

**A TRADUÇÃO CONTRACULTURAL DE *ON DE ROAD*:
CONTRA A DIFERENÇA¹**

THELMA MÉDICE NÓBREGA
DOUTORADO-UNICAMP

O romance *On the Road*, de Jack Kerouac, foi traduzido no Brasil em 1984, introduzindo um atrasado e psicodélico "boom" da literatura *beat* em nosso país. Na edição brasileira, há uma apresentação dos dois tradutores, Eduardo Bueno e Antonio Bivar, em que o último diz o seguinte a respeito da tradução:

Então, fui co-traduzindo assim: sendo mais amadurecido, contornei o estilo para que o resultado fosse fiel à cor local do original: o clássico que já é. Santo Jack Kerouac do céu nos sorria aprovando a dupla perfeita para a tarefa.

Este depoimento me parece um exemplo claro da concepção tradicional de tradução. O tradutor, sempre aparentemente submisso aos desígnios do autor (transformado em entidade quase divina), tentaria recuperar os significados que seriam intrínsecos ao texto, e imutáveis ao longo do tempo e através da história. O texto seria único, e permaneceria o mesmo ao ser traduzido ou lido em qualquer época ou lugar. A tradução é vista como equivalência, mímesis, reprodução.

Segundo uma visão de tradução inspirada no pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista, porém, toda tradução implica transformação. O tradutor não pode resgatar os significados do pai-autor, e sim criar outros, a partir de seu próprio contexto social, de seu momento histórico, da imagem que faz do autor, do texto e do seu contexto de produção. A "fidelidade", tão valorizada como a qualidade máxima de uma tradução, só poderá ser a este conjunto de crenças e concepções historicamente determinadas. Ou, como colocou Rosemary Arrojo, o contato do tradutor com os textos e com a realidade não pode deixar de ser "mediado por suas circunstâncias, suas concepções, seu contexto histórico e social"

(p. 40). Os significados atribuídos a um texto, portanto, serão diferentes em cada contexto em que é lido ou traduzido.

On the Road foi vinculado, tanto aqui como nos Estados Unidos, com a cultura jovem e a contracultura. Este vínculo, que respondeu a uma necessidade mercadológica de fornecer produtos com que os membros da cultura jovem pudessem se identificar (ver Morin, p.155), teria feito com que **On the Road** fosse lido como objeto de consumo imediato, um relato de viagens e transgressões, sem grandes méritos literários, dirigido exclusivamente à parcela jovem da população. Com o aparecimento da contracultura em princípios da década de 60, deixou de haver distinção entre esta e a geração *beat*, e **On the Road** passou a ser lido como a bíblia *hippie*. Este sinal de igual entre a geração *beat* e a contracultura fica evidente em outro trecho do mesmo depoimento de Bivar citado acima:

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

Tanto o autor como o texto são associados, sem sombra de dúvida ou discussão, aos movimentos jovens da década de 60 - isto embora Kerouac tenha escrito **On the Road** no final da década de 40, quando a cultura jovem mal se anunciava no horizonte. Na tradução, os valores da contracultura brasileira, suas circunstâncias e suas crenças, parecem ser transmitidos na maneira com que a linguagem escolhida pelos tradutores vai desenhando os personagens, os diálogos e as cenas.

Se tomarmos como referência o artigo de Luciano Martins, "A Geração A1-5", veremos como vários dos traços que o sociólogo considerou próprios da contracultura brasileira se encontrariam refletidos na tradução. Martins considera que certa parcela da contracultura brasileira, ao recusar o universo adulto e os valores da sociedade de consumo, passou a definir sua identidade a partir de estereótipos jovens, o que levou a uma indiferenciação de suas características individuais (p. 86). A perda da juventude era experimentada como perda da identidade, o que os levava a temer o fluxo do tempo e a se manterem apenas no terreno da cultura jovem, rejeitando tudo que não se relacionasse com ela (p. 85).

Estes traços apontados por Martins parecem expressar-se na tradução brasileira por meio da transformação de todos os personagens em jovens da contracultura através do uso generalizado de um discurso jovem. Todos os personagens, sejam eles caminhoneiros, vagabundos de estrada, músicos negros ou moças do interior falam a mesma gíria jovem, mais especificamente a gíria do sul-sudeste brasileiro pós-década de 60.

Mostrarei um breve exemplo, quando Sal Paradise, o personagem principal e alter-ego de Jack Kerouac, pede carona a um caminhoneiro em sua primeira viagem ao Oeste:

“Where you going?”

“Denver.”

“I can take you a hundred miles up the line.”

“Grand, grand, you saved my life.”

“I used to hitchhike myself, that’s why I always pick up a fellow.”

“I would too if I had a car.”

(p. 21)

“Prá onde você tá indo?”

“Denver.”

“Posso te levar uns 200 quilômetros.”

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

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

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

Todas as prováveis diferenças culturais, sociais e econômicas entre Sal, o jovem universitário de Nova York, e o caminhoneiro do interior americano, ficam anuladas quando os dois personagens conversam usando a mesma gíria jovem. Podemos notar, na tradução, a ênfase na experiência da estrada enquanto espaço jovem de loucura e transgressão - um componente importante do imaginário contracultural, também presente no título **Pé-Na-Estrada**, que é uma gíria *hippie* bastante conhecida. Portanto, a tradução tende a eliminar as diferenças entre os personagens - todos passam a fazer parte da mesma comunidade jovem. Tal atitude, de suprimir diferenças e proclamar uma igualdade baseada em pautas fixas de valores e padrões de comportamento, concorda com a teoria de tradução implícita no depoimento do tradutor, que pretende dissimular a diferença da tradução declarando uma suposta fidelidade ao autor e ao texto original.

A propósito, Luciano Martins nota que, apesar da aparente rebeldia e recusa dos valores dominantes, a contracultura brasileira “tende apenas a reproduzir, embora em outra clave, a partitura geral imposta à sociedade” (p. 74). Com efeito, as características da cultura de massa salientadas por Morin (p. 44) como a padronização, a indiferenciação, o nivelamento da identidade pelos padrões estabelecidos pela sociedade de

consumo e pela ideologia dominante parecem ser reeditados por este tipo de contracultura.

Creio que esta reprodução de valores também se manifesta na caracterização das personagens femininas. Na tradução, todos os adjetivos elogiosos em relação a elas são traduzidos, quase invariavelmente, pelo termo "gostosa". Vejamos um exemplo, entre muitos:

"But, outside of being a sweet little girl, she was awfully dumb and capable of doing horrible things." (p. 6)

"Só que além de gostosa, ela era profundamente estúpida e capaz de fazer coisas horríveis." (p. 7)

As personagens são caracterizadas como objetos de consumo, sendo que só seu aspecto físico é destacado. Tais concepções não deixam de ser contraditórias com um movimento supostamente contestador das normas e padrões vigentes. A tradução contracultural acaba por produzir um texto ideologicamente conservador ao suprimir as diferenças individuais. E dogmático, ao afirmar uma só maneira de ver o mundo (a da juventude) como a desejável e a correta.

A tradução brasileira de **On the Road**, portanto, é um outro texto, composto à imagem e segundo a ideologia da contracultura brasileira. A escolha do léxico e da sintaxe, geralmente simplificados e lineares, assim como a tendência à explicitação e à clarificação da narrativa e o uso generalizado da gíria jovem parecem sinalizar uma tentativa de tornar o texto mais deglutível e de facilitar a identificação do público jovem com as situações narradas. Assim, seria possível dizer que a tradução também é conservadora estilisticamente, por preferir uma narrativa mais tradicional e organizada ao invés dos fluxos anárquicos da "prosa espontânea", ou da "prosódia bop" de Kerouac, que deveriam ser resgatados segundo alguns críticos (ver Willer, p.40).

Para John Tytell, estudioso da geração *beat*, o que importa destacar no movimento é exatamente a diferença. Na sociedade americana do pós-guerra, onde a nascente cultura de massa começava a impor os padrões de comportamento e pensamento desejáveis, ou seja, os da classe dominante branca e culta, os *beats* procuravam, junto à comunidade negra do jazz ou a outros grupos marginalizados socialmente, e em padrões sexuais e comportamentais subversivos à norma aceita, uma saída para a cultura monolítica da sociedade americana da época (ver Tytell, p. 34). Buscavam afirmar a diferença entre indivíduos e, através disso, afirmar suas identidades. A tradução de **On the Road**, sob este ponto de vista, talvez

também devesse salientar as diferenças - entre o urbano e o rural, o culto e o popular, o acadêmico e o espontâneo - que representariam a busca do personagem principal por qualidade humanas perdidas com a nivelção operada pela sociedade de consumo.

Tanto Willer como Tytell interpretam **On the Road** destacando sua vinculação à tradição romântica da literatura americana. Enfatizam os aspectos literários e artisticamente inovadores do texto, associando Jack Kerouac à herança de autores como Walt Whitman, Henry Thoreau, a nível de temática, e a James Joyce e Henry James, a nível de estilo e composição.

As duas leituras, a contracultural e a "romântica", baseiam-se em diferentes interpretações dos dados biográficos do autor e de seu contexto histórico. Para os que valorizam **On the Road** pelos seus aspectos inovadores quanto a técnica e estilo, assim como pela temática ligada ao romantismo, o texto talvez devesse ser enquadrado não na moldura sociológica e artística da década de 60 e da contracultura, mas da década de 50, quando a busca pela expressão individual e a espontaneidade explodiu em movimentos como a *action painting* de Jackson Pollock e o *be-bop* de Charlie Parker, aos quais a "prosa espontânea" de Jack Kerouac estaria associada. Da mesma forma, Jack Kerouac não seria o herói contracultural, o mochileiro em busca de aventuras e transgressões, e sim um escritor que experimentava com a linguagem, procurando seriamente uma via de expressão capaz de transmitir os conflitos e as angústias do ser humano moderno da maneira mais direta e honesta possível (ver Tytell, p.30).

Os sentidos diferentes que um texto pode receber, de acordo com a moldura interpretativa que se arma a seu redor, sustentam o conceito de *différance*, desenvolvido por Jacques Derrida. Para ele, não existiriam leituras definitivas ou interpretações textuais absolutamente corretas, pois exatamente aqueles elementos que se costumam julgar decisivos para avaliar a verdade ou a falsidade de uma interpretação, como a vontade do autor ou o período histórico que forjou o texto são, eles mesmos, objetos de interpretação. O conceito de diferença, das múltiplas e diferentes interpretações atribuíveis a um texto, leva ao de adiamento: o sentido nunca é totalmente capturado, controlado e finalmente decidido, e sim sempre remetido de um significante a outro, de uma leitura a outra (ver Derrida, p. 17). É justamente esta remessa que a teoria tradicional de tradução - com a qual o tradutor Bivar parece perfeitamente sintonizado - sonha deter ao supor que seja possível alcançar uma fidelidade definitiva ao texto original e seu autor.

Nos últimos anos, Jack Kerouac tem sido desvinculado da geração *beat* e da contracultura, e relacionado à tendência literária pós-mo-

derna, formada a partir da segunda metade do século. Como observou McCaffery, essa literatura se caracterizaria pelo abandono da estrutura tradicional da narrativa, que se baseava na formulação de um conflito ou trama que chegava a uma resolução no final, e pela adoção de um estilo fragmentário e às vezes circular, em que a resposta para as interrogações do leitor é sempre adiada (ver McCaffery, p. 1174). Dentro desta perspectiva, creio que **On the Road** pode ser situado no limiar da literatura pós-moderna. No início do livro, Sal Paradise anuncia que sua vida em Nova York estagnara, e que por isso partiria para o Oeste em busca da verdade sobre a vida e sobre si mesmo. A impressão inicial é de que se trata de uma narrativa tradicional, onde se apresenta o conflito e a promessa de sua resolução:

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

No entanto, ao invés da pérola da verdade e do sentido de suas vidas, ao final de cada viagem eles se defrontam com a indefinição e o vazio, o que os leva a reiniciar o percurso e a busca. Esta eterna procura dos personagens por respostas que sempre se encontram mais além pode ser vista como uma alegoria da *différance*, do adiamento do sentido verdadeiro do texto que o leitor e o tradutor tentam capturar. A primeira viagem se desdobra em mais quatro e, mesmo no final da última, o que temos é a continuação da estrada e mais um adiamento das respostas buscadas pelos personagens (e pelo leitor):

... all that raw land that rolls in one unbelievably huge bulge over to the West Coast, and all that road going, all the people dreaming in the immensity of it... (p. 253)

Após todas as viagens, a certeza de que a estrada prossegue, infinita e imprevisível. Ao invés de respostas e pontos de chegada, sonhos e projeções. Para os viajantes que procuram a verdade nas estradas de asfalto, assim como para o leitor/tradutor que se aventura pelas estradas de um texto, a pérola do sentido verdadeiro sempre brilhará na linha onde o asfalto se encontra com o horizonte, atraindo-lhes de uma viagem a outra, como uma recompensa eternamente adiada.

NOTAS

1. Este trabalho se baseia em minha tese de mestrado, **On the Road e Pé-na-Estrada: Os Caminhos do Imaginário em Tradução**, defendida no Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, em 19 de agosto de 1991.

BIBLIOGRAFIA

ARROJO, Rosemary. 1986. **Oficina de Tradução: A Teoria na Prática**. São Paulo: Ática.

DERRIDA, Jacques. 1982. **Margins of Philosophy**. Chicago: The University of Chicago Press.

MORIN, Edgard. 1967. **Cultura de Massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense.

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

———. 1984. **Pé-na-Estrada**. Tradução de Eduardo Bueno e Antonio Bivar. São Paulo: Brasiliense.

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

TYTELL, John. **Naked Angels: The Lives and Literature of the Beat Generation**. New York: Grove Press.

WILLER, Claudio. 1984. "Beats e Rebelião", em **Alma Beat**. Porto Alegre: LP&M.