

■ A memória intertextual na adaptação de On The Road

SÁVIO AUGUSTO LOPES DA SILVA JUNIOR

Mestrando em Letras: Estudos da Linguagem
pela UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto;
Instituto de Ciências Humanas e Sociais; Minas
Gerais; Brasil.
savio56@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende analisar a tradução da memória intertextual existente na obra literária *On The Road*, de Jack Kerouac, para a linguagem cinematográfica. Tendo como pressuposto a polifonia existente na produção literária da Geração Beat, a que Kerouac pertenceu, observam-se as possibilidades de se adaptar essa noção para o cinema, usando como base estudos de Robert Stam, Mikhail Bakhtin, Astrid Erll e Ansgar Nünning. Primeiro, observam-se alguns exemplos de memória intertextual presente na obra literária para, em seguida, observar como estes são traduzidos por Walter Salles para o cinema.

Palavras-chave: Literatura Norte-Americana; Cinema Contemporâneo; Intertexto e Memória.

Abstract: This paper intends to analyse the translation of the intertextual memory presented in the literary work *On The Road*, by Jack Kerouac, to the cinematographic language. Considering the existent polyphony in the literary production of the Beat Generation, which Jack Kerouac belonged to, the possibilities of adapting this characteristic to the cinema are observed using Robert Stam, Mikhail Bakhtin, Astrid Erll and Ansgar Nünning studies as a theoretical basis. First, some examples are observed of intertextual memory existing in the literary work to then see how these are translated by Walter Salles to the cinema.

Key-words: North American Literature; Contemporary Cinema; Intertext and Memory.

Introdução

Jack Kerouac é o autor do relato de viagem *On The Road*, uma das mais famosas produções da denominada Geração Beat. Lançado em 1957, o livro narra a viagem de Sal Paradise (codinome do próprio autor) e Dean Moriarty (codinome do poeta Neal Cassady) pela famosa rota 66, nos Estados Unidos. A irreverência da obra atingiu milhares de jovens na década de 50, trazendo uma ampla discussão sobre o papel do jovem na sociedade e fazendo com que vários destes saíssem de casa em busca de experiências na estrada, assim como os personagens.

O termo *Geração Beat* refere-se a um grupo de jovens escritores norte-americanos que nos anos 1950 criaram uma corrente literária inovadora, de vanguarda, assim como um estilo de vida à deriva da sociedade de consumo que caracterizava o pós-guerra nos Estados Unidos. O grupo é conhecido pelos trabalhos de seus principais autores: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady, William Burroughs, Herbert Huncke e John Cellon Holmes. Este grupo, apesar de heterogêneo, possui algumas características em comum, como a tolerância e a abertura a expressões que contestam a ordem estabelecida como, por exemplo, o multiculturalismo, a diversidade religiosa e a abertura para uma sexualidade não normativa. Outra característica marcante é o fato de que, apesar de muitos destes autores terem frequentado universidades americanas e possuírem uma ampla base literária, o grupo não se restringia a debater os problemas sociais; eles frequentaram e participaram dos guetos e da cultura marginalizada de grandes cidades, como São Francisco e Nova York (WILLER, 2009).

A Literatura Beat, também chamada de Beatnik, é de grande influência para a cultura contemporânea, pois foi uma das primeiras expressões do que chamamos hoje de contracultura. Os ideais e hábitos do grupo em questão fugiam dos parâmetros existentes na sociedade americana

da década de 1950, influenciando uma massa de jovens e cidadãos descontentes com a forma de vida tradicional e normativa norte-americana, criando assim uma cultura rebelde (PEREIRA, 1983). Para Helen Weaver (2009), o estilo de vida boêmio que a própria adotara durante os anos 50 se opunha a muitos valores do *American Dream*. Segundo a autora: "It represented freedom: freedom from everything I had escaped: parents, marriage, academia" (p. 26).

Segundo Cláudio Willer (2006), a Geração Beat é polifônica, pois os seus autores foram acima de tudo leitores, principalmente de Marcel Proust, Fiódor Dostoiévski e James Joyce. De acordo com o autor, a revolução poética criada pelos autores não se limita aos aspectos sociais, pois exerce um movimento "do texto para a vida" (p. 10), manifestando uma memória *da* literatura.

Este trabalho objetiva, portanto, analisar essa manifestação da memória *da* literatura, muito próxima do conceito de intertextualidade, na adaptação fílmica de *On The Road* dirigida por Walter Salles, lançada em 2012 com o mesmo nome. Willer (2006) aponta a presença do intertexto na literatura produzida por Kerouac, portanto, pretende-se discutir como Salles traduziu essa memória relacionada ao meio textual, através do visual e dos demais recursos utilizados pelo cinema.

Este estudo, contudo, não objetiva observar a "fidelidade" da adaptação fílmica à obra literária. Robert Stam (2008) aponta a tendência em se observar as semelhanças entre livro e adaptação na crítica cinematográfica e afirma que esta é "extremamente discriminatória, disseminando a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura" (p. 20). Considerando esse apontamento de Stam, este trabalho limita-se a observar a tradução da memória intertextual na adaptação fílmica, sem realizar uma análise qualitativa das semelhanças entre livro e filme.

1. A memória intertextual na literatura e no cinema

Dominique Maingueneau (2006), em seus estudos acerca do discurso literário, vê o espaço literário como um *arquivo*, que designa a memória interna da literatura que vai além do intertexto no sentido restrito, abrangendo também obras presentes na biblioteca imaginária. Segundo o autor, “só existe atividade criadora inserida numa memória, que, em contrapartida, é ela mesma aprendida pelos conflitos do campo, que não cessam de retrabalhá-la” (p. 91).

Os conceitos de memória estão sempre presentes em estudos literários, contudo recebem pouca consideração teórica. Portanto, o objetivo de Astrid Erll e Ansgar Nünning (2005), em seu estudo denominado *Where Literature and Memory Meet*, é fornecer um panorama dos conceitos de memória nos estudos literários, estendendo-se também para os estudos culturais e interdisciplinares. Os autores apontam para uma grande variedade de abordagens, áreas de pesquisa e conceitos de memória divergentes. Entre eles, está o conceito de *memória da literatura*, o qual se assemelha à biblioteca imaginária mencionada por Maingueneau (2006).

Segundo Erll e Nünning (2005), o conceito de *memória da literatura* está ligado à tradição mnemônica do mundo antigo e aos conceitos de retórica. Os autores relatam que o conceito de memória artificial é abordado no mito *De Oratore* de Cícero, o qual demonstra que imagens espacialmente organizadas na mente servem de apoio à memória, inaugurando a *arte da memória*. O sistema mnemônico da Antiguidade funciona de acordo com um processo de roteiro mental em que ocorre uma vinculação com lugares e imagens. De acordo com os autores, os estudos literários introduzem duas importantes mudanças na arte da memória: primeiro, o processo de conectar imagens e locais ganha uma dimensão coletiva, midiática

e diacrônica; segundo, os estudos literários concebem as cinco etapas da retórica clássica como um processo em forma de círculo.

Os conceitos pós-estruturais de intertextualidade e de memória da literatura possuem suas origens na abordagem acerca do dialogismo de Mikhail Bakhtin. Seguindo os escritos de Bakhtin sobre “o discurso do romance”, Julia Kristeva (1978) inaugurou o termo “intertextualidade”. Astrid Erll e Ansgar Nünning (2005, p. 270) afirmam: “From the perspective of poststructuralist theory, the memory of literature appears to be a reference to cultural pre-texts which manifests itself on a text-internal level, actualizing and transforming them”. O termo *intertextualidade* foi concebido por Julia Kristeva, na década de 1960, tendo como base os conceitos de dialogismo e polifonia desenvolvidos por Bakhtin na década de 1920. Esse termo é geralmente utilizado com foco na literatura, mas Julia Kristeva relaciona o conceito a mídias como cinema e as artes plásticas. A intertextualidade é uma releitura de outro texto, como uma citação ou uma referência, podendo ser entre livros, peças teatrais, quadros, contos ou filmes (ZANI, 2003). Em outras palavras, é a interação que ocorre entre duas obras, em que uma se apropria do texto da outra.

Stam (1992) ressalta que um diálogo não ocorre somente em um discurso fechado, também ocorre entre outros discursos e receptores, diversos discursos anteriores e seus espectadores. Para o autor, essa relação pode ser realizada por qualquer receptor que possua uma noção de como realizar uma relação *citacional*, o que determina um diálogo de gêneros ou vozes. Segundo Ricardo Zani (2003), é possível reconhecer quando um autor constrói a sua obra fazendo referência a outros textos, imagens ou sons de outras obras. Para o autor, essa é uma forma de fazer uma reverência, um complemento ou estabelecer um nexos de sentido com texto ou imagem original.

Gonçalves e Renó (2009) destacam o uso do intertexto no cinema, afirmando que o conceito estabelecido por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva se adapta à prática cinematográfica:

Entendemos, assim, a intertextualidade como o modo pelo qual se estabelecem o diálogo e a interatividade entre os textos em um contexto **único, neste caso específico, no contexto** do cinema; nem sempre textos puramente lingüísticos, mas também aqueles elaborados com diferentes semióticas, ou seja, textos de diferentes linguagens (GONÇALVES; RENÓ, 2009, p. 8).

No cinema, a imagem é uma ferramenta que complementa a composição da obra e, através dos recursos intertextuais, é possível compreender além da imagem registrada na película. Segundo Gonçalves e Renó (2009), a indústria cinematográfica utiliza atualmente de forma intensa a intertextualidade, para ampliar a linguagem cinematográfica e oferecer, dessa forma, uma diversidade de textos e elementos significativos para o público.

Em outro estudo, denominado *A literatura através do cinema*, Robert Stam (2008) aponta para as várias trilhas que a intertextualidade do cinema possui. Segundo o autor, a trilha imagética herda a história da pintura e das artes visuais, a sonora possui a herança da história da música, do diálogo e da experimentação sonora. É o que ocorre, segundo Stam, na adaptação cinematográfica, em que ocorre a ampliação do texto-fonte, a partir dessas múltiplas trilhas intertextuais.

Ricardo Zani (2003) situa a intertextualidade como foco de estudo no campo da literatura, mas destaca também a possibilidade de empregar o termo a outras produções textuais, imagéticas e midiáticas, desde que trabalhem este artifício em sua narrativa discursiva. Existem, segundo o autor, três processos de ocorrência de intertextualidade: por meio da

citação, da *alusão* e da *estilização*. A *citação* é a forma de demonstrar explicitamente a relação discursiva, sendo, basicamente, um elemento inserido dentro de outro já existente. Já a *alusão* não é uma citação explícita, mas sim uma reprodução da ideia central de um discurso anterior e alude a um discurso já conhecido pelo público. A *estilização*, menos explícita ainda, reproduz elementos de um discurso já existente, reproduzindo o estilo do conteúdo formal ou textual, reestilizando o texto original.

Neste trabalho, tomaremos a *citação*, a *estilização* e *alusão* como moldes para observar a manifestação da memória intertextual na adaptação de Walter Salles da obra de Jack Kerouac. Segundo os autores aqui expostos, percebe-se que existem diversas formas de manifestar a intertextualidade no cinema, portanto, observaremos a maneira como o intertexto presente na obra literária é representado na adaptação cinematográfica.

2. A memória intertextual na obra literária *On The Road*

De acordo com Eduardo Bueno (2007), em sua introdução para *On The Road*, Kerouac “não estava impondo, nem propondo, uma total inovação, mas a retomada de uma trilha genuinamente americana, já percorrida por autores que ele admirava” (p.11). Tendo como base a afirmação de Bueno acerca da influência existente na expressão literária da Geração, observaremos as manifestações do que denominamos neste trabalho *memória intertextual* na obra literária *On The Road*.

Jesse Menefee (2011) ressalta a influência da literatura moderna para Kerouac, analisando a forma como o autor reverencia Dostoiévski em suas obras. Para a autora, a importância dada por Kerouac à ficção criada pelo escritor russo se assemelha a uma religião. A autora

afirma: “Kerouac feels that the idealistic quest to overcome the ego in Dostoevsky’s fiction conveys something essential to understanding the human condition, and he doesn’t find many other texts that rise equally to the task” (MENEFEE, 2011, p. 433).

Claudio Willer (2006) também admite a contribuição de Dostoiévski e de outros autores da literatura ficcional para a geração, cita também a influência do autor russo para as experiências de Kerouac relatadas em sua obra *Os subterrâneos*, de 1958. Segundo ele:

[...] está demonstrado que Jack Kerouac procurou ambientes e situações que originaram seu *Os subterrâneos* por estar impregnado de leituras de Dostoiévski: ele se movia, não só da vida para o texto, relatando o que lhe havia acontecido, mas fazia o movimento oposto, do texto para a vida (WILLER, 2006, p.10).

Ao descrever o apartamento do poeta Allen Ginsberg, apresentado com o pseudônimo Carlo Marx, que ele costumava frequentar, Sal Paradise – o narrador de Kerouac – utiliza em *On The Road* referências descritivas que remetem aos quartos de protagonistas criados por Dostoiévski:

O apartamento subterrâneo de Carlo ficava na rua Grand, numa velha pensão com tijolos à vista, próxima a uma igreja. Você se mete num beco, desce uns degraus de pedra, abre uma tosca porta de madeira e penetra numa espécie de porão até chegar à porta de madeira compensada dele. Parecia o quarto de um santo russo: a vela ardendo, a cama, paredes de pedras úmidas e uma espécie de ícone maluco que ele próprio havia feito (KEROUAC, 2007, p.71).

Ao dizer que “parecia o quarto de um santo russo”, Kerouac não explicita a referência a Dostoiévski, mas o leitor que possui em sua memória as descrições

de ambientes que o autor russo elabora consegue usar essa frase como uma referência para construir, em sua imaginação, o apartamento de Carlo Marx.

Em trecho de *Notas do subsolo*, Dostoiévski descreve o quarto de seu protagonista, o qual contém aspectos que se assemelham à descrição feita por Kerouac:

O quarto estreito, apertado e de teto baixo, entulhado por um enorme guarda-roupa, caixas de papelão, roupas amontoadas e todo tipo de traste do gênero, estava quase totalmente escuro. Sobre uma mesa, na outra extremidade do quarto, extinguiu-se a chama de um toco de vela, emitindo de quando em quando uns lampejos fracos (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 102).

Dessa forma, Kerouac utiliza o tipo de intertexto definido por Zani (2003) como *alusão*, já que ele não utiliza nenhuma citação do autor russo para descrever o ambiente, mas faz uma menção que remete a seus textos.

Em outro momento de *On The Road*, Kerouac faz referência a Dostoiévski de forma explícita, contudo, não remete ao seu estilo ou as suas obras:

Ele havia me perguntado: “Como é mesmo o nome daquele escritor russo que você está sempre falando - aquele que forrava os sapatos com jornais e andava com uma cartola encontrada numa lata de lixo?”. Isso era um exagero em cima do que eu havia lhe contado sobre Dostoiévski. “Ah, é isso – é *isso* aí – Dostioffski (KEROUAC, 2007, p.95).

O fato de Kerouac citar o nome de Dostoiévski no decorrer da narrativa não implica necessariamente a manifestação da memória intertextual, mas, se somado à referência anterior ao “quarto de um santo russo” e à menção de que ele está “sempre falando” no autor, nos remete à reverência citada por Menefee (2011).

Em sua obra denominada *Modern Epic*, Franco Moretti (1996) analisa as manifestações do fluxo de consciência na literatura moderna e observa como a intensidade da vida moderna – das grandes cidades e do bombardeio de imagens – determina a forma como os escritores da época lidam com o fluxo de informações. É uma nova forma de dar conta do mundo, em que o autor afirma: «too many stimuli, too disparate and too intense, always on the point of turning into a «shock», as Benjamin will say of the metropolitan poetry of Baudelaire» (p. 124).

Para Moretti (1996), o fluxo de consciência é uma forma bem-sucedida de confrontar a situação de extrema tensão existente na vida moderna, pois representa a crise causada pelo Ego bombardeado e dividido. A função dessa lente adotada pela criação literária é capturar esses estímulos que se confrontam nas ruas da cidade em constante transformação.

De acordo com Moretti, o bombardeamento de palavras é ao mesmo tempo irresistível e é percebido como um barulho irritante. Nesse sentido, torna-se necessário um novo estilo para que o sujeito possa se adequar à cidade das palavras: “And the stream of consciousness offers precisely that: simple, fragmented sentences, where the subject withdraws to make room for the invasion of things; paratactical paragraphs, with the door flung wide, and always enough room for one more sentence, and one more stimulus” (MORETTI, 1996, p. 135).

Os estímulos causados pelo brilho da modernidade e o bombardeio de palavras e informações estão presentes na narrativa de *On The Road*. A singularidade das palavras em anúncios e placas, assim como descrito por Moretti (1996), cria um efeito na narrativa que remete ao fluxo de consciência e à descrição de estímulos psicológicos:

Passamos como um raio pelas misteriosas placas brancas que, em algum lugar na noite de Nova Jersey, dizem SUL (com uma flecha) e OESTE (com outra flecha), e pegamos o caminho que apontava para o sul. Nova Orleans! Era o que em reluzia em nossas mentes (KEROUAC, 2007, p. 170).

Ao analisar o personagem Bloom de James Joyce, Moretti (1996) observa que o protagonista percebe tudo ao seu redor, contudo, não se detém em nada. Segundo o autor, o que Joyce demonstra é que *não* há um alto nível de consciência, mas *sim* alto nível de distração, no inglês, *absentmindedness*.

Em seu texto explicativo de como escrever usando o estilo de prosa espontânea, empregado em *On The Road* e outras obras, Kerouac demonstra passos que se assemelham ao estilo de fluxo de consciência. O nível de distração – presente em Bloom de Joyce – encontra-se em sua recomendação:

If possible write "without consciousness" in semitrance (as Yeats' later "trance writing") allowing subconscious to admit in own uninhibited interesting necessary and so "modern" language what conscious art would censor, and write excitedly, swiftly, with writing-or- typing-cramps, in accordance (as from center to periphery) with laws of orgasm, Reich's "beclouding of consciousness." Come from within, out-to relaxed and said (KEROUAC, 1992, p. 57).

Outros passos dos denominados "princípios da prosa espontânea" de Kerouac (1992, p.57) remontam à escrita modernista e à prosa espontânea, como no exemplo: "No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas but the vigorous space dash separating rhetorical breathing". Ao expor a estrutura que a prosa

espontânea possui, Kerouac ressalta a profundidade psicológica do relato e o fluxo que este deve seguir:

Follow roughly outlines in outfanning movement over subject, as river rock, so mindflow over jewel-center need (run your mind over it, once) arriving at pivot, where what was dim-formed "beginning" becomes sharp-necessitating "ending" and language shortens in race to wire of time-race of work, following laws of Deep Form, to conclusion, last words, last trickle – Night is The End (KEROUAC, 1992, p. 57).

Acerca da estrutura do texto escrito sob o fluxo de consciência, Moretti (1996) afirma: "It's paratactical structure, multiplying developmental directions and making them independent of one another, conveys the opposite sensation: an open present, where the various developments are still all equally possible" (p.139). Dessa forma, o autor ressalta a independência da estrutura textual, a ligação com o presente e a exploração das possibilidades pelo texto.

A estrutura de *On The Road* apresenta essa característica, que também está presente na literatura produzida por James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf e diversos autores modernos. De acordo com Bueno, ao utilizar esse estilo de escrita,

Seu plano era deixar a própria persona expressar-se livremente, entregando-se à descrição detalhista da paisagem suburbana (e *underground*) americana, numa versão tardia (mas pré-pop) da escrita automática dos surrealistas, um *stream of consciousness* (ou fluxo de consciência) mais facilmente compreensível por quem desfrutou de alucinógenos como maconha, mescalina e peiote (BUENO, 2007, p. 16).

Ao adotar um estilo de escrita que se assemelha ao fluxo de consciência operado por seus autores favoritos, Kerouac elabora, portanto, um intertexto de estilização,

visto que observa elementos de um discurso praticado por outro e reproduz o estilo do conteúdo textual.

Outra forma de intertexto de *estilo* praticado por Jack Kerouac é a sua tentativa de reproduzir a prosódia da música do gênero jazz. Cláudio Willer (2009) afirma que “A beat se formou com o jazz bop e se expressou através do rock – e de música pop, balada country, blues, rap e criações de vanguarda, experimentais” e, em seguida, acrescenta: “Poesia e música sempre andaram juntas. Mas em nenhum movimento literário da modernidade, desde o romantismo, a ligação foi tão íntima. A beat foi sonora. Tem discografia, e não só bibliografia” (p.11).

São diversos os momentos da narrativa em que Sal Paradise e Dean Moriarty frequentam bares para ouvir essa nova corrente do jazz. De maneira eloquente, Kerouac tenta traduzir em palavras a sonoridade do jazz, estilo musical que descreve:

O maravilhoso saxofonista soprava até atingir o êxtase, era um improviso soberbo com *riffs* em crescendos e minuendos que iam desde um simples “ii-yah!” até um louco “ii-di-lii-yah!” **flutuando com furor e acompanhados pelo rolar impetuoso da bateria toda queimada por baganas e que era martelada com fervor por um negro brutal com pescoço de touro que estava pouco se lixando para o mundo exterior, apenas surrando ininterruptamente seus tambores arruinados, bum-bum, ticabum, bum-bum** (KEROUAC, 2007, p.243).

Da mesma forma como Ricardo Zani (2003) ressalta a possibilidade de intertextualidade entre diferentes tipos de mídia, Kerouac faz *alusão* à pintura para descrever a personagem Marylou: “[...] ela ficava ali pregada, longilínea e magricela como uma daquelas mulheres surrealistas das pinturas de Modigliani num quarto sem graça” (KEROUAC, 2007, p. 20). Por meio

da referência às mulheres pintadas por Modigliani, Kerouac evoca uma memória intertextual que o auxilia na construção da personagem Marylou e permite ao leitor que possui esse conhecimento prévio imaginar seus trejeitos e aparência.

Dessa forma, a memória das obras literárias, das músicas e as outras referências culturais funcionam como um arquivo que o autor evoca em seu auxílio, para elaborar as descrições de personagens, ambientes e situações. Além de auxiliá-lo a adotar um estilo de escrita, essas referências, existentes na memória do autor, tornam-se mais visíveis a partir de *alusões* que deixam claro quais são as bases que ele possui para a produção literária, como no trecho: “[...] de repente senti uma quietude estranha no quarto e vi um livro gasto em cima do rádio. Sabia que era o eternamente sagrado e crepuscular Proust, de Dean” (p. 368). Ao fazer *alusão* a Marcel Proust e associá-lo aos termos “sagrado” e “crepuscular”, Jack Kerouac explicita a sua visão do autor e a intensidade com a qual este o influenciou. É importante destacar a menção a Proust, devido ao papel que sua obra *Swann’s way* desempenha na adaptação que Walter Salles fez para *On The Road*, estando presente em diversos momentos da obra cinematográfica.

3. A memória intertextual na adaptação de On The Road

Após analisar algumas das muitas manifestações da memória intertextual na obra literária *On The Road*, cabe observar as formas como Walter Salles traduz esse tipo de linguagem para o cinema. Antes da análise, é também pertinente retomar alguns conceitos de Stam (2008) acerca da adaptação fílmica, principalmente no que diz respeito à passagem do meio unicamente verbal para o visual e sonoro:

A passagem de um meio unicamente verbal como

o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p.20).

Segundo Stam (2008), a teoria bakhtiniana posiciona o autor literário em um “território individual”, o que sugere uma reavaliação do que se denomina “originalidade” na produção artística. Para Bakhtin, o trabalho artístico é sempre uma “construção híbrida”, pois mistura as palavras de diferentes produtores. Dessa forma, ocorre uma colaboração para a construção da cultura. Stam exemplifica esse tipo de construção por meio da adaptação cinematográfica, que é uma construção híbrida.

A partir da atividade colaborativa existente entre textos, é possível proporcionar maior compreensão de determinada produção artística. Stam (2008, p. 21) afirma que “uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcrever as aporias da ‘fidelidade’”. Dessa forma, as adaptações fílmicas se encaixam no que Stam (2008, p. 22) denomina de “contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais”. Nesse fenômeno, textos geram outros textos, que estão sempre em um processo de reciclar e transformar as produções textuais e culturais, em que não se consegue visualizar o ponto que origina todo esse redemoinho. Historicamente, tanto o romance quanto o cinema são constantemente utilizados como referência para outros gêneros e mídias.

Stam (2008) ressalta a proximidade da teoria da adaptação com as questões relativas à intertextualidade.

Segundo o autor: “A arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gêneros são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (STAM, 2008, p. 23). São essas escolhas realizadas por Walter Salles e a equipe responsável pela adaptação de *On The Road* que serão observadas a seguir. Como apontado anteriormente, a memória intertextual é marcante na narrativa literária e desempenha o importante papel de tornar visíveis as influências literárias de Jack Kerouac.

A apropriação de Dostoiévski presente na narrativa de *On The Road* por meio da *alusão* aos ambientes descritos pelo autor russo não é explícita na adaptação de Salles. Contudo, os cenários possuem muitas semelhanças com os descritos por Kerouac e, com isso, também se assemelham aos locais em que muitas narrativas de Dostoiévski são ambientadas. Esse é o caso do apartamento alugado por Carlo Marx, que Kerouac (2007, p. 71) descreve como “[...] quarto de um santo russo”. Na adaptação, ao entrar no apartamento, Sal Paradise – interpretado pelo ator Sam Riley – faz o seguinte comentário: “I hope you’re not paying rent on this place”, destacando a precariedade do local.



Fig. 1 - Quarto de Carlo Marx.

Fonte: ON THE ROAD, 2012.

Outros cenários também remetem às narrativas de Dostoiévski. Como apontado por Willer (2006), os becos escuros e os ambientes marginalizados são mais presentes na obra de Kerouac *Os subterrâneos*. Contudo, na adaptação fílmica de *On The Road*, Salles fez presente este ambiente para, talvez, marcar essa memória intertextual.

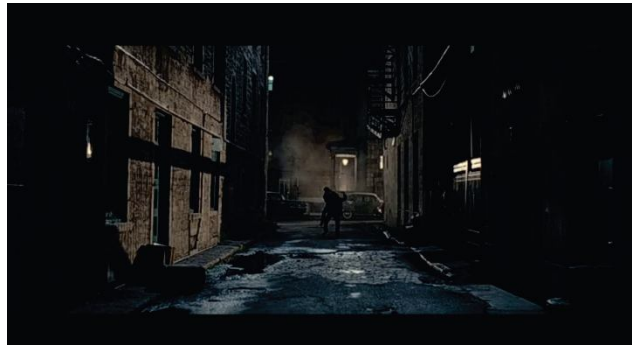


Fig. 2 - Beco em Nova York; Carlo Marx e Dean Moriarty ao fundo.
Fonte: ON THE ROAD, 2012.

As referências intertextuais *estilísticas* se tornam possíveis por meio de leituras de trechos da obra original com a voz de Sam Riley, interpretando o personagem que representa Jack Kerouac. Além da leitura, é exibido o processo de escrita e o som incessante das teclas da máquina de escrever, que demonstra a fúria com que o escritor costumava escrever com o estilo do fluxo de consciência. A singularidade das palavras, apontada por Moretti (1996) como uma característica da escrita moderna do fluxo de consciência, é bem representada, ao centrar seu foco em algumas palavras específicas escritas por Kerouac em sua máquina de escrever.

A produção de Walter Salles não se limita ao que é narrado na obra literária, pois o diretor utiliza o seu conhecimento biográfico de Jack Kerouac para demonstrar o processo da produção do livro, assim como muitos eventos ocorridos nos bastidores de sua escrita. Com esse

recurso, Salles mostra Sal Paradise unindo rolos de papel de telégrafo, para que possa escrever continuamente.



Fig. 3 - Sal Paradise unindo folhas para escrever continuamente.

Fonte: ON THE ROAD, 2012.

Como apontado anteriormente, esse estilo de escrita associado ao fluxo de consciência é uma influência e uma manifestação da memória literária proveniente de obras produzidas por James Joyce e outros autores modernos. Para ilustrar essa influência, Walter Salles constantemente apresenta os livros presentes na estante de Sal Paradise, mantendo-os por alguns segundos em cena.

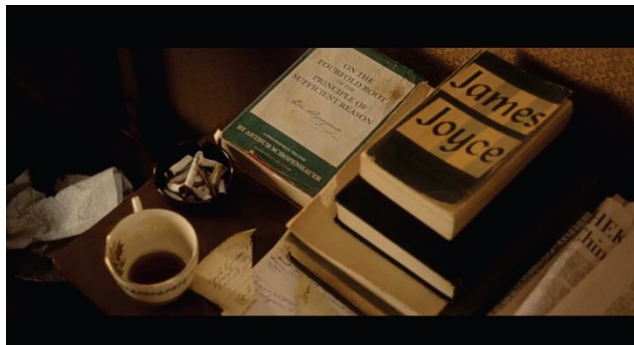


Fig. 4 - Exemplar de obra de James Joyce sobre a mesa de Sal Paradise.

Fonte: ON THE ROAD, 2012.

Outra forma de intertexto que segue a classificação apontada por Zani (2003) como *estilização* é a já citada prosódia do jazz, presente na prosa poética de Jack Kerouac. Tendo o recurso sonoro em sua produção, a adaptação cinematográfica pode facilmente recorrer à trilha musical para apresentar a presença do jazz no cotidiano dos autores beat. Foi o que Walter Salles fez, inserindo músicas de Charlie Parker, Slim Gaillard e outros artistas do gênero à trilha. Além da trilha, há também cenas em que Sal Paradise e Dean Moriarty frequentam bares e casas noturnas para assistir às apresentações de músicos do bop jazz. Essas cenas são geralmente marcadas pela eloquência das músicas e danças, que é justamente a característica que marca a escrita da Geração Beat.

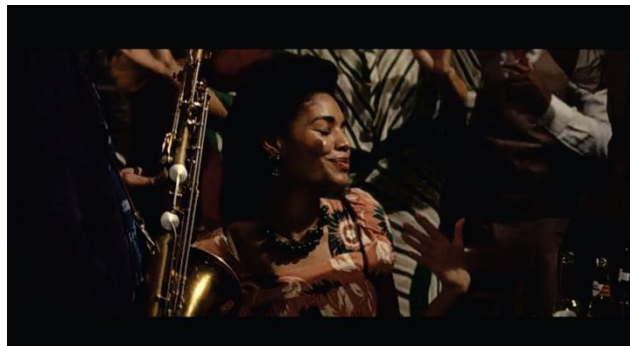


Fig. 5 - Mulher dançando ao ritmo do bop jazz.

Fonte: ON THE ROAD, 2012.

A forma intertextual da *citação* é usada por Walter Salles para traduzir um tipo de memória presente na obra literária como *estilização*. Percebe-se que o estilo de escrita de Jack Kerouac possui influências de Proust, contudo, durante a narrativa literária, não há citações de sua obra. O autor menciona a existência do livro “sagrado” e “crepuscular” de Proust que Dean Moriarty possui, contudo não há leituras da obra. Já na versão de Salles, as *citações* são incorporadas ao roteiro. Em determinado

momento, o personagem Dean Moriarty, interpretado pelo ator Garrett Hedlund, lê o seguinte trecho da obra de Proust *Swann's Way*: “Not caring for their lives, is it? Why, what in the world is there that we should care for if it's not our lives, the only gift the Lord never offers us a second time?” (ON THE ROAD, 2012). Essas leituras demonstram não só a influência *estilística* de Proust para o grupo, mas também, como apontado por Willer (2006), que as leituras influenciam a busca pelas experiências tidas pelo grupo, de forma a transpor o intertexto da literatura *para* a vida.

Por último, cabe observar a intertextualidade com a pintura, quando Kerouac faz *alusão* às mulheres pintadas por Modigliani, ao descrever a personagem Marylou.

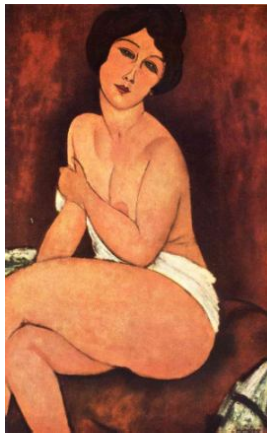


Fig. 6 - Nua sentada num divã, de Modigliani.

Fonte: drawpaintprint.tumblr.com.

Apesar de não mencionar o pintor italiano, a primeira aparição de Marylou no filme *On The Road* nos remete às pinturas de Modigliani devido à sua posição e semi-nudez, no momento em que Sal Paradise a vê pela primeira vez.

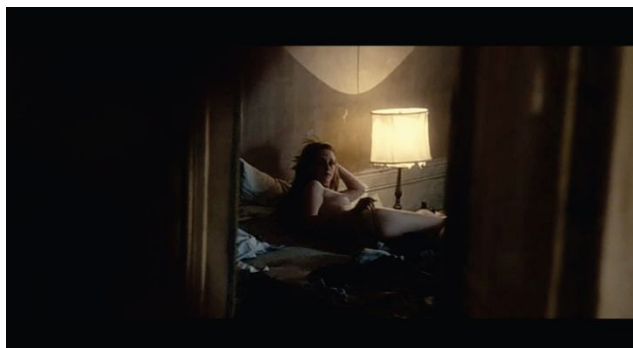


Fig. 7 - Marylou deitada na cama, em sua primeira aparição.

Fonte: ON THE ROAD, 2012.

Esta cena, apesar de não explicitar a referência, assemelha-se em alguns aspectos à pintura *Nua sentada num divã*, de Modigliani. Dessa forma, a *alusão* que Kerouac faz em sua obra serve de amparo para Walter Salles traduzir e recriar a cena presente no romance. Esse é um dos objetivos do intertexto, fornecer bases para uma compreensão mais ampla de determinada expressão.

4. Considerações Finais

Muitas outras referências à memória intertextual, não mencionadas neste trabalho, podem ser observadas em leituras e análises da obra literária e da adaptação de *On The Road*. Este trabalho se limitou a destacar algumas dessas referências, que são mais ou menos claras, de acordo com o conhecimento prévio de cada membro do público.

O filme de Walter Salles realiza um processo dialógico com a obra de Kerouac, que, por sua vez, é construída a partir de uma memória intertextual de outros textos que também possuem marcas de hipertexto. Dessa forma, percebe-se que Maingueneau (2006) estava certo, ao afirmar que o processo criativo não cessa de retrabalhar a memória de outros textos.

Considerando os tipos de intertexto apontados por Zani (2003) – *citação, alusão e estilização* –, percebe-se que Walter Salles consegue traduzir todas essas formas de manifestação da memória intertextual para a adaptação fílmica, tendo a devida consideração com esses elementos, que são de suma importância para retratar a polifonia existente na produção literária de Jack Kerouac.

Referências

- BUENO, Eduardo. Introdução: a longa e tortuosa estrada profética. In: KEROUAC, Jack. *On the Road*: pé na estrada. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 7-18.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do subsolo*. Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory Used in Literary Studies. In: GRABES, Herbert (Org.). *Real*: Yearbook of Research in English and American Literature. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005. p. 261-285.
- GONÇALVES, Elizabeth Moraes; RENÓ, Denis Porto. A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema. *Razón y Palabra*. Monterrey, n. 67, 2009. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N67/varia/moraes_Porto.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2013.
- KEROUAC, Jack. Essentials of Spontaneous Prose. In: CHATERS, Ann. *The Portable Beat Reader*. New York: Viking, 1992. p. 57-58.
- KEROUAC, Jack. *On the Road*: pé na estrada. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1978.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MENEFEE, Jesse. Dostoievski and the Diamond Sutra: Jack Kerouac's Karamazov Religion. *Texas Studies in Literature and Language*, v. 53, n. 4, p. 431-454, Winter, 2011.

MORETTI, Franco. *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Marquez*. London; New York: Verso, 1996.

ON THE ROAD. Produção de Nathanael Karmitz, Charles Gillibert e Rebecca Yeldham. San Francisco: American Zoetrope, 2012. 1 DVD.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária a cultura de massa*. Tradução de Heloisa Hahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Conçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*. Porto Alegre, v.9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/viewFile/65/25>>. Acesso em: 17 abr. 2013.

WEAVER, H. *The awakener: a memoir of Kerouac and the Fifties*. San Francisco: City Lights Books, 2009.

WILLER, Claudio. Introdução. In: GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 7-18.

WILLER, Claudio. *Geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

[Recebido em 14 de maio de 2013 e aceito para publicação em 16 de dezembro de 2013]