seja, as entrevistas são dadas em primeira pessoa, como testemunhos. O próprio Walter Salles faz a introdução do livro e comenta que a estrutura da biografia se assemelha ao *Roshomon* de Kurosawa, uma obra que se baseia de algo central e ausente através de relatos por diferentes perspectivas de indivíduos que rodeiem aquele elemento.



interesse. Kerouac já começava então a frequentar os círculos literários e intelectuais nova-iorquinos aos quais seria mais tarde associado.

Seu primeiro livro, *The Town and the City*, seria publicado em 1950, rendendo-lhe certa notabilidade. Porém, os críticos ainda ligavam seu estilo à prosa de outro autor americano, Thomas Wolfe. Seria pela tentativa de superar os estilos e as formas “europeizantes” e pela urgência de publicar algo que descrevesse seu círculo íntimo de amizades no pós-guerra que Kerouac chegaria à versão de *On the Road* que aqui tratamos. Como ele deixa claro em seus diários, Kerouac buscava à época romper com as normas do romance europeu para criar uma prosa veementemente americana. Buscava então inspirações na epopeia e na épica clássicas, mas seria na experiência de Neal Cassady que ele pautaria sua prosa finalmente.

A ideia de *On the Road*, um livro em que ele descreveria a viagem de “dois caras que vão de carona para a Califórnia em busca de algo que na verdade não encontram, e se perdem na estrada e fazem todo o caminho de volta com esperanças de algo mais” (KEROUAC, 2012, p. 178-179) já permeava a cabeça de Kerouac há algum tempo. Essa anotação de agosto de 1949 já remetia às viagens que Kerouac empreendera e empreenderia através dos Estados Unidos. Mesmo durante essas viagens, o autor mantinha anotações de suas impressões e daquilo que viu e viveu. Até fevereiro de 1951, Jean-Louis Lebris de Kerouac fazia diversas tentativas de iniciar seu novo romance. Sempre, ele estaria à procura de uma nova forma que desafiasse os conhecimentos prévios acerca do que deveria ser o romance.

Acho que quero uma estrutura diferente assim como um estilo diferente neste trabalho [...] 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... livre para se afastar das leis do “romance” estabelecidas por Austen & Fieldings e entrar 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)

Algumas redações preliminares foram descartadas e inícios de até 50 páginas foram abortados na tentativa de encontrar essa nova forma para o romance. Mas ao longo dos meses e anos de dedicação ao projeto, algumas ideias foram se solidificando. O livro, que seria, inicialmente escrito de modo mais tradicional, em terceira pessoa, com um narrador observador onisciente, foi lentamente passando para a primeira pessoa. Os protagonistas que foram inventados para cumprir os arquétipos delineados pela narrativa – Ray e Warren; depois, Red Moultrie e Dean Pomery Jr. – foram lentamente dando lugar a impressões mais

personais em nome da “honestidade e simplicidade, de onde surgem as complexidades mais belas da literatura [...]” (KEROUAC, 2012, p. 93). A vontade do escritor de estabelecer uma narrativa que fosse pautada em “Só honestidade e discurso” (KEROUAC, 2012, p. 93) o levariam a narrar a estória em seu próprio nome e dar a seus personagens os nomes reais das pessoas nas quais eles eram baseados.

Ademais, há nos diários de Kerouac um desejo intermitente de viver a vida, de sair de um estado de contemplação e depressão e inserir-se no tecido vivo da existência. “O que mais preciso é do mundo. [...] Preciso correr, sempre” (KEROUAC, 2012, p. 150). Estes desejos estavam todos atados juntos, em congruência com uma aversão ao mito romântico da torre de marfim literária. Como ele explica, “será que os literatos, no conforto e segurança da sua torre de marfim em meio a estantes de livros, sentem a aridez dessa terra de Illinois em 1830 quando leem sobre isso? Será que sentem isso mesmo hoje, quando dirigem por boas estradas, em seus carros bons?” (KEROUAC, 2012, p. 123).

A luz da direção que sua prosa tomaria viria na forma de uma carta enviada à Nova York por Neal Cassady, entre o fim dos anos 1950 e o começo do novo ano. Nela, Cassady relatava fluente e impulsivamente as suas novidades do outro lado do continente. A carta impressionou igualmente a Allen Ginsberg por seu despojamento e honestidade. Cassady escreveria novamente aos amigos, em resposta ao louvor recebido por sua carta inicial, explicando que ela fora fruto, não de inspiração divina, mas de trabalho persistente em três tardes seguidas inteiras, impulsionado por benzedrina.

Com essa nova inspiração em mente e instigado pela recente publicação do romance *Go* de John Clellon Holmes<sup>124</sup>, Kerouac sentou-se para reunir em um único texto todas as suas notas, memórias, temas, motivos, símbolos e personagens pré-escritos numa redação que emularia aquela descrita por Cassady. A base de caféina, durante cerca de 20 dias ele datilografou o manuscrito original de *On the Road*.

Elementos dessa história seriam mais tarde utilizados para criar a lenda romantizada mais popular acerca do documento, de que fora escrito à base de benzedrina e jazz, numa torrente inspirada de pensamentos espontâneos. Uma das histórias mais célebres é, inclusive, relatada pelo então editor de Kerouac, Robert Giroux. Segundo o relato, o escritor de *On the Road* chegou aos escritórios do editor com um rolo enorme de páginas (de alguma forma coladas juntas). Kerouac teria recusado fazer qualquer alteração no manuscrito, uma vez que o Espírito Santo teria lhe ditado as palavras ali contidas. De todo modo, a questão é que a prosa

---

<sup>124</sup> O romance de Holmes lidava com alguns dos mesmos personagens e situações que seriam descritos no romance que Kerouac planejava.

de *On the Road* explorava territórios novos para aquilo ao que o mundo editorial estava acostumado. Ora, era algo novo inclusive para o próprio escritor. Como ele escreve em 17 de novembro de 1950,

Mas a compreensão de John [Clellon Holmes] de meu *On the Road* me enche de uma visão de meu próprio propósito que antes eu não conseguiria. 1.000 palavras-mais-misteriosas que saem de mim em um transe de produção enquanto vou batendo à máquina. Sempre tive medo de tentar isso – talvez seja isso. Esta pode ser a grande “virada” em minha literatura [...] Conteí isso a Allen [Ginsberg], e ele disse que tal literatura “flutua suavemente acima de um abismo como um balão, como a realidade” [...] Flutuar suavemente sobre um abismo é como a vida, quando, de forma não premeditada, perdemos nossos preconceitos no turbilhão e no perigo das coisas verdadeiras que acontecem e ficamos cheios de aborrecimentos passageiros, leves e sem-nome, às vezes uma alegria repentina e inesperada, às vezes impulsos – tudo se cruzando e entremeando e girando em torno de um conhecimento central celestial que todos temos sobre o que estamos mesmo querendo fazer (KEROUAC, 2012, p. 227)

Até então, a sugestão de Kerouac era uma obra que fosse honesta e simples, viajasse perigosamente próxima do abismo, emulasse a estrada verdadeiramente americana em um transe puramente discursivo. Esse método de êxtase, novo para o escritor, levava a construção de um “turbilhão” de coisas que se cruzam e se entremeiam. Algo que é bem perceptível durante a leitura de *On the Road*.

Essa experiência de êxtase, no entanto, não é completamente desconhecida do mundo literário. Em terreno americano, a mais famosa dessas experiências é a de Walt Whitman. Em sua introdução à edição de 1986 de *Leaves of Grass* (WHITMAN, 1986), o romancista e crítico literário Malcolm Cowley reflete sobre a experiência de êxtase que levava o poeta norte americano a se considerar durante muito tempo “um profeta inspirado por Deus” (WHITMAN, 1986, p. XXVII). Cowley comenta que embora “não haja argumentos sobre a ocorrência real desses êxtases. Eles foram relatados, algumas vezes com grande detalhamento, por homens e mulheres de diferentes nações, em muitos períodos históricos, e cada relato parece guardar uma semelhança familiar aos demais” (WHITMAN, 1986, p. XIII, tradução nossa). O crítico prossegue na análise do poema “inspirado” de Whitman e compara-o a outro poeta moderno de língua inglesa, T. S. Eliot. Para ele, o poema “Four Quartets” de Eliot guardaria semelhanças a *Leaves of Grass* em que ambos descrevem experiências de êxtase poético, a diferença sendo que T. S. Eliot, ao contrário de Whitman, tinha conhecimento prévio acerca de tais estados de êxtase e não se enganaria a achar, como fez Whitman, que adquirira “um tipo especial de conhecimento não apreendido de outros, mas revelado diretamente ao seu olho interno” (WHITMAN, 1986, p. XIII, tradução nossa).

Ademais, a proposta de Kerouac de um turbilhão em que as experiências se cruzam numa errância perpetrada pode ser relacionada também à estrutura do poema mais famoso de Whitman, mas está baseada em um conceito que o próprio autor intitula *Cicle of Despair*, ou Ciclo da Desesperança. Para ele, “A experiência da vida é uma série regular de desvios que acabam resultando em um círculo de desespero” (KEROUAC, 2012, p. 313). Em sua obra, ele tenta reproduzir essa experiência na vida mundana dos personagens, que ao tentarem atingir um objetivo são sempre refratados em direções não previstas. De fato, a própria narrativa é estruturada desse modo, levando a desvios e digressões imprevistos e aparentemente irrelevantes.

A linguagem de *On the Road* é caracterizada também pela informalidade com a qual é enunciada. É quase como se o livro fosse uma conversa entre amigos na qual eles discutem a sua vida. Como o filme de *Howl* (2010) enuncia, a escrita, na visão dos *beats*, é pessoal, que vem da própria pessoa do escritor, seu corpo, sua respiração, sua fala real (EPSTEIN, 2010, 11min30). Daí deriva toda a falta de coesão e direcionamento claro da estrutura textual.

Um exemplo próximo, na literatura brasileira, é a escrita de João Guimarães Rosa, mais precisamente em *Grande Sertão: Veredas*, de 1956. No romance de Rosa, o narrador também lida com o discurso da interlocução, nesse caso, mais claramente. Embora o estilo do escritor brasileiro não poderia ser considerado informal e impulsivo – pelo contrário, é muito caracterizado pelo esmero e pelo lustramento de cada palavra –, os discursos se assemelham especialmente pela capacidade da narrativa vagar livremente por causos, circunstâncias, acontecimentos e conjecturas.

Ora, como dissemos, a caminhada de Kerouac em direção ao discurso puro que ele desejava não estaria completa sem a mudança vital da terceira para a primeira pessoa narrativa. Não somente isso, mas os personagens fictícios deram lugar ao nome do próprio Kerouac, protagonista da estória, e de seu companheiro de viagem e amigo na vida real, Neal Cassady.

Essa mudança foi essencial para a construção da mitologia acerca da geração *beat*, bem como responsável imediata pela inicial rejeição da obra em sua forma bruta. Uma série de razões está atrelada nesse ponto. Primeiro e mais claro, a narrativa contém cenas de sexo e abuso de drogas ilícitas. Segundo, o número de processos por calúnia e difamação que poderia advir do fato de que os nomes reais das pessoas eram utilizados na obra faria qualquer editora rejeitar o manuscrito. Terceiro e mais importante para nossos interesses presentemente, a própria linguagem utilizada aqui é subversiva. Quarto e igualmente importante, a América

descrita em *On the Road* está longe dos padrões da América sonhada pelos poderes governantes no início da segunda metade do século XX.

Quando finalmente a obra foi publicada em 1957, a versão que veio a público era muito diferente daquela datilografada em 1951. Depois de anos de frustração pela não-publicação de suas obras, Kerouac já estava bem longe daquele eufórico escritor que se recusava a fazer qualquer mudança em sua obra de visão divina. Ele chega a dizer ao seu editor que qualquer mudança que ele propusesse não seria problema. Dessa forma, as cenas mais obscenas foram retiradas da obra, bem como as mais controversas em relação a personalidades públicas que pudessem ser reconhecidas (mesmo depois da mudança dos nomes reais para os fictícios). O escritor se prontificou a conseguir licenças de todos aqueles mais próximos a ele que estavam envolvidos na narrativa, para que o material pudesse ser publicado, com permissão dos indivíduos. Isso ele fez. E, finalmente, o texto em si passou por todo o processo editorial que se esperaria. Dessa forma, uma redação que consistia em um único parágrafo de 120 mil palavras foi normatizada segundo todas as regras da gramática normativa.

Vlagopoulos também comenta esse fenômeno em seu artigo. Segundo a pesquisadora, na América do pós-guerra e do início da guerra fria, “desacordo e contradição eram vistos como malignidades que ameaçavam a própria soberania da nação ao dar forças ao inimigo [especificamente, a União Soviética]. O antídoto, portanto, era a homogeneidade e o consenso, não obstante o quão compulsórios fossem.” (VLAGOPOULOS, 2008, p. 55, tradução nossa). O fato de que Kerouac em sua obra dava voz às massas de “indesejáveis” que povoavam a América, mesmo enquanto os ditames da normalidade atingiam seu ápice, por si só, já seria razão para que sua obra nunca visse a luz do dia. Ademais, nos diz Vlagopoulos, a linguagem utilizada por Kerouac no manuscrito é “um tipo de tirada, um código secreto, uma maneira de mudar as regras do Inglês ordinário para criticá-lo e revisá-lo, para contestar os modos através dos quais a linguagem exerce poder. Mais importante, ele [o manuscrito] é última salvaguarda contra a cooptação.” (KEROAUC, 2008, p. 66, tradução nossa). É possível, assim, dizer que a não-publicação do manuscrito original de *On the Road* à época é a maior coroa de louros que poderia ter sido recebida então. Kerouac criara algo que o sistema era ainda incapaz de absorver e de replicar.

O sucesso da publicação de 1957, bem como o estrondo crítico que ela causou, foi enorme. Kerouac assumiu a posição de celebridade do submundo americano e foi saudado como “Rei dos *Beats*”, título do qual ele fugiria pelo resto de sua vida. Embora muito do texto original tivesse sido podado, o que permanecia ali ainda detinha traços de seu caráter

subversivo e libertário. O estilo de vida propagandeado pela narrativa teria efeito sobre toda uma geração dali em diante. E, é claro, a idolatria sobre os personagens/personalidades retratados ali pesaria nos ombros de todos os envolvidos, pois embora os nomes houvessem sido alterados de volta para o ficcional, a lenda de que a narrativa era “real” permanecia.

Kerouac rejeitaria todas as associações que mais tarde surgiriam entre seu livro e sua geração e os movimentos libertários dos anos 1960, particularmente o movimento *hippie*<sup>125</sup>. Mas não há como negar que ambos os movimentos, o *hippie* e o *beat*, estejam entrelaçados, em uma rede mais ampla de relações do que a simples intenção do autor e a reação do público à sua obra. É que, mais uma vez, pelo fato de que a mítica criada pela narrativa de “honestidade e simplicidade” feita por Kerouac fazia crer que aqueles personagens ressignificados pelo autor dentro da obra eram as pessoas reais às quais estavam associadas por nome, condenava os seres humanos reais ao fardo de seus personagens. Não ficava claro que a narrativa estava primordialmente além.

Depois de ter escrito *On the Road*, em 1951, Jack continuaria a aperfeiçoar sua escrita espontânea, em direção à técnica que ele chamaria *sketching*. Para muitos, sua prosa não atingiu o ápice até o desenvolvimento desse novo método, em que ele busca descrever a sua percepção absoluta de como a mente realmente “saca tudo” numa escrita que “alternava entre o confessional lunático e a prosa brilhante” (KEROAUC, 2008, p. 64, tradução nossa), como nos diz Vlagopoulos. Mas é com o primeiro exemplo dessa tentativa de libertação de escrita e consciência e a sua “impressão de patinar nas bordas da consciência e da sanidade através da linguagem” (VLAGOPOULOS, 2008, p. 64) que lidaremos neste trabalho.

### 2.2.2 *On the Road*

A trama da obra mais famosa da geração *beat* se inicia com a frase “Eu primeiro conheci Neal não muito depois de meu pai morrer...<sup>126</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 109)<sup>127</sup>. Um número de questões centrais ao livro já estão postas nesse início. Primeiro, a narração é em primeira pessoa. Há um personagem chamado Neal (Cassady) que será um tema central para a prosa e que divide nome com uma pessoa real na qual o personagem é baseado. E, há uma ausência, a figura paterna. As duas primeiras questões são atadas quando entendemos que o

<sup>125</sup> O artigo “After me, the deluge”, publicado *post-mortem* no Los Angeles Times em Outubro de 1969 e disponível para essa pesquisa a partir da fonte < <http://www.pdf-archive.com/2011/10/16/afterme-thedeluge/>> é a principal referência para a dissociação de Kerouac com os movimentos sociais dos anos 1960.

<sup>126</sup> KEROUAC, 2008, p. 109 “*I first met Neal not long after my father died...*”

<sup>127</sup> Todas as citações de *On the Road* utilizadas nessa seção correspondem a traduções livres nossas a partir do manuscrito original publicado pela Penguin Classics em 2008.

narrador divide também o nome do autor do livro Jack Kerouac. Este é o primeiro passo do estabelecimento da mitologia *beat*. “O autor é o narrador; então, tudo que ele está dizendo é real?”

Já dissemos que uma narrativa por princípio é aquilo que o leitor nunca confunde com o que ela não é, ou seja, a realidade. A percepção individual dificilmente constitui a realidade e a contação dela através da linguagem muito menos. Mas os princípios de honestidade e simplicidade empregados por Kerouac em sua obra causam confusão e fazem a narrativa iludir ser o que, de fato, não é. Mas, como também dissemos acima, a narrativa vai além disso. E esse estilo terá outras repercussões na forma e no conteúdo do texto, como veremos em seguida.

*On the Road* é dividido em cinco livros. O livro I se inicia com a frase citada acima e reconta a primeira viagem de Kerouac pela América. Ele sai de Nova York com o intuito de seguir em uma linha reta até a Califórnia, onde seu amigo Henri Cru lhe garantiu um emprego na marinha mercante. Logo de início ele percebe que a viagem naquela linha reta não será possível e é forçado a zigue-zaguear através do país, cumprindo pequenas distâncias nas caronas que pega na estrada. A narrativa também segue esse princípio vagueante e se demonstra disposta a sair do curso, adiantar-se, dar meia volta, fazer desvios, tomar atalhos e seguir em frente para discutir detalhes, fazer descrições ou contar histórias que aparentemente não se ligam à narrativa principal.

Ora, como dissemos, o romance é em primeira pessoa e o narrador é um certo Jack Kerouac. Estamos ligados à sua percepção das coisas e somos cientes de seus pensamentos internos tal qual ele nos relata. Mas, sabemos, como nos conta James Wood em *Como funciona a ficção* (WOOD, 2012, p. 17-19), o narrador moderno já é pouco confiável. Além do que, o estilo de narração é completamente informal e ocorre como uma conversa. De modo que Jack dá suas impressões em retrospectiva e já avaliando sua experiência à luz do que ocorreu depois. A cronologia segue certa linearidade, no sentido de que cada um dos livros reportará eventos que ocorreram na ordem em que eles estão dispostos, porém a narrativa se permite fazer pequenos desvios e comentários que tanto levam o leitor brevemente a entrever coisas que acontecerão cronologicamente mais à frente como eventos que já ocorreram. Ademais, a narrativa de Kerouac é, por muitas vezes, enriquecida por relatos que ele, como narrador em primeira pessoa, jamais poderia saber. Notavelmente, na longa passagem em que ele relata as explorações de Allen Ginsberg, Neal Cassady e William Burroughs no Texas e de volta a Nova York, enquanto ele ainda se encontrava na estrada e se desconstruía dos demais. A longa passagem termina com “Naquela noite que Bill Burroughs finalmente achou

um apartamento era a tarde californiana em que eu deixei Selma<sup>128</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 205). Somos dados a entender que Kerouac soube disso através de relatos de seus companheiros de viagens. Porém, o efeito que isso tem na narração presente é de um breve relance de visão através da América que conecta os personagens soltos ao redor do país. Em outro exemplo, de sua viagem final ao México, já no livro IV, “Nós passamos Walsenburg; subitamente passamos Trinidad onde Hal Chase estava em algum lugar na beira da estrada em frente a uma fogueira com Ginger e talvez um punhado de antropólogos e como dantes ele também contava sua estória de vida<sup>129</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 371). Ainda outro exemplo, no livro II, “Desejávamos estar de volta em Nova Orleans com Al Hinkle que naquele exato momento estava sentado nos diques do Mississippi falando com homens velhos de cabelos brancos ao invés de procurar um apartamento e um emprego<sup>130</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 260).

Kerouac repete esse procedimento por diversas vezes. Mas, em alguns momentos, a conexão é falha. “[...] Neal quase começou a suar com animação. Ó onde estaria o seu pai esfarrapado naquela noite?<sup>131</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 315). Essa falha se dá pois há coisas além do seu alcance. E, como ressaltamos na análise da primeira frase do texto, há uma persistente ausência que estrutura a obra, as figuras paternas.

O que está, afinal, ao alcance é o que o narrador de fato vê. E no primeiro livro o que ele vê é a América. Ora, Kerouac viaja porque ele quer viver a vida de fato, conhecer a América, o seu país nativo. Ele deixaria isso claro mais à frente em enunciação “Eu estava fadado à estrada e à lacerada investigação do meu país nativo com o maluco Neal<sup>132</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 280), mas é nesse primeiro livro que mais claramente a América é apresentada. Em suas caronas, nas cidades que ele visita, nas pessoas que conhece; no percurso inteiro, há um implacável desejo de conhecimento e uma dedicação em humanizar cada rosto que ele descreve. Assim, quando ele chega a Los Angeles e encontra, em sua descrição, os personagens mais derrotados do país, sua reação é: “Eu queria conhecer todos

---

<sup>128</sup> KEROUAC, 2008, p.205; “*That evening that Bill Burroughs finally found an apartment was the California afternoon that I left Selma*”

<sup>129</sup> KEROUAC, 2008, p. 370-371; “*We passed Walsenburg; suddenly we passed Trinidad where Hal Chase was somewhere off the road in front of a campfire with Ginger and perhaps a handful of anthropologists and as of yore he too was telling his life story and never dreamed we were passing at that exact moment in the highway headed for Mexico telling our own stories. Oh sad American night!*”

<sup>130</sup> KEROUAC, 2008, p. 260; “*We wished we were back in New Orleans with al Hinkle who at that very moment was sitting on Mississippi levees talking to old men with white hair instead of looking for an apartment*”

<sup>131</sup> KEROUAC, 2008, p. 315; “*Neal almost began to sweat again with excitement. Oh where was his ragged father that night?*”

<sup>132</sup> KEROUAC, 2008, p. 280; “*I was doomed to the road and the ragged investigation of my native country with the crazy Neal*”.



eles, falar com todo mundo<sup>133</sup>” (KEROUAC, 2008, p.187-188). Mais do que isso, por se tratar de um romance de longo porte, há tempo para tanto.

O Fantasma era um pequeno idoso atrofiado com uma sacola de papel que dizia estar rumando para o “Canadá”. Ele andava muito rápido, ordenando que eu o seguisse, e disse que havia uma ponte mais à frente que poderíamos cruzar. Ele tinha cerca de sessenta anos; falava incessantemente das refeições que comera, quanta manteiga lhe deram para as panquecas, quantos pedaços extra de pão, como os velhos tinham o chamado da varanda de uma casa de caridade em Maryland e o convidado para ficar um fim de semana, como ele tomou um bom banho quente antes de sair; como ele encontrou um chapéu novinho na margem da estrada em Virgínia e lá estava em sua cabeça; como ele passava em todas as Cruz Vermelha da cidade e lhes mostrava suas credenciais de veterano da Primeira Guerra; como eles o tratavam; como a Cruz Vermelha de Harrisburg não valia o nome; como ele se virava nesse mundo árduo e às vezes vendia gravatas. Mas até onde eu podia ver ele era somente algum tipo de vagabundo andante semi-respeitável que cobria toda a Vastidão Oriental a pé passando nos escritórios da Cruz Vermelha e de vez em quando mendigava as Ruas Principais por uns trocados. Nós fomos vagabundos juntos<sup>134</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 208).

Nesse sentido, Kerouac, o autor, se aproxima muito da fotografia de Robert Frank, seu contemporâneo e amigo, a qual já discutimos acima. Se Frank percorreu os Estados Unidos em busca de rostos e cenas que descrevessem a América imprevista e cotidiana, tal como ele ainda a encontraria, Kerouac faz o mesmo, mas em linguagem escrita<sup>135</sup>.

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<sup>136</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 278).

<sup>133</sup> KEROUAC, 2008, p. 187-188; “*I wanted to meet them all, talk to everybody*”.

<sup>134</sup> KEROUAC, 2008, p. 208; “*The Ghost was a shriveled old man with a paper satchel who claimed he was headed for “Canady”. He walked very fast, commanding me to follow, and said there was a bridge up ahead we could cross. He was about sixty years old; talked incessantly of the meals he had, how much butter they gave him for pancakes, how many extra slices of bread, how the old men had called him from the porch of a charity home in Maryland and invited him to stay for the weekend, how he took a nice warm bath before he left; how he found a brand new hat by the side of the road in Virginia and that was it on his head; how he hit every Red Cross in town and showed them his veteran World War I credentials; how they treated him; how the Harrisburg Red Cross was not worthy of the name; how he managed in this hard world and sometimes sold neckties. But as far as I could see he was just a semi-respectable walking hobo of some kind who covered the entire Eastern Wilderness on foot hitting Red Cross offices and sometimes bumming on Main Street corners for a dime. We were bums together.*”

<sup>135</sup> O ideal de “cair na estrada” e descobrir a América permearia toda a geração seguinte inequivocamente. Uma referência interessante e facilmente notável na cultura popular americana a esse respeito é a música da dupla Simon and Garfunkel, “America”.

<sup>136</sup> KEROUAC, 2008, p. 278; “*In Butte Montana I got involved with drunken Indians; spent all night in a big saloon that was the answer to Bill Burroughs’ quest for the ideal bar; I made a few bets on the wall, got drunk; I saw an old card dealer who looked exactly like W.C. Fields and made me cry thinking of my father. [...] I also*

E a possibilidade aberta por essas explorações é a de identificação. Desse modo, uma vez que ele acaba a descrição do Fantasma acima e lhe parece que ele é “só” um mendigo qualquer, seu próximo movimento retórico é aliar-se a ele, “fomos vagabundos juntos” (KEROUAC, 2008, p. 208). Da mesma forma, quando ele está em Selma, na Califórnia, trabalhando entre os catadores de algodão – imigrantes mexicanos – e apaixonado por uma jovem mexicana, Bea, ele passa a se envolver com a família dela, seu irmão e seu filho pequeno, a ponto de se sentir o patriarca da família. Ele chega a se referir a si mesmo como mexicano. “[...] eu carregava bastão grande comigo na tenda em caso de eles pensarem que nós mexicanos estávamos incrustando o acampamento deles. Eles pensavam que eu era mexicano, é claro; e eu sou<sup>137</sup>” (p. 198). A frase final é posta com a mesma simplicidade com que ele se identificou com o velho andarilho vagabundo.

É claro que essas identificações são somente passageiras. E não é um desprezo pela vida familiar, é somente um reconhecimento de que tudo é passageiro e a morte certa<sup>138</sup>. Em verdade, o narrador se delicia ao observar a família de Bea:

O velho rosnavava. Os irmãos continuavam cantando à tirolesa. A mãe estava em silêncio. Raymond e as crianças estavam rindo no quarto. Um lar da Califórnia! Eu me escondi nas vinhas curtindo tudo. Eu me sentia como um milhão de dólares; eu estava me aventurando na louca noite americana<sup>139</sup> (KEROUAC, 2008, p. 200-201).

Finalmente, apesar de que em certo ponto ele diga “Os dias passavam. Eu esqueci tudo sobre o Leste e tudo sobre Neal e Allen e a droga da estrada<sup>140</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 198), ele segue em frente. Normalmente, isso acontece quando sua casa provisória “entra em colapso”. E este é outro tema que se repetirá ao longo do romance, o narrador repete diversas vezes “tudo estava desabando” (p. 199), “tudo estava caindo” (p. 226), “tudo entra em colapso” (p. 319) ou “até que as próprias paredes estremecessem e rachassem” (p. 277), sempre antes de deixar um novo núcleo “familiar” ao qual ele se juntara durante um certo

*saw a ninety year old man called Old John who played cards with slitted eyes and had been doing so they told me for the last seventy years in the Butte night. In Big Timber I saw a young cowboy who'd lost his arm in the war and sat with the old men in a winter afternoon inn looking with the longing eyes at the boys loping by outside in the great Yellowstone snows. In Dakota I saw a rotary plow hit a brand new Ford and send it scattering in a million pieces over the plain, like sowing for the Spring.”*

<sup>137</sup> KEROUAC, 2008, p. 198; “[...] *I carried a big stick with me in the tent in case they got the idea we Mexicans were fouling up their trailer camp. They thought I was a Mexican, of course; and I am.*”

<sup>138</sup> Como simbolizado, na narrativa, pelo sonho do Estranho Amortalhado que persegue Kerouac através do deserto e o alcança momentos antes dele conseguir chegar a Cidade Protegida (KEROUAC, 2008, p. 225). O próprio narrador confere a esse sonho a significância da morte.

<sup>139</sup> KEROUAC, 2008, p. 200-201; “*The old man growled. The brothers kept right on yodelling. The mother was silent. Raymond and the kids were giggling in the bedroom. A California home! I hid in the grapevines digging it all. I felt like a million dollars; I was adventuring in the crazy American night.*”

<sup>140</sup> KEROUAC, 2008, p. 198; “*The days rolled by. I forgot all about the East and all about Neal and Allen and the bloody road.*”

tempo. A falência das instituições formais e da visão tradicional de família também ecoará através dos cinco livros. Mas a justificativa pela qual Jack e Neal sempre seguem em frente é mais, digamos, mística. Ela está relacionada com “O estudo das coisas em si nas ruas da vida e da noite<sup>141</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 246).

Como George Mouratidis nota em seu ensaio, “Into the Heart of Things”, essa necessidade compulsiva de seguir em frente, muito ligada ao personagem de Cassady cuja alma está “atada a um carro rápido, um litoral a ser alcançado e uma mulher no fim da estrada<sup>142</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 329), tem relação com a construção de um arquétipo que simbolizasse a busca e a luta interna do ser humano e do próprio Kerouac. O pesquisador da geração *beat* escreve:

No trabalho de Kerouac, a busca por autenticidade é assim parte do dualismo que marca sua vida e obra, um dualismo entre dois imperativos distintos porém interligados – domesticidade e “curtição”, tradição e progressividade, nostalgia e possibilidade – uma ambivalência tanto pessoal quanto de uma significância a um nível sociocultural mais amplo (MOURATIDIS, 2008, p. 73, tradução nossa)

E esse dualismo se apresenta dentro da obra na relação entre os dois protagonistas, Neal Cassady e Jack Kerouac. O que os dois buscam em suas viagens através dos Estados Unidos é algo que eles não sabem definir, mas está ligado a busca de uma autenticidade, de um estado puro de existência, como o próprio narrador frisa, o que eles querem é algum tipo de “penetração no coração das coisas<sup>143</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 279). E, na opinião deles, não há lugar melhor para conduzir tais estudos quanto “a grande escola formal do submundo americano” que “seria algum dia estudado em todas as universidades da Europa e do resto do Mundo<sup>144</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 336).

Quando o narrador enuncia as frases acima sobre a música do *underground* americano, dentro da narrativa, ele se refere aos músicos de *bop* aos quais os personagens estão assistindo. Mas a ressonância dessas frases eleva-se do mundo diegético e incide sobre a própria escrita de Kerouac e sobre todo o movimento *beat*. Não é por acaso que ele usa como inspiração e como motivo simbólico os músicos de jazz e blues lendários à época. A razão para fazer isso é, como já foi dito, que Kerouac via nessas formas artísticas relances da primeira forma de expressão verdadeiramente americana. E sua intenção é associar-se a esses elementos.

<sup>141</sup> KEROUAC, 2008, p. 246; “*the study of things themselves in the streets of life and night*”

<sup>142</sup> KEROUAC, 2008, p. 329; “[...] *wrapped in a fast car, a coast to reach and a woman at the end of the road*”.

<sup>143</sup> KEROUAC, 2008, p. 279 “*some kind of penetration into the heart of things*”

<sup>144</sup> KEROUAC, 2008, p. 336; “[...] *the great formal school of the underground American music that would someday be studied all over the universities of Europe and the World.*”

Ora, Jack Kerouac não era o primeiro autor a utilizar-se das formas da música negra para criar literatura. Langston Hughes já fizera isso durante a Renascença do Harlem, no começo do século. Em boa parte da obra do poeta e dramaturgo negro é possível ver referências e aproximações com a estrutura, forma e temas do blues americano. Essas características talvez sejam mais visíveis em seu poema “Weary Blues”, em que ele busca a fraseologia do blues para montar seu texto e usa um *bluesman* como personagem e símbolo dentro do poema. Da mesma forma, Kerouac se inspira na fraseologia do jazz para criar sua prosa. A forma livre, cheia de improvisos e desvios dos grandes trompetistas e saxofonistas de seu tempo terá incidência sobre *On the Road*, bem como os temas e personagens que povoam a cultura musical negra desde o *blues*. Particularmente no segundo livro, quando a trupe de personagens cruza as estradas do chamado *deep south*, o Sul mais profundo dos Estados Unidos, marcado até hoje pelas chagas do preconceito e dos espólios escravistas. A atmosfera é de mistério e aparições, num “manuscrito da noite que não conseguíamos ler<sup>145</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 257) e na qual habitam os símbolos recorrentes ao velho blues, lamentos de corujas e encruzilhadas. A admiração de Kerouac pela natureza do povo negro é latente em toda a obra e chega a ser uma construção idealizada, como vimos no estranhamento presente na adaptação de Walter Salles. Mas essa admiração seria refletida por sua geração à frente. Ressoaria, por exemplo, na geração da contracultura, particularmente na obra de Bob Dylan, ilustrada abaixo:

---

<sup>145</sup> KEROUAC, 2008, p. 257; “[...] *a manuscript of the night we couldn't read*”.

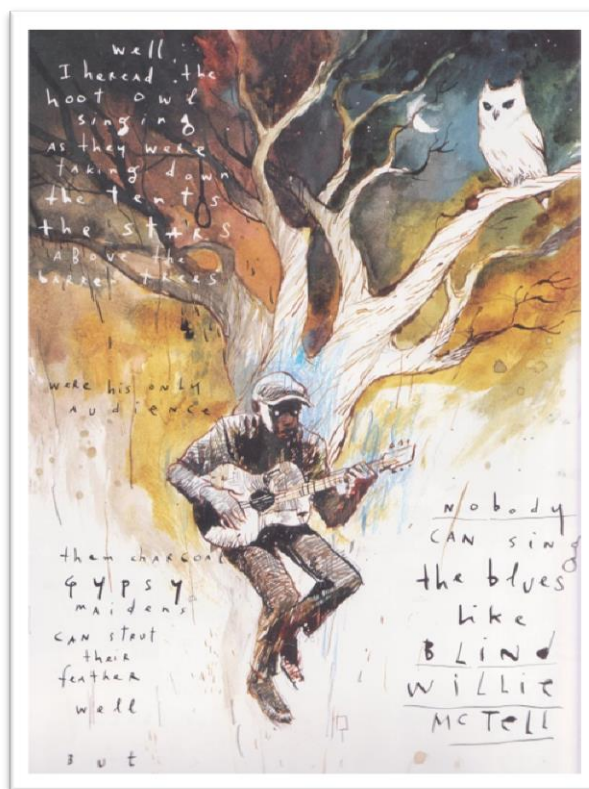


Figura 374: (DYLAN, 2009, p. 84).<sup>146</sup>

Ademais, Kerouac toma para si um dos grandes mitos da cultura do blues, que é a do homem despossuído. Se há um grande tema recorrente na poesia negra do blues é o da vida em sofrimento, daí o nome. As letras daqueles primeiros *bluesmen* do início do século XX, como Blind Willie McTell, Robert Johnson e Skip James, sempre se acercavam de personagens errantes por falta de dinheiro, casa ou amor. Ora, e aqui estava Kerouac, um branco de classe-média trabalhadora se apropriando dessa mitologia para escrever seu romance. Não só isso, mas o autor de *On the Road* irá de fato idealizar a figura mítica desse errante despossuído, para torná-lo uma figura mística e profética, com tons divinos. Kerouac tentará, sobretudo, inserir o vagabundo angelical na nova mitologia norte-americana que ele tenta criar.

O fato de que Kerouac não era negro não o impedia de se identificar com essa parte da população americana, como ele fizera nos exemplos demonstrados acima. Pois além de adotar

<sup>146</sup> A ilustração, de autoria de Benjamin Flao, faz parte de um livro de reimaginações de músicas do americano Bob Dylan, compositor ligado à geração posterior à *beat* e muito influenciado por seus escritores. A letra reinterpretada pela figura acima, particularmente, reflete a questão das raízes da música americana na cultura negra. A música “Blind Willie McTell” reenuncia muitos dos mitos trabalhados por Kerouac nos trechos descritos acima, como a coruja que pia e o *bluesman* solitário. A letra, nessa estrofe ilustrada acima, segue “Well, I heard that hoot owl singing / as they were taking down the tent / the stars above, the barren trees / were his only audience / Those charcoal gypsy maidens / can strut their feathers well / but no one can sing the blues / like Blind Willie McTell”.

os temas e personagens da cultura negra em sua prosa, o autor de *On the Road* fará uso da própria forma musical (empregada, em boa parte, por músicos negros) do *bop* para estruturar seu estilo narrativo.

Não é somente a falta de paragrafação e a alteração sistemática da sintaxe – como explica Penny Vlagopoulos<sup>147</sup> – que caracterizam o “código secreto” de Kerouac, mas é a própria falta de foco e de objetivo dos personagens que aparece refletida lá. A linguagem toma rumos imprevistos e desliza para qualquer lado, aparentemente sem propósito, mas que, se vistas com olhar atento, dão relances de uma visão final. São também as refrações da *Ciclo da Desesperança* de Kerouac. É dessa forma que informações aparentemente irrelevantes são postas na mesa. Por exemplo, no livro II, em meio a grande viagem de Nova York a São Francisco via Nova Orleans, famintos de chegar à Califórnia, o grupo de viajantes para em Fort Lowell, uma cidadezinha do Arizona, para tomar abrigo na casa de um amigo, Al Harrington. Eis a apresentação do personagem.

Ele [Al Harrinton] era um escritor, ele tinha vindo ao Arizona para trabalhar em seu livro em paz. Ele era um satirista alto e tímido que resmungava para você com a cabeça virada pro outro lado e sempre dizia coisas engraçadas. A esposa dele e o bebê estavam com ele na casa de adobe, uma pequena casa que o seu avô índio tinha construído. Sua mãe vivia do outro lado do gramado em sua própria casa. Ela era uma empolgada mulher americana que amava cerâmica, miçangas e livros. [...] 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 policiaos o jogassem na cadeia. Neal ficava dizendo “Caramba eu curto ela!” sobre a mãe do H<sup>148</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 266).

Aparentemente, não há sentido em toda essa descrição de Al Harrington, muito menos da nota sobre seu pai e, mais adiante, seus primos. É muito pouco necessário que essas imagens reflitam algo sobre as personalidades dos protagonistas da estória (aparentemente, não há reflexo). Mas, é que essas divagações não são sobre os protagonistas! O que Kerouac, o autor, tenta fazer aqui é criar uma mitografia americana. Ao longo de todo o livro ele fará isso, povoará a América de monstros-heróis do submundo. Outro caso:

<sup>147</sup> Para ver mais sobre a explanação acerca das possibilidades de subversão sintáticas apresentadas na linguagem de *On the Road*, referenciamos o artigo da pesquisadora citada acima.

<sup>148</sup> KEROUAC, 2008, p. 266; “*He was a writer , he had come to Arizona to work on his book in peace. He was a tall gangly shy satirist who mumbled to you with his head turned away and always said funny things. His wife and baby were with him in the adobe house, a small one that his Indian stepfather had built. His mother lived across the yard in her own house. She was an excited American woman who loved pottery, beads and books. [...] Harrington was wearing an old Harvard sweater and smoking a pipe in the keen desert air. His mother came out and invited us into her kitchen to eat. We cooked noodles in a great pot. I wanted to meet Harrington’s wild Indian stepfather; he was nowhere around, he got drunk for days on end and howled in the desert like a coyote till the cops threw him in jail. Neal kept saying “Oh do I dig her!” about H.’s mother.*”

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 coiotes com uma clava e mais tarde se tornou um professor colegial no Oeste do Kansas e finalmente um empresário de multi-instrumentista em Denver<sup>149</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 142-143).

A descrição continua ainda por meia página, mas o pai de Hal Chase não aparece mais na estória daí em diante. O próprio filho é apenas um personagem secundário. Por que então se dedicar tanto à descrição da vida desse pai anônimo originário do Kansas? A não ser que haja uma razão para destilar na mistura de sua narrativa uma imagem potente como a de um jovem rapaz heroico caçando coiotes nas vastas planícies do Kansas montado em pôneis semi-selvagens. O que Kerouac faz aqui, ao recontar a estória contada pelo pai de Hal Chase, é tentar povoar a sua América com figuras capazes de fazer nascerem mitos em uma verdadeira rapsódia americana. E nesse povoamento ele não se limita a personagens. Cada cidade é uma atmosfera, cada estrada um quadro e cada carona uma entrevista. É como se o narrador pintasse pequenos afrescos no teto estrelado de sua Capela-Cistina-da-Noite-Americana. Encontros, desencontros, pessoas, estradas, cidades, trens, alvoreceres, entardeceres e encruzilhadas. Assim, ao olhar para o céu noturno (como tantas vezes Kerouac descreve a vastidão e multiplicidade de seu país ecoando as *Folhas na Relva* de Whitman) possamos contemplar em magnífica completude a América de Kerouac com seus mitos estrelados. Desse modo, cada um dos pequenos afrescos retratados ali não são apenas *personagens menores* ou suas estórias irrelevantes, eles são *o próprio tecido vivo da narrativa*. E o maior desses mitos é Neal Cassady.

Ora, enquanto no livro I Cassady é apenas uma sombra que paira sobre a terra e a qual o narrador de Kerouac persegue, no segundo livro, ele será finalmente apresentado em mais detalhes. E nenhum personagem, por mais grandioso que a vida ele possa parecer, supera a mítica que o narrador insere sobre a figura de Neal. Uma mítica que lentamente se transformará, até ser sagrada, na visão do vagabundo angelical. Inicialmente, porém, ele é uma visão do estado de *puro ser* que Kerouac desejava alcançar.

E Neal falava, ninguém mais falava. Ele gesticulava furiosamente, ele se inclinava às vezes até mim para provar um argumento, às vezes ele não tinha nenhuma mão no volante e ainda assim o carro seguia reto como uma flecha, nem uma vez sequer

---

<sup>149</sup> KEROUAC, 2008, p. 142-143; “*Hal Chase’s father as a mad self-styled inventor. He was old, in his seventies, and seemingly feeble, thin and drawn-out and telling stories with a slow, slow relish; good stories too, about his boyhood on the Kansas Plains in the eighties when for diversion he rode ponies bareback and chased after coyotes with a club and later became a school teacher in West Kansas and finally a businessman of many devices in Denver.*”

desviando-se o mínimo que fosse da linha branca no centro da pista<sup>150</sup> [...] (KEROUAC, 2008, p. 218)

Como George Mouratidis também nota:

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).

Neal Cassady seria personagem de outros romances de Kerouac – mais claramente em *Visions of Cody* – e de poemas de outros *beats*. Aqui, ele é ressignificado como o vilanesco Dean Moriarty<sup>151</sup> (nome fictício que ele ganharia na edição publicada de *On the Road* em 1957), um vigarista de Denver, ladrão de carros e delinquente juvenil, que passara boa parte de sua vida no reformatório lendo grandes obras de filosofia moderna e romances. Neal vem inicialmente a Nova York para se inserir no grupo de intelectuais locais e aprender a escrever, mas acaba por se tornar a grande inspiração daquele grupo e os influencia a viajar pela América. Durante a narrativa, ficam claras as tendências sociopatas do herói de Kerouac, muitas vezes acusado de se aproveitar das pessoas e dispensá-las depois; chamado egoísta e insano. O narrador é um dos poucos a defendê-lo como incompreendido. Para Kerouac, Neal possuía traços redentores, e eles estavam ligados a sua capacidade de “curtir” a vida e as pessoas. “Cheire só as pessoas! [...] Deus! Vida!<sup>152</sup>”, diz Cassady (KEROUAC, 2008, p. 242).

O livro II trata da segunda viagem de Kerouac através da América, saindo de Nova York, novamente, ele segue no carro de Neal, acompanhado de Louanne Henderson – a primeira esposa de Neal – e Al Hinkle, para a casa de Bill Burroughs em Nova Orleans. De lá, eles seguiriam – Neal, Jack e Louanne – para a Califórnia. Antes de sair, no entanto, um profético Allen Ginsberg os questiona sobre os motivos da viagem, pergunta para a qual nenhum deles tem resposta. Ginsberg profetiza que “dias de fúria” estão por vir e que eles todos voltarão se arrastando para o Leste em busca de seu porto seguro. O questionamento que ele lança afinal é “Para onde vais, cara?”. A frase, emitida em tons shakespearianos no original, se torna ainda mais pomposa e anacrônica, além de ganhar tons sociais mais amplos,

<sup>150</sup> KEROUAC, 2008, p. 218; “*And Neal talked, no one else talked. He gestured furiously, he leaned as far as me sometimes to make a point, sometimes he had no hands on the wheel and yet the car went as straight as an arrow, not for once deviating the slightest bit from the white line in the middle of the road [...]*”

<sup>151</sup> Que Kerouac dê ao seu protagonista o sobrenome do famoso arqui-inimigo de Sherlock Holmes é também notável.

<sup>152</sup> KEROUAC, 2008, p. 242; “*‘Oh smell the people’ yelled Neal with his face out the window sniffing. “Ah! God! Life!”*”.



na edição que veio a público em 1957, na qual Kerouac trocava o vocativo por ‘América, em teu carro reluzente na noite’.

Bem, se o primeiro livro é um inocente conhecimento da América, o segundo livro é uma farra. Daqui em diante, boa parte da reputação do livro ganha corpo. Há diversas cenas com fortes conotações sexuais, uso de drogas e grandes festas nos apartamentos de Nova York. Kerouac descreve abertamente o relacionamento de Louanne e Neal, incluindo momentos em que ambos querem que ele, Jack, participe da ação e outras circunstâncias em que o casal se propõe a fazer um *swing* não autorizado com outro casal de amigos. Durante o romance inteiro, fica claro o uso excessivo de bebidas alcoólicas por parte dos personagens, mas é a partir deste livro que outras drogas, ilícitas, começam a aparecer em cena, especialmente a maconha, preferência de Cassady, e a morfina, preferência de Burroughs. Todos esses usos e abusos se explicam na narrativa com o desenlace da frase de Kerouac sobre querer achar algum tipo de penetração do coração das coisas.

[...] algum tipo de penetração dentro do coração das coisas onde, como no útero, nós poderíamos nos enrolar e dormir o sono em êxtase que Burroughs estava experimentando com uma boa dose intravenosa de M. e executivos de publicidade em NY estavam experimentando com doze Scotch & Soda [...] mas sem ressacas. E eu tinha uma fantasia romântica naquela época, e suspirava à minha estrela. A verdade da questão é você morre, tudo que você faz é morrer, e não obstante você vive, sim você vive, e isso não é nenhum mentira de Harvard<sup>153</sup> (KEROUAC, 2008, p. 279).

Essa procura de um estado orgástico de satisfação através dos excessos remete, dentro da literatura de língua inglesa, principalmente a William Blake. O próprio Kerouac, em seus diários, comenta o desejo de chegar através de sua literatura a “uma área de maior vigor espiritual [...] onde habitam os Wm. Blakes & Melvilles” (KEROUAC, 2012, p. 305). Frases blakianas como “A estrada do excesso leva ao palácio da sabedoria” (BLAKE, 1994, p. 31) e “Se as portas da percepção fossem limpas tudo apareceria para o homem tal como é, infinito” (BLAKE, 1994, p. 36) estariam em voga nos anos 1960 não em pouca medida por influência dos *beats*. Elas seriam vistas como epígrafes do livro *Howl and other poems*, de Allen Ginsberg, e, mais tarde, dariam nome a bandas de rock – The Doors – e seriam temas de estudos voltados para a expansão da percepção através de drogas alucinógenas, como em *As Portas da Percepção*, de Aldous Huxley (2002).

<sup>153</sup> KEROUAC, 2008, p. 279; “[...] some kind of penetration into the heart of things where, like in the womb, we could curl up and sleep the ecstatic sleep that Burroughs was experiencing with a good big mainline shot of M. and advertising executives in NY were experiencing with twelve Scotch & Sodas [...] but without hangovers. And I had many a romantic fancy then, and sighed at my star. The truth of the matter is, you die, all you do is die, and yet you live, yes you live, and that’s no Harvard lie.”

O fato de que os personagens rumam para São Francisco também é extremamente relevante para esse estigma de busca. Ao longo de todo o livro, o Mito do Oeste ressurgue como “o objetivo dourado que assomava à frente<sup>154</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 271). Mas o próprio narrador parece certo de que o mito é apenas isto, uma ilusão. Ao chegar àquela que ele costumava achar a “única verdadeira cidade dourada” da Califórnia, ele percebe que “L.A. é a mais solitária e brutal das cidades americanas [...] L.A é uma selva<sup>155</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 187). Ademais, ele diz, claramente, sobre o *ouro de tolo* que a cidade (e a Costa Oeste) representa, “rapazes belos e esquisitos que vieram a Hollywood serem cowboys andavam por aí molhando suas sobranceiras com dedos sujos. As mais belas garotas curtidas do mundo passavam de calças; elas vinham serem estrelas; acabavam nos Drive Ins<sup>156</sup>.” (KEROUAC, 2008, p. 188).

Todavia, o Oeste guarda outros mitos.

No meio da região de Pecos nós todos começamos a falar sobre o que nós seríamos se fôssemos personagens do Velho Oeste. “Neal, você seria um fora da lei com certeza” Eu disse [...] “Louanne seria a bela dançarina do salão. Bill Burroughs viveria nas bordas da cidade, um coronel Confederado aposentado [...] Al Hinkle jogaria cartas o dia todo e contaria estórias em sua cadeira. Hunkey viveria na rua dos chineses; você o veria passar sob um poste de luz com um cachimbo de ópio [...] Allen Ginsberg – ele seria um amolador de tesouras [...]” (KEROUAC, 2008, p. 261)

Mais uma vez, a imagem emerge da narrativa para incidir sobre a própria produção literária, em metalinguagem. Ao inserir, dentro da narrativa, aqueles personagens nos sapatos das lendas americanas mais tradicionais, ao fazer a analogia entre a geração que ele descrevia e aquela que desbravou o oeste, Kerouac está já prevendo a inserção de sua geração no imaginário social enquanto parte do movimento *beat*, o que, indubitavelmente ocorreu. E não é somente nesse momento que o narrador evoca visões mitográficas do passado. As figuras de W. C. Fields e Groucho Marx, personagens de teatro *vaudeville* e televisivos populares à época, são constantemente evocados para descrever ações; Neal é comparado à Gargantua<sup>157</sup> de Rabelais e ao Idiota de Dostoiévski; e, mais do que tudo, o livro ecoa os clássicos

<sup>154</sup> KEROUAC, 2008, p. 271; “*the golden goal that looms ahead*”.

<sup>155</sup> KEROUAC, 2008, p. 187; “*L.A. is the loneliest and most brutal of American cities [...] L.A. is a jungle*”.

<sup>156</sup> KEROUAC, 2008, p. 188; “*Handsome queer boys who had come to Hollywood to be cowboys and walked around wetting their eyebrows with hincy fingertips. The most beautiful gone girls in the world cut by in slacks; they came to be starlets; they ended up in Drive Ins.*”

<sup>157</sup> No livro de Rabelais, segundo nota Bakhtin (2010), o autor, também rapsodicamente, constrói a figura retumbante de seu personagem Gargantua através da condensação de diversos mitos populares relativos principalmente à festa do carnaval.

americanos, *Moby Dick*, de Herman Melville, *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, e, principalmente, *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald<sup>158</sup>.

Não só isso, as diversas paisagens americanas e mexicanas descritas no romance por vezes ganham tons míticos quando são, não somente comparadas mais ditas serem de fato, como em uma visão mística, “vales do Nilo” (p. 330), “Ruas algerianas” (p. 385) ou o “mundo da Judeia” (p. 399). Em outra visão, o narrador diz reconhecer numa figura anônima de São Francisco sua “mãe dickensiana”:

Eu parei congelado em êxtase na calçada. Eu olhei a Market Street abaixo. Eu não sabia se era realmente aquela rua ou a Canal Street em Nova Orleans: ela levava à água, ambígua e universal água, igualzinha a Rua 42 em Nova York, e você nunca sabe onde está. [...] Eu estava em delírio. Queria voltar e ver minha estranha mãe dickensiana naquela loja. Eu me tremi dos pés à cabeça. Parecia que eu tinha um batalhão de memórias levando todo o caminho de volta à Inglaterra em 1750 e que eu estava em São Francisco somente agora em outra vida e em outro corpo<sup>159</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 273)

Essas visões estão relacionadas ao mito de “Chuva e Rios” de Kerouac (2012, p. 347-445) e ao conceito adotado pelo autor de *On the Road* do povo Felaheen. Esta última proposta, retirada da obra de Louis-Ferdinand Céline, congrega todos os povos despossuídos do mundo sobre uma mesma bandeira, os Felaheen.

Diferentemente do filme de Walter Salles, aqui, em Kerouac, a fome é uma questão, bem como a falta de dinheiro. Em diversas instâncias, o narrador de Kerouac se encontra “quebrado” e sem dinheiro. Em outros casos, como na página 210 do romance, em sua primeira viagem de volta a Nova York, Jack passa fome e não tem como sanar sua condição.

Já o mito da chuva é também um grande equalizador. O caderno *Chuvas e Rios*, dos *Diários de Jack Kerouac*, que descreve em anotações a terceira viagem de Jack e Neal pelos Estados Unidos, parte do princípio de que a chuva é um símbolo universal de comunhão cujos resultados são os rios que correm ao redor do mundo. Fica explícito a certo ponto da narrativa do romance “[...] todas as coisas estão entrelaçadas como a chuva conectando todo mundo ao

<sup>158</sup> Como reitera Howard Cunnell, pesquisador da obra de Kerouac e professor da Universidade de Kingston na Inglaterra, em seu artigo *Fast this time* (CUNNEL, 2008, p. 50).

<sup>159</sup> KEROUAC, 2008, p. 273; “*I stopped frozen with ecstasy on the sidewalk. I looked down Market Street. I didn't know whether it was that or Canal Street in New Orleans: it lead to water, ambiguous universal water, just like 42<sup>nd</sup> street New York leads to water, and you never know where you are [...] I was delirious. I wanted to go back and leer at my strange Dickensian mother in the hash joint. I tingled all over from head to foot. It seemed I had a whole host of memories leading back to 1750 in England and that I was in San Francisco now only in another life and another body.*”

redor do mundo por um toque em cadeia<sup>160</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 239). O caráter transcendental e místico comum aos *beats* emerge aqui.

O que é o Rio Mississippi?---um torrão lavado na noite chuvosa, um leve *plop* de pular das margens do Missouri, uma dissolvência, um passeio da maré cama d'água eterna abaixo, uma contribuição de espuma marrom, uma jornada passando por vales e árvores e diques sem fim, abaixo, abaixo, por Memphis, Greenville, Eudora, Vicksburg, Natchez, Port Allen, e o Porto de Nova Orleans e o Ponto dos Deltas, por Potash, Venice e o Grande Golfo da Noite, para fora [...] e o pequeno pingo de chuva que caiu em Dakota e juntou lama e rosas ergue-se ressurreta do mar e voa de volta para ir e florescer novamente [...] Então nós americanos tendemos juntos como a chuva ao Rio-de-toda-União para o mar, e para fora, não sabemos aonde<sup>161</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 256).

Ironicamente, ao final do livro II, após passar algum tempo com seu herói, o narrador Kerouac se diz desapontado com Neal e volta ao Leste. O contraponto a esse desapontamento são os tenores de jazz que eles encontram daí em diante. Se Neal não pode ser o mito de impulsivo e imediato perfeito (está fadado a ser mais do que isso), a música pode ser o fator transcendental mais realizável. Aqui o motivo simbólico da ausência paterna se amalgama com o do silêncio divino, particularmente na figura de um músico de jazz, George Shearing. Todavia, em qualquer uma das instâncias em que há descrição de performances musicais<sup>162</sup> podemos perceber as mesmas qualidades que o autor Kerouac deseja instilar em sua própria obra, impulsividade, improvisação, honestidade e simplicidade; e, claro, transcendência.

Em retrospectiva, o personagem de Neal reflete sobre a capacidade dos tenores de jazz de “sacarem tudo”, e ela está relacionada com muitas das características que o narrador de Kerouac instala sobre aquele protagonista.

Ele começa o primeiro refrão, ele alinha suas ideias, as pessoas sacam mas entendem, e aí ele se ergue ao seu destino e tem que soprar àquele nível. De repente em algum lugar no meio do refrão ele SACA TUDO ---todo mundo olha pra cima e sabe; eles escutam; ele pega aquilo e carrega. O tempo para. Ele está preenchendo espaço vazio com a substância de nossas vidas. Ele tem que soprar através de pontes e de volta e fazê-lo com tal sensibilidade infinita à sintonia do momento que todo mundo sabe que não é a harmonia que conta mas AQUILO<sup>163</sup> (KEROUAC, 2008, p. 304)

<sup>160</sup> KEROUAC, 2008, p. 239; “[...] *all things tied together all over like rain connecting everybody the world over by chain touch...*”

<sup>161</sup> KEROUAC, 2008, p. 256; “*What is the Mississippi River?--- a washed clod in the rainy night, a soft plopping from drooping Missouri banks, a dissolving, a riding of the tide down the eternal waterbed, a contribution to brown foams, a voyaging past endless vales and trees and levees, down along, down along, by Memphis, Greenville, Eudora, Vicksburg, Natchez, Port Allen, and Port Orleans and Point of Deltas, by Potash, Venice and the Night's Great Gulf, and out [...] So we Americans together tend as rain to the All-River of Togetherness to the sea, and out, and we don't know where.*”

<sup>162</sup> KEROUAC, 2008, p. 229; p. 275; p. 295.

<sup>163</sup> KEROUAC, 2008, p. 304; “*He starts the first chorus, he lines up his ideas, people yeah, yeah but get it, and then he rises to his fate and has to blow equal to it. All of the sudden somewhere in the middle of the chorus he GETS IT---everybody looks up and knows, they listen; he picks it up and carries. Time stops. He's filling empty*

Porém, é em *Shearing* que o simbolismo se torna mais latente, por sua associação com a figura divina e, por extensão, a figura paterna também simbolizada ao longo do livro.

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. Era uma noite chuvosa. Era o mito da noite chuvosa<sup>164165</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 229).

Lembramos, nesse ponto, que Kerouac era profundamente religioso, de formação católica. Como é muito bem demonstrado pelas entradas feitas em seus diários, a preocupação do autor em demonstrar através de suas obras a verdadeira natureza de Cristo é persistente. Além disso, a religiosidade do romancista está atada de alguma maneira à figura de seu irmão Gerard. A perda do irmão mais velho (à época de seu falecimento, Jack tinha quatro anos e Gerard nove) marcará a infância do autor de *On the Road* e seus ecos permearão toda a sua obra, como notam também Barry Gifford e Lawrence Lee em *O livro de Jack*. A seguir, eles notam os efeitos imediatos da morte de Gerard.

Jack o adorava e imitava e sentiu demais sua morte, marcada pelo pranto das freiras professoras. Gerard era o preferido das irmãs. Quando morreu, refletiram sobre as coisas que ele dissera e fizera em sua vida breve e começaram a tratá-lo como um menino-santo. [...] Para Gabrielle [mãe de Kerouac] não restava dúvida de que Gerard era santo, e Jacky cansou de ouvi-la falar sobre o assunto. A consequência disso foi, talvez, Jack não ser mais um santo. (GIFFORD, 2013, p. 36)

É assim que, ao criar um arquétipo de um infante sagrado em *On the Road*, Kerouac se volta não para um modelo casto e angelical que se esperaria de seu irmão mais velho, mas para o arcanjo de fúria que ele encontra no jovem Neal Cassady. O narrador declara abertamente: “Meu interesse em Neal é o interesse que eu poderia ter por meu irmão que

---

*space with the substance of our lives. He has to blow across bridges and come back and do it with such infinite feeling for the tune of the moment that everybody knows it's not the tune that counts but IT [...]*

<sup>164</sup> KEROUAC, 2008, p. 229; “*The music picked up. The bassplayer hunched over and socked it in, faster and faster. It seemed faster and faster, that's all. Shearing began to play his chords; they rolled out of the piano in rich showers, you'd think the man wouldn't have time to line them up. It rolled and rolled like the sea. Folked yelled for him to 'Go!' Neal was sweating; the sweat poured down his collar. 'There he is! That's him! Old God! Old God Shearing! Yes! Yes! Yes!' [...] When he was gone Neal pointed to the empty piano seat. 'God's empty chair' he said. On the piano a horn sat; its golden shadow made a strange reflection along the desert caravan painted on the wall behind the drums. God was gone; it was the silence of his departure. It was a rainy night. It was the myth of the rainy night.*”

<sup>165</sup> Interessante notar aqui a ressonância dessa passagem na obra “Howl” de Ginsberg, especialmente nos versos: “*And rose reincarnate in the ghostly cloths of jazz in the gold horn shadow of the band and blew the suffering of America's naked mind into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio*” (GINSBERG, 2009, p. 9, tradução e grifos nossos).

morreu quando eu tinha cinco anos para ser completamente honesto sobre o assunto. Nós nos divertimos muito juntos e nossas vidas estão fodidas e aí está.<sup>166</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 317). A seu modo, Kerouac também tornará a figura de seu novo irmão sagrada. De fato, podemos entender *On the Road*, também, como a estória de uma beatificação americana.

É no livro III que se inicia o “desenvolvimento final” (KEROUAC, 2008, p. 287) de Neal. Se propusermos que no livro I, somos introduzidos à nação em que se passa a estória, no livro II, somos introduzidos ao homem que é o centro dessa ação, o terceiro livro é aquele em que o conflito mais claramente se desenvolve.

Após tentar estabelecer sua família em Denver sem sucesso, o narrador-personagem de Kerouac segue para São Francisco para encontrar Neal, apesar de ter dito previamente que estava desapontado com ele. Agora, Jack, que acreditara por um tempo “em um bom lar, num viver são e salvo, em boa comida, bons tempos, trabalho, fé e esperança” (KEROUAC, 2008, p. 280) se vê “repentinamente sem nada nas mãos senão um punhado de estrelas malucas” (p. 280)<sup>167</sup>. Ele então decide “enlouquecer” novamente, uma vez que “não há mais nada atrás de mim, todas as minhas pontes foram queimadas e eu não dava a mínima pra mais nada<sup>168</sup>” (p. 282). Neal, por sua vez, atinge um novo estágio em que “não se importava com nada (como antes), mas agora ele também se importava com tudo em princípio<sup>169</sup>” (p. 287). De fato, o terceiro livro se inicia com um breve conto dos insucessos dos protagonistas em montarem suas casas e estabelecerem-se em família. Esse é o conflito central do livro III, o qual ressoa através do romance, como ressoa também na adaptação de Walter Salles.

Os personagens agora estão mais brutais e endurecidos, quase cínicos, como se nesse momento sua perda de inocência estivesse completa. Suas inabilidades de estabelecer relações sociais duradouras, já presentes desde o início da obra, atingem seu cume quando eles entram em conflito com as instituições mais tradicionais do casamento, da família e da paternidade. Cassady então abandona a esposa grávida e a filha pequena na Califórnia para seguir viagem com Kerouac, de volta a Nova York e, quem sabe, para a Itália. Também sabemos que Al

---

<sup>166</sup> KEROUAC, 2008, p. 317; “*My interest in Neal is the interest I might have had in my brother who died when I was five years old to be utterly straight about it. We have a lot of fun together and our lives are fucked [sic] up and so there it stands*”

<sup>167</sup> KEROUAC, 2008, p. 280; “*I believed in a good home, in sane and sound living, in good food, good times, work, faith and hope. It was with some amazement that I realized I was one of the few people in the world who really believed in these things without going around making a dull middleclass philosophy out of it. I was suddenly left with nothing in my hands but a handful of crazy stars*”.

<sup>168</sup> KEROUAC, 2008, p. 282; “[...] *for there was nothing behind me any more, all my bridges were gone and I didn't give a damn about anything at all*”.

<sup>169</sup> KEROUAC, 2008, p. 287; “[...] *Neal's final development. He no longer cared about anything (as before) but now he also cared about everything in principle, and that is to say, it was all the same to him and he belonged to the world and there was nothing he could do about it.*”.

Hinkle fez o mesmo com sua mulher, Helen, o que leva Kerouac a perceber em súbito vislumbre que “todas essas mulheres estavam passando meses de solidão e feminilidade juntas conversando sobre a loucura dos homens<sup>170</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 286). *On the Road* seria muitas vezes criticado por ser um livro machista.

Não obstante, mesmo quando parecem deixar tudo para trás, todas as suas casas provisórias esfaceladas, os protagonistas não conseguem impedir o desgaste de suas relações um com o outro, seu novo lar na estrada. É que, talvez, o romance seja, como Kerouac mais tarde diria, sobre fé, amor e ternura. Sobre a inevitabilidade da morte e da erosão dos relacionamentos humanos. Mas também sobre fé na esperançosa possibilidade de algo, alguma ternura, alguma pérola inalcançável e perdida ao longo da estrada.

Por um tempo, a estória se torna muito mais centrada nos dois protagonistas e não vemos tanto das digressões e dos conhecimentos de alteridades.

Depois de um encontro homossexual entre Neal e um homem que dava carona à dupla, os dois têm a primeira e única briga séria, quando Kerouac se enfurece por intuir que na perspectiva de Neal poderia haver algum tipo de associação entre Jack e aquele homem. Por um momento, ele descrê em seu “irmão” e se exalta por achar que talvez Neal o visse como algum parceiro sexual fugaz do qual ele poderia se aproveitar. Depois desse episódio, o narrador passará a referir-se a Neal mais frequentemente como seu irmão e o desenvolvimento de Cassady rumo à beatitude se intensificará. Ou seja, a partir da rejeição de um possível componente sexual da relação dos dois. Por esse tipo de discurso, bem como por passagens mais claramente ofensivas a personagens homossexuais, *On the Road* ganharia também a reputação de homofóbico.

Todavia, o livro III tem como foco certo tipo de desumanização dos personagens, particularmente um estágio de desenvolvimento da personagem de Cassady rumo a um desligamento das estruturas sociais tradicionais. Por sua vez, a personagem de Kerouac, em fins da viagem de volta a Nova York, quando Neal detrás do volante dirige compulsivamente para chegar à cidade de Chicago a tempo de curtir a noite, já começa a prenunciar o mal estar que essa desumanização frenética traz a ele.

Eu comecei a vacilar. Neal se aproximava de fileiras de carros como o Anjo do Terror. Ele quase se chocava com eles ao procurar uma abertura. Ele batia de leve em seus para-choques, ele reduzia e acelerava e se inclinava para ver as curvas, então o grande carro pulava ao seu comando e passava e sempre por um triz nós conseguíamos voltar para o nosso lado da pista enquanto outras filas de carros passavam na direção oposta e eu tremia. Eu não aguentava mais. [...] e eu vi piscar lá

---

<sup>170</sup> KEROUAC, 2008, p. 286; “I suddenly realized that all these women were spending months of loneliness and womanliness together chatting about the madness of the men”.

fora várias cenas que eu lembrava de 1947 [a primeira viagem] [...] Toda aquela estrada do meu passado desbobinando vertiginosamente como se o cálice da vida tivesse sido virado e tudo enlouquecera. [...] eu me deitei no chão do carro e fechei meus olhos e tentei dormir. Quando fui marinheiro eu costumava pensar nas ondas arremetendo abaixo do casco do navio e nas profundezas sem fim lá embaixo--- agora eu podia sentir a estrada alguns centímetros abaixo de mim se desfraldando e voando e assobiando a velocidades incríveis e mais e mais ao longo do continente que gemia. Quando eu fechava os olhos tudo que eu podia ver era a estrada desembocando em mim. Quando eu os abria eu via sobras de árvores piscando no chão do carro. Não havia escapatória. Eu me resignei a tudo. E ainda Neal dirigia<sup>171</sup> [...] (KEROUAC, 2008, p. 332).

O frenesi do livro III, cheio de paixões fugazes, porres, brigas, problemas com a lei e jazz leva a exaustão. E, ao final dele, Neal se estabelece em Nova York e, mais uma vez, forma família. É a sua terceira esposa. Ela engravidará de seu terceiro filho. Ele arruma um emprego e sustenta a nova esposa enquanto envia dinheiro para ajudar a segunda esposa a sustentar os outros dois filhos. É assim que, no início do livro IV, quando Kerouac decide viajar ao México, Neal não o acompanha<sup>172</sup>.

O livro IV descreve a viagem de Kerouac a Denver e depois o seu prosseguimento até o México. Em Denver, Kerouac recebe notícias de que Neal está a caminho para encontrá-lo. Seu pretexto é conseguir um divórcio mexicano para o seu segundo casamento, de modo que possa casar-se com a nova esposa e dar seu nome ao filho que terá com ela.

Se o livro III apresenta o conflito e o frenesi, o livro IV apresenta a resolução sublimada em sonho desse conflito. A viagem para o México é a realização do sonho de encontrar uma “terra mágica” ao fim da estrada. Um lugar onde não há suspeita (KEROUAC, 2008, p. 379), onde ninguém jamais está só (p. 380), onde não há necessidade de se apressar (p. 383), onde as mães lhe trazem papalotes de maconha (p. 382) e pode-se tocar música quão alta quisermos (p. 386). É claro, isso tudo também é uma ilusão, e o narrador se dá conta, a certo ponto, de que “estava no México no fim das contas e não em um doce e orgástico sonho final<sup>173</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 390).

---

<sup>171</sup> KEROUAC, 2008, p. 332; “*I began to flinch. Neal came up on lines of cars like the Angel of Terror. He almost rammed them along as he looked for an opening. He teased their bumpers, he eased and pushed and craned around to see the curve, then the huge car leaped to his touched and passed and always by a hair we made it back to our side as other lines filed by in the opposite direction and I shuddered [...] and I saw flashing by outside several scenes that I remembered from 1947---a long stretch where Eddy and I had been stranded two hours. All that old road of my past unreeling dizzily as if the cup of life had been overturned and everything gone mad. [...] I got down on the floor and closed my eyes and tried to go to sleep. As a seaman I used to think of the waves rushing beneath the shell of the ship and the bottomless deeps thereunder---now I could feel the road some twenty inches beneath me unfurling and flying and hissing at incredible speeds and on and on across the groaning continent. When I closed my eyes all I could see was the road unwinding into me. When I opened them I saw flashing shadows of trees vibrating on the floor of the car. There was no escaping it. I resigned myself to all. And still Neal drove [...]*”.

<sup>172</sup> Ao fim do romance, Kerouac também contará duas esposas, mas nenhum filho.

<sup>173</sup> KEROUAC, 2008, p. 390; “*I was in Mexico after all and not in a sweet and orgiastic final dream*”.



Todavia, durante boa parte da ação, o narrador, como os demais personagens<sup>174</sup>, entra de cabeça nessa aventura onírica.

O gênero *road movie*, como nos disse Walter Salles, tem por objetivo o conhecimento do estrangeiro, a ideia de entrar face a face com aquilo que se desconhece. E é isso que acontece aqui no precursor literário do gênero fílmico, “a estranheza de ver um ao outro bem de perto<sup>175</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 384). E, apesar de que há um traço claramente colonial – embora crítico – na relação entre os turistas americanos que os protagonistas representam e a cultura mexicana descrita, o interesse deles não se limita ao conhecimento de um país então subdesenvolvido e, portanto, exótico. É notável, por exemplo, que, ainda no Texas, o grupo se fascine com a visão de uma galeria de bilhar em San Antônio. Simplesmente, porque nunca a viram antes. Há um genuíno interesse e desejo real pela alteridade e pelo desconhecido, como o personagem de Neal reitera:

Enquanto isso Neal me advertia para prestar atenção “Saca agora, pelo canto do seu olho e enquanto nós ouvimos e enquanto nós também cheiramos o ar macio como você disse---saca o garoto, o garoto aleijado jogando bilhar na mesa n. 1, o guimba de cigarro das piadas, c’vê, ele foi o alvo a vida toda. Os outros caras são impiedosos com ele mas eles o amam” [...] “Você não vê, Jack? Um Jim Holmes mexicano de San Antonio, a mesma estória um mundo distante”<sup>176</sup> (KEROUAC, 2008, p. 374)

Ora, o interesse de Neal e Jack, aqui, vai além de drogas e sexo. Eles querem conhecer, mais que tudo. Suas “farras” são, por vezes, somente pessoas. Há um devir quase antropológico nesse sentido. E um desejo de ser Um com o Outro, como, de fato ocorre simbolicamente na narrativa, quando Kerouac percebe que, imerso na vastidão tropical mexicana, em meio ao calor e aos mosquitos da selva, de repente, ele não se importa mais com os percalços, “a atmosfera e eu nos tornamos o mesmo<sup>177</sup>” e ele se torna a selva (KEROUAC, 2008, p. 393).

O livro IV representa uma regressão a um estado de mais simplicidade e honestidade da existência humana, por mais ilusória que seja a experiência. “Uma semana depois, a

<sup>174</sup> Jack e Neal são acompanhados por um terceiro viajante, Frank Jeffreys.

<sup>175</sup> KEROUAC, 2008, p. 383; “[...] *and what it was now, was the strangeness of Americans and Mexicans blasting together on the desert and more than that, the strangeness of seeing one another up close*”.

<sup>176</sup> KEROUAC, 2008, p. 374; “*Meanwhile Neal warned me to watch. ‘Dig now, out of the corner of the eye and as we listen and as we also smell the soft air as you say---dig the kid, the crippled kid shooting pool at table No. 1, the butt of the joint’s jokes, y’see, he’s been the butt all his life. The other fellows are merciless but they love him’ [...] ‘Don’t you see, Jack? A san Antonio Mex Jim Holmes, the same story the world over.’*”

<sup>177</sup> KEROUAC, 2008, p. 393; “[...] *there was no breeze but the steel had an element of coolness left in it and dried my back so sweat, clotting up thousands of dead bugs into the cakes of my skin and I realized the jungle takes you over and you become it. Lying on the top of the car with my face to the black sky was like lying on a closed trunk on a summernight. For the first time in my life the weather was not something that touched me, that caressed me, froze or sweated me, but became me. The atmosphere and I became the same.*”

Guerra da Coréia começou<sup>178</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 404) diz Kerouac no início do livro V. No fim das contas, o mundo prático sobressai. Mas esse mundo prático não é para esses personagens o mundo da fúria e da guerra. Eles pouco participaram dos combates da Segunda Guerra Mundial e em nada participariam desta nova. O que o chamado da guerra representa para eles é a volta ao estado de coisas cotidiano, o trabalho, a necessidade, a produção, a precaução, a pressa, a suspeita paranoica e a solidão. Tudo o que estava ausente no sonho mexicano.

É assim que, talvez, os dias de fúria profetizados pelo Allen Ginsberg do romance sejam não de fúria, mas de ranço cotidiano. Nas linhas da frase de T.S. Eliot, em “Hollow Men”, é assim que o mundo termina, não com uma explosão, mas com um lamúrio (ELIOT, 2004, p. 182). A punição para eles é a vida insípida e regrada tradicionalmente instituída.

Antes de saírem do México, no entanto, há outra cena que vale a pena discutir. Neal passara a narrativa do romance inteiro obcecado com o Tempo. Seu bordão é “nós sabemos do Tempo”. Essa frase expressa, para a personagem, a noção de que o tempo resolverá todas as questões e não importa que rumo você tome ou qual sua estrada, tudo estará bem no final, pois nada importa. Como Kerouac explica “Ele não mais se importava com nada (como antes) mas agora ele também se importava com tudo em princípio<sup>179</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 287). Para aquele que observa, no entanto, fica claro que o bordão tem relação também com a própria natureza do personagem de Cassady. Como nota Joshua Kupetz, pesquisador da Universidade de Michigan, em seu artigo “The Straight line will take you only to death”, ao representar a compulsão de Neal pelo tempo através da sua necessidade enfática de estabelecer e cumprir horários precisamente determinados, “Kerouac ilustra o que Foucault chama de “uso exaustivo” do tempo, uma técnica que subjuga o ator ao tempo enquanto promete a sua emancipação dele” (KUPETZ, 2008, p. 93, tradução nossa).

Durante a visita da trupe ao México, o grupo se encontra cercado por crianças e jovens mexicanas que vem à beira da estrada e ao carro para vender pequenos cristais, uma prática que eles percebem ser recente, pois a própria estrada é recente. Eles notam os olhos das crianças.

Os seus grandes olhos marrons inocentes olhavam dentro dos nossos com tanta intensidade de alma que nenhum de nós tinha o mínimo desejo sexual a respeito deles [...] Eles eram como os olhos da Virgem Maria devem ter sido quando ela era criança. Nós víamos neles o olhar clemente e tenro de Jesus. E eles olhavam nos nossos sem vacilar. Nós esfregávamos nossos olhos azuis nervosos e olhávamos novamente. Ainda eles nos penetravam com um brilho pesaroso e hipnótico. Quando

<sup>178</sup> KEROUAC, 2008, p. 404; “*BOOK FIVE:- A week later the Korean War began.*”

<sup>179</sup> Original acima, na nota 163.

elas falavam de repente se tornavam frenéticas quase bobas. Em seus silêncios elas eram si mesmas<sup>180</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 397)

Neal dá o seu relógio de pulso para uma delas. Em seguida, ele procura dentre os cristais que ela segura na mão aquele “mais doce e mais puro e menos cristal que ela pessoalmente colheira da montanha para nós” (KEROUAC, 2008, p. 398). Como Kupetz também nota, esse é um gesto que simboliza a vitória de Cassady sobre o Tempo e sua inescapável sutileza, mas é também um gesto que remete ao colonialismo. Tal quais os espelhos que os portugueses traziam aos índios brasileiros como modo de estabelecimento das relações de poder, aqui, Cassady toma a própria alma daquele povo, simbolizado pelo cristal. Essa repercussão não escapa a Kerouac. “Eles vinham [à estrada] [...] por algo que eles pensavam a civilização ter a oferecer e eles nunca sequer sonhavam a tristeza e a pobre quebradiça desilusão da coisa toda” (KEROUAC, 2007, p. 398)<sup>181</sup>.

Ora, a cultura americana está tradicionalmente ligada à expansão. Os contornos imperialistas do sonho de conquista do Oeste são claros. Era através da intermitente expansão que o país se desenvolvia. Da mesma forma, é notável que, quando em sua narrativa Kerouac chega à Costa Oeste, seu narrador-personagem se diga perplexo com a falta de propósito que sente ao se dar conta de que não há mais para onde ir dali; ele está fadado a ziguezaguear sem rumo através do continente já conquistado, em busca da selvageria que possa haver dentro de suas fronteiras. Inescapavelmente, o rumo que ele toma é Sul, para o México, em direção a novas possibilidades coloniais.

É necessário dizer que Kerouac se esforça em não infantilizar o povo mexicano. Ele os torna exóticos como parte de seu sonho orgástico, é verdade. Porém, não parece estar, a momento nenhum, sem consciência disso. De fato, na narrativa transparece uma terrível pena do povo mexicano, fadado a ser engolido pela falsa promessa do sonho americano.

Pois essas pessoas eram sem dúvida Índios e nada como os Pedros e Panchos do tolo imaginário americano [...] eles eram grandes e graves Índios e eles eram a origem da humanidade e os pais dela. E eles sabiam disso quando passávamos, americanos

---

<sup>180</sup> KEROUAC, 2008, p. 397; “*Their great brown innocent eyes looked into our with such soulful intensity that none of us had the slightest sexual thought about them; moreover they were very young, some of them eleven looking almost thirty. ‘Look at those eyes!’ breathed Neal. They were like the eyes of the Virgin Mother must have been when she was a child. We saw in them the tender and forgiving gaze of Jesus. And they stared unflinching into ours. We rubbed out nervous blue eyes and looked again. Still they penetrated us with sorrowful and hypnotic gleam. When they talked they suddenly became frantic and almost silly. In their silence they were themselves.*”

<sup>181</sup> KEROUAC, 2008, p. 398; “*Then Neal poked in the little girl’s hand for ‘the sweetest and purest and smallest crystal she has personally picked from the mountain for us’. He found one no bigger than a berry. And he handed her the wristwatch dangling. [...] All had their hands stretched out. They had come down from the backmountains and higher places to hold forth their hands for something they thought civilization could offer and they never dreamed the sadness and the poor broken delusion of it*”.

ostensivamente se achando importantes e cheios de dinheiro numa brincadeira em terras estrangeiras, eles sabiam quem era o pai e quem era o filho da antiga vida na terra, e não faziam comentário<sup>182</sup>. (KEROUAC, 2008, p. 381).

Ao final do romance, o livro V é quase um epílogo. O narrador diz ter passado mais algum tempo na Cidade do México, onde sofreu por uma disenteria. Nesse meio tempo, Neal conseguiu seu divórcio e retornou para Nova York. Quando Kerouac finalmente retorna à cidade, descobre que Neal abandonou novamente uma esposa e foi reencontrar a segunda delas em São Francisco. Jack, por sua vez, conhece e casa com “uma garota de doces olhos puros e inocentes” (KEROUAC, 2008, p. 405). Isso tudo ele menciona casualmente em meia página, logo após a abertura dessa seção cuja primeira frase é sobre o início da Guerra da Coreia. Quando Kerouac se casa, planeja se mudar para o Oeste. Anteriormente, ele e Neal haviam fantasiado sobre amizade eterna e sobre morarem na mesma rua; criarem filhos e família próximos. Sem anúncio, Cassady vai ao seu encontro, atravessando todo o continente americano, para conhecer sua esposa e rever o amigo. Para além disso, ele não sabe explicar porque foi. A grande vidência de Kerouac nesse momento – e a grande surpresa – é que “ele [Neal] não sabia mais falar” (KEROUAC, 2007, p. 405). Ou seja, ele não tinha mais em si aquela urgência e aquela loucura que inicialmente encantavam as pessoas a seu respeito. Afinal, ele havia estado em algum lugar “[...] bem longe. Perdido numa terra vasta e profunda onde ninguém o conhecia. Algum lugar sem linguagem, ou ruas [...] até que todo signo de homem desaparecesse.” (WENDERS, 1984, 2h-2h03min)<sup>183</sup>. Tal qual o protagonista de Wim Wenders em *Paris, Texas*, ele sonhara com aquele lugar. E percorreu muito tempo para encontrá-lo. Mas agora ele estava de volta à América, com compromissos a serem mantidos e planos a serem feitos. E o problema era, talvez, que ele ainda acreditasse no sonho. E, nada podia dizer.

A crítica mais famosa feita a *On the Road* é atribuída a Truman Capote. Supostamente, o autor de *A sangue frio* teria dito “aquilo não é escrever, é datilografar”. Ele referia-se à

---

<sup>182</sup> KEROUAC, 2008, p. 381; “For these people were unmistakably Indians and were not at all like the Pedros and Panchos of silly American lore---they had high cheekbones, and slanted eyes, and soft ways---they were not fools, they were not clown---they were great grave Indians and they were the source of mankind and fathers of it. And they knew this when we passed, ostensibly self-important moneybag Americans on a lark in their land, they knew who was the father and who was the son of antique life on earth, and made no comment. For when the destruction comes to the world people will still stare with the same eyes from the caves of Mexico as well as from the caves of Bali, where it all began and where Adam was suckled and taught to know”.

<sup>183</sup> A citação à obra fílmica de Wenders vem ao encontro do argumento sobre o romance *On the Road*, uma vez que ambos se debruçaram sobre as consequências efetivas da alienação na vida moderna e o sonho da vida na estrada.

profusa narrativa de Kerouac e ao fato de que sua trama parecia mal acabada, muito solta e livre, crítica corroborada por outras mídias à época.

Em verdade, o romance apresenta uma multiplicidade de motivos simbólicos, de personagens, de relatos lendários, etc. Como já foi dito acima, essa técnica tem relação com o desejo de produzir uma nova forma de prosa autenticamente americana e baseada em modelos musicais, mas ela também tem relação com a temática abordada por Kerouac e a ideia de criar um “tecido narrativo” que pudesse descrever a Estrada e a América, tais quais constelações na noite do céu ou, como sugerimos imagetivamente, afrescos numa abóbada paroquial. O estilo tem também relação com o personagem de Neal Cassady e seu imediatismo sagrado. É através dela que Kerouac buscará immortalizar o personagem de Neal. O interessante é que ele não o engrandece, mas o apequena.

A estória recontada aqui é uma de fé, fé nas pessoas. Um conto que traz como herói o personagem menos confiável possível, um santo vigarista. Ninguém que o conheça tem confiança nele. Alguns, como a esposa de Al Hinkle, temendo a má influência que Neal exercia sobre os demais, dizem que “quanto mais rápido ele morrer melhor” (KEROUAC, p. 294). Neal é uma doença parasitária, na visão de muitos do que estão envolvidos na trama. Bill Burroughs o chama de irresponsável e violento. Seu próprio irmão – meio-irmão – o renega. Seu pai está perdido em algum lugar dos Estados Unidos. Suas esposas o amam e o odeiam, ainda que não o consigam abandonar completamente. Até o narrador Kerouac se dá conta, a certo ponto, que não pode mais bancar o irmão mais velho de Neal. Ainda assim, mesmo ao final da narrativa, quando Cassady, esfarrapado e *beat*, rumando novamente à Califórnia, desaparece entre a multidão, e Kerouac nada pode fazer exceto observá-lo apequenar-se na crescente distância, uma ânsia permanece. Uma fé cega na possibilidade de que os relacionamentos humanos perdurem, para além da morte e para além do desgaste terreno que se abatam sobre eles.

Tal qual no clássico de F. Scott Fitzgerald, *O Grande Gatsby* (1976), o grande herói do romance desaparece da vida real para entrar na lenda. Gatsby, morto; Neal, perdido na noite americana. Ele é mitificado, mais largo que a vida, qual Aquiles, e ainda extremamente ordinário, um vagabundo sagrado, parte do grande tecido narrativo: “um santo americano” (KEROUAC, 2007, p. 141) perdido na imensidão.

[...] “Veja só cara, você fica mais velho e os problemas se acumulam. Um dia você e eu vamos descer uma rua juntos e procurar dentro das latas o que há.” “Você quer dizer que vamos acabar velhos mendigos?” “Por que não cara? Claro que vamos se quisermos, e tal. Não há mal em acabar assim. Você passa uma vida toda de não-interferência com os desejos de outros incluindo políticos e os ricos e ninguém te

incomoda e você segue e faz o seu caminho [...] Qual o seu caminho, cara?---estrada do santo garoto, estrada do louco, estrada do arco-íris, estrada besta, estrada qualquer. É uma estrada qualquer lugar para qualquer pessoa afinal. Onde quem como?” Nós concordamos na chuva<sup>184</sup>. (KEROUAC, 2007, p. 352).

Kerouac passa boa parte de seu romance idealizando a figura dos vagabundos anônimos somente para, ao final, tornar seu herói um deles. E perdê-lo na noite americana. Na ausência de Deus, na ausência da figura paterna que dê centro a nossos sistemas e que dê propósito a nossa existência, o que resta é a tentativa; o que resta é a canção. Do mesmo modo, quando o Velho Deus Shearing se retira do palco a resposta dos outros músicos ao “assento vazio de Deus” deixado por ele no palco é inicialmente de desesperança. Mas, eventualmente, eles resolvem que não há mal em tentar:

[...] “Não há nada depois disso” Mas o esbelto líder da banda franziu as sobrancelhas “Vamos tocar mesmo assim”. Algo sairia dali ainda. Há sempre mais, um pouco mais longe---nunca acaba. Eles procuraram achar novas frases depois das explorações de Shearing; eles tentaram mesmo. Contorceram, torceram e sopraram. De vez em quando um choro harmônico límpido dava sugestões de uma nova canção que um dia seria a única canção do mundo e elevaria as almas dos homens ao júbilo. Eles a acharam, eles a perderam, eles brigaram por ela, eles a acharam de novo, eles riram, eles geraram – e Neal suava na mesa e gritava Vai, vai, vai.<sup>185</sup> (KEROUAC, 2007, p. 339)

A canção aqui simboliza a vida humana em eterna tentativa na noite, onde os homens são como “fogos de artifício e tão solitários quando o Príncipe que perdeu seu lar ancestral e viaja através do espaço tentando encontrá-lo, mas sabe que nunca irá.<sup>186</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 321) no “tudo da pobre e acabada<sup>187</sup> vida ela mesma nas terríveis ruas dos homens”

<sup>184</sup> KEROUAC, 2008, p. 352; “[...] *You see man, you get older and trouble piles up. Someday you and me'll be coming down na alley together at sundown and looking in the cans to see.*’ *You mean we'll end up old bums?*’ *Why not man? Of course we will if we want to, and all that. There's no harm ending that way. You spend a whole life of non-interference with the wishes of others including politicians and the rich and nobody bothers you and you cut along and you make it your own way*’. *I agreed with him. He was reaching his mature decisions in the simplest direct way. What's your road, man?--holyboy road, madman road, rainbow road, guppy road, any road. It's an anywhere for anybody anyhow. Where body how?*’ *We nodded in the rain.*”

<sup>185</sup> KEROUAC, 2008, p. 239; “*There ain't nothing after that*’ *But the slender leader frowned. Let's blow anyway.*’ *Something would come of it yet. There's always more, a little further---it never ends. They sought to find new phrases after Shearing's explorations; they tried hard. They writhed and twisted and blew. Every now and then a clear harmonic cry gave new suggestions of a tune that would someday be the only tune in the world and which would raise men's souls to joy. They found it, they lost, they wrestled for it, they found it again, they laughed, they moaned---and Neal sweated at the table and told them to go, go, go.*”

<sup>186</sup> KEROUAC, 2008, p. 321; “*At night in this part of the West the stars, as I had seen them in Wyoming, are as big as Roman Candles and as lonely as the Prince who's lost his ancestral home and journeys to find it again, and knows he never will.*” Interessante notar aqui, o uso que Kerouac faz da metáfora antes utilizada em sua citação mais famosa, as *Roman Candles*. Assim, podemos dar continuidade a analogia e sugerir que as pessoas que fascinam Kerouac são aquelas loucas, incapazes de encontrar uma casa, mas que vagam eternamente, ainda assim, na esperança de reencontrá-la.

<sup>187</sup> *Beat*, no original.

(KEROUAC, 2008, p. 298). Então “ele disse e cantou, “Feche---- seus---- Olhoouooooos” e desceu da plataforma para cismar.<sup>188</sup>” (KEROUAC, 2008, p. 298).

### 2.2.3 – O contrário da forma: a voz de uma geração

Uma das primeiras críticas ao poema hino da geração *beat* foi publicada no New York Times, em 2 de setembro de 1956, curiosamente, antes do poema ser publicado. Como nos conta Jonah Raskin<sup>189</sup> em seu *American Scream* (2004), o autor da crítica, Richard Eberhart, apesar de ter um relacionamento pessoal com o poeta:

[...] não expôs Ginsberg como homossexual [opção feita por outros críticos] em sua crítica ele divulgou muitas outras coisas sobre ele que tendiam a denegrir a auto-mitologia que Ginsberg tentava construir. Longe de ser um poeta louco que aparecera de canto nenhum para escrever uma obra-prima original e crua, ele era de fato o filho de Louis Ginsberg, um poeta bem conhecido, Eberhart explicava. O segredo estava exposto. O poeta órfão não era órfão nenhum. Ademais, ele não era um gênio sem treinamento. Eberhart notava que ele estudara poesia em Columbia e havia se educado nas formas tradicionais de poesia. Apenas após “anos de aprendizagem”, Eberhart escreve, ele conseguiu desenvolver seu “grande novo meio”. Atrás da imagem do poeta espontâneo estava um artista disciplinado e um artífice (RASKIN, 2004, p. 186).

Sob a máscara do poeta louco quisera Ginsberg se esconder; ironicamente, uma vez que seu poema se dedica à honestidade do eu. Mas, por quê? Certamente não era sem propósito, já que estamos lidando com um “artista disciplinado e um artífice”. Ginsberg, que trabalhara também no ramo publicitário, entendia, talvez mais que todos os outros *beats*, o valor da construção de imagens. Ele desejava a fama desde muito cedo e nesse ponto de sua carreira ele se dizia pronto e sabia como obtê-la<sup>190</sup>.

O filho do então conhecido – se não popular – poeta Louis Ginsberg, Allen nasceu em Paterson, Nova Jérsei, em 1926 (mesmo ano em que nasceu Neal Cassady). Seu pai era professor na escola secundária local. Sua mãe, Naomi, cuja presença e ausência inspirariam Ginsberg ao longo de toda a sua obra, era uma imigrante de procedência russa. Naomi era

<sup>188</sup> KEROUAC, 2008, p. 297-8; “*The piano hit a chord. ‘So baby come on just clo-o-oose your ey-y-y-y-y-yes’--- his mouth quivered, he looked at us, Neal and I, with an expression that seemed to say ‘Hey now, what’s this thing we’re all doing in this sad brown world’----and then he came to the end of his song, and for this there had to be elaborate preparations during which time you could sendo all the message do Garcia around the world twelve times and what difference did it make to anybody because here we were dealing with the pit and prunejuice of poor beat life itself in the Godawful streets of man, so he said and sang it, ‘Close--- you---’ and blew it way up to the ceiling and thru to the stars ando n up---‘Ey-y-y-y-y-y-yes’ and staggered off the plataforma to brood.*”

<sup>189</sup> Ph.D. pela Universidade de Manchester.

<sup>190</sup> Boa parte das informações biográficas contidas nessa seção de nosso texto tem como base a obra de Raskin. Particularmente estas informações referenciadas acima estão na página 160 (RASKIN, 2004).

também membro do partido comunista e, traço fundamental para a posteridade, esquizofrênica.

Segundo o documentário *The Life and Times of Allen Ginsberg* (ARONSON, 1997), para Allen, filho mais jovem do casal que tinha também um segundo filho chamado Eugene, sobriaria o ônus de cuidar da mãe em muitas circunstâncias nas quais os demais membros da família estavam fora da casa. Como também relatado por Raskin, esses momentos incluíram experiências extremas em que Naomi, deitada na cama de pernas abertas, tentava seduzir o filho mais jovem (RASKIN, 2004, p. 32). Como poderia se esperar, o relacionamento de Ginsberg com a mãe seria conturbado durante toda sua vida, bem como sua noção de sexualidade. Apesar da grande afeição que sentia pela mãe e da grande influência que ela exercera sobre ele, mais tarde, o próprio Allen assinaria a documentação que autorizaria os médicos a realizarem a lobotomia de sua mãe.

Em suas paranoias esquizofrênicas, Naomi suspeitava que espiões nazistas, soviéticos e americanos, ligados a Hitler, Stalin e também a seu marido, Louis, estivessem à sua caça.

Alguns traços essenciais da poesia de Allen Ginsberg já estariam marcados nestes anos iniciais de sua vida. Desde cedo, sentia-se sexualmente atraído por seu pai e por seu irmão mais velho. Para sua felicidade, quando fora necessário realizar no jovem Ginsberg uma cirurgia de remoção do apêndice, ele se satisfiz pelo fato de que os médicos haviam lhe “dado uma vagina” (como ele se referia ao corte provocado pela cirurgia). Questões ligadas ao sexo e à sexualidade seriam latentes ao longo de toda a sua vida e obra, como também nota Cláudio Willer, tradutor e estudioso do poeta, em sua obra *Os Rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico* (2014).

A obra de Ginsberg estaria marcada pela esquizofrenia de sua mãe, tanto na fascinação que ele tinha pela ideia da loucura como pela paranoia resultante dela em sua experiência pessoal. “Talvez nenhum outro grande poeta americano do século XX tivera uma concepção mental tão conspiratória quanto Ginsberg tinha; e pode ser argumentado que seu senso de conspiração o inspirou a escrever parte de suas melhores poesias, incluindo “Howl”, no qual estudiosos apoiam guerras, rádios leem mentes e a América se tornou um Estado fascista” (RASKIN, 2004, p. XIII). Além disso, Ginsberg era sempre assombrado pela possibilidade de que ele próprio poderia enlouquecer. Ele diria que sua experiência em lidar com o caos da vida de sua mãe permitiu que ele fosse capaz de lidar mais razoavelmente com a loucura de sua própria vida.



Por fim, a influência de seu pai seria uma chave para a sua poesia, especialmente nos primeiros anos de sua obra, quando a sua preocupação era grandemente acerca das formas poéticas canônicas.

Em verdade, naqueles primeiros anos Ginsberg já começava a criar uma reputação para si, porém ela era bem diferente do que viria a ser mais tarde sob os efeitos de sua autopromoção como poeta louco inspirado.

Como citado acima, o autor de “Howl” estudara poesia na prestigiosa Universidade de Columbia e lá estabelecera relações com alguns dos críticos e poetas de influência da época, especialmente Lionel Trilling. Durante anos, Ginsberg seria a voz da razão entre o grupo de colegas que se formara ali na Universidade de Columbia. Entre eles estaria Jack Kerouac.

A influência de Kerouac sobre a obra de Ginsberg é nada menos que fundamental. Embora Allen já recebesse louvações por sua obra de cunho mais formal e clássico, foi somente a partir da adoção do estilo proposto por Kerouac que sua tão desejada ascensão à fama seria atingida, como o próprio Ginsberg admite numa carta a Burroughs, na qual ele afirma que “Howl” “parece como o estilo de Kerouac” (RASKIN, 2004, p. 166).

Durante suas sessões de terapia no Brooklyn State Hospital<sup>191</sup>, os médicos logo notaram a associação feita pelo próprio paciente entre sua figura e a do Cristo. Allen se via como uma figura messiânica, dotada de uma visão profética e que seria capaz de libertar a América da sina apocalíptica que se avizinhava. “Esse era o projeto de Allen Ginsberg: ele queria dizer a verdade em sua poesia de sua própria maneira – gritar a respeito dela de um modo unicamente americano” (RASKIN, 2004, p. 122). Para tanto ele precisaria usar todas as ferramentas à sua disposição, pois o que ele queria mais que tudo era se comunicar politicamente com as massas, de forma que elas estivessem atentas ao que ele tinha a dizer e fossem capazes de extrair o significado das palavras e formas que ele utilizasse. Assim, ele não poderia escrever sua mensagem no tipo de poesia hermética que ele praticara até então, ele precisaria escrever na linguagem corrente das ruas: “Ginsberg gostava da ideia de escrever em código e em segredo para seus pares subterrâneos, mas ele também gostava da ideia de

---

<sup>191</sup> Ginsberg foi sentenciado a passar um curto período de tempo na instituição psiquiátrica devido ao seu envolvimento num episódio em que itens roubados eram guardados em seu apartamento por alguns de seus amigos nova iorquinos, notavelmente Herbert Huckle, que cumpriria pena pelo crime. No Brooklyn State Hospital, Allen conheceria Carl Solomon, a quem o poema “Howl” é dedicado. Além disso, como nota também Haskin (2004), o incidente permitiria a Ginsberg fundir sua personalidade mais profundamente com o mito de poeta louco que ele buscava criar. “*Earlier in the 1940s, Ginsberg entertained the notion of America as a prison and a concentration camp, and though that metaphor expressed his anger and hostility, it didn't connect directly with his own personal experience. It didn't resonate. The madhouse metaphor obviously did; it enabled him to fuse his own persona as a madman with his mother's madness, and it infused his poetry with a powerful myth.*”(RASKIN, 2004, p. 92).

escrever segredos abertos que todos pudessem entender. Ele queria tornar a poesia popular novamente e fazer dos poetas heróis para toda a raça humana” (RASKIN, 2004, p. 87).

O filho de Louis e Naomi foi à Universidade de Columbia buscando uma formação de advogado. Ele lidaria com leis trabalhistas e representaria as minorias oprimidas da classe trabalhadora em consonância com a ideologia que ele aprendera de sua mãe e de seu pai. Mas, ao chegar à universidade e entrar em contato com o ceticismo de figuras como William Burroughs e Lucien Carr<sup>192</sup>, seu idealismo juvenil dobrou-se em direção à poesia e à arte. Ginsberg então passava a acreditar que nos tempos modernos o poeta era o último mensageiro restante dos Céus (RASKIN, 2004, p. 56).

Sua concepção estético-literária também sofreria progressiva alteração ao longo dos anos, até o momento de ruptura que foi “Howl”. Até aquele momento, Ginsberg ainda era o contraponto a Kerouac em suas discussões filosóficas sobre a natureza da escrita e da arte de escrever; Kerouac advogando sua estética da espontaneidade e Ginsberg em prol de uma maior moderação do discurso.

Ainda no ensino médio, Ginsberg já havia lido o poema que teria tanto efeito sobre sua carreira mais tarde, *Leaves of Grass*, de Walt Whitman. Embora louvasse Whitman como um verdadeiro gênio literário e admirasse suas longas frases em estilo bíblico ou melvilliano, o jovem Ginsberg condenava o poema pela “anormalidade” do poeta, isso é, sua homossexualidade. Ademais, ele encarava a persona de Whitman, aquele “eu” que aparece nos poemas como Walt, por ser um falsário. Ele argumentava que embora seu estilo parecesse solto e livre, de fato, demonstrava um cuidadoso planejamento, e que seu discurso professava-se espontâneo e sincero, mas era, em verdade, cultivado: “Ele [Ginsberg] escreveu. Whitman era um *poseur*” (RASKIN, 2004, p. 42).

Sob a tutela do professor Lionel Trilling, na Universidade de Columbia, Ginsberg se esforçaria o máximo para ser “um acadêmico e um cavalheiro nos moldes da escola” (RASKIN, 2004, p. 46). Mas sua identificação se dava mais com os “jovens e desregrados bárbaros e selvagens, como ele gostava de pensar neles – Jack Kerouac, William Burroughs, Herbert Huncke e Lucien Carr” (RASKIN, 2004, p. 47), do que com a educação formal que recebia dentro da faculdade. Ele chegaria a dizer que “Howl” era também uma resposta a essa educação que ele recebera entre 1943 e 1947. Como também nota Raskin (2004, p. 48), a adaptação dele de um modo geral foi difícil. Ginsberg era um jovem comunista homossexual

---

<sup>192</sup> Figura emblemática da Geração Beat, embora intencionalmente apagada por seus companheiros. Por ser responsável pelo assassinato de David Kammerer, Carr pediria a seus colegas que evitassem mencioná-lo diretamente ou fazer referências a ele em suas obras.

judeu e a Universidade de Columbia não se dava bem com jovens judeus homossexuais e comunistas.

A partir dali, Ginsberg passará a se identificar cada vez mais com o que Cláudio Willer redefine em seu *Os Rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico* como uma *elite lúmpem*<sup>193</sup>. Suas inspirações viriam então da prosa de Huncke, viciado, traficante e ladrão notório em Nova York; do assassinato de David Kammerer por seu colega de faculdade Lucien Carr, no que os jornais diriam ser um “crime de honra”; e de demais fontes ligadas aos extratos mais periféricos da sociedade nova-iorquina. Nesse período, Ginsberg ainda pensava em escrever romances.

Uma influência definitiva em seu trabalho então seriam as leituras de Arthur Rimbaud. Novamente, como escreve Raskin (2004, p. 64), a visão de Rimbaud como o “herói anti-burguês definitivo”, bem como o elogio da loucura e do desregramento dos sentidos tão presente em seus escritos, seriam uma iluminação para Ginsberg. “Rimbaud reforçava as ideias de Ginsberg sobre o crime, a loucura e a juventude, ele se tornaria seu garoto propaganda e modelo em anos por vir” (RASKIN, 2004, p. 64). A identificação de Rimbaud com os personagens mais erráticos e disfuncionais da sociedade viria a corroborar a crescente experiência do escritor *beat*. Ginsberg via, anos antes de escrever “Howl” redenção e salvação através de traços improváveis. “O que o homem moderno precisava era “criatividade órfica, selvageria juvenil e abandono primitivo”” (RASKIN, 2004, p. 68). Juntamente a Rimbaud, o jovem poeta americano passaria a idolatrar diversos autores que carregavam a bandeira da tradição de desregramento dos poetas malditos, “Artaud, Céline e Genet — que pertenciam aos hospícios e às prisões e que pareciam estender a tradição literária de seus heróis do século XIX, Baudelaire e Rimbaud” (RASKIN, 2004, p. 98).

Durante o período em que migrou para Denver, de onde seguiria para o Texas, depois para Dakar, no Senegal e finalmente de volta para Nova York, Ginsberg escreveu uma série de poemas, seus “Doldrums”, em que se aproximava do hermetismo poético de T. S. Eliot. Sua personalidade, bem como sua arte, estava permeada de ambivalências e indecisões. Ao mesmo tempo em que ele “aspirava escrever como Huncke” (RASKIN, 2004, p. 83), não

---

<sup>193</sup> Categoria inicialmente marxista para definir os estratos inferiores ou marginais da sociedade, mendigos marginais, subempregados e artistas boêmios. Marx comenta o papel de “la bohème” do século XVIII, cooptada por Bonaparte, no golpe de Dezoito Brumário. Willer nota a correspondência entre a boemia de então e os *hipsters* do século XX. Porém, ele nota também, que, diferentemente das suas contrapartes napoleônicas, em relação aos *beat*, não houve cooptação. E isso se daria pelos mesmos fatos que possibilitaram a cooptação no século XVIII, a indiferença ou alheamento da boemia em relação à luta de classes e a sua natural diversidade. Os *hipsters*, como os boêmios do século XVIII e os românticos do século XIX, poderiam ser vistos como metáforas vivas do inconformismo e da rebelião atemporal num nível individual que nem sempre está em consonância com os níveis sociais mais amplos. (WILLER, 2014, p. 51).

deixava de seguir o modelo canônico de Eliot. Mas ali já havia vislumbres do estilo poético com o qual ele seria mais tarde identificado, como no poema “Paterson”, já citado acima, constante na obra *On the Road* de Walter Salles.

Mais que tudo ele se sentia perseguido por sua incapacidade de adequar-se ao modelo normativo de indivíduo na sociedade americana do contexto da Guerra Fria. Como notam vários estudiosos do movimento *beat*, os trabalhos dessa época são também produto da sociedade ditatorial americana surgida naquele contexto. “Ele se sentia sórdido – um tipo de intocável americano” (RASKIN, 2004, p. 84), em referência ao sistema de castas da sociedade hindu.

Ele estava ansioso para quebrar com a tradição de Eliot e escrever no linguajar *hipster* usado por Neal Cassady e Herbert Huncke – trazer palavras como “dig e “Daddio” para a sua poesia. Ele queria escrever à maneira que Charles Parker tocava o saxofone, com “paixão e vigor”, e à maneira que Lester Young “soprava no Apollo no Harlem em 1948. O único real encorajamento para escrever como Parker veio de Kerouac, mas a carreira de Kerouac não parecia estar indo a lugar algum. Algumas vezes parecia a ele que os dois eram loucos de quererem escrever como músicos de jazz. (RASKIN, 2004, p. 85)

No fim dos anos 1940, sem ter livros publicados ou qualquer maior forma de reconhecimento como poeta, Ginsberg se tornava cada vez mais depressivo. Seus pensamentos de suicídio eram constantes. Para o idealista que no início da década falara em uma “nova visão” artística pregando a morte da moralidade quadrada e a crença na criatividade, bem como o advento de uma segunda forma de religiosidade, as suas escritas herméticas nos moldes de T. S. Eliot eram já um tipo de conformação. O então desconhecido poeta fazia sessões de terapia, as quais, ele estava convencido, o curariam de sua homossexualidade<sup>194</sup>. Mais tarde, sua poesia ganharia tons confessionais que remetiam a sua repressão.

Ele viajou, mais uma vez. Agora em direção à costa oeste dos Estados Unidos, onde fixaria residência. Antes ele passaria pelo México, onde redescobriria Whitman através de leituras do poeta espanhol Federico Garcia Lorca. A musicalidade de Lorca e sua preocupação em ligar a linguagem poética e cotidiana também seriam influências em Ginsberg.

Jonah Raskin nota que, em meados dos anos 1940 e 1950, o pior crime que um poeta poderia cometer era ser popular; exatamente o que Ginsberg buscava. E, para isso, ele teria que abandonar as concepções da época sobre o que a poesia deveria ser; a quem ela deveria ser direcionada; e à forma que ela deveria tomar.

---

<sup>194</sup> Curiosamente, Ginsberg largou a sua terapia apenas quatro dias depois de fazer a primeira leitura pública de “Howl” em 1956. Seu terapeuta inclusive foi um de seus grandes incentivadores. (RASKIN, 2004, p. 154)

Outra influência definitiva na escrita de Allen Ginsberg foi a de William Carlos Williams. O poeta americano já gozava de uma larga reputação do fim dos anos 1940. Contava publicações em diversas revistas de renome, tinha dois livros publicados e vários poemas seus faziam parte de coletâneas de poesia moderna americana. Williams era notório também por suas posições controversas tanto em âmbito político como estético. Era notadamente um *outsider*, exatamente o tipo de figura com a qual Allen Ginsberg se identificava.

No inverno de 1950, depois da terapia no instituto, Allen se sentia emocionalmente desconfortável na presença de seu pai. Em seu estado de espírito vulnerável, Louis não podia ajudá-lo a crescer como poeta, Williams podia e o fez. Allen queria escrever poemas no estilo de Williams usando a linguagem real – os “rítmos da fala real” – do mundo cotidiano, não a linguagem rebuscada do mundo acadêmico. Ademais, ele queria se retirar do embaraço de símbolos abstratos e simbolismos obscuros e se dedicar a autoexpressão. Há décadas, Williams pregava e também praticava o tipo de poesia que Allen Ginsberg queria escrever. “Não há ideias senão nas coisas”, “não há ideias além dos fatos” e “as coisas são símbolos de si mesmas”, Williams insistia. Essa era exatamente a mensagem que Ginsberg precisava ouvir [...] (RASKIN, 2004, 102-103).

A mensagem era simples, use a linguagem corrente e fale da realidade. Lições que Ginsberg aprenderia bem. Williams viria a escrever a introdução a *Howl and other poems*, à época de sua publicação. Ginsberg via na poesia de seu mentor a prosódia simples e direta da fala americana e via em seu mentor o protótipo de poeta engajado que ele próprio gostaria de ser. Particularmente, o poema “Impromptu: The Suckers” Ginsberg descreveria como um discurso radical e profético contra o estado policial americano (RASKIN, 2004, p. 103). Williams chegaria a ser investigado pelo FBI por suspeita de subversão.

Seria afinal em seu círculo imediato de amigos que Ginsberg encontraria a inspiração para escrever seu trabalho mais famoso. Como nota também Jonah Raskin, nenhum escritor influenciou Ginsberg tão amplamente quanto William Burroughs e Jack Kerouac.

Quando ele escreveu “Howl”, ele viu a América através de seus próprios olhos como a terra dos perdidos e dos solitários – uma terra de terror e beleza. Ele também viu o país através dos olhos de Burroughs e Kerouac, e ele contou sua estória com o lirismo épico de Kerouac e a visão paranoica e conspiratória de Burroughs sobre a era atômica. (RASKIN, 2004, p. 153).

Já em 1952, Burroughs escrevera *Junky*, um arquivo do underground, nas palavras de Ginsberg (RASKIN, 2004, p. 105); trabalho que o poeta tentava vender às editoras. De certa forma, a maneira como Ginsberg descrevia o trabalho de seus colegas poderia ser usada para descrever sua própria poesia, mais tarde, pois seu poema era também um arquivo do underground e era também um discurso radical e profético sobre o advento de um estado

policial fascista. Era como se ele fosse reunindo as melhores ideias de sua geração e então fosse capaz de condensá-las em um caldeirão só. Sua própria ideia para um romance, à época, era também centrada em seu círculo de amizades.

*My Metamorphosis*— deveria começar no começo de 1940. No capítulo de abertura o herói adolescente apareceria como “introvertido, ateu, comunista e judeu”. Mais tarde, ele aspiraria se tornar presidente dos Estados Unidos, e então em 1945, ele seria ressurreto como “boqueteiro”, “hipster” e “Reichiano totalmente apolítico”. O coração do romance seria centrado nos anos 1940 e contaria a estória de como um “místico cheio de alucinações” e candidato a “santo” se tornou um “drogado”, “um pecador desamparado”, e um “criminoso”. Depois de anos de problemas, ele iria para a cadeia e depois para o hospício. Mas haveria um final feliz. Depois da terapia o herói seria mentalmente ajustado, ou pelo menos pareceria ser. (RASKIN, 2004, p. 104-105).

Mais tarde, ao refletir sobre aquela década e lembrar toda uma geração de amigos que morreram, suicidaram-se ou enlouqueceram<sup>195</sup>, devido aos extremos repressivos da sociedade ou não, Ginsberg seria capaz de retratar aquela década, finalmente, de forma eficaz. E foi em São Francisco que ele achou o ambiente propício para efetivar esse trabalho. Como explica Raskin, a cidade era notável por seu histórico de radicalismo, pelo *underground* cultural e por suas ilhas de liberdade.

Em seus poemas da faculdade Ginsberg havia confinado o gênio; afinal, ele havia sido um formalista. Agora ele queria libertar toda a força confinada na garrafa e deixar que o carregasse para longe. São Francisco foi o lugar onde ele finalmente foi capaz de deixar isso acontecer e deixar-se ir. Como William Everson – o poeta católico californiano e colega de viagem beat – notou, a atmosfera relaxada de São Francisco “abriu sua mente”. São Francisco nos anos 1950 o liberou de forma que ele pudesse escrever sobre Nova York nos anos 1940 – a cidade que ele amava e que ele havia perdido. A abertura de sua mente permitiu que ele olhasse para trás e escrevesse com certo descolamento cômico e irônico sobre as mentes destruídas pela loucura, a sua inclusa. (RASKIN, 2004, p. 122).

Durante muito tempo, Ginsberg trabalhara no setor de publicidade. À época em que escreveu “Howl”, ele passara a ter aversão ao meio<sup>196</sup> como denuncia no próprio poema ao remeter aos “regimentos férreos da moda & os gritos nitroglicéricos das bichas da propaganda” (GINSBERG, 2009, p. 5), mas não deixara, porém, de empregar os métodos da

<sup>195</sup> “Em 1955, Ginsberg conhecia pelo menos meia dúzia de indivíduos que havia tentado ou cometido suicídio” (RASKIN, 2004, p. 135). Havia David Kammerer, assassinado por Lucien Carr; a esposa de Burroughs morta em um acidente pelo próprio marido; o próprio Carr que tentara cometer suicídio anos antes, entre outros amigos e conhecidos.

<sup>196</sup> Burroughs, cuja influência sobre Ginsberg não pode ser negada, declarou abertamente: “*All of my work is directed against those who are bent, through stupidity or design, on blowing up the planet or rendering it uninhabitable. Like the advertising people... I'm concerned with the precise manipulation of word and image to create an action, not to go out and buy a Coca-Cola, but to create an alteration in the reader's consciousness*”, como consta em Raskin (2004, p. 113).

indústria. De fato, Ginsberg era por vezes criticado por fazer autopublicidade de si mesmo em excesso.

A poetisa nascida na Inglaterra Denise Levertov, que recentemente conhecera Allen, genuinamente admirava “Howl”, “Há algo que eu consigo aceitar incondicionalmente”, ela escreveu a William Carlos Williams entusiasticamente. Mas ele não aceitava incondicionalmente a auto propaganda de Ginsberg. Ao promover a si mesmo como poeta, Allen ia contra a injunção poderosa ainda que não formalizada daqueles dias: poetas devem evitar o mundo comercial. Aos olhos de muitos grandes poetas, professores e críticos de poesia, ele estava se comportando impoeticamente ao promover sua poesia. “Parece que Allen Ginsberg está conduzindo uma verdadeira campanha publicitária” Levertov reclamava a Williams [...] “Ele certamente irá prejudicar sua obra se colocar tanta energia em propaganda”. Talvez sim. Ou talvez Ginsberg tenha ditado o ritmo nisso como ele fez em tantas outras coisas; muitos poetas americanos hoje parecem presumir que eles devem promover a si mesmos e a seus trabalhos. Eles seguiram o exemplo de Ginsberg, para o bem ou para o mal.<sup>197</sup> (RASKIN, 2004, p. 175-176).

A imagem que Ginsberg buscava projetar de si mesmo era, como também nota Jonah Raskin, a de um poeta visionário ensandecido, ou “a persona de um profeta americano” (RASKIN, 2004, p. 230). Para tanto, por vezes, ele precisava recorrer a táticas extremas como tirar a roupa em público.

Ironicamente, ao fazer isso, ele buscava “agradar os mesmos meios de comunicação em massa dos quais zombava” (RASKIN, 2004, p. 175). Raskin explica ainda “Não se engane, Ginsberg queria fomentar mudanças sociais e culturais fundamentais. Ao mesmo tempo, a fama era viciante e ele nunca conseguia se satisfazer...” (RASKIN, 2004, p. 179).

Ginsberg quisera se tornar o Sr. América e transformar-se na voz de uma nação silenciada por tanto tempo quanto ele quisera se despir em público. Agora era a vez de a América tirar a roupa, e ele perguntava “América quando serás angelical? / Quando tirarás tuas roupas?” (RASKIN, 2004, p. 183)

Willer aponta que uma das chaves para entender a geração *beat* pode ser o entendimento dela como o confronto entre o novo e o arcaico. Dentro desse paradigma, o fato de que os *beats* estiveram ativos no alvorecer da era digital e chegaram a fazer parte dela ganha nova significância. Ademais ele propõe que o nível de confronto entre o tradicional e o moderno pode se relacionar diretamente com a capacidade subversiva dos autores de vanguarda. Esse paradigma pode também responder à questão da falta de popularidade dos *beats* no meio acadêmico, algo no termo que discutimos anteriormente da *aura reversa da obra de arte*.

---

<sup>197</sup> Sobre isso, a performance explosiva de Ginsberg em algumas das leituras públicas de “Howl” que ele passou a fazer podem ser (e foram) comparadas às do poeta Dylan Thomas – figura representativa do mito do poeta bêbado – e, por que não, às posteriores performances de artistas do rock anglo-americano como Iggy Pop, Mick Jagger, David Bowie e Jim Morrison.

Ironicamente, a própria fama que “Howl” trouxe a Ginsberg também tenha causado sua exclusão da companhia da elite de poetas americanos festejados. Ele recebeu honras e concessões, mas os principais prêmios literários fugiam dele. Ginsberg não era tímido a respeito de se autopromover ou de promover o seu poema; ele não honrava o molde prescrito para o comportamento de um poeta, o que não incluía autopromoção. Talvez se ele tivesse se mantido escrevendo e aperfeiçoando a poesia formal que ele escreveu nos anos 1940, ele poderia ter ganhado o prêmio Pulitzer ou se tornado um poeta laureado. Quando ele se afastou de seu curso original e escreveu “Howl” – com sua selvageria e exuberância – ele se separou da turma dos poetas respeitáveis. Muitos de seus colegas e professores de Columbia achavam que ele se virara contra ele e contra a educação que recebera na faculdade. Ao escrever e publicar “Howl”, ele cometeu um ato de traição cultural. (RASKIN, 2004, p. XX-XXI)

#### 2.2.4 – Como um documentário surrealista: “Howl”

“Eu vi as melhores mentes da minha geração destruídas pela loucura<sup>198</sup>” (GINSBERG, 2009, p. 1). Há um senso de unidade ao longo de todo o poema. “Howl” busca ser, como destacamos anteriormente, a voz de uma geração. Tenta unificar as experiências daqueles que viveram sob a sina dos anos 1940 em algo que possa redimir a humanidade. Essa unidade, no entanto, não está clara, ainda, na primeira parte do poema. Aquela que se dedica a retratar os infortúnios daquelas “melhores mentes da geração”.

Uma das principais queixas contra o poema advém de Carl Solomon, a quem o poema fora dedicado. A queixa de Solomon é que o que o poema retrata não corresponde à verdade. Mas, por que deveria? Por que se esperaria que um poema lidasse com a verdade? Ora, essa era a aura que Ginsberg tentava instaurar em sua obra. O relato em primeira pessoa, como acontece em Kerouac, traz a realidade para uma proximidade maior. Porém, teria de haver mais que isso. Afinal, quantos poemas já foram escritos por eu-líricos com o uso claro do Eu em primeira pessoa?

Em nenhum momento, Ginsberg se enuncia enquanto Allen Ginsberg, embora versões iniciais do poema contivessem um verso tal. O que se dá com o observador Eu instaurado na primeira frase do texto é que lentamente ele se torna aquele que “vê a eternidade dourada em todas as coisas, que é nós, você, eu, e que não é mais nós, você, eu” (WILLER, 2014, p. 12). Pelos próximos 77 versos, o eu-lírico irá enumerar diversas instâncias em que a loucura dominou sua geração e, de certo modo, a definiu. Como vimos, Ginsberg era fascinado pela ideia de loucura; a esse ponto, poesia e loucura eram indissociáveis (RASKIN, 2004, p. 151). Willer chamará a atenção, em seu livro *Os Rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*, para as raízes do pensamento que levaria Ginsberg a construir seu poema: a ideia de uma

<sup>198</sup> GINSBERG, 2009, p. 1; “*I saw the best minds of my generation destroyed by madness*”



existência real interior e anterior que persiste dentro da ilusória realidade que conhecemos. Ao analisar o poema “Fragmento 1956”, considerado por ele um precursor dentro da carreira de Ginsberg a “Howl”, ele comenta que a mesma ideia – que ecoaria ao longo de toda a sua obra – já estava presente ali.

[...] o poema trata do “eu” verdadeiro, a centelha divina dos místicos. É um mito gnóstico; porém [...] de origem arcaica, órfica. [...]

Haveria, conforme esse mito, duplicidade de almas: temos uma alma postiça, falsa, imposta pelo mau demiurgo que criou e rege o mundo conforme a doutrina gnóstica; e outra que corresponderia à centelha divina, consubstancial com relação ao deus verdadeiro, a um princípio supremo.

No poema aqui citado, a centelha divina é a própria “identidade perfeita” que, sendo consubstancial, é comum a todos os seres [...]

Essa alma emerge ou se torna evidente, proclama Ginsberg no poema, nos encontros amorosos que equivalem à revelação e em momentos extremos: durante os sofrimentos da prisão de Corso e Carr, ou nas crises de loucura de Joan Burroughs e, perante a morte, nos suicídios de Cannasta e “Morphy” (WILLER, 2014, p. 150)

Interessante é notar que Ginsberg já utilizara nesse primeiro as experiências de seus contemporâneos para construir seu argumento poético. Além disso, é notável a referência ao mito órfico, que discutiremos mais adiante. Em seu trabalho, Willer aponta as bases desse pensamento, a doutrina gnóstica, que era:

Aquela doutrina religiosa dualista e heterodoxa, matriz do esoterismo e misticismo na tradição ocidental, competiu com o cristianismo no período entre seu aparecimento e oficialização. Seu mito central, da criação e regência do mundo por um demiurgo (em grego: pequeno deus), procede a uma revisão ou reversão do relato da criação exposto em Gênesis e também do mito exposto por Platão no Timeu (em Platão, a criação do mundo fica a cargo de um bom e geométrico demiurgo, e não de uma entidade abominável como o Ialdabaoth gnóstico). (WILLER, 2014, p. 176)

A ideia de que, como vimos na obra de Epstein e Friedman, diretores de *Howl*, você está se arrastando pela sarjeta ao ler o poema, não é por acaso. Em sua primeira parte, o poema enumera as experiências daquela geração em situações precárias e extremas, nas quais, segundo a crença gnóstica (dividida por Ginsberg, segundo Willer) seria possível vislumbrar a natureza divina do ser humano. Ginsberg deixa claro sua mensagem nas últimas frases de outro poema da mesma época, “Sunflower Sutra”, “Nós não somos nossa pele de sujeira, nós não somos nossas pavorosas ermas empoeiradas locomotivas privadas de imagem, somos todos lindos girassóis por dentro<sup>199</sup>” (GINSBERG, 2009, p. 21). O que Ginsberg faz na primeira parte de “Howl” é demonstrar a sujeira que cobre nossas almas reais, “toda essa civilização que mancha sua louca coroa dourada<sup>200</sup>” (GINSBERG, 2009, p. 20). Então, ele

<sup>199</sup> GINSBERG, 2009, p. 21; “*We’re not our skin of grime, we’re not dread bleak dusty imageless locomotives, we’re golden sunflowers inside*”.

<sup>200</sup> GINSBERG, 2009, p. 20; “*all that civilization spotting your crazy golden crown*”

nos enumera “aqueles que queimaram marcas de cigarro em seus braços protestando contra a névoa tabagista narcótica do capitalismo” (p. 3); “aqueles que treparam na manhã nas noites em jardins de rosas e na grama de parques públicos e cemitérios espalhando seu sêmen livremente para quem quiser vir” (p. 4); “aqueles que cozinharam sopa de animais podres fígado coração pés rabo & tortillas sonhando com o reino do puro vegetal” (p. 5)<sup>201</sup>, para que extraia-se daí o senso de unidade, de uma “identidade perfeita” que está por trás da ilusão do que se vê.

O tradutor e pesquisador brasileiro faz a genealogia desse pensamento mítico que, segundo ele, perpassa toda a geração *beat*, especialmente Ginsberg e Kerouac. É uma tradição que tem raízes no mito órfico de descida ao inferno e no pensamento platônico, materializado, por exemplo, na alegoria da caverna.

A figura de Orfeu, muitas vezes utilizada para simbolizar a literatura e o poeta criador, é um dos mais conhecidos mitos de um evento nomeado pelos gregos *katabasis*, isto é, a descida de um indivíduo, normalmente um herói, ao Hades, e seu eventual retorno ao mundo dos vivos. Nesse mito, Orfeu consegue entrar no mundo dos mortos e convencer Hades e Perséfone a devolver-lhe sua amada Eurídice, que falecera picada por uma cobra no dia de suas núpcias. Tudo isso, ele faz através de sua perícia como músico. É imposta a condição de que ele pode levar Eurídice de volta ao mundo dos vivos, contanto que ele não olhe para ela até que ambos saiam do Hades. Orfeu, porém, sucumbe à tentação e falha no resgate de sua amada. Ele retorna, sozinho, ao mundo dos vivos. Já não é, no entanto, o mesmo homem.

Há diversas outras histórias que ilustram o ritual da *katabasis*, bem como rituais de necromancia (estes não caracterizam uma descida ao Hades, mas uma invocação dos mortos). Porém, é especialmente, embora não exclusivamente, nos rituais de *katabasis* que há contida a ideia de engrandecimento do indivíduo que o realiza, após seu retorno. Orfeu pode não ter conseguido trazer Eurídice, mas ele volta do submundo mudado, diferente, maior: um herói. Provavelmente, devido à busca de e ao encontro com algo que não é próprio do mundo real, algo estrangeiro ao mundo dos vivos. Vemos isso também repetir-se nos rituais de necromancia. O contato com os mortos sempre gera, na literatura do período homérico, situações em que se apresenta aquilo que não pertence ao mundo real e que não se sustenta cá entre vivos; seja informação que homens não deveriam ter, seja o cão Cérbero trazido por Hércules do submundo, seja Eurídice que falha vir. Podemos concluir isso resultar do

---

<sup>201</sup> GINSBERG, 2009, p. 3; “who burned cigarette holes in their arms protesting the narcotic tabacco haze of capitalism”; p. 4: “who balled in the morning in the evenings in rosegardens and the grass of public parks and cemeteries scattering their semen freely to whomever come who may”; p. 5: “who cooked rotten animals lung heart feet tail borsht & tortillas dreaming of the pure vegetable kingdom”.

desconhecimento ou do desacordo geral – e mesmo do medo - que imperava entre os gregos (embora Platão venha mais tarde tentar amenizar os efeitos desse grande temor) em relação à morte. A morte (ou, mais precisamente, o que acontece no momento de e o que resta após seu acontecimento) está sempre relacionada com aquilo que não conhecemos perfeitamente, com aquilo que é inconsciente, com aquilo que é, se não externo, certamente estrangeiro ao puramente humano. E ainda assim, forma sua essência. Os gregos definiam o termo *psiqué*.

A *psiqué* seria a parte indefinível, para nós e talvez para os gregos, do ser, que parte do corpo uma vez que a vida o deixa. Os gregos não dividiam naquela época nossa concepção atual de alma. Para eles, o homem era habitado por forças e capacidades vitais, entre elas estavam *noos*, *thymos* e *menos*; estas seriam as almas ou potências do ego, as quais carregariam os traços individuais do homem junto ao seu corpo e seriam responsáveis respectivamente por raciocínio, sentimento e fúria. Cada uma dessas potências estaria naturalmente associada a uma determinada parte do corpo físico de cada homem comum. Para a sociedade grega arcaica era ainda difícil conceber entidades puramente abstratas. Então o *noos* deveria estar associado à cabeça do homem, enquanto o *thymos* poderia estar relacionado ao coração. Ainda assim, em Homero, temos um embrião do que evoluiria para ser o conceito de alma unificada abstrata, próximo daquele que contemporaneamente conhecemos, mais lúcido em Platão<sup>202</sup>.

A *psiqué*, diferente das demais potências da alma, não está localizada em alguma parte específica do corpo, mas se mantém inativa enquanto o corpo opera. É somente em estágios de dormência, durante o sono ou um desmaio, que ela se torna ativa e pode deixar o corpo. Sobretudo, após a morte. Nos rituais de *katabasis* e necromancia, o que os heróis encontram não são as pessoas, mas as suas psiques, que rumaram ao Hades depois de suas mortes. Entretanto, como dissemos, os gregos não concebiam ainda entidades abstratas, portanto, quando encontramos os espíritos dos mortos na literatura do período homérico, encontramos formas miméticas às reais que servem de base material para suas *psíqués*. O termo para esses receptáculos da *psiqué* será “*eidolon*”. Tais simulacros imitam a imagem dos defuntos

---

<sup>202</sup> Mesmo em Platão, essa noção não está completa ou finalizada. Em verdade, o pensamento parece evoluir ao longo de suas obras. Os vários textos de Platão que tratam da alma nos trazem visões diversas sobre sua natureza. Em dado momento, ela se aproxima mais do que viria a ser a noção cristã, em outros regressa a conceitos do período homérico. No *Fédon*, por exemplo, a figura de Sócrates defende uma alma cujo objetivo último é escapar da influência malévola do corpo. Mais tarde, Platão postulará o conceito de alma tripartida, dividindo-a em almas sensível, irascível e racional. No *Timeu*, a sugestão é inclusive de que apenas a parte racional da alma, que é localizada na cabeça (outra aproximação com a concepção homérica) é de fato imortal. Mais tarde, outras concepções surgirão ou serão resgatadas. Entre elas, vale destacar a teoria Epicurista. Construída como se em resposta à teoria platônica, prega a materialidade atômica da alma e sua dissipação – e obliteração inevitável – no evento da morte. A questão é discutida a fundo na coletânea organizada por Hugh H. Benson, *A Companion to Plato* (2006), particularmente no capítulo “The Platonic Soul” (p. 278-293).

projetada diante dos olhos dos mortais que entram em contato com eles. Há, no entanto, a noção de que essas sombras possam ser falsas e enganosas, tal qual a Eurídice que seguia Orfeu era infinitamente sombra, pois nunca retornou à luz. Torna-se evidente mais uma vez que a barreira entre o mundo dos vivos e o dos mortos não deve ser perturbada; se é, produz resultados não naturais, ambíguos, estrangeiros, falsos e enganosos. Bem como, sugere-se em outros pontos, sejam os dos sonhos.

A proximidade entre morte, sono e sonho é mesmo ontológica. Na Teogonia de Hesíodo (2001), todos são frutos de um mesmo galho da gênese a partir do Caos original. O galho da Noite e de Érebo, o abismo. Morte, Sono e Sonho são filhos da Noite. Todos eles ligados ao desconhecido, ao inconsciente e ao estrangeiro.

A natureza falaciosa dos sonhos é muitas vezes referenciada na literatura homérica. Por exemplo, no Canto 2 da Ilíada, em que Zeus envia um sonho enganoso a Agamêmnon. A resposta dos gregos, então reunidos em assembleia, é acreditar, somente por se tratar de seu líder, um homem de tal estatura moral que asseguraria a veracidade das sugestões oníricas, porém fica evidente que a reação mais comum entre os gregos a enunciados provindos de um sonho é aquela da lida com a falácia. Mais patente, o canto 19 da Odisseia em que Penélope fala da natureza dos sonhos.

Inexplicáveis, de fato, estrangeiro, são todos os sonhos,  
faltos de senso, sem que se realize o que aos homens predizem.  
Duas espécies de portas existem, dos sonhos falazes  
uma, é de chifre composta; de puro marfim a segunda.  
Os sonhos, pois, que nos vêm através do marfim trabalhado,  
são aparência enganosa e nos falam de coisas vazias;  
mas os que vêm através dos batentes de chifre polido,  
para os que os vêem, verdade anunciam de coisas futuras. (HOMERO, 2002,  
19.560-567).<sup>203</sup>

Podemos, assim, supor que o sono e o sonho se assemelhariam aos rituais de *katabasis* e necromancia, uma vez que abrem as portas divisórias entre o mundo dos vivos e o mundo sobrenatural? E o sonho, especialmente, seria a trazida de algo natural deste último que não pertence ao primeiro, por isso sua qualidade, nas palavras de Penélope, estrangeira e sem sentido? Seria o ato corriqueiro do sonho semelhante, em sonho e sonhador, a figuração de Orfeu e Eurídice, poeta e obra sempre irrecuperável em sua totalidade?

Há ainda a sugestão de nos sonhos haver mentiras e verdades misturadas, de modo a serem difícil de discernir. As falsidades – *pseudea* para os gregos, *ficta* para os latinos –

---

<sup>203</sup> Além disso, os sonhos são consideradas portas para o desconhecido e para o sobrenatural, como evidencia a vinda do fantasma de Pátroclo à Aquiles durante o sono, no canto 23 da Ilíada. Junta-se a isso também o fato de que os mortos, muitas vezes, dispõem de informação que está além dos homens vivos saberem.

seriam então aquilo que é da natureza do verossímil, aquilo que fala como fato ainda que não o seja, como a Eurídice que Orfeu traria do submundo seria não natural, uma imagem apenas.

Ora, Ulisses é por excelência aquele que conta estórias banhadas de verossimilhança. O mito de *katabasis* mais famoso da mitologia grega é, de fato, o seu.

Já a alegoria da caverna simboliza mais concisamente a base do pensamento platônico, na qual ele supõe que tudo aquilo que conhecemos no mundo é apenas uma ilusão, o mundo verdadeiro está em um estágio anterior e posterior, de onde viemos e para onde iremos após a morte, numa existência cíclica de eterno retorno ao chamado mundo das ideias. Segundo Willer, os *beats*, mas, fundamentalmente, Kerouac e Ginsberg, eram neoplatônicos e também se associavam ao mito órfico. A associação de Ginsberg com o mito órfico e também com a ideia de poeta maldito (aquele que atravessa o inferno em sua poesia) está implícita inclusive na introdução de Williams Carlos Williams à publicação de 1957, em que ele diz “Segurem as pontas de seus vestidos, moças, nós passaremos pelo inferno” (GINSBERG, 2009, p. VIII).

Ora, o pensamento gnóstico atravessa a Idade Média como força errática e descentralizada, principalmente ligada a movimentos hereges e ortodoxias religiosas no que Willer denomina ideologia do Espírito Livre, baseado no trabalho do historiador Norman Cohn em *The Pursuit of the Millenium*,

Tais heréticos retomavam e interpretavam, mostra Cohn, ideias presentes em um possível cristianismo primitivo [...] e interpretações da doutrina de Pais da Igreja, inclusive Agostinho. Mas sua expansão só ocorreria no final da Idade Média: [*sic*] Até quase o final do século XIV, parece que apenas alguns obscuros sectários, como alguns dos adeptos do Espírito Livre, tentaram trazer o Estado da Natureza igualitário das profundezas do passado e projetá-lo no futuro. Mas, embora poucos a empreendessem essa tentativa de recriar uma Idade de Ouro não foi sem importância. Produziu uma doutrina que se tornou um mito revolucionário assim que foi apresentada aos pobres turbulentos e se fundiu às fantasias da escatologia popular. (WILLER, 2014, p. 178).

Focos heréticos que se caracterizaram por semelhanças à ideologia gnóstica e do Espírito Livre apareceriam através de toda a Europa<sup>204</sup>, sendo documentados principalmente pelos escritos dos inquisidores.

---

<sup>204</sup> Alguns estudiosos como John Gray em *Missa Negra* – aponta Willer (2014, p. 185) – chegam a ligar esses movimentos medievais a ressonâncias tão amplas na modernidade tais como o nazismo e o socialismo utópico.



Figura 385: (BLAKE, 1994, p. 3)<sup>205</sup>

Na literatura, ela poderia ser observada, mais claramente, no Romantismo. William Blake, poeta de influência definitiva sobre os *beats* e precursor do romantismo, faria escritos à luz de ambas as ideologias. Como comenta Cláudio Willer, Blake chegaria a reinterpretar o velho testamento à luz do gnosticismo, encarando a figura de deus como o demiurgo. A influência da ideologia do Espírito Livre seria mais francamente explícita em seu *O casamento do Céu e do Inferno*, já citado acima. Além de Blake, o tradutor de “Howl” também instará sobre a influência de Rimbaud e Whitman na linha descendente dessa inclinação que levaria à poesia de Ginsberg.

Rimbaud, o pesquisador brasileiro reitera, fornece a chave para ligação de um pensamento que busca paradoxalmente resgatar o arcaico e criar o novo, num esforço ligado ao redescobrimto da forma divina universal perdida, a identidade real. “[...] em um tempo passado (para Rimbaud, na Grécia antiga) houve uma unidade de poesia e vida; em um futuro,

<sup>205</sup> A placa 3 de *Marriage of Heaven and Hell* traz o texto: “As a new heaven is begun, and it is now thirty-three years since its advent: the Eternal Hell revives. And lo! Swedenborg is the Angel sitting at the tomb: his writings are the linen clothes folded up. Now is the dominion of Edom, & the return of Adam into Paradise; see Isaiah XXXIV & XXXV Chap: / Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to human existence. / From the contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys reason. Evil is de active springing from Energy. / Good is Heaven. Evil is Hell.”

no âmbito da modernidade absoluta, a unidade pode ser restaurada” (WILLER, 2014, p. 184). Ele continua seu texto no sentido de estender esse duplo esforço à geração *beat*:

Pode-se enxergar em movimentos inovadores, desde a primeira geração romântica do final do século XVIII, incluindo as vanguardas históricas e chegando até os contemporâneos, o encontro de dois eixos. Um deles na diacronia, recuperando tradições. Outro na sincronia, ao incorporar a heteroglossia, a voz do outro, inclusive os vocábulos e modos de expressar-se da língua falada e tudo o que seria considerado, naquele momento, poeticamente ou artisticamente impróprio (WILLER, 2014, p. 184).

Ora, se não era exatamente isso que Ginsberg se propunha a fazer? Quebrar as barreiras entre vida e poesia, falar na linguagem corrente de sua época, quebrar com as formas poéticas então correntes, re-enunciar uma tradição de misticismo e causar uma religação com a unidade divina perdida. Não era Ginsberg que queria escrever poemas como Charlie Parker soprava seu trompete (à maneira que Kerouac pregava)?

Jonah Raskin enxerga a mesma controvérsia. Ele descreve o dilema em que se encontrava Ginsberg no momento anterior à escritura de “Howl”.

Até T. S. Eliot, que fora um poeta de vanguarda em 1920 era contra a vanguarda agora. “Nós não podemos, em literatura, não mais que em vida, viver em um estado perpétuo de revolução” Eliot observava em Nova York em 1947. “Se cada geração de poetas fizer de sua tarefa trazer a dicção poética à atualidade da língua falada, a poesia falharia em suas obrigações mais importantes”. A insistência de Eliot na preservação da dicção poética colocava Ginsberg em uma posição impossível. Por um lado, ele queria estender a tradição de Eliot, e nos anos quarenta, ele imitara Eliot em sua própria poesia. Por outro lado, ele estava ansioso para quebrar com a tradição [...] (RASKIN, 2004, p. 85).

De muitos modos, Kerouac e Ginsberg são complementares; bem como de muitas maneiras eles são semelhantes; ou ainda, díspares irreconciliavelmente. Enquanto Ginsberg tinha essa fascinação acadêmica pela forma, a qual não conseguia abandonar completamente, Kerouac queria arrebatamento implacável, nas linhas do que Eliot chama de estado perpétuo de revolução. Jonah Raskin comenta sobre a constante discussão estética que ocorria entre os dois, até em vista da escritura de “Howl”:

Nenhum fantasma o assombrava tanto quanto Jack Kerouac. Até mesmo ao escrever seu poema ele imaginava Kerouac lendo e respondendo a ele. Ele se lembrava de suas discussões sobre arte e autobiografia, linguagem e literatura, e agora [em 1956] ele tomava o partido de Kerouac na querela. E junho de 1952, depois de ler a versão mais recente de *On the Road* [publicada como *Visions of Cody*], ele enviou uma carta raivosa a Kerouac. “É loucura (não meramente loucura inspirada) mas loucura sem noção”, ele exclamava. Dizia enfurecido “É tão pessoal, é tão cheio de linguagem sexual, tão cheia de referências a nossas mitologias locais, que eu acho que não faria sentido algum para qualquer editora”. Acusações idênticas poderiam ser levantadas contra “Howl”. O poema também soa como as “confissões de uma pessoa insana”. Ele também parece sem noção, desconjuntado e sem sentido. Ademais, como *On the Road*, “Howl” é pessoal, local e mitológico. Ele mitologiza a

vida pessoal de Ginsberg bem como a de seu pequeno grupo de amigos “destruídos pela loucura”. Ele também oferece fala sexual honesta. Em “Howl” Ginsberg escreveu o tipo de literatura contra o qual ele precavera Kerouac. Kerouac também tinha dúvidas sobre o seu hábito de criar mitos acerca de seus contemporâneos. “Quem somos Allen e eu para inventar nossos mitos poéticos pessoais nesse mundo real e sério?” Ele perguntava. Como Kerouac, Ginsberg pegou um homem ordinário e desconhecido – Cassady e Solomon – e o transformou num arquétipo americano preso na loucura de uma sociedade. Ele transformou Solomon em um lunático tagarelando atrás das grades de um asilo, e ele tornou Cassady num ícone daquele que busca sem descanso a liberdade final. Ele pegou a linguagem deles – a linguagem dos drogados, homossexuais e desviantes sexuais – e a trouxe a um lugar onde ela raramente estivera antes: as páginas da poesia americana. (RASKIN, 2004, p. 144-145).

Na época que escreveu “Howl”, Ginsberg já ensaiara adotar o estilo de Kerouac em alguns outros poemas. Já citamos “Paterson” acima. Ademais, Raskin menciona o poema “Scribble”, escrito em 1955, como outra tentativa de se aproximar dos requerimentos essenciais de Kerouac para a prosa espontânea.

“Scribble” foi escrito de acordo com a técnica de Kerouac de “sketching”, que, ele assegurara Ginsberg, ajudaria ele a escrever poemas melhores. Se ele conseguisse treinar para fazer esboços daquilo que estava bem a sua frente, ele desenvolveria seu talento. Kerouac tinha outras ideias sobre escritura. Ele escreveu uma “Lista de Essenciais” – trinta deles – que Ginsberg pregou na parede de seu quarto no Hotel Marconi. Os poetas locais ficaram impressionados, especialmente [...] a “concepção de espontaneidade”, que soava como algo novo e revolucionário. “Rascunhe cadernos secretos, e loucas páginas digitadas, para seu próprio prazer” Kerouac pos no topo da lista. “As visões indizíveis do indivíduo” era outra sugestão, e também “compondo selvagem, indisciplinado, puto, vindo de baixo, quanto mais louco melhor”

Em São Francisco em 1954, e 1955, Ginsberg levou a sério os essenciais de Kerouac, mirando em loucura, êxtase, selvageria e mais. “Bookmovie é o filme em palavras, a forma visual americana”, Kerouac escrever em sua lista de essenciais. Em “Howl”, Ginsberg faria um filmelivro – um poema com imagens em movimento – e em “Howl” ele finalmente encontrou uma forma de literatura americana que ele chamaria sua. “Autor-diretor de filmes terrenos financiados & angelicados no Céu” Kerouac incitava. Em “Howl”, Ginsberg tomou o papel de autor/diretor e de protagonista também, criando uma linguagem que fazia uma ponte entre o mundo dos demônios e o mundo dos anjos.

Mesmo com toda a sua liberação e espontaneidade em São Francisco, ele ainda mantinha um pé no mundo da respeitabilidade, ordem e disciplina. Ele trabalhava no campo da pesquisa de mercado, como fizera em Nova York, apesar de achar que aquilo o mataria. (RASKIN, 2004, p. 129-130)

Ginsberg flertaria com as ideias de prosa espontânea de Kerouac, imitando seu estilo em “Howl”, onde cada verso tem como métrica apenas a medida de um único sopro de enunciação. Mas, como dantes ele acusara Whitman, seu desleixo e liberdade seriam absolutamente planejados, revisados e editados. Era a mítica do poema espontâneo que Ginsberg defendia fervorosamente. Entretanto, ele revisou “Howl” durante muito tempo antes de sua publicação, mesmo contra os protestos de Kerouac, adicionando e retirando certas frases; alterando outras.



Acerca daquela influência mais óbvia no poema de Ginsberg<sup>206</sup>, Raskin comenta:

E claramente havia similaridades entre Whitman e Ginsberg. Como Whitman, Ginsberg teve uma grande preparação – um tempo relativamente longo antes de emergir como um grande poeta. Como Whitman ele escreveu longos poemas com longas linhas ao modo da prosa e longos catálogos de coisas e pessoas e eventos. Como Whitman, ele escreveu para a América e sobre a América, e como Whitman ele cantava sobre si mesmo na primeira pessoa. Nem Whitman nem Ginsberg extinguiu sua personalidade em sua poesia. Whitman tinha seu “urro barbado”, o qual ele soava “sobre os telhados do mundo” e Ginsberg tinha seu uivo animal, o qual ele soava “através dos topos das / cidades”. Ambos poetas criaram personas públicas impactantes e mitos a respeito de si mesmos. Ambos eram dramáticos a respeito de si e ambos eram *poseurs* e promotores.

Diferentemente de Whitman, entretanto, Ginsberg era habitado por um profundo senso do mal, e diferentemente de Whitman ele via a cidade como o inferno moderno. Seu mundo era mais sóbrio que o de Whitman. Ginsberg parecia tão inato em seu pessimismo como Whitman era inato em seu otimismo. Ademais, diferentemente de Whitman, Ginsberg por vezes demonstrava não gostar ou não confiar nas massas, tampouco ele acreditava cegamente na eficácia da democracia americana. [...] Pelo contrário, ele por vezes cantava sobre a queda da América de Whitman, o declínio da democracia americana, e a degradação das massas. Um pressentimento de destruição e desastre perpassam “Howl”. (RASKIN, 2004, p. 20-21).

Essa sina que perpassa “Howl” em suas linhas se chama Moloch. A segunda parte do poema é centrada em sua figura. O antagonista daquela geração, Moloch representa dentro do poema toda a força totalitária e ditatorial da sociedade moderna, mecanicista e não necessariamente capitalista. Ginsberg acreditava que ambas as formas de governo adotadas por Estados Unidos e União Soviética eram capazes das mesmas atrocidades e dos mesmos comportamentos totalitaristas. A questão básica, novamente remetendo à ideologia gnóstica é que o Estado é fundamentalmente o cerceador da vontade do indivíduo, aquilo – dentre outras coisas, como, por exemplo, a propriedade privada – que o impede de retornar a um estado natural adâmico que precedera A Queda do Paraíso. Para os adeptos do Espírito Livre, todas as vontades do corpo e do espírito devem ser atendidas; contanto que o homem entenda que seu destino é somente a realização da vontade divina, nada pode ser pecado.

Os heróis de Ginsberg tem fome de sexo bem como eles são famintos por tudo mais na vida, de comida e vinho ao jazz e à espiritualidade. Os americanos eram insaciavelmente famintos, ele [Ginsberg] pensava, e sempre estavam tentando alimentar o vazio dentro de si com coisas, imagens e suas próprias ideias infladas de si mesmos. (RASKIN, 2004, p. 146, comentário nosso).

Embora possamos dizer que a virada da metade do século XX aguardava a revolução sexual das décadas seguintes, a chamada à batalha que era instigada por “Howl”, bem como seria por *On the Road*, não era limitada à sexualidade. Não era contrária a ela também. A sexualidade é parte essencial da noção da liberdade adotada pelos *beats*, que buscavam farra,

<sup>206</sup> A edição de 1957 trazia uma epígrafe de *Folhas na Relva* de Whitman.

sexo e música, mas eles buscavam também essencialmente por espiritualidade. Uma característica que eles viam como perdida no materialista sonho americano.

A sexualidade, que era presente em Whitman e cuja existência levaria o jovem Ginsberg a proclamar a anormalidade do poeta, seria o traço mais notável, na reação imediata do público a “Howl”. Especialmente, por seu caráter *homossexual*. Como vimos na obra de Epstein e Friedman, Ginsberg mais tarde comentaria seu grande prazer em poder emitir em escrita literária a frase “aqueles que se deixaram f... no rabo por motoqueiros angelicais<sup>207</sup>” (GINSBERG, 2009, p. 4).

Willer cita o historiador Norman Cohn para ligar os *beats* aos adeptos do Espírito Livre. O historiador relata:

O que distinguiu os adeptos do Espírito Livre de todos os demais sectários medievais foi, precisamente, seu total amoralismo. Para eles, a prova da salvação era não saber nada da consciência ou remorso. Inúmeros de seus pronunciamentos testemunham essa atitude: [...] “Nada é pecado exceto aquilo que é pensado como sendo pecado.”; “Alguém pode estar tão unido a Deus que, qualquer coisa que fala, não poderá pecar.”; “Eu pertenço à liberdade da natureza e tudo o que minha natureza deseja eu satisfaço... Eu sou um homem natural.”; “O homem livre tem toda razão em fazer tudo o que lhe der prazer.” (WILLER, 2014, p. 177)

Se para Ginsberg loucura e poesia eram indissociáveis, como nota Jonah Raskin. Assim também era o sexo, como relata Willer: “[...] Ginsberg notabilizou-se pela devassidão [...] Parecia não distinguir limites entre sexo e outros modos de relacionamento. O que se sabe sobre orgias após oficinas literárias já foi comentado [...] deu entrevistas defendendo essas práticas, remetendo à academia platônica” (WILLER, 2014, p. 146).

Anos mais tarde, no entanto, ele comentaria sua insatisfação em ainda não ser capaz de dizer a “palavra f” na TV. Por exemplo, no poema “America”, ele escreve “Vá se f... com a sua bomba atômica<sup>208</sup>”. (GINSBERG, 2009, p. 22)

Nesse poema, contemporâneo de “Howl”, vemos outra faceta da poesia de Ginsberg. Ao endereçar-se à América como a um amante – o poema é escrito como um diálogo entre o eu-lírico e o país – ele demonstrava que a sua noção de política era indissociável da relação emocional e da constituição individual. Ao final do poema ele anuncia sua intenção de intervir sem deixar de mencionar sua posição social/preferência sexual “América estou colocando meu ombro bicha contra a roda<sup>209</sup>” (GINSBERG, 2009, p. 25). Em outro momento, já em “Howl”, ele também enuncia “onde nós abraçamos e beijamos os Estados Unidos debaixo dos

<sup>207</sup> GINSBERG, 2009, p. 4; “*who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists and screamed with joy*”

<sup>208</sup> GINSBERG, 2009, p. 22; “*Go fuck yourself with your atom bomb.*”

<sup>209</sup> GINSBERG, 2009, p. 25; “*America I’m putting my queer shoulder to the wheel*”.

nostros lençóis os Estados Unidos que tosem a noite inteira e não nos deixam dormir<sup>210</sup>,” (GINSBERG, 2009, p. 11). A aproximação entre política e sensualidade também é notável. Como destaca Cláudio Willer:

Ginsberg, místico e ativista político, pode ter representado essa síntese da revolução e rebelião, transformação da sociedade e do indivíduo, assim como aquela do poeta “maldito” e “olímpico”. No entanto, nitidamente, em seu pensamento político a rebelião tem precedência sobre a revolução; a transformação individual, através da ampliação da consciência, é indispensável para que revoluções não engendrem novas burocracias (WILLER, 2014, p. 187).

Para Willer, esses dois polos, o individual e o social, correspondentes aos termos rebelião e revolução, são também correspondentes a duas concepções diversas de tempo: uma cíclica própria do mito e outra linear própria da história. Por consequência, a geração beat pode ser entendida como a tentativa de síntese dessas duas formas: a busca da restauração de um tempo mítico ao mesmo tempo em que se faz uso da pungência cotidiana para a criação poética. Ora, o que é que Ginsberg faz na primeira sessão de “Howl” senão criar mitos modernos e americanos a partir de sua própria experiência pessoal; senão ampliar socialmente a sua mitografia pessoal? Neal Cassidy se torna:

aqueles<sup>211</sup> que foram vadiar pelo Colorado em uma miríade de carros roubados, N.C., herói secreto desses poemas, obelisco e Adonis de Denver – prazer para a memória de suas inumeráveis conquistas de garotas em lotes vazios & quintais de lanchonetes, salas de cinema, becos, no topo de montanhas em cavernas ou com magras garçonetes em saias levantadas em beira de estradas familiares & especialmente secretos solipsismos de banheiros de postos de gasolina, & ruas de cidade natal também<sup>212</sup> (GINSBERG, 2009, p. 4)

Carl Somolon se torna “aqueles que jogaram salada de batata em palestrantes da CCNY sobre dadaísmo e subsequentemente se apresentaram nos degraus de granito do hospício com cabeças raspadas e discurso harlequinal de suicídio, exigindo lobotomia instantânea<sup>213</sup>” (GINSBERG, 2009, p. 7); o poeta Tuli Kupferberg, amigo de Ginsberg, se torna “aqueles que pularam da ponte do Brooklyn isso de fato aconteceu e foi embora

<sup>210</sup> GINSBERG, 2009, p. 11; “*where we hug and kiss the United States under our bedsheets the United States that coughs all night and won't let us sleep*”.

<sup>211</sup> Importante notar que a forma relativa “who” tanto repetida por Ginsberg para iniciar suas enumerações causa exatamente esse tipo de confusão, ela permite a referência a um indivíduo singular, mas também permite que se traduza por exemplo por “aqueles”.

<sup>212</sup> GINSBERG, 2009, p. 4; “*who went out whoring through Colorado in myriad stolen night-cars, N.C., secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Denver--joy to the memory of his innumerable lays of girls in empty lots & diner backyards, moviehouses' rickety rows, on mountaintops in caves or with gaunt waitresses in familiar roadside lonely petticoat upliftings & especially secret gas-station solipsisms of johns, & hometown alleys too*”.

<sup>213</sup> GINSBERG, 2009, p. 6-7; “*who threw potato salad at CCNY lecturers on Dadaism and subsequently presented themselves on the granite steps of the madhouse with shaven heads and harlequin speech of suicide, demanding instantaneous lobotomy*”.

desconhecido e esquecido adentro o torpor fantasmagórico de Chinatown becos de sopa & carros de bombeiro, nem sequer uma cerveja de graça<sup>214</sup>” (p. 6); sua mãe Naomi se torna “e aqueles que foram dados pelo contrário o vazio concreto de insulina Metrazol eletricidade hidroterapia psicoterapia terapia ocupacional ping-pong e amnésia<sup>215</sup>” (p. 7); Jack Kerouac pode se tornar “aqueles que acendeu cigarros em vagão vagão vagão festejando pela neve em direção a solitárias fazendas na noite avô<sup>216</sup>” (p. 3); William Burroughs pode ser tornar “aqueles que se retiraram para o México para cultivar um hábito, ou para Rocky Mount para cuidar de Buddha ou Tangiers para rapazes ou Pacífico Sul para a locomotiva negra ou Harvard para Narciso para Woodlawn para coroa de margaridas ou túmulo<sup>217</sup>” (p. 6); e o próprio Allen Ginsberg pode ser “aqueles que estudaram Plotino Poe São João da Cruz telepatia ou kabbalah bop porque o cosmos vibrava instintivamente a seus pés no Kansas<sup>218</sup>” (p. 3).

“Mas, essas associações estariam corretas? Foram mesmo essas pessoas que viveram cada uma das situações descritas ali? Fora tudo verdade?” Importa que seja?

Exceto por “N.C” referente a Neal Cassady, nenhum dos nomes está citado nessas partes. Mas, de fato, Tuli Kupferberg tentou suicídio sem sucesso na ponte do Brooklyn, Carl Solomon realizou uma ação dadaísta similar à descrita acima e Kerouac viajou em trens de carga. Como Willer comenta em suas anotações à tradução mais recente de “Howl”, em 2012, (GINSBERG, 2012), outros casos reais estão relatados no poema. Mas então o que há no poema pode ser considerado real? Documental? Histórico?

O próprio Willer nos fornece a resposta ao instar que a geração *beat* em sua criação poética realiza uma tentativa de síntese das noções do histórico linear e do mítico circular. Ademais, como nota Raskin, a natureza da poética *beat* é de causar um colapso das fronteiras entre realidade e ficção (RASKIN, 2004, p. 82) se aproximando do jornalismo narrativo ainda não nascido à época. Porém, nada antes que buscasse colapsar essa fronteira atingira níveis de poeticidade e, podemos dizer, de desconstrução tão grandes. As enumerações de Ginsberg se assemelham às colagens surrealistas e aos picotes dadaístas. A natureza da montagem fílmica

<sup>214</sup> GINSBERG, 2009, p. 6; “*who jumped off the Brooklyn Bridge this actually happened and walked away unknown and forgotten into the ghostly daze of Chinatown soup alleyways & firetrucks, not even one free beer*”.

<sup>215</sup> GINSBERG, 2009, p. 7; “*and who were given instead the concrete void of insulin Metrazol electricity hydrotherapy psychotherapy occupational therapy pingpong & amnesia*”.

<sup>216</sup> GINSBERG, 2009, p. 3; “*who lit cigarettes in boxcars boxcars boxcars racketing through snow toward lonesome farms in grandfather night*”.

<sup>217</sup> GINSBERG, 2009, p. 6; “*who retired to Mexico to cultivate a habit, or Rocky Mount to tender Buddha or Tangiers to boys or Southern Pacific to the black locomotive or Harvard to Narcissus to Woodlawn to the daisychain or grave*”.

<sup>218</sup> GINSBERG, 2009, p. 3; “*who studied Plotinus Poe St. John of the Cross telepathy and bop kabbalah because the cosmos instinctively vibrated at their feet in Kansas*”.

também está presente em sua poética, como sugerido por Kerouac na estética do *bookmovie* citada acima. E se esse poema é um filme, então ele é também um documentário, um documentário de natureza surrealista, remontando às colagens e aos picotes das vanguardas modernistas, como demonstra Jonah Raskin:

Em “Howl”, os hipsters de Ginsberg estão em infelizes viagens sem fim no inferno de Nova York. Eles vagam e vagam por aí e “se amarram aos metrô para os passeios sem fim”. Eles também escapam de Nova York e viajam pela América. Howl segue a jornada – em busca de sexo, drogas e espiritualidade – de seus amigos Kerouac e Burroughs, os quais são vividamente descritos na passagem, “que se retiraram para o México para cultivar um hábito, ou Rocky Mount para cuidar de Buddha / ou Tangiers para rapazes”. Os biógrafos de Ginsberg, Barry Miles e Michael Schumacher argumentam que “Howl” não é sobre Kerouac ou Burroughs mas que eles estão profundamente embutidos no poema do começo ao fim. As viagens de Cassady também são retratadas aqui [...] Nos anos 1940, Ginsberg havia viajado para o Colorado, Texas, México e Dakar, e “Howl” conta sua odisséia. Não é uma jornada linear; não já linha reta aqui nem ordem cronológica estrita. O poema zigzagueia através do continente, pintando uma colagem do país inteiro. Ao final do poema, a América se tornou o personagem principal, e o poema transforma a si mesmo num panteão da nação. Não a nação descrita na revista Life, mas a América dos marginalizados e oprimidos. (RASKIN, 2004, p. 137)

Como já vimos, William Carlos Williams sugerira a seu pupilo Allen que se desfizesse dos simbolismos herméticos e tentasse encontrar a poesia das coisas em si: “Não há ideias senão nas coisas”; “não há ideias além dos fatos”; e “as coisas são símbolos de si mesmas” Williams insistia. (RASKIN, 2004, p. 103). Em vida, o próprio Ginsberg, bem como seus comparsas literários, costumavam causar o colapso a qual nos referimos, por vezes tomando a persona de celebrados personagens ficcionais. Episódios tais são relatados por Raskin e Willer, como também ficam claros nas biografias de Kerouac e em seus diários. Por exemplo, ao ler sobre o submundo descrito na literatura de Celine e Gorky, Ginsberg passaria a se interessar pelo submundo de sua própria cidade, especialmente pela figura de Herbert Huncke. Ginsberg e Kerouac comumente se tratavam como personagens de ficção e brincavam de tratar a realidade com frases retiradas de romances e peças. Num exemplo mais célebre, ao conhecer Carl Solomon, Ginsberg se apresentara como Myshkin, personagem de Dostoievsky.

Quando eles se conheceram no instituto, Solomon estendeu a mão e resmungou “Eu sou Kirilov.” Ginsberg já lera *Os demônios* e estava familiarizado com Kirilov, o suicida niilista de Dostoiévski. Sem perder tempo ele replicou “Eu sou Myshkin”, se referindo ao herói em moldes de Cristo presente em *O Idiota* de Dostoiévski.” (RASKIN, 2004, p. 96)

Mas quando a publicação de “Howl” saiu, Solomon foi um dos mais enfurecidos pelas situações descritas ali e pelo modo como fora retratado.

Solomon tinha uma longa lista de reclamações sobre Allen e sobre “Howl”. “Eu nunca estive em Rockland”, ele escreveu. De fato, ele nunca esteve em Rockland, mas no Hospital de Pilgrim State. “Rockland” soava mais ameaçador do que Pilgrim State – era um lugar frio e difícil, não era um lugar para peregrinos. Solomon também fazia objeção ao modo como Ginsberg o descrevia enquanto paciente do Instituto Psiquiátrico do Estado de Nova York em 1949, onde os dois se conheceram, e sobre a descrição de seus dias de estudante também. “Essa parte do poema engole a história completamente”, Solomon escreveu do verso que se inicia com “aqueles que jogaram salada de batata em palestrantes da CCNY sobre dadaísmo”.

Solomon insistia que Ginsberg tinha errado tudo: o incidente da salada de batata aconteceu fora do campus, não no campus; a faculdade na qual ele estudava era a Brooklyn College, não a CCNY; e o incidente em si foi uma expressão de dadaísmo, não um protesto contra o dadaísmo. Em “Howl”, Ginsberg escrever que no hospício, os médicos trataram Solomon com “insulina Metrazol, eletricidade / hidroterapia psicoterapia”. Solomon esclareceu a situação. “Não houve Metrazol ou eletricidade para mim”, ele explicou. Na realidade, foi Naomi, não Carl Solomon, que recebera Metrazol e terapia de choques elétricos. (RASKIN, 2004, p. 155).

James Wood comenta em seu *Como funciona a ficção*, a respeito da falta de senso estético de nossa memória. No capítulo “Flaubert e o surgimento do flâneur”, ele comenta que a capacidade do escritor francês de produzir grandes ficções realistas advinha de sua capacidade de descrever em detalhe a experiência real, ou assim fazer parecer. “O realismo de Flaubert, assim como grande parte da literatura, é artificial e ao mesmo tempo parece natural” (WOOD, 2012, p. 56). Lembramos. Mas mesmo o que lembramos não remonta a realidade. São recortes, e recortes distorcidos por nossa seleção, nossas emoções e nossas experiências, bem como nossos sentidos e nossa capacidade geral de absorver a realidade. Em nenhum momento remontamos a realidade. Já o escritor pode, se desejar, remontar esteticamente uma experiência que se assemelhe à realidade.

O artifício consiste na escolha do detalhe. Na vida, podemos desviar os olhos e a cabeça, mas na verdade somos como câmeras impotentes. A lente é de grande abertura, e captamos tudo o que aparece. A memória seleciona, mas não do jeito que a narrativa literária seleciona. Nossas lembranças não possuem talento estético. (WOOD, 2012, p. 57)

Mais tarde, como nos conta Raskin, Ginsberg admitiria que usou uma série de disfarces no texto de seu poema para esconder fatos sobre si mesmo e especialmente sobre sua mãe. Dessa forma, ele explicitava mesmo enquanto escondia, num jogo de luz e sombra. A distorção dos fatos fica clara. E a sinceridade professada pelo poeta é exposta pelo que de fato é: ficção. Mas, por que isso faria dela menos honesta?

Ora, Carl Solomon daria vazão também a outro motivo poético, na terceira parte de “Howl”. Já na primeira parte, ele é nomeado num relance do símbolo de compaixão e empatia que ele remontará na terceira parte da obra. A frase vem em meio a um turbilhão já ao final da primeira parte das quatro partes do poema:

As salas fétidas de Pilgrim State's Rockland e de Greystone, brigando com os ecos da alma, balançando e rolando na meia noite bancos-solidão reinos-dólmen do amor, sonho da vida um pesadelo, corpos tornados pedra tão pesado quanto a lua, Com a mãe finalmente \*\*\*\*\*, e o último livro fantástico jogado da janela do apartamento, e a última fechada às 4 da manhã e o último telefone arremessado contra a parede em resposta e o último quarto mobiliado esvaziado até a última peça de mobília mental, um papel amarelo ergueu-se retorcido em um cabide no armário, e até isso imaginário, nada mais que um pouco esperançoso de alucinação-- Ó, Carl, enquanto você não está a salvo eu não estou a salvo<sup>219</sup> [...] (GINSBERG, 2009, p. 7)

Na terceira parte do poema é a ele que o eu-lírico se refere. E o refrão de sua compaixão é “Estou com você em Rockland”, o hospício. Como dissemos em nota acima, Ginsberg já procurara retratar os Estados Unidos como um grande campo de concentração anteriormente. Sua noção, dentro de “Howl”, do país como uma reunião de instituições repressoras onde são sacrificadas as almas reais dos indivíduos não está longe dos aparelhos de poder caracterizados por Foucault em *Vigiar e Punir* (1987). O filósofo francês via todas as instituições, tais quais hospitais, escolas, prisões e oficinas, como ferramentas de controle do indivíduo. E assim, “Howl” significa um chamado por dentro da noite americana a todos aqueles que sejam capazes de se identificar com as situações extremas descritas na primeira parte, ou que se sentiram dominados por instituições de controle totalitárias ou ainda que simplesmente sintam empatia. O próprio Ginsberg “insistia que ‘Howl’ era um ‘gesto de feroz solidariedade, uma mensagem para dentro do asilo, um topo de chamado de trombeta *do coração*’” (RASKIN, 2004, p. 156).



**Figura 39: (EPSTEIN, 2012, 50min54)**

<sup>219</sup> GINSBERG, 2009, p. 7; “*Pilgrim State's Rockland's and Greystone's foetid halls, bickering with the echoes of the soul, rocking and rolling in the midnight solitude-bench dolmen-realms of love, dream of life a nightmare, bodies turned to stone as heavy as the moon, with mother finally \*\*\*\*\*, and the last fantastic book flung out of the tenement window, and the last door closed at 4 a.m. and the last telephone slammed at the wall in reply and the last furnished room emptied down to the last piece of mental furniture, a yellow paper rose twisted on a wire hanger in the closet, and even that imaginary, nothing but a hopeful little bit of hallucination-- ah, Carl, while you are not safe I am not safe [...]*”

A ideia do sacrifício de mentes, corpos e almas inocentes a um deus pagão que os transformaria na prole da civilização perpassa “Howl” sob a insígnia de Moloch. “Moloch as prisões incompreensíveis! Moloch a cadeia desalmada de ossos cruzados e o Congresso dos pesares! Moloch cujos edifícios são julgamento! Moloch a vasta rocha da guerra! Moloch os governos aturdidos!”<sup>220</sup> (GINSBERG, 2009, p. 8). Porém, aqui subsiste a ideia de uma sociedade adâmica, inocente, que precedera A Queda. Seria então na “centelha divina” que restaria a chance de redenção da sociedade. E, como na doutrina gnóstica, tal redenção viria apenas através do esclarecimento; conhecimento é força, e força, principalmente, libertária.

Ao final de “Howl”, é pela união das “magrelas legiões” de oprimidos que, finalmente, as “paredes imaginárias” colapsam. As paredes são as fronteiras, as divisões do mundo terreno, os governos em conflito, as nações separadas; mas também a fronteira entre vida e arte, entre poesia e prosa, entre ficção e relato, entre tradição e novidade. Enfim, a síntese a que se propõe a geração *beat*.

Estou com você em Rockland  
onde acordamos eletrificados para fora do coma pelos aviões de nossas próprias  
almas rugindo sobre o telhado eles vieram soltar bombas angelicais o hospital se  
ilumina paredes imaginárias colapsam Ó legiões magrelas corram para fora Ó  
choque de misericórdia semeado de estrelas a guerra eterna está aqui Ó vitória  
esqueça sua cueca nós estamos livres  
Estou com você em Rockland  
em meus sonhos você anda pingando de uma jornada marítima na estrada através da  
América em lágrimas para a porta do meu casebre na noite do Oeste<sup>221</sup>  
(GINSBERG, 2009, p. 11)

Foi preciso que Ginsberg viajasse através dos Estados Unidos e além, para o México e para o Marrocos, voltasse a Nova York, somente para abandoná-la novamente e rumasse, finalmente, em direção a São Francisco, para que ele pudesse abandonar a era de loucura que o perseguira. Ou, talvez, seja melhor dizer, foi preciso isso tudo para que ele abraçasse a sua loucura, finalmente, sem reservas. Para que, ainda, pudesse olhar para trás com calma e distanciamento, às instituições e formas insuspeitas de controle que o fizeram rejeitá-la num primeiro momento. Foi preciso isso tudo para que ele pudesse abandonar, em poesia, o pesadelo urbano da megalópole que nunca dorme e que tudo vê – nas linhas do *panóptico* de

<sup>220</sup> GINSBERG, 2009, p. 8; “*Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone soulless jailhouse and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgment! Moloch the vast stone of war! Moloch the stunned governments!*”

<sup>221</sup> GINSBERG, 2009, p. 11; “*I’m with you in Rockland / where we Wake up electrified out of our coma by our own souls’ airplanes roaring over the rooftops they’ve come to drop angelic bombs the hospital illuminates itself imaginary walls collapse O skinny legions run outside O starry-spangled shock of mercy the eternal war is here O victory forget your underwear we’re free / I’m with you in Rockland / In my dream you walk dripping from a sea-journey on the highway across America in tears to the door of my cottage on the Western night*”.



Foucault (1987, p. 162-192). Foi preciso que ele criasse distância e ironia para que pudesse tratar com certo humor e esperança a perda de tantos colegas e amigos. Foi preciso que ele adotasse, finalmente, a forma de escrita espontânea (ou uma aproximação dela) advogada por Kerouac, em detrimento de sua própria obsessão pela forma e pela tradição. Foi preciso que ele, em suma, adotasse a violência sensual das ruas em síntese com a busca da eternidade na tradição. E é interessante notar, afinal, que em seus versos finais, a terceira parte de “Howl” faz brilhar a sombra do Mito do Oeste em seu horizonte como somente a faísca dourada da centelha divina poderia, quer seja ela ilusão ou não.

Há dois grandes momentos em que se pode tratar “Howl” como metapoesia. O primeiro deles, mais claro, é “Footnote to Howl” ou “Nota de rodapé para Howl”, considerada a quarta parte do poema. Constitui-se quase como um epílogo, acercando-se do tema poético de uma forma mais clara que beira a pregação.

“Ranters” eram os pregadores gnósticos na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII. O termo se refere, como explica Willer, àqueles que se expressavam através de palavrório, faziam discursos sem sentido e deliravam (WILLER, 2014, p. 180, em nota). As imprecações dessa quarta parte do poema estão, desse modo, emitindo a argumentação já latente no corpo principal da obra de que “tudo é santo”. Algumas máximas *beat* saem daí. Ginsberg, mais uma vez, emula Kerouac ao afirmar “o vagabundo é tão santo quanto o serafim! O louco tão santo quanto você minha alma é santa” (GINSBERG, 2009, p. 12). E até Moloch é santo! “[...] santo o anjo em Moloch!” (p. 13). Ele continua:

Santo o mar santo o deserto santa a estrada santa a locomotiva santas as visões  
santas as alucinações santos os milagres santo o olho santo o abismo!  
Santo perdão! Piedade! Caridade! Fé! Santo! Nossos! Corpos! Sofrentes!  
Magnanimidade!  
Santa a sobrenatural extra brilhante inteligente bondade da alma!<sup>222</sup> (GINSBERG,  
2009, p. 13)

Porém, mais notável que isso no que se acerca a nosso presente trabalho seja a menção de seus companheiros de viagem tanto no texto do poema como nos preâmbulos a ele. Em “Nota de rodapé para Howl”, Ginsberg menciona “Santo Peter Santo Allen Santo Solomon Santo Lucien Santo Kerouac Santo Huncke Santo Burroughs Santo Cassady<sup>223</sup> [...]”

<sup>222</sup> GINSBERG, 2009, p. 13; “*Holy the sea holy the desert holy the railroad holy the locomotive holy the visions holy the hallucinations holy the miracles holy the eyeball holy the abyss! / Holy forgiveness! mercy! charity! faith! Holy! Ours! bodies! suffering! magnanimity! / Holy the supernatural extra brilliant intelligent kindness of the soul!*”.

<sup>223</sup> GINSBERG, 2009, p. 12; “*Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac holy Huncke holy Burroughs holy Cassady [...]*”.

(GINSBERG, 2009, p. 12). E não é somente, como em Kerouac, que ele esteja criando mitografia a partir de suas lendas pessoais. É mais do que isso. Nenhum, da geração *beat*, tinha um senso de comunidade tão forte quanto Allen Ginsberg. Foram dele que partiram as noções do “movimento” como uma coisa literária coletiva. E, certamente, nenhum deles lutou tanto pelo reconhecimento do movimento quanto Ginsberg, que se ocupava de bancar o editor, agente e publicitário de todos os demais. A dedicatória original de *Howl and other poems* era feita aos três principais deles, Kerouac, Burroughs e Cassady. Nela, Ginsberg fazia questão de mencionar as obras literárias que cada um dos demais já havia escrito. Ele os prezava e os elogiava grandemente. Ginsberg entendia, mais que todos os demais, a necessidade moderna da criação e da projeção de uma imagem.

O outro momento metapoético se refere mais à forma do poema. Ele se encontra no final da primeira parte do poema. Está, porém, ligado integralmente ao primeiro momento.

e aqueles que então correram pelas ruas geladas obcecados com um súbito flash da alquimia do uso da elipse o catálogo o metro & o plano vibrante, que sonharam e fizeram lacunas encarnadas no Tempo & Espaço através de imagens justapostas, e confinaram o arcanjo da alma entre 2 imagens visuais e uniram os verbos elementares e montaram o substantivo e traço da consciência juntos pulando com a sensação de Pater Omnipotens Aeterna Deus para recriar a sintaxe e a métrica da pobre prosa humana e ficar de pé em frente a você sem fala e inteligente e tremendo de vergonha, rejeitado e ainda confessando a alma para conformar-se ao ritmo do pensamento em sua nua e sem fim cabeça, o louco vagabundo e anjo beat no Tempo, desconhecido, e ainda colocando aqui o que pode restar para ser dito em tempo vindouro após a morte, e ergue-se reencarnado nas roupas espectrais do jazz sob trombeta dourada da banda e soprou o sofrimento da mente nua da América por amor em um eli eli lamma sabacthani choro de saxofone que tremeu as cidades até o último rádio com o coração absoluto do poema da vida escarniçado de seus próprios corpos bom para comer por um milênio<sup>224</sup>. (GINSBERG, 2009, p. 7-8).

Aqui os elementos da tradição literária e da vontade de quebra com ela se apresentam. Também os aspectos místicos da poética são demonstrados no desejo latente de romper com os limites do tempo e espaço e estabelecer um reino reintegrado. A natureza confessional da poesia ginsberguiana está também acima. A espontaneidade emprestada de Kerouac “nas roupas espectrais do jazz”. E a vontade teológica de redenção. Além do que, a propriedade da

---

<sup>224</sup> GINSBERG, 2009, p. 7-8; “and who therefore ran through the icy streets obsessed with a sudden flash of the alchemy of the use of the ellipse the catalog the meter & the vibrating plane, / who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxtaposed, and trapped the archangel of the soul between 2 visual images and joined the elemental verbs and set the noun and dash of consciousness together jumping with sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus / to recreate the syntax and measure of poor human prose and stand before you speechless and intelligent and shaking with shame, rejected yet confessing out the soul to conform to the rhythm of thought in his naked and endless head, / the madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting down here what might be left to say in time come after death, / and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew the suffering of America’s naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio / with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to eat a thousand years.”.

poética beat de poesia encarnada, retirada da própria pele, da própria vida, das ruas e da noite americana.

É claro, isso é o que a poesia diz. Ela prega essas coisas. Ela as publicita como sua própria poética. Sabemos, no entanto, que ela foi pensada e planejada. O que temos aqui é, afinal, a projeção de uma imagem. Não a realidade. Uma vez o jovem Ginsberg criticara Whitman por se fazer passar em sua poesia por algo que ele não era. Reclamava que seus versos buscavam projetarem-se como desleixados e completamente livres, mas que eram, se bem observados, resultado de cuidadoso trabalho e planejamento. Whitman era enfim um artífice, não um bardo inspirado pelos deuses, como buscava dizer-se. Como Whitman antes de si, Ginsberg seria um *poseur*.

Anos mais tarde, já senhor, Ginsberg daria uma entrevista a Martin Scorsese para o documentário *No Direction Home* (2006), no qual o cineasta lida com a figura controversa do ícone da contracultura Bob Dylan. Dylan não esconde até hoje sua ligação com o movimento *beat*, especialmente a admiração que tinha pela obra de Kerouac. Os dois, poeta e músico, se conheceram ainda nos anos 1960. Mais tarde, Dylan renegaria o movimento da canção de protesto, pelo qual foi inicialmente notabilizado, em um movimento algo similar ao de Kerouac em relação à geração *hippie*. Também como Kerouac, Dylan se afastou do olhar público e preferia se dedicar a sua arte sem ter que trabalhar com seu ônus de construção de uma imagem: entrevistas, sessões fotográficas, etc. Uma das poucas vezes em que ele quebraria seu silêncio seria para dar entrevista ao mesmo Scorsese, no mesmo projeto. Ele se dizia cansado de ter que responder questões absurdas sobre suas composições, sobre ter sempre que se equiparar a uma imagem que já não era sua, mas que fora projetada na mídia para o olhar público. Onde quer que Dylan chegasse nos anos 1960, ele era aclamado como a “voz de uma geração” e o porta-voz da juventude, do movimento *hippie*, da contracultura. Coisas às quais ele não se dedicava. Ele se dedicava a suas canções. *Elas* se tornaram símbolos de todas essas coisas. Uma aura criara-se ao redor delas. E, agora, por sua vez, elas colocavam seu autor na posição absurda de ter de explicar a si próprio para encaixar-se no modelo criado por suas músicas, o maldito eu-lírico. A farsa. A literatura.

Para muitos, naquela época, Dylan assumiu a posição que uma vez fora dos *beats*, o bardo inspirado, na visão romântica, capaz de captar as sutis vibrações do seu arredor e condensá-las em fina poesia, música, arte.

Em sua entrevista a Scorsese, Allen Ginsberg diz que ele próprio viu a figura do cantor de *folk* dessa forma. Ele comenta que, ao chegar ao final da primeira música de Dylan que ouviu, chorou. Ginsberg explica que chorou porque sabia que a tocha havia sido passada

para uma nova geração. Ele destaca, na entrevista, o final da canção, embora não lembrasse bem suas exatas palavras. Nesse trecho da música, depois de descrever todas as viagens que fez até aquele ponto e todas as coisas maravilhosas e horrendas que viu, no entremeio sempre prevendo que uma chuva forte em breve cairá, o eu-lírico termina a música com os versos:

Ó, o que farás agora, meu filho de olhos azuis?  
 O que farás agora, meu jovem querido?  
 Eu vou me embora agora, antes que a chuva comece a cair  
 Eu caminharei até a mais profunda selva [...]  
 E eu o contarei e o falarei e o pensarei e o respirarei  
 E o refletirei das montanhas para que todas as almas possam ver  
 E ficarei de pé no oceano até que comece a afundar  
 Mas saberei minha música bem antes de começar a cantar<sup>225</sup>, (DYLAN, 2009, p. 20, tradução nossa).

Os versos que Ginsberg destacou foram exatamente os últimos. Aqui também Dylan é metapoético. Ele fala sobre sua prática de criação. Ele diz que colocará sua arte em discurso e que a projetará das montanhas para que todas as almas a vejam e se colocará de pé no oceano, qual Cristo, até que afunde, numa situação impossível; mas, antes de tudo, ele saberá bem sua música. Ele não tentará andar sobre as águas sem ideia do que dirá quando lá estiver, pelo contrário, sua música já lhe é muito bem conhecida antes que ele comece a cantar. Que ela lhe venha como lembrança de um estado de existência puro e anterior (qual visão platônica) ou que ela lhe venha como produto do trabalho árduo do artífice (qual visão materialista) é impossível dizer. Uma coisa é certa, ela não lhe vem por acaso. De toda forma, a partir dali ela se tornará um sombra, um reflexo nas montanhas, e será lá que as pessoas terão acesso a ela, como uma imagem, não como a coisa em si. Essa mensagem ressoava em Ginsberg a ponto de fazê-lo chorar, como ele nos relata.

Como Raskin nota, no início de “Howl” Ginsberg ainda não está “pegando fogo”, qual bardo inspirado (RASKIN, 2004, p. 164). Ele seria extremamente cuidadoso no começo de sua redação, até que encontrasse o ponto de apoio da palavra “who”. A partir dali ele poderia se dedicar mais livremente aos sopros solísticos de Charlie Parker, pois havia achado seu refrão, seu ponto de apoio. Ele seria cuidadoso também ao editar o poema, acrescentar, retirar, podar e reformular aquele seu sopro original.

É claro, “Howl” foi cuidadosamente composto [...], mas Ginsberg queria que os leitores pensassem em seu poema como a destilação de “dez anos de gritos animais” – os gritos dos lunáticos. Ginsberg concebeu “Howl” como um chamado às armas e

<sup>225</sup> *Oh, what'll you do now, my blue-eyed son? / Oh, what'll you do now, my darling young one? / I'm a-goin' back out 'fore the rain starts a-fallin', / I'll walk to the depths of the deepest black forest, [...] And I'll tell it and speak it and think it and breathe it, / And reflect it from the mountain so all souls can see it, / Then I'll stand on the ocean until I start sinkin', / But I'll know my song well before I start singin'*

como uma arma cultural na guerra contra a poesia acadêmica, a crítica literária da época e a poesia americana instituída. (RASKIN, 2004, p. 44)

Ainda assim, “Ano após ano, ele retornava a isso, continuamente aumentando a mitologia do poema como um trabalho espontâneo que retirou ele e o mundo do armário de uma sociedade repressora” (RASKIN, 2004, p. XIX). É que, talvez, como Whitman antes de si e Dylan após, Ginsberg seria um *poseur*. E quem há de dizer que isso não é também a literatura? A *pseudea* de um Ulysses em terra firme.

## **Conclusão: Vislumbres**

O curso dessa pesquisa esteve marcado pelo desejo de não mais privilegiar a letra escrita em detrimento à imagem. Em outras palavras, de não mais ver as adaptações fílmicas em posição inferior a suas contrapartes literárias. Em verdade, o estudo foi conduzido de modo a perceber se esta abordagem era de fato possível de ser posta em prática.

A inquietude que essa relação (literatura e cinema; ou frase e imagem) causa já é antiga, seja em termos da crítica ou da filosofia especializada (que remete ao exemplo da estátua e dos versos cujo objeto é Laocoonte), seja no mais limitado espectro temporal de minha experiência pessoal.

Em alguns sentidos, a pesquisa estará sempre inacabada. Não há resolução para o dilema da tradução ou do binômio palavra-imagem (como já esperávamos). Também não solucionamos a dicotomia impossível da arte/realidade (a tentativa de fazê-lo já seria digna de piada). Mas, ao que parece, pudemos contribuir significativamente para o desenvolvimento da teoria da adaptação fílmica e para o seu encaminhamento em direção ao campo dos estudos comparados. Do mesmo modo, contribuímos com a sistematização da poética de uma escola literária ainda pouco consolidada e estudada, especialmente em solo brasileiro. E pudemos, enfim, contribuir para o campo da análise fílmica nacional, ao estudar a obra de um dos mais influentes diretores brasileiros contemporâneos.

Nossa proposta foi de engajar as quatro obras aqui estudadas em um diálogo mediado pelo tema da *loucura*. O próprio tema, como mencionamos anteriormente, é arbitrário e, quem sabe, até tendencioso, uma vez que parte da noção de que a geração *beat* foi a “geração louca”. Porém essa escolha de um tema organizador do discurso não é sem propósito. Parece-nos que ela demonstra de modo apto a progressão do pensamento liberal na sociedade americana ao longo dos últimos 50 ou 60 anos. O fato de que a loucura não perpassa mais tão violentamente as obras realizadas neste nosso século XXI pode ser entendido como um reflexo positivo da sociedade na qual as obras estão inseridas. Nesse caso, esse seria um sinal de que a repressão pelo qual os autores literários passaram já não se faz mais presente. Mas ela pode também ser entendida como um progressivo aquietamento ou uma progressiva conformação das mesmas forças liberais na contemporaneidade.

Somos levados a acreditar mais firmemente na segunda hipótese, ou seja, a não demonstração, por parte dos sujeitos enunciativos (leia-se: as obras fílmicas), das forças liberais ainda existentes hoje. Pois, forças mais liberais existem de fato na atualidade, fortes e veementes como as que se faziam presentes nos Estados Unidos dos anos 50. Os filmes, no

entanto, esolheram não as demonstrar. Ainda assim, facultamos o julgamento sobre esse ponto ao leitor.

É possível que daqui a 50 anos essas obras fílmicas possam ser discutidas com mais propriedade contextual e sejam vistas como simbólicas de movimentos sociais e artísticos mais amplos, ainda subjacentes e não completamente demonstrados. Dificilmente elas ganharão a popularidade de suas contrapartes literárias (pois essa popularidade pouco se demonstra atualmente), mas poderão ser vistas como reflexos de tendências contextuais mais largas, ainda não descobertas.

Perguntamos mais acima quais as chances de duas obras literárias produzidas tão intimamente próximas (inclusive cronologicamente) receberem adaptações fílmicas também em datas tão correlacionáveis? É um padrão dessas obras literárias específicas? Ou será um padrão da indústria cinematográfica? Que interesses estão por trás disso?

Aparentemente, essa proximidade está ligada à simbiose que se instalou entre os dois meios, os quais, nas linhas do pensamento de Even-Zohar (1990), influem bilateralmente um sobre o outro. Porém, parece haver nesses casos algo além disso. O meio cinematográfico e o meio literário no âmbito da indústria cultural americana dividem, especialmente graças a interesses comerciais, ciclos de produção. De forma que, se certa obra literária está experienciando um momento significativo em que ela passa ou volta a receber prestígio, a indústria cinematográfica tende a realinhar sua produção de modo a abarcar aquele produto cultural e vice-versa. Assim foi, no caso dos *beats*. Porém, como dissemos anteriormente, isso não se dá sem um *quid pro quo*. Ora, o próprio impulso de produção das obras fílmicas partiu dos autores literários ou de seus representantes. Isso porque, a adaptação fílmica é vista como modo de ampliar o *público leitor não profissional* que tem contato com uma determinada obra, desse modo aumentando o *prestígio* e a ressonância daquela obra. Da mesma forma, atores e produtores cinematográficos buscam se alinhar com determinada obra para resgatar a posição que aqueles autores literários ocupavam e tentar “traduzí-las”, em sua própria imagem, para o contexto da produção fílmica hollywoodiana.

Outras questões levantadas foram: como essas adaptações fílmicas pensam as obras *beat*? Qual a relação entre elas? Como as novas reconstroem, reescrevem, reinventam, reinserem, reformulam as antigas? O que dizem? O que expressam? Como pensam as épocas (as suas e as outras)? Como se inserem na atualidade e no seu meio cinematográfico? Enfim, há relações entre as posições ocupadas por essas obras do século XXI e aquelas do século XX?

Parece ter ficado claro que as obras fílmicas aqui estudadas se inserem com muito mais franqueza na carreira de seus produtores do que na tradição literária da qual foram retiradas. Isso se dá de várias formas, tanto relativas às temáticas abordadas pelas obras como às formas que elas tomam. Desse modo, a comparação pura e simples em busca de correspondências não se faz suficiente. Assim, delineamos um recorte, ou um *princípio organizador*, como propõe Toury (1995, p. 174), na forma do tema da *loucura*.

Propomo-nos afinal a estudar se e como o componente da loucura se apresenta nas adaptações das obras literárias *beats*, estas que eram tão fincadas no combate à ideologia centralizadora e racionalista que propõe a própria existência de um fator *loucura*. Afinal, a loucura é apresentada? É ressaltada? É silenciada?

Partiríamos destes questionamentos para a observação e para a descrição das instâncias de *loucura* propostas pelas quatro obras para, daí, instar sobre os motivos poetológicos e ideológicos resguardados por essas escolhas.

Parece-nos, afinal, que a loucura nas obras fílmicas não é silenciada. Pelo menos não totalmente. Parece-nos, igualmente, que tampouco ela é ressaltada. A loucura transparece em ambas as adaptações fílmicas, mas ela é apresentada em matizes, algumas mais específicas outras mais amplas, de acordo com o projeto individual de cada adaptação.

A obra de Walter Salles, por exemplo, parece ressaltar um matiz da loucura que remete ao binômio juventude/maturidade, o qual está no centro de sua obra. Verdade, ela não se limita a isso. Como em boa parte da carreira de Salles, os elementos do *estranhamento* e da inadequação ao território nativo (visto como estrangeiro) estão presentes. A *resolução fraturada*, também comum em seus outros filmes, parece simbolizar a divisão irremediável entre as duas facetas da natureza humana, a racional e a instintiva, mas igualando-as a equivalentes morais de comportamento ético responsável ou irresponsável. Salles parece dizer que, embora sejamos compostos por ambas as facetas, devemos, de modo a conviver eticamente em sociedade, privilegiar a racionalidade e deixar nossas porções de loucura reservadas aos nossos sonhos e à nossa arte.

Os matizes trabalhados na obra de Epstein e Friedman, por sua vez, são diferentes. Há alguns embates que se desenrolam ao longo filme. Eles incluem os binômios tradicional/revolucionário (conservadorismo/progressivismo), compreensão e incompreensão, mas fundamentalmente prosaísmo e poeticismo. Esses binômios se desenvolvem em aspectos da forma e do conteúdo fílmico. Ora, a própria forma adotada pelos diretores, um misto de documentário e ficção diz respeito a essa polaridade, criatividade e factualidade. Os diferentes e paralelos enredos da trama (que se centram no poema “Howl” e na figura do poeta Allen



Ginsberg) remetem mesmo à *teoria da sentença-imagem* de Rancière, no sentido em que elas promovem a montagem paralela e concorrente preconizada pelo filósofo da imagem, numa tentativa de combinar os elementos de uma tradição literária e de uma meio vanguardista.

Como explicamos em nosso primeiro capítulo, a proposta apresentada por Rancière parte do conceito fílmico de montagem paralela para definir como devemos entender contemporaneamente a bifurcação palavra-imagem. O fenômeno dessa montagem (ou colagem) possível é ilustrado por Rancière através de exemplos das obras literárias de Émile Zola e Gustave Flaubert. Nas ilustrações propostas, a narração é desenvolvida paralelamente, de forma alternada e concorrente, em duas (ou mais) vertentes aparentemente dissemelhantes e independentes, uma que remete mais fortemente à narrativa e outra que remete mais fortemente à descrição, mas de modo que uma esteja sempre embuída das qualidades da outra e que ambas nunca se tornem alheias. Essas linhas narrativas, inevitavelmente, incidem uma sobre a outra, pelo fato simples e exato de estarem “montadas” em paralelo, ou seja, alternadamente, uma ao lado da outra. O elo sintático de coordenação (e, especialmente, o de uma possível subordinação!), no entanto, está ausente, omitido ou é *inexistente*<sup>226</sup>. Dessa forma, o leitor/espectador está “abandonado” à interpretação, mergulhado no canto da sereia e em contato absoluto com o Grande Outro, enquanto ele próprio está condenado a ter que prover a suplementação que o ataria ao sublime. Mais do que isso, imagem e verbo não estão, em nenhum momento, ligados ou subordinados de maneira clara um ao outro. Não há garantias. Porém, para Rancière, o relacionamento entre as 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).

Essa suplementação flutuante da parte do leitor, essa interpretação, é o que, nas linhas do pensamento de Jacques Derrida, permite o *jogo* eterno do campo das ciências humanas, ou a *conversa infinita* da literatura e das artes em geral, como entende Maurice Blanchot (2007). A ausência de um centro, de uma origem ou de uma interpretação *verdadeira* é o que permite o *jogo*:

[...] este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem é o movimento da suplementariedade. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como suplemento. O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado. (DERRIDA, 1995, p. 244-245).

<sup>226</sup> Por isso, ele denomina seu termo teórico *Grande Parataxe da Senteça-Imagem*.

O fato de que essa teoria pode ser ilustrada em uma obra fílmica que adapta uma peça de literatura é mais do que relevante.

Porém, como discutimos anteriormente, e como, aparentemente, está fadado de acontecer a boa parte das adaptações, as quais “tendem a ser simplificadas, regularizadas e esquematizadas” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 59, tradução nossa), há uma simplificação veemente na obra da dupla de diretores americanos. O relato da voz de uma geração encorpada no poema “Howl” se torna a estória de um indivíduo só. Pouco importa. Os objetivos aqui são outros. E a própria razão de ser do filme, inicialmente, era perpetuar e promover a vida e obra de Allen Ginsberg, o que o filme faz, sem deixar de tratar a forma e o conteúdo de modos que jogam com o meios (literário e fílmico) e com as linguagens (prosaica e criativa).

Porém, resta dizer: o próprio ato de tradução de uma obra por um novo sistema implica na aceitação dessa obra segundo os interesses que regem esse sistema. Desse modo, ainda que houvessem vozes em um dado elemento (nesse caso, as obras *beats*) que representassem a *panóplia heterogênea das forças centrípetas*, como imaginava Bakhtin (MORSON, 2008, p. 48), em sua busca por chegarem ao centro do sistema, essas vozes eventualmente perderão sua veemência, suas qualidades heterogêneas e eventualmente sua força centrípeta. Desse modo, é justo conjecturar que o próprio desejo de reconhecimento que os escritores *beats* tinham sobre si mesmos e sobre suas obras é “culpado” pela *cooptação* que essas adaptações fílmicas podem representar. Num sentido mais amplo, o fato de que o manuscrito original de Kerouac, ou, como chama Penny Vlagopoulos, a “ferramenta última contra a cooptação” (KEROAUC, 2008, p. 66, tradução nossa) tenha sido publicado; o fato de que as obras (poema e romance) foram adaptados ao cinema; e o próprio fato de que aqui estamos escrevendo e lendo uma dissertação de mestrado à respeito dessas obras; todos, sinalizam o fato de que o sistema recebeu de bom grado essas obras que uma vez foram limítrofes. E isso implica em suas simplificações, normatizações e regularizações.

Devemos dizer também que uma simplificação análoga à que ocorre em Epstein e Friedman acontece na obra de Salles também. Não há, talvez, em termos de cinema comercial, condição e tempo para criar o tipo de narrativa zigzagueante que Kerouac promoveu, como também não há tempo para compor a abóbada estelar de personagens passageiros que o escritor montou. A obra de Salles é muito mais uma obra do século XXI. Seu filme compõe, talvez, uma crítica a uma juventude superficial demais, ligada somente a curtições, drogas e sexo; pouco interessada em estatura moral ou valores atemporais. De certa

forma, o filme de Salles também está preso no paradoxo estético da tradição versus a inovação. Porém, enquanto a obra de Epstein e Friedman é um elemento ativo e joga com esse paradoxo, o filme de Salles parece estar mais sujeito a ele.

Talvez, isso se dê pelo fato de que a adaptação de *On the Road* tenha despertado uma gama muito maior de interesses, comerciais e artísticos, para sua realização e produção. Como mostramos no capítulo pertinente, a própria realização do filme se tornou uma epopeia de quase cinco décadas, despertando nesse entremeio interesses diversos. Dessa forma, se comparado a *Howl* (2010), a adaptação do romance de Kerouac ocupa uma posição muito mais central no polissistema hollywoodiano de produção fílmica.

A questão é que a adaptação do livro de Kerouac se propõe a ser um *road movie*, uma forma fílmica livre e improvisional, mas, ao mesmo tempo, está preso à trama de um romance (sombra que paira inefável sobre a obra fílmica) e à expectativa acerca dele. Ora, basta notarmos que o filme se passa nos anos 40, mesma época em que se passa a trama do romance. Dessa forma, a produção de Salles se prende à necessidade de produzir um *filme de época* que se passa nos anos 50 e produzir, também por premência da *aura da obra de arte anterior* que paira sobre o filme, um *road movie*. Ou seja, o filme se encontra em uma situação impossível. Assim, podemos pensar que o longa-metragem também dialoga com a questão da tradição versus inovação, mas muito mais como vítima de seu paradoxo. Por extensão, talvez, também possamos dizer que *On the Road* (2012) dramatize, ou melhor, simbolize, a questão da inadequação nos termos de sua própria forma: um *road movie* que não é um *road movie* pois recorre a uma fórmula convencional e impede a improvisação natural do *road movie*.

[...] uma tal intimidade dilacerada é a obra, se ela é o “desabrochar” do que, no entanto, se esconde e permanece fechado: luz que brilha sobre a escuridão, que é brilhante por força dessa obscuridade que se tornou transparente, que arrebatou, rouba o escuro na claridade primeira do desabrochar, mas que desaparece também no absolutamente obscuro, aquilo cuja essência consiste em fechar-se sobre o que queria revelá-lo, atraí-lo e absorvê-lo. É a essa “exaltada aliança dos contrários” que René Char alude quando diz: “O poeta é a gênese de um ser que projeta e de um ser que retém”. A dualidade do conteúdo e da forma, da palavra e da ideia, constitui a tentativa mais habitual para compreender, a partir do mundo e da linguagem do mundo, o que a obra, na violência que a faz uma, realiza como evento único de uma discordância essencial, no âmago da qual só o que está em luta pode ser apreendido e qualificado. (BLANCHOT, 1987, p. 226).

Concluimos, assim, que nas obras fílmicas estudadas são apresentados diversos matizes daquilo que nas linhas desse trabalho entendemos como loucura: aquela que fala a inadequação em tempos de normatividade, aquela que ocupa a posição limítrofe rumada aos céus quando todas as forças são centrípetas gravitacionais; aquela que é ausente num sistema

que se propõe a ser completo; aquela que inova somente quando se liga ao passado ou que se recusa a ligar-se a ele de modo a inovar; aquela que subverte o prosaísmo ou que o abraça fielmente: em suma, o *jogo* da arte e da linguagem.

A teoria epicurista, conforme nos conta Lucrécio (2009; também FARREL, 2007), prevê que cada partícula do universo é dotada das mesmas propriedades que compõe o todo daqueles organismos mais complexos. Propõe também, como canta Walt Whitman, adepto fervoroso dessa filosofia, que todos os organismos, mínimos ou vastos, são análogos. Mais do que isso, são relacionáveis. Mas são também intercaláveis ou mesmo naturalmente transmutáveis, uma vez que fazem parte de um todo, o universo, que é orgânico. “Pois cada átomo pertence a mim tanto quanto pertence a você<sup>227</sup>” (WHITMAN, 1986, p. 25, tradução nossa).

Parece-nos que, em contraponto aos matizes de loucura apresentados nas obras fílmicas aqui estudadas, as obras literárias *beats* fazem transparecer em si não apenas certos matizes individuados de *loucura*, mas a loucura que se apresenta bem como um átomo da teoria epicurista, “a eternidade dourada em todas as coisas, que é nós, você, eu, e que não é mais nós, você, eu” (WILLER, 2014, p. 12): a loucura que é uma só, porém é também polissêmica, como a própria palavra *beat* é polissêmica. A loucura que – embora exemplificada e, portanto, tornada específica – é também relacionável a todas as outras incidências do termo ao longo do espectro de sua polissemia, pois contém em si todas as propriedades que compõe todo aquele universo.

Assim, na obra de Kerouac, encontramos incidências de *loucura* constantemente referenciadas, em diversas circunstâncias. Porém, seus exemplos nunca estão sós, o autor *beat* é capaz de buscar através da noite americana a conexão com todos os demais companheiros de viagem, sejam eles anônimos passageiros, lendários jovens caçadores de coiotes ou personagens de sua mitologia íntima, fundada em seu grupo de amigos próximos. O mesmo acontece, de modo conciso, com o poema de Allen Ginsberg. Não só o poeta povoa sua América de personagens solitários e estigmatizados pela insígnia da loucura, como eles estão ali, distantes, apenas um verso, do outro. A separação e a diferença das coisas é apenas uma ilusão. O jogo incessante também do Eu e do Outro fica marcado assim. Aparentemente, essa é outra faceta da simplificação própria das traduções fílmicas, minimizar a polissemia natural da geração *beat*. Paralelamente, a filosofia epicurista tão premente nas obras literárias, bem

---

<sup>227</sup> Whitman, 1985, p. 25; “*For every atom belonging to me as good belongs to you*”.

como todas as outras profundidades espirituais da ascepção beatífica de *beat*, transparece silenciada nas adaptações.

Que isso não seja visto como descrédito para as produções fílmicas. Afinal, seus propósitos, estruturas, formas e conteúdos são outros. Mas, é importante notar que, qualquer busca espiritual mais profunda (e elas eram muito prementes nas obras *beats*) parece ter sido silenciada nas obras de adaptação. Essa, como outras facetas do silenciamento sistemático que ocorre nos filmes estudados são expressões claras da inserção dessas obras em um novo sistema e da cooptação delas por uma indústria regida primordialmente por interesses mercadológicos. Não nos esqueçamos que a indústria literária também sempre foi regida (e já era assim nos anos 1950) por interesses externos à literatura. O próprio fato de que as obras *beats* tenham sido aceitas para publicações informam algum tipo de inserção sistêmica. A questão é que o sistema que abraça agora as obras cinematográficas não é o mesmo sistema regente das publicações literárias nos anos 1950. Podemos interpretar, então, as suas divergências como, por exemplo, sinais do advento irremediável da racionalidade no espectro do homem contemporâneo, tal qual prevera Foucault: “De um lado, haverá uma Nau dos Loucos cheia de rostos furiosos que aos poucos mergulha na noite do mundo [...] Do outro lado, haverá uma Nau dos Loucos que constitui, para os prudentes, a Odisseia exemplar e didática dos defeitos humanos” (FOUCAULT, 1989, p. 27). Seria, então, esse o advento final da Luz, na era da celebração e da imagem, a Nau Iluminada dos Loucos? De um outro lado, sua contraparte, a Nau Silenciosa dos Loucos rumo apenas à noite escura?

Ora, em nosso ponto de vista, a polissemia a que nos referimos acima, entendida aqui também sob a alcunha de loucura, é nada mais do que a própria ideia, nascente à época na sociedade civil americana, da diversidade cultural. É possível que, em um contexto social que não permitia vislumbres por meios materiais de uma sociedade mais igualitária, livre e respeitosa das diferenças humanas básicas de raça, crença, sexo, etc.; é possível que, nesse contexto, a única forma de buscar demonstrar essa igualdade fosse mística. Talvez, por isso, a esses elementos próprios da loucura e do silêncio os *beats* tenham recorrido.

Uma vez que essa realidade se transforme, ao longo de 50 ou 60 anos, e vislumbres materiais se tornem de fato possíveis, talvez, essa busca mística não seja mais necessária. Talvez, nessa instância uma abordagem mais racionalista e iluminada seja possível.

Porém, parece que há pouco compromisso, especialmente na obra de Salles em afirmar, material ou espiritualmente, a igualdade inabalável da experiência humana. Em Epstein e Friedman, há ainda certo questionamento sobre o estado corrente de coisas e a

dúvida se de fatos somos todos vistos como iguais, mas, novamente, ela se limita a um homem, a um exemplo, no que concebemos como a *mítica do protagonista hollywoodiano*.

Diferentemente, nas obras *beats*, o protagonista é a nação. Qual nação? Talvez a americana. Talvez, como sugerimos na proposta da *epopeia dos subterrâneos*, a nação limítrofe, o povo Felaheen. Talvez, enfim, o mundo todo.

Tais fatores, contudo, não impedem que as obras fílmicas criem por si novas acepções da palavra *loucura*, seja ela entendida então apenas como bobo ímpeto juvenil, como Odisseia exemplar e didática dos defeitos humanos, como sátira que demonstra com ironia a faceta mais retrógrada da sociedade ou como demonstração efetiva da *grande parataxe da imagem-sentença*. Isso também não impede que as obras fílmicas continuem sendo desenvolvidas e reinventadas por desdobramentos ainda não completamente antevistos.

Afinal, longe de serem meramente produto das traduções de obras literárias, as obras fílmicas inserem-se bem mais coerente e veementemente na tradição estética do cinema e do corpo da obra de seus realizadores.

Ora, outra questão que restou não resolvida diz respeito à natureza da arte e ao papel do artista na contemporaneidade. Os *beats* foram alguns dos primeiros literatos celebridades, e a discussão acerca de suas carreiras e obras muitas vezes pendeu (também por força das adaptações fílmicas repletas de estrelas hollywoodianas) para o debate sobre a construção da imagem na *cultura pop* e questões que dizem respeito ao culto moderno à celebridade (um campo sobre o qual assumidamente não detemos autoridade especializada para discutir). Embora esse enfoque esteja além do que desejávamos para o presente trabalho, pensamos que essa linha de pesquisa possa ser frutífera adiante, se não em um debate acerca da natureza da cultura popular contemporânea e de seus produtos, certamente acerca do fenômeno da literatura *beat* e interação com a *cultura pop*.

Outro enfoque o qual presentemente nos seduz é o de aprofundamento da discussão acerca de uma possível *grande épica beat*, ou uma *epopeia dos subterrâneos* (como colocamos no texto), em que ganhem destaque as produções dos demais membros do movimento literário, especialmente William Burroughs, o qual, infelizmente, foi periférico em nossa pesquisa.

De todo modo, damo-nos por satisfeitos com os resultados que a pesquisa alcançou. Satisfazemo-nos especialmente pela oportunidade de estudar cada uma dessas obras individualmente e por, enfim, deixar suas vozes, seus uivos, ressoarem não definitivos meio acadêmico adentro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTELES. **Poética**. Abril S.A. Cultura. São Paulo. 1984.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais / Mikhail Bakhtin. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov – 4ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. (V.N. Volochínov) **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem – 14ª Ed. – São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARROS, Diana Pessoa de. FIORIN, (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: Em torno de Bakhtin, Mikhail / Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs.) – Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: Análise Estrutural da Narrativa. 5ª Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. / Walter Benjamin; apresentação, tradução e notas Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte. Fale/UFMG. 2008
- BENSON, Hugh H. **A Companion to Plato**. Malden: Blackwell, 2006
- BÍBLIA. Levítico. Bíblia de Estudo Arqueológica NVI. – São Paulo: Editora Vida, 2013. Levítico, 18, vers. 21.
- BLAKE, William. **The marriage of Heaven and Hell**: in full color / William Blake. Dover Publications. 1994.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – 2: A experiência limite**. Tradução: João Moura Jr. – São Paulo: Escuta, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Rio de Janeiro. Rocco. 1987.
- \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes. 2005.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave** / Beth Brait, (org.) 5. Ed – São Paulo: Contexto, 2012.
- BORDWELL, D. **Narration in the film fiction**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BURROUGHS, William S. **Junky**: drogado. / William S. Burroughs ; introdução Allen Ginsberg; tradução Reinaldo Moraes. – São Paulo: Companhia das Letras. 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: **poética e semiótica da operação tradutora**. FALE/UFMG. Belo Horizonte. 2011.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro. 2006.
- CATTRYSSE, P. **Pour une theorie de l'adaptation filmique**: Le film noir américain. Berna : Peter Lang AS, 1992.
- COMPAGNON, A. **O Demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleunice Mourão e Consuelo Santiago. 2ªed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, 2012. p. 221-250.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Perspectiva. 1975.

- DERRIDA, Jacques. O signo, a estrutura e o jogo no discurso das ciências humanas. *In: A Escritura e a Diferença*. 2ª Ed. Editora Perspectiva S.A. São Paulo. 1995.
- DINIZ, Thaís. F. N.. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**.. 1. ed. Ouro Preto, MG: UFOP, 1999.
- DYLAN, Bob. **Bob Dylan Revisited**. – 1st American edition. W.W. Norton & Company, Inc. NY. 2009.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, RJ. 2002.
- ELIOT, T. S.. **Poesia**. T.S. Eliot; tradução introdução e notas de Ivan Junqueira. – São Paulo: Arx, 2004.
- ERASMO, De Rotterdam. **Elogio da loucura**. Atena Editora, s.d.. 2002.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. **Polysystem Studies**. *Poetics Today* 11:1.1990.
- FARRELL, Joseph. : “Lucretian architecture: the structure and argument of the *De rerum natura*” *In: The Cambridge Companion to Lucretius*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 76-91.
- FERREIRA, Naír Maria Anaya. “La traducción y el outro: El acto (invisible) de traducir y los procesos de colonización”. **Anuario de Letras Modernas**. Universidade Nacional Autónoma de México. México D.F. Del. Coyoacán. 2009. p. 261-273.
- FITZGERALD, F. Scott. **The Great Gatsby**. Penguin Books. 1976.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. 2ª Edição. Editora Perspectiva. 1989.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis, Vozes, 1987.
- FRANK, Robert. **The Americans**. Göttingen, Germany. Steidl. 2014.
- FRIEDMAN, Jeffrey. **The art of nonfiction movie making**. Jeffrey Friedman, Robert Epstein and Sharon Wood; foreword by Michael Fox. Praeger. Santa Bárbara, Califórnia. 2012.
- GAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. André Gaudreault, François Jost; Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros, tradução; Adalberto Müller, revisão técnica e supervisão. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, Gerard. **Fronteiras da Narrativa**. *In: Análise Estrutural da Narrativa*. 5ª Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- GIFFORD, Barry. **O livro de Jack: uma biografia oral de Jack Kerouac**. Barry Gifford, Lawrence Lee; tradução Bruno Gambarotto. – 1. Ed. – São Paulo: Globo, 2013.
- GINSBERG, Allen. **Howl, Kaddish and other poems**. Penguin Classics. 2009.
- \_\_\_\_\_. **Mente espontânea: entrevistas selecionadas, 1958-1996** / Allen Ginsberg. [traduzido por Eclair Antonio Almeida Filho]. – Barueri, SP: Novo Século Editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Uivo: a graphic novel** / Allen Ginsberg; [ilustrado por Eric Drooker; tradução de Luis Dolhnikoff]. São Paulo: Globo, 2012.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 4.a edição. São Paulo: Cultrix, 1987.
- HAWTHORNE, Nathaniel. **The Scarlet Letter**. Dover Publications, Inc. New York. 1994.
- HERMANS, J. Interférences systematiques: **l'influence du système littéraire sur la légitimation culturelle du cinéma**. Katholieke Universiteit. Leuven: 74: 01-29, 1992. Faculteit van den Letteren en de Wijsbegeerte. 1992.



- HESÍODO. **Teogonia**: a Origem dos Deuses. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Odisseia**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 5 ed., Rio de Janeiro:Ediouro, 2002
- HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção**: Céu e Inferno / Aldous Huxley; tradução Osvaldo de Araújo Souza. – São Paulo: Globo. 2012.
- 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**. Penguin Essentials Edition. 2011.
- \_\_\_\_\_. **On the Road – O Manuscrito Original**. L&PM, 2012.
- \_\_\_\_\_. **On the Road : the original scroll**. Penguin Books. 2008.
- KOSTELANETZ, Richard (org.). **Viagem à Literatura Americana Contemporânea**. Tradução de Jaime Bernardes. [et al.]. – Rio de Janeiro. Editorial Nórdica. 1985.
- KUO, Adam Tyrsett. **A Comparative Study of Jack Kerouac & Ernest Hemingway as Representatives of Their Respective Generations**. [Thesis] The Department of Literature, Area Studies, and European Languages, University of Oslo. 2012.
- KUPETZ, Joshua. “The straight line will take you only to death”: The scroll manuscript and contemporary literary theory. In: **On the Road : the original scroll**. Penguin Books. 2008.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3**: as psicoses, 1955-56. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [versão brasileira de Aluisio Menezes] – 2ª Ed. Revista – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária** / André Lefevere; tradução Cláudia Matos Seligmann. – Bauru, SP: Edusc, 2007.
- LOTMAN, Iuri M.. Semiosfera I: **Semiótica de la cultura y del texto**. Selección e traducción del ruso por Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. Universitat de València. 1996
- LUCRÉCIO, Tito Caro. **De Rerum Natura**. Cambridge University Press. 2009.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades. 2ª Ed. 2009.
- MORSON, Gary Saul. **Mikhail Bakhtin**: Criação de uma prosaística / Gary Saul Morsons; Caryl Emerson; tradução de Antônio de Pádua Danesi. – São Paulo, 2008.
- MOURATIDIS, George. “Into the heart of things”: Neal Cassady and the search. In: **On the Road : the original scroll**. Penguin Books. 2008.
- PIGNATARI, D. **Semiótica & literatura**. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- PLATÃO. **Diálogos**. Editora Nova Cultural Ltda. São Paulo, SP. 2004.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica** / Júlio Plaza. – São Paulo: Perspectiva; (Brasília) : CNPq, 1987.
- POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Editora Nova Cultural Ltda., 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. **The future of image**. Translated from French by Gregory Elliott. Verso, 2009.
- RASKIN, Jonah. **American Scream**: Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation. Berkeley: University of California Press, c2004. 2004.

- RICOEUR, Paul. “Mundo do texto e mundo do leitor”; “O entrecruzamento da história e da ficção”. In: **Tempo e narrativa**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 267-309; p. 310-328.
- REYNOLDS, Loni Sophia. **Irrational Doorways: Religion and Spirituality in the Work of the Beat Generation**. [Thesis] Department of English and Creative Writing, University of Roehampton. 2011.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Cosacnaify. São Paulo. 2006.
- STAM, Robert. Bakhtin: **Da teoria literária à cultura de massa**. Ática. 1992.
- STRECKER, Marcos. **Na Estrada: o cinema de Walter Salles / Marcos Strecker**. – São Paulo: Publifolha, 2010.
- TOURY, G. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- TRUDEAU, Justin. **Jack Kerouac’s Spontaneous Prose: A Performance Genealogy of the Fiction**. [Dissertation] The Department of Communication Studies, Louisiana State University. 2006.
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica / Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété; tradução de Marina Appenzolier – Campinas, SP: Papirus, 1994. – (Coleção Ofício de arte e forma)**
- VARGAS LLOSA, Mario. **La utopia Arcaica: José Maria Arguedas y las ficciones del indigenismo**. México DF: Fondo de Cultura, 1996.
- VLAGOPOULOS, Penny. “Rewriting America: Kerouac’s nation of “underground monsters”. In: **On the Road : the original scroll**. Penguin Books. 2008.
- WHITMAN, Walt. **Walt Whitman’s Leaves of Grass**. Penguin Classics. 1986
- WILLER, Cláudio. **Geração Beat / Cláudio Willer**. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Os Rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico**. 1. Ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. 1ª edição. Cosac Naify Portátil, 2012.

## FILMOGRAFIA

- ANTONIONI, Michelangelo. **Professionale: reporter**. Itália. Compagnia Cinematografica Champion. 1975.
- ARONSON, Jerry. **The Life and Times of Allen Ginsberg**. EUA. Eagle Rock Entertainment. 1997.
- CLARKE, Shirley. **Portrait of Jason**. EUA. Shirley Clarke Productions. 1967.
- COPPOLA, Francis Ford. **Apocalypse Now**. EUA. Zoetrope Studios. 1979.
- \_\_\_\_\_. **The Godfather**. EUA. Paramount Pictures. 1972.
- EPSTEIN, Rob. **The Times of Harvey Milk**. Black Sand Productions. 1984.
- EPSTEIN, Rob; FRIEDMAN, Jeffrey. **Common Threads: Stories from the Quilt**. EUA. Couterie. Telling Pictures. 1989.
- \_\_\_\_\_. **Howl**. EUA. Werc Werk Works. 2010.
- \_\_\_\_\_. **Lovelace**. EUA. Millenium Films. 2013.
- \_\_\_\_\_. **Paragraph 175**. EUA. Telling Pictures. 2000
- \_\_\_\_\_. **The Celluloid Closet**. EUA. Sony Pictures Classics. 1995.
- FOSSE, Bob. **Lenny**. EUA. Marvin Worth Productions. 1974.
- GILLIAM, Terry. **Fear and Loathing in Las Vegas**. EUA. Universal Pictures. 1998.
- HARDWICKE, Catherine. **Twilight**. EUA. Summit Entertainment; Temple Hill Entertainment e Maverick Films. 2008.
- HOPPER, Dennis. **Easy Rider**. EUA. Columbia Pictures Corporation. 1969.
- KROKIDAS, John. **Kill your darlings**. Killer films. 2013.
- KUROSAWA, Akira. **Rashômon**. Japão. Daiei Tokyo Studios, Tokyo, Japão. 1950.
- MOORE, Michael. **Fahrenheit 9/11**. EUA. Dog Eat Dog Movies. 2004.
- MORRIS, Errol. **The Thin Blue Line**. EUA. Third Floor Productions. 1988.
- ROCHA, Gláuber. **O deus e o diabo na terra do sol**. Brasil. Copacabana filmes. 1964.
- SALLES, Walter. **Abril Despedaçado**. Brasil / França / Suíça. Bac Films. Dan Valley Film AG. Haut et Court e VideoFilmes. 2001.
- \_\_\_\_\_. **Central do Brasil**. MACT Productions; Videofilmes. 1998.
- \_\_\_\_\_. **Diários de Motocicleta**. EUA/ Brasil / Argentina. FilmFour. 2004.
- \_\_\_\_\_. **Krajcberg: o poeta dos vestígios**. Brasil. Videofilmes. 1987.
- \_\_\_\_\_. **On the Road**. Bra/Fra. MK2 Productions. 2012.
- \_\_\_\_\_. **Terra Estrangeira**. Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil/Portugal/Holanda. Videofilmes. 1996.
- SANTOS, Nelson Pereira. **Vidas Secas**. Brasil. Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas. 1963.

SCORCESE, Martin. **No Direction Home**. EUA. Spitfire Pictures. 2006.

SPURLOCK, Morgan. **Super Size Me**. EUA. Kathbur Pictures. 2004.

STEMBERG, Josef Von. **Marrocos**. EUA. Paramount Pictures. 1930.

WEIR, Peter. **Dead Poets Society**. EUA. Touchstone Pictures. 1989.

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

\_\_\_\_\_. **Hammet**. EUA. Zoetrope Studios. 1982.

\_\_\_\_\_. **Im Lauf der Zeit**. Alemanha Ocidental. Westdeutscher Rundfunk. 1976.

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

WYLER, William. **Ben-Hur**. EUA. MGM. 1960.

\_\_\_\_\_. **The children's hour**. EUA. Mirisch Corporation. 1961.