

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### A PROSA ESPONTÂNEA DE KEROUAC COMO PROVOCAÇÃO À CRÍTICA GENÉTICA: DA RASURA INFINITA À PALAVRA QUAL-QUER

Gabriel Pinezi' (UnB)

RESUMO: O objetivo deste artigo é avaliar em que medida o projeto de escrita espontânea de Jack Kerouac impõe alguns problemas metodológicos para a crítica genética. Para este fim, divido a argumentação em duas partes. Na primeira, discutirei algumas das premissas antirromânticas da crítica genética no contexto da crise da representação e da “morte do autor” comentando passagens de Barthes e Derrida. Em seguida, com base na experiência de leitura de seus manuscritos, farei uma breve apresentação da obra e dos métodos de escrita de Kerouac para discutir como se pode entender formalmente a espontaneidade como um campo de investigação da crítica genética. Com isso, concluo chamando a atenção para a importância de se pensar metodologias de análise genética que ampliem a compreensão da enunciabilidade ou da performatividade do manuscrito, considerando o problema paulino da fé como “proximidade entre voz e coração”, tal como discutido por Giorgio Agamben.

PALAVRAS-CHAVE: rasura; texto; enunciação; fé; Jack Kerouac.

### KEROUAC'S SPONTANEOUS PROSE AS A CHALLENGE TO GENETIC CRITICISM: FROM THE ENDLESS ERASURE TO ANY-WHISHED-WORD

ABSTRACT: The aim of this paper is to measure the extent to which Jack Kerouac's spontaneous prose poses methodological challenges for genetic criticism. To achieve this goal, I divided the argument in two parts. In the first one, I will discuss some of the anti-romantic premises of genetic criticism considering the context of the crisis of representation and the “death of the author,” commenting on quotes by Barthes and Derrida. After that, based on my experience as reader of his original manuscripts, I will briefly present Jack Kerouac's works and writing methods in order to discuss how we may formally understand spontaneity as a field of investigation for genetic criticism. In conclusion, I draw attention to the importance of thinking about genetic methodologies that broaden the understanding of manuscript's enunciability or performativity considering Saint Paul's problem of faith as the “closeness between voice and heart”, as discussed by Giorgio Agamben.

KEYWORDS: erasure; text; enunciation; faith; Jack Kerouac.

Recebido em 12 de novembro de 2023. Aprovado em 26 de março de 2024.

<sup>1</sup> [gabrielpinezi@gmail.com](mailto:gabrielpinezi@gmail.com) - <https://orcid.org/0000-0002-5987-9262>



para Claudio Willer  
in memoriam

## INTRODUÇÃO

Por estranho que pareça, não existe ainda um estudo de crítica genética detalhando as diferenças textuais entre o manuscrito original de *On the Road*, publicado em 2007, e sua versão editada, lançada em 1957. Um tímido início desse trabalho foi realizado por Isaac Gewirtz (2007: 73-107), então curador da *Berg Collection of English and American Literature* da Biblioteca Pública de Nova Iorque, onde hoje estão arquivadas mais de 90 caixas com diários, rascunhos, cartas, notas, manuscritos, tiposcritos, desenhos, pinturas, fotografias, livros e objetos pessoais de Jack Kerouac — excluindo-se o pergaminho original de *On the Road*, vendido como o manuscrito literário mais caro do mundo em 2001 (*On the Block...: 2001*). Embora pioneira, a análise de Gewirtz é bastante sumária. Daí, um espanto: por que um autor que tornou tão pública e notória a importância dos manuscritos literários acabou sendo esquecido pelo campo que se dedica a estudá-los, mesmo que seu principal romance tenha ao menos 20 protoversões disponíveis da *Berg Collection* e seu manuscrito original esteja disponível ao público?

Embora não queira polemizar sobre quais objetos são ou não dignos de análise, gostaria de ao menos problematizar as dificuldades teóricas impostas pela obra de Kerouac aos métodos geneticistas. Como resumem Pino e Zular (2007: 19), “se as versões manuscritas não tiverem alguma marca de um trabalho de criação (uma rasura, um traço, ou mesmo um desenho), e se não forem diferentes da versão publicada, não podem servir de documento do processo de criação”. Ora, a fé e o método da escrita espontânea, em Kerouac, consistem precisamente em não rasurar o texto publicável. Então, em que medida eles entram em contradição com o pressuposto da diferença entre versão publicada e versão não-publicada, pedra de toque do geneticismo? (Pino & Zular 2007: 55)

Seguindo essa reflexão, o artigo tenta responder aos seguintes problemas: em que medida o método de escrita espontânea de Kerouac, cuja premissa central é *não rasurar* os próprios romances, desafia a abordagem textualista da crítica genética? Quais seriam os cuidados especiais necessários a um pesquisador que se dedica a analisar o processo criativo de escritores de linhagem romântica, que escreveram com base nas (tão questionadas) noções de gênio e de originalidade? E como seríamos capazes de rigorosamente estabelecer os limites entre obra e manuscrito no caso de um autor que se esforçou para criar um curto-circuito entre obra publicada e processo de criação (Pinezi 2015)?

## CRÍTICA GENÉTICA COMO CRÍTICA DA ORIGINALIDADE

Parece contraditório que uma disciplina interessada na “gênese” da literatura tenha surgido precisamente quando o tema fenomenológico da criação *ex nihilo* foi abalado pela desconfiança estruturalista contra a pretensão de originalidade dos escritores dos séculos XIX e XX. Ora, o adjetivo *genética* compartilha da mesma raiz de *originalidade*, *gênio* e *origem* — termos radicalmente revisados pelo pós-estruturalismo no qual a crítica genética se fundou. Como explicar, portanto, que uma corrente crítica cujo objeto é a gênese do texto tenha se desenvolvido precisamente numa época em que a noção de origem estava sob suspeita?

Para compreender isso, é preciso perceber que as principais teorias pós-estruturalistas não se abstiveram completamente de usar as noções de origem ou de subjetividade. Antes, reconfiguraram seu sentido a partir do ataque sistemático contra os modelos miméticos legados pela metafísica ocidental. É esse ataque que sustenta as revisões do conceito de subjetividade resumidas na famosa tese de Barthes (2004) a respeito da “morte do autor”. Se a crítica genética se baseia, antes de tudo, nesse postulado geral, não é porque negue completamente que uma obra literária tenha uma origem ou seja produto de uma subjetividade, mas é porque submete o problema da gênese ao escrutínio da crítica, cuja função Barthes assim descreveu:

A crítica não é uma tradução, mas uma perífrase. Ela não pode pretender encontrar o “fundo” da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência: toda metáfora é um signo sem fundo, é esse longínquo do significado que o processo simbólico, em sua profusão, designa: o crítico só pode continuar as metáforas da obra, não reduzi-las. (1970a: 226)

Barthes, assim, não nega a existência de um “sujeito” ou de uma “origem”, mas os pensa como “sem fundo”, devido à essência perifrástica e não-representacional da linguagem. Nesse sentido, fazer a *crítica da gênese* pressupõe destacar não tanto que uma obra não tenha qualquer origem, mas que sua origem é, ela mesma, a negatividade: toda obra literária nasce de um apagamento, de uma rasura que a torna no que ela é.

Guardadas as diferenças de tom, a mesma defesa da metáfora como origem e fundamento da linguagem se repete na desconstrução de Derrida, quando o filósofo argelino elabora a noção de rastro como “a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença [*diférance*] que abre o aparecer e a significação” (2017: 79-80). Para Derrida, portanto, o movimento intermitente de passagem da presença à ausência, de translado infinito de “um” significante a “outro” é a condição de possibilidade de toda e qualquer significação. Por isso, a essência da linguagem é não ter essência, isto é, nunca repousar numa estável presença, una e indivisível. Para Derrida, o nome que designa a essência da linguagem “se desloca sem cessar numa cadeia de substituições diferantes” (1991: 62).

Para Pino e Zular (2007: 10), o paradigma textual comum a Barthes e Derrida surgiu no final da década de 1960 como resultado dos limites das análises estruturalistas, que se baseavam em outro modo de compreender a perífrase: o da poética estrutural de Tzvetan Todorov. Basicamente, texto designa a perífrase (isto é, a origem da significação) como *infinita, temporal e sem modelo último* (isto é: sem origem), ao contrário do conceito de estrutura, que a define como *finita, espacial e paradigmática* (isto é: exemplar). Ora, um texto não é, simplesmente, uma obra limitada no tempo e no espaço, um conjunto definido de significantes, mas um processo temporal sem fim de reenvio de significantes uns aos outros. Daí também que o textualismo tenha conduzido ao que Pino e Zular (2007: 159) chamam de um “culto ao processo” na crítica genética.

Se isto é verdade, a passagem do estruturalismo para o textualismo pressupõe a noção de “processo” como metáfora explicativa do que ocorre tanto numa leitura, quanto numa escritura. Todo o esforço em tomar a noção de texto como fundamento da experiência com a linguagem é não deixar que caiamos na tentação de pensar uma origem indivisível da significação — seja pelo lado da objetividade (linguística), seja pela subjetividade (autoral). A origem da significação não é nem o primado do significante material acessado igualmente por todos os *leitores*, como afirma o estruturalismo, nem o primado do pensamento subjetivo intentado pelos *escritores*, como pensam a hermenêutica e a fenomenologia, mas o próprio processo de significação, entendido como o *jogo* entre leitor e autor.

Por jogo deve-se entender, aqui, não apenas “um conjunto de regras estruturantes” — como quando Saussure (1973: 31-32) fala de um jogo de xadrez — mas também como o espaço livre entre duas unidades que se articulam — como quando falamos de um jogo entre peças de uma máquina. Ora, se toda linguagem humana é articulada, é porque, para que um signo signifique, faz-se necessário uma “folga”, um espaço vazio entre dois significantes que permita sua articulação. Se no *Curso de linguística geral*, Saussure (1973: 81-84) funda o estruturalismo ao dizer que o signo tem um caráter “arbitrário” porque “imotivado”, já que funciona a partir de uma regra convencional, o fundamento do textualismo é o de que, para haver de fato jogo, não é preciso pressupor o arbítrio de regras, mas uma folga que torne todo e qualquer significante negociável dentro do sistema. Essa folga é, precisamente, a perífrase/metáfora/*différance*, esse excesso de significado virtualmente contido em todo significante.

Aceitando-se a validade do conceito de texto, portanto, não caberia mais à crítica literária revelar o sentido de uma obra ao demonstrar o pensamento “original” que seu autor “teve” ao criá-la; antes, seu objetivo é demonstrar que o “pensamento” do autor dá-se precisamente por uma cadeia de deslocamentos virtualmente infinita. Se é apenas no jogo entre leitura e escritura, entre recepção e produção, que algo assim como o sentido de uma obra pode ser dado, torna-se indiferente ao crítico — mas talvez não ao escritor — o que determinado autor “quis dizer” em sua obra. É isso o que Barthes defende em “A morte do autor” quando afirma, a respeito de um enunciado da novela *Sarrasine* de Balzac, que jamais saberemos quem de fato fala “pela

simples razão que a escritura é a destruição de *toda voz, de toda origem*” (2004: 57; grifo meu).

Como fica a crítica genética, cujo objeto é precisamente a gênese da obra literária — isto é, sua origem — se aceitarmos a afirmação barthesiana? Se a escritura destrói a origem, por que então ler manuscritos ou investigar as rasuras dos escritores para compreender melhor a gênese dos textos que eles publicaram? Não seria cair, novamente, no anseio dos filólogos que gostariam de analisar o gênio dos escritores?

Perceba-se que, em Barthes, a tese da “destruição” da origem se desconstrói. Em sua ânsia “totalitária” (*toda origem, toda voz*), percebe-se uma perífrase cortando ao meio esse “todo”: no segmento “destruição de *toda voz, de toda origem*”, pela projeção do paradigma no sintagma, tomamos como equivalentes ou substituíveis os significantes “voz” e “origem”. Que jogo torna “voz” substituível por “origem”? O que significa dizer que a escritura “destrói” a relação com sua própria origem, se origem aqui é “voz”, um “espaço” de enunciação?

No texto de Barthes, a pergunta pela origem — portanto, pela gênese do texto — se traduz, se *translada* na pergunta pela enunciação: “Quem fala?”. Mesmo que o ato de ler não seja capaz de nos mostrar com precisão “quem fala”, a própria pergunta diante do texto demonstra que remetemos a uma origem ao lermos o enunciado. Desse modo, algo assim como a origem-enunciação do texto está sempre pressuposta na tese de que a escritura é a “destruição de *toda origem*”: afinal, para que a origem seja destruída, é preciso que ela exista! Essa origem é inferida a partir da partícula “quem” de “*quem fala?*”. Afirmar que “jamais será possível saber” (Barthes: 2004: 65) não significa que *ninguém* fala. Com isso, é forçoso concluir que a negação da “identidade” ou da “unicidade” da origem ou da voz não equivale à sua “destruição”.

Talvez, por isso, Barthes tenha tornado mais brando e complexo o seu raciocínio poucos anos depois em *S/Z*, de 1970, quando levanta a mesma pergunta no capítulo “XX. O *fading* da voz”: “Quem fala? [...] É impossível, *aqui*, atribuir *uma* origem, um ponto de vista, à *enunciação* [l’*énonciation*]. Ora, essa impossibilidade é uma das condições que permitem apreciar o plural de um texto. Quanto mais a origem da enunciação é indeterminável, mais o texto é plural” (Barthes 1999: 37-38; grifo meu). Ao contrário do que expõe em “A morte do autor”, em *S/Z* a impossibilidade não é a de subsistência ou não da origem, mas sim a de sua unicidade.

Se em “A morte do autor”, a escritura é definida como lei geral do apagamento de *toda origem* e de *toda identidade*, em *S/Z* este apagamento é reconhecível apenas num “aqui” — isto é, na novela de Balzac — que exemplifica uma espécie de jogo estrutural entre “presença” e “ausência” da origem:

No texto moderno, *as vozes são trabalhadas de modo a negarem a sua origem*: o discurso ou, melhor ainda, a linguagem fala, é tudo. No texto clássico, pelo contrário, *a maior parte dos enunciados têm uma origem*, pode identificar-se o pai e proprietário [la plupart des *énoncés* sont originés, on peut identifier leur père et propriétaire]: tanto é uma consciência (a do personagem, a do

autor), como uma cultura (o anônimo ainda é *uma origem, uma voz*: a que encontramos no código gnômico, por exemplo); mas acontece, contudo, que nesse texto clássico, sempre sobressaltado pela apropriação da palavra, a voz se perde, como se desaparecesse por uma fenda do discurso. A melhor maneira de imaginar o plural clássico é, talvez, escutar o texto como sendo uma troca cambiante de múltiplas vozes, moduladas em ondas diferentes e apoderadas, por momentos, por um *fading* brusco cuja brecha permite à enunciação migrar de um ponto de vista para outro sem prevenir: a escrita enforma-se através desta instabilidade tonal (no texto moderno atinge a atonalidade), que faz dela um roçar brilhante de origens efêmeras. (Barthes 1999: 38; 1970b: 48; grifos meus)

Pelo esquema de Barthes, o texto moderno define-se como aquele no qual a relação entre a voz e a origem (isto é: a enunciação) é de negação, enquanto no texto clássico, a mesma relação é positiva, dado que pressupõe uma identidade (“pode identificar-se o pai e proprietário”). A relação positiva entre voz e origem é pressuposta, assim, como uma relação de propriedade/identidade — ou seja, tonal, embora instável; assim, por consequência, a relação negativa entre voz e origem, tão comum à literatura moderna, deve ser dita relação imprópria e plural — ou seja, atonal. No texto clássico, a voz “se perde” — constituindo-se assim o *fading* da voz —, enquanto no texto moderno ela jamais teria sido “própria” para poder ser um dia perdida. Ao tratar do “texto moderno”, Barthes não toma, portanto, mais “voz” como sinônimo de “origem”, mas pensa a relação entre voz e origem a partir de uma estrutura que divide o texto em duas possibilidades:



Fig. 1: esquema de “XX. O *fading* da voz” em *S/Z*, de Barthes.

Por que Barthes vacila frente à tese radical da escritura como destruição de toda origem, substituindo-a pela tese da diferença estrutural entre relação “própria” e “imprópria” da voz? Parece-nos que, no primeiro registro, Barthes está fazendo uma crítica ao modelo mentalista da significação, segundo o qual o signo *representa* a voz, isto é, a ideia que estaria presente na mente do enunciador no momento da enunciação; já no segundo caso, Barthes parece perceber que há um decalque, um desnível necessário e estrutural entre enunciação e significação, com o qual todo texto sempre joga. Podemos interpretar essa fratura essencial entre voz e origem como aquela descrita por Benveniste como a diferença entre a significação semântica e significação semiótica: a primeira diz respeito ao sentido finito da frase *tal como é enunciada*; a

segunda, diz respeito ao excesso de sentido infinito dos *signos isolados*: “o semântico toma necessariamente a seu encargo o conjunto dos referentes, enquanto que o semiótico é, por princípio, separado e independente de toda referência” (1989: 65-66).

Em resumo, tanto a tese de Barthes da escritura como “destruição da origem” (2004: 57) como a tese de Derrida de que “não há fora-do-texto” (2007: 194) parecem inflar o conceito de significado semiótico, em detrimento do semântico. Tomando a significação semiótica como exemplar, ambos esquecem da força referencial que intervém na recepção e na interpretação de um texto. Concordamos, portanto, com o comentário de Davis ao tratar da pesada influência das teses de Derrida e Barthes para a crítica genética: “O fato de que a morte do autor foi anunciada com tanto triunfo e tão amplamente reconhecida pode talvez ter funcionado como uma força poderosamente opressora, proibindo violentamente certas linhas de investigação ou modos de apresentá-las”<sup>2</sup> (2002: 97).

Afinal, por que aceitamos com tanta facilidade a cena sacrificial erigida por Barthes, na qual, para romper com a lógica da representação, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (2004: 64)? Por que seria preciso “matar” o autor, excluindo de partida qualquer relação entre significação e gênese, em vez de simplesmente reconhecer a descontinuidade estruturante entre autor e o leitor, entre enunciação e signo, entre produção e recepção do texto? Por certo, não se deve negar que a crítica ao modelo representacional, tão importante para a história da teoria literária, tenha legado a importante conclusão de que o sentido do texto independe da intenção do autor. Mas saltar imediatamente dessa premissa para o “nada existir” além das relações de envio e reenvio de um significante para outro, há um salto lógico imenso. E é justamente no reconhecimento desse salto no vazio do texto que a obra de Kerouac, ao explicitar o problema da “voz própria”, pode se colocar como uma provocação à crítica genética.

## ORIGINALIDADE COMO BUSCA DA VOZ PRÓPRIA EM KEROUAC

Jack Kerouac tornou-se objeto de destaque na história da literatura estadunidense por ter datilografado freneticamente, em pouco mais de três semanas, o manuscrito original de *On the Road*. Devido ao método da “prosa espontânea” — cuja regra central, inspirada nos improvisos do jazz, é nunca rasurar o pensamento —, Kerouac decidiu utilizar um longo pergaminho para evitar a troca de páginas em sua máquina de escrever. A intenção inicial era publicar o texto, palavra por palavra, tal como ele havia sido digitado. No entanto, uma série de modificações exigidas pelos editores da Viking Press acabaram sendo acatadas para a publicação da primeira edição do romance, em 1957. Dentre as principais alterações entre o manuscrito original e o romance publicado, destacam-se a divisão de parágrafos e de capítulos, a troca de

---

<sup>2</sup> the fact that the death of the author had been so triumphantly announced and widely acknowledged can be seen to have functioned as a powerfully oppressive force, forcefully proscribing certain lines of inquiry or modes of presenting them.

nomes reais por fictícios, a supressão de algumas cenas de caráter sexual e a adição de alguns trechos que ressaltavam a coerência da narrativa. Apenas após a estrondosa fama alcançada pelas vendas de *On the Road*, os editores de Kerouac valorizaram sua espontaneidade, publicando seus romances com o mínimo de edições possíveis.

Embora Kerouac tenha publicado em vida pouquíssimos textos de caráter teórico, crítico ou metalinguístico, uma imersão nos seus arquivos revela que, ao longo de boa parte da sua vida, estava habituado a refletir profundamente sobre a gênese do texto literário. Em minha tese (Pinezi: 2015), fiz o possível para detalhar como suas reflexões sobre o romance moderno se baseavam na tradição romântica de Goethe, Nietzsche e Spengler, autores que, cada um ao seu modo, valorizaram a espontaneidade, a genialidade e a originalidade como critérios de valoração da obra de arte. Resumindo os resultados dessa pesquisa, diria que a proposta de uma escrita espontânea, em Kerouac, retoma de forma radical, no século XX, uma série de teses da poética ocidental hoje ostracizadas, como a defesa da oralidade sobre a escritura, de Platão, a retórica cristã calcada na superioridade do espírito sobre letra, de Paulo, o ímpeto autobiográfico de Santo Agostinho, Dante e Rousseau, o vitalismo dionisíaco de Nietzsche e, principalmente, a teoria romântica do gênio orgânico desenvolvida na Alemanha e na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX, tal como resumida por M. H. Abrams (2010).

Nesse sentido, não é difícil perceber como sua obra está em dissonância com alguns paradigmas textualistas. Considero, inclusive, que Kerouac é um dos últimos e mais radicais escritores da tradição romântica bem sucedido no cânone da literatura ocidental. Hoje, devido a uma generalizada desconfiança em relação à “nostalgia das origens”, as noções de genialidade e de espontaneidade determinantes para sua escritura seguem sob forte suspeita. No entanto, precisamente por isso, o embate entre Kerouac e a crítica genética pode nos conduzir a uma reflexão interessante sobre os limites textualistas quando abordam a gênese da obra literária. Afinal, se lermos os manuscritos sabendo que aquilo que Kerouac perseguiu insistentemente com sua escrita foi a originalidade, sem tomá-la como mito a ser superado, podemos enfim levantar um legítimo problema de teoria literária: o que constitui formalmente a “originalidade” da obra “original”, a “genialidade” da escrita “genial”?

Em “Are Writer Made or Born?”, retomando o problema clássico do romantismo sobre o talento natural dos poetas, Kerouac demonstra pleno conhecimento da etimologia da palavra “gênio”: “Ela não designa a falta de um parafuso, nem a excentricidade, nem ‘talento’ excessivo. Ela deriva da palavra latina *gignere* (gerar) e um gênio é simplesmente uma pessoa que dá origem a algo nunca antes conhecido”<sup>3</sup> (1995: 488). Para explicar a origem singular de cada obra, Kerouac ressalta a importância da experiência de vida dos artistas, seu *éthos*:

Ninguém além de Melville poderia ter escrito *Moby Dick*, nem mesmo Whitman ou Shakespeare. Ninguém além de Whitman poderia ter concebido, originado

---

<sup>3</sup> It doesn't mean screwiness or eccentricity or excessive 'talent'. It is derived from the Latin word *gignere* (to beget) and a genius is simply a person who originates something never known before.



e escrito *Leaves of Grass*; Whitman nasceu para escrever um *Leaves of Grass* e Melville nasceu para escrever um *Moby Dick*. “Não é o que você faz”, disseram Sy Oliver e James Young, “é como você faz”. Cinco mil alunos estudando literatura numa sala de aula podem botar suas mãos na lenda de Fausto, mas apenas um Marlowe nasceu para escrever daquele jeito.<sup>4</sup> (Kerouac 1995: 488)

Portanto, aqui estão em jogo duas acepções dos termos gênio e originalidade. A primeira é a interpretação de originalidade como singularidade, novidade em relação a um cânone, traço diferencial de cada autor. A segunda, no entanto, é ética, e indica uma conotação positiva: trata-se da proximidade entre a obra de arte e sua origem. Por isso, Kerouac entende que, para ser um escritor original, deve perseguir insistentemente a origem de sua própria obra.

Mas o que seria tal coisa? Gewirtz nos lembra que, enquanto terminava seu primeiro romance, Kerouac deixou registrado o desejo de encontrar a “própria voz” (2007: 73). O que seria uma “voz” própria? E em que medida uma “voz própria” pode ser entendida como a origem de uma obra de arte sem cair necessariamente numa relação de autoridade ou de autoria, tampouco numa afirmação de singularidade ou ineditismo em relação ao cânone?

Voltemos então às reflexões de Barthes sobre a “voz própria” e a “voz imprópria”. A busca da voz “própria” seria, em Kerouac, a tentativa de reestabelecer a proximidade entre voz e origem, enunciação e potência criativa. Trata-se da busca pela palavra absolvida, a palavra inspirada pelo Espírito Santo: é a experiência da enunciação proposta nas cartas de Paulo, que Agamben entende como a “palavra da fé”: “Nem glossolalia desprovida de significado, nem palavra simplesmente referencial, a palavra da fé efetua o seu sentido através do seu ser proferida. Devemos pensar, aqui, em algo como uma eficácia performativa da palavra da fé, que se realiza com a sua própria pronúncia na proximidade entre boca e coração” (2016: 150).

No que consiste essa proximidade? E o que essa experiência da palavra da fé pode nos ensinar sobre a gênese de um texto literário, para além da tese da escritura como destruição da origem? A “voz própria” é aquela que não hesita, que não é atravessada pela angústia das infinitas possibilidades de reescrita. É, portanto, a palavra *inocente*, livre da força de suas infinitas perfrases possíveis; ela surge quando o escritor se depara com a *palavra justa*, com o *ponto de não-rasura* do enunciar. Não se trata da palavra única, insubstituível, mas da palavra *qualquer*. Pelo étimo: *quodlibet*, qual-quer, ditada pelo querer: “*quodlibet ens* não é ‘o ser, não importa qual’, mas ‘o ser tal que, de todo modo, importa’; isto é, este já contém sempre uma referência ao desejar (*libet*), o ser qual-se-queira está em relação original com o desejo” (Agamben 2013: 10). O escritor encontra a “voz própria” quando está diante da *palavra que vem*, da *palavra que se ajusta ao desejo*. Claro que, para o leitor, toda palavra ganha seu sentido a partir de

4 Nobody but Melville could have written *Moby Dick*, not even Whitman or Shakespeare. Nobody but Whitman could have conceived, originated and written *Leaves of Grass*; Whitman was born to write a *Leaves of Grass* and Melville was born to write a *Moby Dick*. “It ain’t whatcha do”, Sy Oliver and James Young said, “it’s the way atcha do it”. Five thousand writing-class students who study “required reading” can put their hand to the legend of Faustus but only one Marlowe was born to do it the way he did.

perífrases que a reconduzem infinitamente num processo de significação. Mas, do ponto de vista invertido do escritor, o que se busca é a finitude do texto, a palavra específica, dentre todas as possíveis, que põe fim à infinitude de possibilidades: a voz *própria* é aquela que torna inoperante a cisão entre *origem* e *voz* para existir *tal qual foi gerada*.

Há de fato toda uma reflexão na tradição ocidental sobre a palavra poética como atravessada por uma cisão fundamental entre “voz” e “origem”. Trata-se do antiqüíssimo problema das Musas, deusas da memória que concedem ao poeta uma miríade de palavras possíveis com as quais o poema é construído — isto é, o conjunto de possibilidades formais infinitas que deverão, a partir da seleção, tornar-se em uma composição finita. A teoria literária contemporânea tem tanta convicção de que a originalidade é um “mito” a ser superado e eliminado que deixou de se perguntar qual é o problema teórico que, de fato, subsiste na representação das Musas. Jacyntho Lins Brandão resume o problema ao tratar da estranheza fundante da experiência da palavra poética que “também nós continuamos a experimentar”: por mais que tenha sido transmitida por vias mitológicas, a representação das Musas “não visa a transmitir ensinamentos religiosos, mas é propriamente poética” (2015: 33). Formalmente, a experiência das Musas é a da cisão entre *langue* e *parole*, entre *a abertura para as infinitas possibilidades de dizer* em oposição ao *fechamento necessário de escolher uma palavra justa*:

*Musa* é o nome que os Gregos davam à experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética. Platão, no *Íon*, apresenta como caráter essencial da palavra poética o de ser um εὔρημα Μοισᾶν (534d), uma “invenção das Musas”, e de escapar, portanto, necessariamente, àquele que a profere. Proferir a palavra poética significa “ser possuído pela Musa” (536b): ou seja, fora da imagem mítica, ter experiência da alienação do lugar originário da palavra que está implícito em todo falar humano. Por isso, Platão pode apresentar a palavra poética e a sua transmissão como uma cadeia magnética que pende das Musas e mantém juntos, suspensos num êxtase comum, poetas, rapsodos e ouvintes: e este, ele diz, é o significado do canto mais belo (τὸ καλλιστόν μέλος): mostrar que as palavras poéticas não pertencem originalmente ao homem nem são obra humana (οὐκ ἀνθρώπινα... οὐδὲ ἀνθρώπων). (Agamben 2006: 107)

Compare-se essa descrição de Agamben com a famosa passagem metapoética de *On the Road* em que Sal Paradise e Dean Moriarty descrevem o solo improvisado de um saxofonista de jazz:

Cara, o saxofonista de ontem à noite tinha AQUILO [IT] — e depois que conseguiu, soube manter. Nunca vi ninguém que conseguisse manter durante tanto tempo”. Quis saber o que era “AQUILO”. “Ah, bem” — Dean riu — “você está me perguntando impon-de-rabilidades — hum! Bem, ali está um músico e aqui está a plateia, certo? A função dele é deixar rolar o que estão todos esperando.

Ele começa com os primeiros acordes, então ele se ilumina e tem que tocar com energia à altura daquilo que se espera dele. De repente, no meio do refrão, ele consegue aquilo — todo mundo olha e percebe, todos escutam; ele segura e vai em frente. O tempo para. Ele preenche o espaço vazio com a substância de nossas vidas; são confissões vindas do âmago de seu umbigo, lembranças de ideias, reinterpretações de velhos sopros. Ele tem que tocar cruzando todas as pontes, ida e volta, e tem que fazê-lo com infinito sentimento, explorando as profundezas da alma, porque o que conta não é a melodia daquele momento, que todos conhecem, mas AQUILO. (Kerouac 2009: 254)

Não resta dúvidas de que, nessa passagem, ao tratar do IT como “aquilo que conta”, em oposição à “melodia daquele momento, que todos conhecem”, Kerouac está tentando descrever aquela “experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética”. Não é à toa que o termo IT é aquilo que Agamben (2006: 40), seguindo Benveniste, chamaria de *shifter*: uma partícula da linguagem que, embora não represente a realidade de forma denotativa, ainda assim estabelece a mínima referência em relação ao lugar do discurso, abrindo para a possível enunciação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendida desse modo, a tentativa de Kerouac de encontrar a “própria voz” a partir do improviso deve ser explicada não tanto segundo o limitado paradigma derridiano da iterabilidade ou da força ilocucionária do performativo, como cópia e repetição de um modelo que nunca encontra o seu termo original, mas antes como aquilo que Agamben descreve como um *performativum fidei*, uma performance da fé, na qual a voz se revela *como tal*, *como mais próxima de sua origem*. A palavra da fé é, para Paulo, assim, a palavra que se apropria de suas próprias possibilidades livremente, absolvendo a tensão constitutiva entre repetição do modelo (cópia) e acontecimento único (evento):

Toda revelação é, antes de tudo, revelação da própria linguagem, experiência de um puro evento de palavra que excede toda significação e é, todavia, animado por duas tensões opostas: a primeira — que Paulo chama de *nomos* [lei] — procura preencher a excedência articulando-a em preceitos e conteúdos semânticos; a segunda — que coincide com a *pistis* [fé] — é direcionada, ao contrário, a mantê-la aberta para além de todo significado determinado. Correspondentemente, há dois modos de remontar para além da relação denotativa em direção à experiência do evento de linguagem: o primeiro, seguindo o paradigma do juramento, procura fundar nessa experiência o vínculo e a obrigação; para o segundo, ao contrário, a experiência da pura palavra abre o espaço da gratuidade e do uso; este exprime a liberdade do sujeito [...], o primeiro manifesta a sua sujeição a um sistema codificado de normas e de artigos de fé. (Agamben 2016: 153)

Em Kerouac, o desejo de originalidade como experiência da liberdade tende a se realizar por meio da experiência da fé. Espontânea é a palavra *qual-quer*, a palavra que, apropriando-se de si mesma, quer-se. Assim, quando Kerouac leva às últimas consequências o ideal romântico de obra de arte genial, pautado nas reflexões cristãs sobre a diferença entre *espírito* e *letra*, *enunciação* e *enunciado*, acaba por colocar em suspenso o paradigma da *rasura* e da *escritura* como “origem sem fundo”. Do ponto de vista do leitor, de uma teoria do texto e de uma ciência semiótica, a “origem” pode bem ser a *perífrase/différance* inerente à significação; mas, do ponto de vista do enunciador, do criador, de uma ciência da poética, a origem deve ser entendida como a *potência criativa* que, em toda enunciação, põe o sujeito em jogo a cada novo dizer.

A perseguição da origem, do IT, da voz própria não cai necessariamente na lógica da representação, mas segue a estrutura formal do gesto reflexivo que *quer a si próprio, que se quer tal qual é*. Qualquer palavra pode tornar-se a palavra qual-quer: a palavra justa, a palavra espontânea, a palavra original. É esta palavra que a crítica genética, presa ao fetiche das rasuras dos manuscritos, jamais pode alcançar. Não tanto porque é *genética*, mas precisamente porque é *crítica*. Como concluí em meu estudo mais detalhado do processo de criação de Kerouac (Pinezi: 2015), somente ao abandonar uma pretensão judicativa (*crítica*, segundo o étimo: *krisis*, julgar, decidir) em favor de uma contemplação do livre-enunciar musical (segundo o étimo: que têm origem nas musas), poderemos, enquanto pesquisadores, enfim entender o que é a gênese de um texto sem sacrificar seu autor nos sagrados altares da leitura.

## OBRAS CITADAS

ABRAMS, M. H. *O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BARTHES, Roland. *A morte do autor. O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004. 57-64.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970a.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970b.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

BENVENISTE, Émile. *Semiologia da língua. Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989. 43-67.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

DAVIS, Oliver. The Author at Work in Genetic Criticism. *Paragraph*, Edinburgh, n. 25, v.1, p. 92–106, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

GEWIRTZ, Isaac. *Beatific Soul: Jack Kerouac on the road*. New York: The New York Public Library, 2007.

KEROUAC, Jack. *On The Road* (Pé na Estrada). Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2009.

KEROUAC, Jack. *On The Road: o manuscrito original*. Trad. Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2012.

KEROUAC, Jack. *The Portable Jack Kerouac*. New York: Viking, 1995.

*On the Block, \$2.4 Million for 'On the Road'*. The New York Times, Seção B, p. 4, 23 de maio de 2001. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/05/23/nyregion/on-the-block-2.4-million-for-on-the-road.html>.

PINEZI, Gabriel. *A Experiência Literária de Jack Kerouac: a criação da liberdade, a liberdade da criação*. 2015. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/22291160/A\\_Experi%C3%Aancia\\_Liter%C3%A1ria\\_de\\_Jack\\_Kerouac\\_a\\_cria%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_liberdade\\_a\\_liberdade\\_da\\_cria%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/22291160/A_Experi%C3%Aancia_Liter%C3%A1ria_de_Jack_Kerouac_a_cria%C3%A7%C3%A3o_da_liberdade_a_liberdade_da_cria%C3%A7%C3%A3o)

PINO, Claudia Amigo & Roberto Zular. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.